



ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

AÑO 2015
NUEVA ÉPOCA
ISSN 1130-4715
E-ISSN 2340-1478

3

SERIE VII HISTORIA DEL ARTE
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

UNED



ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

AÑO 2015
NUEVA ÉPOCA
ISSN 1130-4715
E-ISSN 2340-1478

3

SERIE VII HISTORIA DEL ARTE
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.3.2015>



UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA

La revista *Espacio, Tiempo y Forma* (siglas recomendadas: ETF), de la Facultad de Geografía e Historia de la UNED, que inició su publicación el año 1988, está organizada de la siguiente forma:

- SERIE I — Prehistoria y Arqueología
- SERIE II — Historia Antigua
- SERIE III — Historia Medieval
- SERIE IV — Historia Moderna
- SERIE V — Historia Contemporánea
- SERIE VI — Geografía
- SERIE VII — Historia del Arte

Excepcionalmente, algunos volúmenes del año 1988 atienden a la siguiente numeración:

- N.º 1 — Historia Contemporánea
- N.º 2 — Historia del Arte
- N.º 3 — Geografía
- N.º 4 — Historia Moderna

ETF no se solidariza necesariamente con las opiniones expresadas por los autores.

Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII está registrada e indexada, entre otros, por los siguientes Repertorios Bibliográficos y Bases de Datos: DICE, ISOC (CINDOC), RESH, IN-RECH, Dialnet, e-spacio, UNED, CIRC, MIAR, FRANCIS, PIO, ULRICH'S, SUDOC, 2DB, ERIH (ESF).

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA
Madrid, 2015

SERIE VII · HISTORIA DEL ARTE (NUEVA ÉPOCA) N.º 3, 2015

ISSN 1130-4715 · E-ISSN 2340-1478

DEPÓSITO LEGAL
M-21.037-1988

URL
ETF VII · HISTORIA DEL ARTE · <http://revistas.uned.es/index.php/ETFVII>

DISEÑO Y COMPOSICIÓN
Ángela Gómez Perea · <http://angelaomezperea.com>
Sandra Romano Martín · <http://sandraromano.es>

Impreso en España · Printed in Spain



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons
Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional.

DOSSIER

ART IN THE FRANCO ERA: TENDENCIES ON THE FRINGE OF A STATE IDEOLOGY

Coordinated by Victor Nieto Alcaide,
with the collaboration of Genoveva Tusell García

ARTE EN EL FRANQUISMO: TENDENCIAS AL MARGEN DE UNA IDEOLOGÍA DE ESTADO

Coordinado por Víctor Nieto Alcaide,
con la colaboración de Genoveva Tusell García

LO PROFESIONAL ES POLÍTICO: TRABAJO ARTÍSTICO, MOVIMIENTOS SOCIALES Y MILITANCIA POLÍTICA EN EL ÚLTIMO FRANQUISMO

THE PROFESSIONAL IS POLITICAL: ARTISTIC WORK, SOCIAL MOVEMENTS, AND MILITANCY IN LATE FRANCOISM

Juan Albarrán Diego¹

Recibido: 1/07/2014 · Aceptado: 27/01/2015

DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.3.2015.12700>

Resumen²

Este artículo pretende reconstruir, contextualizar y dar sentido a una serie de procesos, iniciativas y eventos interconectados, gestados a finales de los años sesenta y principios de los setenta en el seno de grupos de artistas antifranquistas. A través de documentación inédita y entrevistas con algunos de sus protagonistas, nos proponemos recuperar la memoria de las actividades generadas en el entorno de la Célula de Pintores del Partido Comunista de España; acciones que condujeron a la creación de los llamados Grupos de Trabajo de Madrid, impulsores de la asociación de artistas plásticos, la I.^a *Exposición libre y permanente* y la renovación del plan de estudios de la Escuela Superior de Bellas Artes. En el marco de una corriente historiográfica que pretende releer «desde abajo» los cambios culturales pretransicionales, estos hechos pueden ayudarnos a reflexionar acerca de las complejas articulaciones entre arte y política en las postrimerías de la dictadura.

Palabras clave

activismo; antifranquismo; arte contemporáneo; marxismo; movimientos sociales; Partido Comunista

1. Universidad Autónoma de Madrid (juan.albarran@uam.es).

2. Esta investigación se ha desarrollado en el marco de los proyectos «Modernidad(es) descentralizada(s): arte, política y contracultura en el eje trasatlántico durante la Guerra Fría». (HAR2014-53834-P), y «Cultura, protesta y movimientos sociales en la España contemporánea. El caso de las asociaciones vecinales» (2015/EEUU/04). El autor quiere hacer constar su agradecimiento hacia Gerardo Aparicio, Eduardo Arenillas, Tino Calabuig, Alberto Corazón, Darío Corbería y Marisa González por las entrevistas concedidas y el material documental facilitado durante el proceso de redacción de este texto.

Abstract

The aim of this paper is to reconstruct and contextualize some interconnected process and events managed by groups of anti-Francoist artists in the late sixties. Through unpublished documents and personal interviews, we want to recover the memory of the activities produced around the Painters' Cell of the Spanish Communist Party. This group encouraged the so called «Grupos de Trabajo de Madrid», who inspired the first artists' association, the *1.ª Exposición libre y permanente*, and the curriculum renovation in the Madrid School of Fine Arts (ESBA). In a methodological frame that pretend to read from the bottom up the cultural changes of the pre-transitional period, the referred activities could help us to think about the complex articulations between art and politics in late Francoism.

Keywords

activism; anti-Francoism; Communist Party; contemporary art; Marxism; social movements

EN 1978 SE INAUGURABA en el MEAC (Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid) la exposición *Panorama 78*, organizada por la asociación de artistas plásticos, legalmente constituida como sindicato apenas un año antes³. Quico Rivas, en una dura crítica publicada en *El País*, atacaba la falta de coherencia discursiva de la muestra, reducida, en su opinión, «a una arbitraria y fatigosa acumulación (en el peor sentido de la palabra), en la que si domina una constante, no es otra que la mediocridad»⁴. La ausencia de jurado de selección y criterios mínimos de calidad habría producido una caótica convivencia de lenguajes plásticos en un conjunto de obras desiguales y, en muchos casos, inmaduras, muy alejadas de los objetivos que el crítico defendía para el arte contemporáneo en los primeros momentos de la postdictadura. Esta exposición, que Rivas consideraba un auténtico fracaso estético, podría interpretarse como uno de los puntos culminantes en un itinerario de luchas cuyo origen trataremos de situar a finales de los años sesenta, cuando un grupo de artistas empieza a trabajar en la constitución de una asociación llamada a defender los intereses profesionales del sector.

1. ACTIVANDO LA ESBA

En 1967 llegan a Madrid dos artistas de trayectorias muy diferentes y, sin embargo, en cierto modo, convergentes. Tino Calabuig (Colmenar de Oreja, Madrid, 1939) ha pasado dos años en San Francisco, donde ha conocido de primera mano las revueltas de los campus norteamericanos así como el ambiente artístico de la costa oeste. Hijo de un republicano represaliado, Calabuig se afilia al PCE y entra a formar parte de la Célula de Pintores del partido. Eduardo Arenillas (Santander, 1936) regresa de una larga temporada en Múnich (1957-1966) y Venecia (1966-1967). De familia derechista pero liberal, en esos años de formación toma consciencia de la herida histórica abierta durante la guerra civil, conoce las vanguardias centroeuropeas, recibe información sobre los debates del Concilio Vaticano II (1962-1965) y asiste a la agitación previa al *Sessantotto*. De firmes convicciones religiosas, pronto entra en contacto con círculos de cristianos de base que organizan seminarios de formación marxista. Arenillas se afilia al PCE en 1974, cuando sale a la luz pública la Junta Democrática, cuya actividad en el área de la cultura (cine, teatro, artes plásticas, literatura y música) se encarga de coordinar. Calabuig y Arenillas coinciden en algunas de las acciones que tienen lugar en la ESBA (Escuela Superior de Bellas Artes⁵) de Madrid en el curso clave de 1967-1968, momento en que la escuela se traslada desde la sede de la Academia de Bellas Artes de San Fernando (a la que estuvo vinculada desde 1752), en la Calle Alcalá, a su actual ubicación en Ciudad

3. VV.AA.: *Panorama 78*. Madrid, MEAC, Ministerio de Cultura, 1978. Sobre la exposición, veáse también GARCÍA GARCÍA, Isabel: «Panorama 78», en CABAÑAS GRAVO, Manuel & RINCÓN, Wifredo (eds.): *Las redes hispanas del arte desde 1900*. Madrid, CSIC, 2014.

4. RIVAS, Quico: «Panorama 78», *El País*, 19 de octubre de 1978.

5. La ESBA de Madrid se convierte en Facultad de la Universidad Complutense de Madrid en 1978. Las Escuelas de Bellas Artes estaban bajo la autoridad de los rectores universitarios desde 1892.

Universitaria, con un aumento considerable del número de matrículas. En esos momentos, Calabuig ya había terminado su formación y Arenillas, algunos años mayor que la media de los estudiantes, se matricula en el primero de los tres cursos que pasará en la escuela.

Pese a que durante los años anteriores, en la ESBA, ya habían tenido lugar protestas estudiantiles alineadas con la efervescencia política que venía experimentando la universidad madrileña⁶, el detonante de los hechos que aquí nos ocupan no es otro que el intento de movilizar a los alumnos por parte de la Célula de Pintores del PCE. Tanto Arenillas como Gerardo Aparicio (Madrid, 1943), estudiante de la escuela, simpatizante aunque no militante del partido, coinciden en señalar que las acciones que conducirían a la creación de la asociación y a los proyectos para la reorganización del plan de estudios partieron de los comunistas. Gerardo Aparicio lo expresa en estos términos:

Tino Calabuig vino un día a clase de grabado y nos informó sobre las actividades que estaban empezando a desarrollar. Estaban trabajando en una asociación democrática de artistas plásticos que pretendía abordar los problemas de los artistas en la sociedad española. Calabuig nos preguntó si podían contar con nosotros y conectamos en seguida porque nosotros [los estudiantes de la ESBA] estábamos trabajando en eso mismo. A las reuniones asistían Tino Calabuig, Alberto Corazón, José María Mezquita, Miguel Ángel Lombardía, Marisa González y algunos otros. La primera reunión de artistas y estudiantes se hizo en el salón de actos de la Escuela. Pedimos permiso a la dirección engañándoles un poquito (les dijimos que íbamos a discutir sobre un problema artístico) y llenamos el salón de actos. Vinieron muchos artistas profesionales como Sempere, Abel Martín o Canogar. A partir de ahí se sucedieron las reuniones, algunas de ellas en la sede sindical de Avenida América; otras, en el Círculo de Bellas Artes, en Redor y en casas particulares (en la casa de Escalada, de Corazón, etc.) / (...) Con respecto a la militancia en el PCE y otros grupos, muchos compañeros eran comunistas, no siempre sabíamos quién era quién, los militantes vivían en la clandestinidad. Yo era simpatizante, pero no me afilié, no tenía carné. Sabíamos que el PCE infiltraba algunas de estas iniciativas (los grupos de trabajo, las asambleas). Pero yo estaba de acuerdo en ese tipo de infiltración, queríamos a compañeros comprometidos, serios⁷.

6. ÁLVAREZ COBELAS, José: *Envenenados de cuerpo y alma. La oposición universitaria al franquismo en Madrid (1939-1970)*. Madrid, Siglo XXI, 2004; VALDELVIRA GONZÁLEZ, Gregorio: *La oposición estudiantil al franquismo*. Madrid, Síntesis, 2006.

7. Entrevista con Gerardo Aparicio, Madrid, 8 de abril de 2013. En lo referente al protagonismo del PCE, el mismo parecer fue expresado por Eduardo Arenillas en una entrevista concedida en Madrid el 21 de mayo de 2014. En un documento titulado *Hacia una alternativa democrática para las artes plásticas. Propuesta para una discusión*, editado en 1977 por la agrupación de artistas plásticos de Madrid del Partido Comunista de España, se relata el origen de la asociación en el marco de las asambleas que tuvieron lugar en la ESBA «con la participación activa de artistas y militantes del PCE» (Archivo Marchán / Quevedo, Biblioteca y Centro de Documentación del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, n.º 13, caja 11). Con respecto al ambiente de las asambleas y la desconfianza generada por el binomio clandestinidad/represión, Aparicio añade: «Recuerdo una anécdota que ilustra el clima de aquellas reuniones. Arenillas creía que yo era de la CIA porque tenía un amigo americano, William Dyckes, que asistía a las clases de grabado (y que, a su vez, tenía amistad con una bibliotecaria de la Embajada de Estados Unidos; ella sí era de la CIA, pero nosotros no lo sabíamos). Al mismo tiempo, yo creía que Arenillas era un policía de la Brigada Político Social. Él venía a las reuniones y se quedaba siempre al fondo, de pie. Ese malentendido se mantuvo durante dos años hasta que nos enteramos de que él era del PCE. Un amigo me comentó que otros compañeros decían que yo era de la CIA y que el rumor venía de Arenillas. Un día aclaramos el malentendido. El clima era muy paranoico».

A mediados de los años sesenta, el PCE empieza a concretar una estrategia en el terreno de la cultura. En 1965 la Comisión de Cultura del Comité Central remite una carta a comunistas y simpatizantes que trabajan en ámbitos culturales para recabar información con la que confeccionar el programa del partido: «Hemos decidido enviaros esta carta porque pensamos que es necesario e importante elevar y ampliar el trabajo del Partido con respecto a problemas tan fundamentales y angustiosos como la enseñanza en sus diversos grados, la Universidad, la investigación científica y el progreso técnico, la creación literaria y artística, el cine, el teatro, etc. etc.»⁸. Aunque el PCE venía desplegando una creciente actividad en el ámbito artístico y cultural desde los años cincuenta⁹, atrás parecían quedar los momentos en que su dirección podía haber impuesto una línea de trabajo con la que el militante sólo podía identificarse o, incluso, una estética (realista) que todo creador debía ayudar a construir. De una manera aparentemente horizontal, haciendo gala de un pragmatismo táctico, el partido trataba de incluir en su agenda ideas y medidas concretas que contribuyesen a poner en marcha un cambio político (desde y para la cultura) renunciando a maximalismos pasados:

En nombre de la Comisión de Cultura del CC del PCE os hacemos la siguiente propuesta: vamos a trabajar juntos por elaborar, de forma más concreta que hasta aquí, la política del P. en el terreno de la cultura, para precisar las direcciones principales de la lucha ideológica. / (...) Es necesario avanzar más en la concreción de las medidas necesarias para acabar con los aspectos más negativos y escandalosos de la situación presente, para iniciar el establecimiento de un sistema de enseñanza moderno, para sentar los fundamentos que permitan abrir cauce a un desarrollo libre, creador, de la cultura en sus más diversos ámbitos. / Al tratar este apartado IV, aconsejamos a los camaradas que, al elaborar las medidas que consideren necesario incluir en el Programa Cultural del Partido, tengan en cuenta, no tanto la revolución cultural que será posible llevar a cabo mañana con el triunfo del socialismo, sino principalmente la necesidad apremiante de ofrecer una alternativa democrática al estado presente¹⁰.

En 1967 Santiago Carrillo, Secretario General del Partido, presenta un informe al Comité Central en el que apunta la pertinencia de hacer extensible la tradicional alianza entre obreros y campesinos a las «fuerzas más dinámicas y progresistas del desarrollo social»: las fuerzas de la cultura. En *Nuevos enfoques a problemas de hoy* (1967), Carrillo escribe: «La alianza de las fuerzas del trabajo y de la cultura —obrerros y empleados, campesinos, intelectuales creadores, científicos y profesionales, artistas, estudiantes, artesanos, pequeños industriales y comerciantes—, está dando los primeros pasos. Tendrá que afrontar todavía serias pruebas, obstáculos difíciles, hasta conseguir concretarse y afirmarse plenamente. Es prematuro aún prever

8. «Carta de la Comisión de Cultura del Comité Central del PCE», enero de 1965, Archivo Histórico del PCE (en adelante, AHPCE), Madrid, Fuerzas de la Cultura, jacq. 217.

9. Cf. ORTEGA, José: «Informe del camarada Ortega al CC», AHPCE, Fuerzas de la Cultura, jacq. 51-53.

10. «Carta de la Comisión de Cultura del Comité Central del PCE», *op. cit.*

las formas que en definitiva tomará»¹¹. De alguna manera, el partido proponía una emergencia pública (un «salir a la superficie») basada en un movimiento complejo y de resultados, hasta cierto punto, impredecibles: la integración de su militancia en sectores estudiantiles y profesionales debía compatibilizarse con la necesidad de atraerse a una creciente masa de descontentos que nunca se habrían sentido identificados con el discurso marxista-leninista del partido, ni siquiera con las reivindicaciones del proletariado como sujeto revolucionario, pero que simpatizaban con el PCE en tanto principal enemigo del régimen. Se planteaba, pues, una «alianza mixta de organizaciones sociales y partidos» que coadyuvase al establecimiento del socialismo tras la inminente caída de la dictadura, objetivo final que el partido trataba de conciliar, no siempre con éxito, con el respeto por los modos de trabajo democráticos. En cualquier caso, la estrategia del PCE, necesitado de una visibilidad pública que se asentaba en el abnegado trabajo en clandestinidad, no anulaba por completo la autonomía (siempre relativa) de los militantes.

Tino Calabuig fue uno de los impulsores de las actividades de la Célula de Pintores, que tenía como meta consolidar esa alianza en el territorio de las artes plásticas: «Comienzo a militar en 1968, a través de Alberto Corazón y Valeriano Bozal, que estaban en contacto con la organización del PCE, y formamos la Célula de Pintores (no de artistas, de pintores). También estaban Juan Montero, su mujer María, Angiola Bonanni, Ángel Aragonés, Francisco Escalda, Juan Ripollés, y otros que entraban y salían»¹². De la natural confluencia de intereses de esta célula y los estudiantes más inquietos de la ESBA surgen los llamados Grupos de Trabajo de Madrid, organizados en varios subgrupos y comisiones¹³, con el objetivo de impulsar la creación de una asociación de artistas plásticos, modificar el plan de estudios vigente en la Escuela y disponer de una infraestructura que canalizase todo tipo de acciones contra la dictadura.

No podemos obviar que entre 1965 y 1967 la universidad española había librado una dura batalla contra el régimen. Entre las principales reivindicaciones de los estudiantes figuraba la creación de un sindicato democrático¹⁴. La agitación des-

11. CARRILLO, Santiago: *Nuevos enfoques a problemas de hoy*. París, Editions Sociales, 1967, p. 173, sobre la alianza entre las fuerzas del trabajo y la cultura, pp. 69–92, 168–179.

12. Entrevista con Tino Calabuig, Madrid, 15 de abril de 2011. Ni en la sección Fuerzas de la cultura, ni en la sección Activistas del Archivo Histórico PCE hemos encontrado referencias a la Célula de Pintores o a los militantes que la integraban.

13. Comisión Gestora, Comisión Función del Arte en la Sociedad, Comisión Económicas, Comisión de Enseñanza, Comisión de Canales de Difusión del Arte. El Reglamento de Funcionamiento Interno de los Grupos de Trabajo de Madrid se conserva en el Archivo Redor-Calabuig, depositado en la Biblioteca y Centro de Documentación del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (en adelante, AR-C), Sección Asociación de Artistas Plásticos. Algunas de las actas de las reuniones intercomisiones pueden consultarse en el Archivo Arenillas, depositado en el Archivo Central, Centro de Documentación del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (en adelante, AA), caja 867, carpeta 1.

14. ÁLVAREZ COBELAS, José: *Envenenados de cuerpo y alma*, op. cit., pp. 168–208. Gracias, en gran medida, a la presión estudiantil, el SEU (Sindicato Español Universitario, dependiente del Frente de Juventudes) fue disuelto en 1965 para ser sustituido por las APES (Asociaciones Profesionales de Estudiantes), rechazadas por la mayoría del alumnado mediante el boicot a las elecciones oficiales de representantes. En abril de 1967, se constituyó el Sindicato Democrático de Estudiantes Universitarios de Madrid (SDEUM), que no fue secundado desde todas las facultades y que nació lastrado por la escasa participación y la disparidad de objetivos de su militancia, controlada por el PCE y el FLP (Frente de Liberación Popular, FELIPE). De hecho, el sindicato entraría en una crisis irreversible durante el curso 1968–1969.

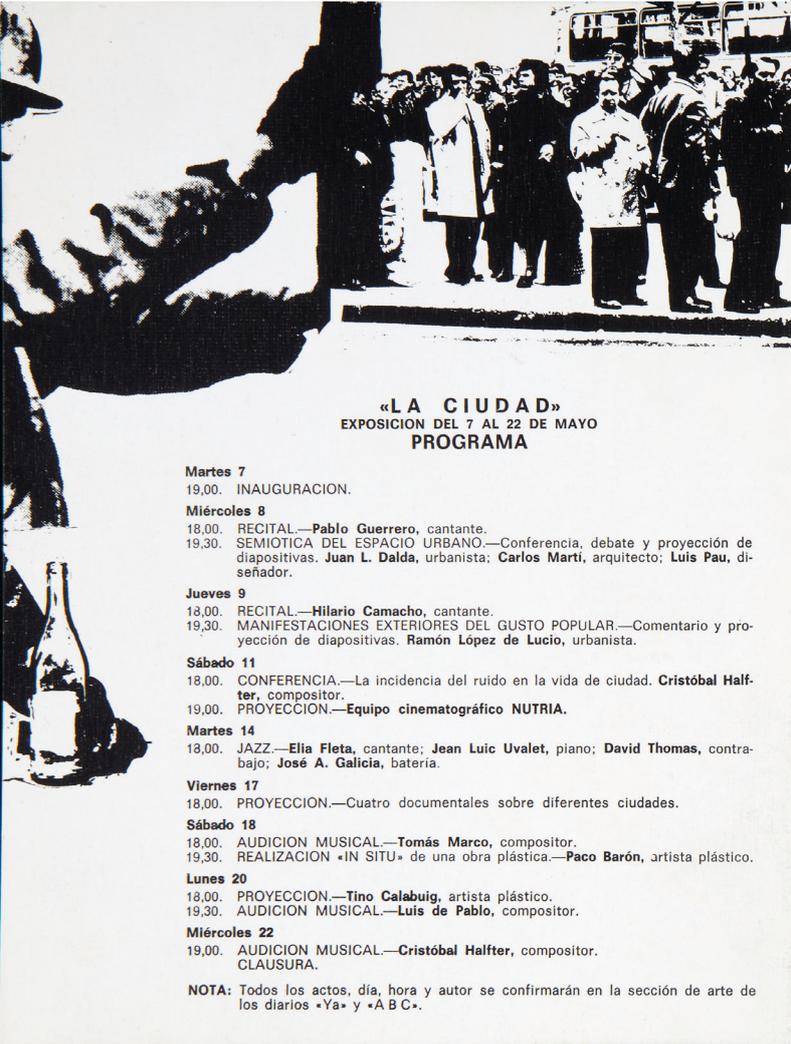
encadenada (o, al menos, agudizada) por la Célula de Pintores del PCE en la ESBA y las acciones ulteriores podrían interpretarse como una particular trasposición de esas luchas estudiantiles y profesionales a un ámbito, el de las enseñanzas artísticas, en el que ambos territorios parecían solaparse de manera problemática. Es decir, los estudiantes encontraban serias lagunas en su formación (desfasada, artesanal, academicista) al tiempo que contemplaban con inquietud su futura inserción en un sistema del arte raquítico. El trabajo artístico, territorio privilegiado desde el cual manifestar el disenso político, parecía tener un encaje difícil en la realidad económica. Los estudiantes, por su parte, consiguieron recabar el apoyo de artistas de peso (Genovés, Saura, Canogar, etc.), que emergían como referentes morales para un trabajo político cotidiano, pero también como modelos profesionales difíciles de emular en una sociedad desarrollista que mutaba a gran velocidad. Quizás por ello, dentro de los Grupos de Trabajo, uno de los subgrupos más activos fue la comisión Función del Arte en la Sociedad, sobre el que volveremos enseguida.

A pesar de la difícil articulación de movimiento estudiantil y movimiento obrero, y aunque resultaría casi imposible equiparar el trabajo artístico con el trabajo asalariado «normal», nos encontramos aquí con un grupo de artistas y alumnos de bellas artes que deciden poner en marcha una asociación profesional que afirmase su identidad como trabajadores o que, al menos, sirviese para definir su estatuto laboral. Por supuesto, esta voluntad asociativa no era nueva en absoluto, como tampoco lo era la inevitable politización de una plataforma de este tipo, especialmente en un momento en que el movimiento asociativo y los colegios profesionales empezaban a desempeñar un papel central en el antifranquismo. Los primeros intentos para fundar un sindicato (vertical, legal) de artistas plásticos datan de 1963, cuando desde la Obra Sindical de Artesanía, dentro de la estructura oficial de la Delegación Nacional de Sindicatos, se promueve la constitución de ANSIBA (Agrupación Nacional Sindical de Bellas Artes), que se encuadraría dentro del SNAD (Sindicato Nacional de Actividades Diversas). En esos mismos momentos, en los grupos de Estampa Popular ya se había explicitado la necesidad de defender los derechos laborales de los artistas desde unos planteamientos abiertamente antifranquistas¹⁵.

De algún modo, las propuestas de los Grupos de Trabajo de Madrid recogían inquietudes y voluntades que estaban en el aire y que, de inmediato, iban a toparse con la oficialidad. Dado que el primer intento para registrar los estatutos de una asociación de artistas plásticos recibe una respuesta negativa por parte de la administración (que les invita a integrarse en ANSIBA), los grupos deciden registrar una sociedad anónima (APSA, Promotora de Actividades Plásticas S.A., 30 de junio de 1972) en cuyo marco legal trabajarían durante algunos años¹⁶. En 1977 se presentan

15. En una *Declaración de principios*, supuestamente suscrita por el grupo fundacional de Estampa Popular (Madrid) en 1959, además de manifestar que la intención del colectivo es «hacer accesible a todos su trabajo» y «ayudar al pueblo español a defender y a enriquecer su cultura y su libertad», también «propugna la creación de un sindicato libre y democrático donde los derechos de todos los artistas de España sean reconocidos y defendidos». Documento recogido en CASIMIRO GANDÍA, José (com.): *Estampa Popular*. Valencia, IVAM, 1996. Sobre la polémica datación del documento, probablemente posterior, véase DE HARO GARCÍA, Noemí: *Grabadores contra el franquismo*. Madrid, CSIC, 2010, pp. 121-123.

16. Ya en 1970 podían percibirse las dificultades legales que iban a encontrar los artistas españoles en su intento



«LA CIUDAD»
EXPOSICION DEL 7 AL 22 DE MAYO
PROGRAMA

- Martes 7**
19.00. INAUGURACION.
- Miércoles 8**
18.00. RECITAL.—Pablo Guerrero, cantante.
19.30. SEMIOTICA DEL ESPACIO URBANO.—Conferencia, debate y proyección de diapositivas. Juan L. Dalda, urbanista; Carlos Martí, arquitecto; Luis Pau, diseñador.
- Jueves 9**
18.00. RECITAL.—Hilario Camacho, cantante.
19.30. MANIFESTACIONES EXTERIORES DEL GUSTO POPULAR.—Comentario y proyección de diapositivas. Ramón López de Lucio, urbanista.
- Sábado 11**
18.00. CONFERENCIA.—La incidencia del ruido en la vida de ciudad. Cristóbal Halfter, compositor.
19.00. PROYECCION.—Equipo cinematográfico NUTRIA.
- Martes 14**
18.00. JAZZ.—Ella Fleta, cantante; Jean Luic Uvalet, piano; David Thomas, contrabajo; José A. Galicia, batería.
- Viernes 17**
18.00. PROYECCION.—Cuatro documentales sobre diferentes ciudades.
- Sábado 18**
18.00. AUDICION MUSICAL.—Tomás Marco, compositor.
19.30. REALIZACION «IN SITU» de una obra plástica.—Paco Barón, artista plástico.
- Lunes 20**
18.00. PROYECCION.—Tino Calabuig, artista plástico.
19.30. AUDICION MUSICAL.—Luis de Pablo, compositor.
- Miércoles 22**
19.00. AUDICION MUSICAL.—Cristóbal Halfter, compositor.
CLAUSURA.
- NOTA:** Todos los actos, día, hora y autor se confirmarán en la sección de arte de los diarios «Ya» y «ABC».



Galería Vandrés
Don Ramón de la Cruz, 26
Teléfono 225 30 75 - Madrid-1



PROMOTORA DE ACTIVIDADES PLÁSTICAS
(AIAP, ASOCIACION INTERNACIONAL DE ARTISTAS PLÁSTICOS)

exposición
conferencias
filmaciones
diapositivas
audiciones musicales
happenings
recitales



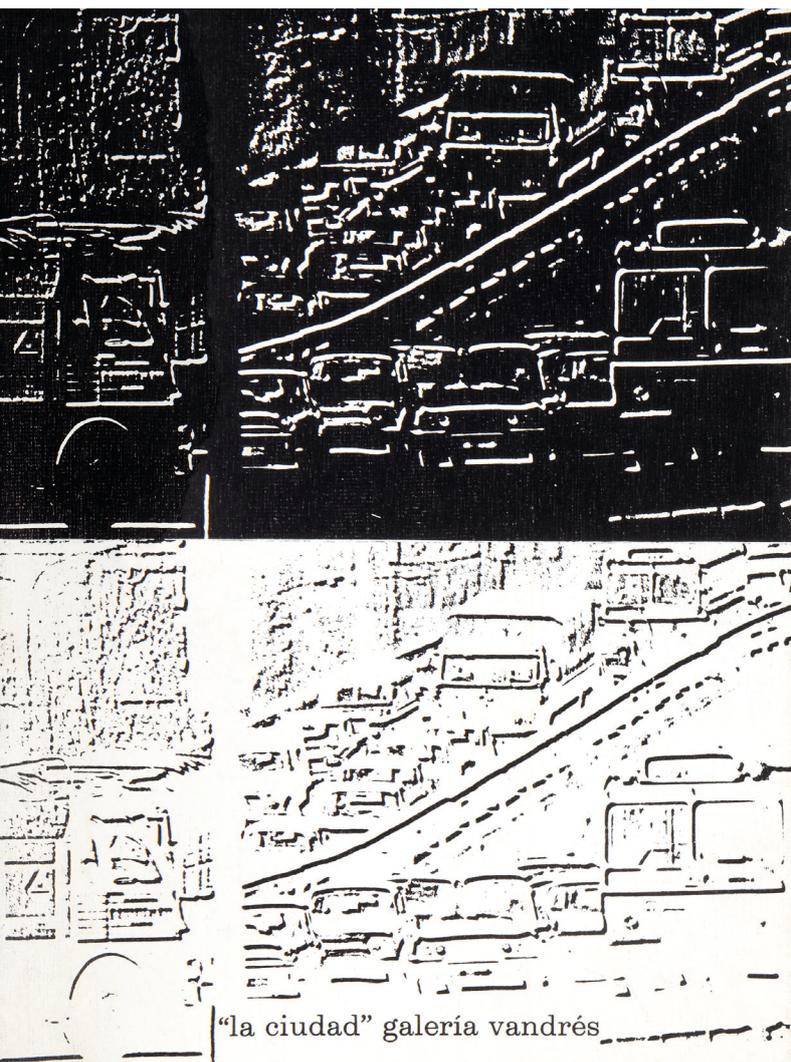
diseño grupo canal

FIGURAS 1 Y 2. HOJA DE MANO DE LA EXPOSICIÓN LA CIUDAD, ORGANIZADA POR APSA, GALERÍA VANDRÉS, MADRID, 1974, AR-C, SECCIÓN ASOCIACIÓN DE ARTISTAS PLÁSTICOS.

unos nuevos estatutos que seguían los propuestos por la UNESCO y que son también rechazados, en opinión de Eduardo Arenillas, uno de los agentes más activos del movimiento asociativo, por ser «demasiado democráticos». Es entonces, ante esta nueva negativa, cuando los artistas recurren a la Ley Sindical (también en otros países algunas asociaciones de artistas habían adoptado estructuras sindicales) para dar una nueva cobertura legal a sus acciones¹⁷, pese a que la asociación se rigiese, de

por consustituir una asociación profesional. RUIZ RODRÍGUEZ, Juan: «Aspectos de asociacionismo artístico en España», *Nueva Dimensión*, 20 de marzo de 1970; Sin Firma: «Los artistas plásticos, en busca de asociación», *Nuevo Diario*, 19 de marzo de 1970.

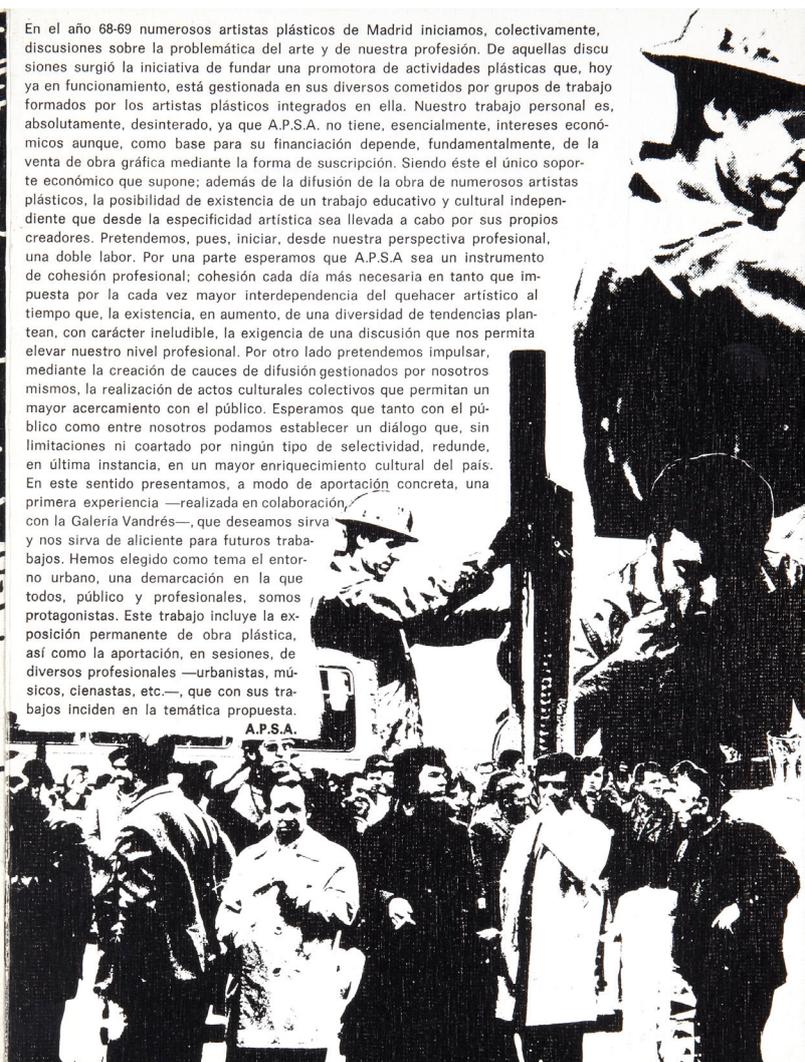
17. BALLESTER, José María: «Los artistas plásticos negocian su estatuto», *Diario 16*, 15 de noviembre de 1977; tanto Quico Rivas como Valeriano Bozal criticaron, desde perspectivas diferentes, la constitución de un sindicato de



“la ciudad” galería vandrés

En el año 68-69 numerosos artistas plásticos de Madrid iniciamos, colectivamente, discusiones sobre la problemática del arte y de nuestra profesión. De aquellas discusiones surgió la iniciativa de fundar una promotora de actividades plásticas que, hoy ya en funcionamiento, está gestionada en sus diversos cometidos por grupos de trabajo formados por los artistas plásticos integrados en ella. Nuestro trabajo personal es, absolutamente, desinteresado, ya que A.P.S.A. no tiene, esencialmente, intereses económicos aunque, como base para su financiación depende, fundamentalmente, de la venta de obra gráfica mediante la forma de suscripción. Siendo éste el único soporte económico que supone; además de la difusión de la obra de numerosos artistas plásticos, la posibilidad de existencia de un trabajo educativo y cultural independiente que desde la especificidad artística sea llevada a cabo por sus propios creadores. Pretendemos, pues, iniciar, desde nuestra perspectiva profesional, una doble labor. Por una parte esperamos que A.P.S.A. sea un instrumento de cohesión profesional; cohesión cada día más necesaria en tanto que impuesta por la cada vez mayor interdependencia del quehacer artístico al tiempo que, la existencia, en aumento, de una diversidad de tendencias plantean, con carácter ineludible, la exigencia de una discusión que nos permita elevar nuestro nivel profesional. Por otro lado pretendemos impulsar, mediante la creación de cauces de difusión gestionados por nosotros mismos, la realización de actos culturales colectivos que permitan un mayor acercamiento con el público. Esperamos que tanto con el público como entre nosotros podamos establecer un diálogo que, sin limitaciones ni coartado por ningún tipo de selectividad, redunde, en última instancia, en un mayor enriquecimiento cultural del país. En este sentido presentamos, a modo de aportación concreta, una primera experiencia —realizada en colaboración con la Galería Vandrés—, que deseamos sirva y nos sirva de aliciente para futuros trabajos. Hemos elegido como tema el entorno urbano, una demarcación en la que todos, público y profesionales, somos protagonistas. Este trabajo incluye la exposición permanente de obra plástica, así como la aportación, en sesiones, de diversos profesionales —urbanistas, músicos, cienastas, etc.—, que con sus trabajos inciden en la temática propuesta.

A.P.S.A.



manera informal, por sus primeros estatutos. En agosto de 1977 queda legalizada la Asociación Sindical de Artistas Plásticos (ASAP) y en febrero de 1979 se configura la Confederación Sindical de Artistas Plásticos (CSAP), que funcionará como tal hasta 1987. Bajo cualquiera de estas figuras jurídicas, desde 1973 (APSA) la asociación estaba integrada en la AIAP (Association Internationale des Arts Plastiques / International Association of Art, fundada en 1954, dependiente de la UNESCO y con sede en París)¹⁸, organización con la que los Grupos de Trabajo de Madrid mantenían relaciones desde finales de los sesenta.

artistas, RIVAS, Francisco: «Los artistas plásticos intentan crear un sindicato», *El País*, 22 de enero de 1977; BOZAL, Valeriano: «Para hablar de realismo no hay que hablar de realismo», en vv.AA.: *España. Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*. Barcelona, Gustavo Gili, 1976, pp. 131-135.

18. ARENILLAS, Eduardo: «El Ministerio de Cultura y la Confederación Sindical de Artistas Plásticos (AIAP)». *Arteguía*, 55 (1980). Puede encontrarse una aproximación al desarrollo posterior del movimiento asociativo en GUNTÍN,

2. HACIA UN NUEVO PLAN DE ESTUDIOS

En noviembre de 1969, los grupos reciben una invitación de la AIAP para que una comisión de, al menos, dos personas representase a España en la 11 Conferencia sobre la Formación Profesional del Artista, que tendría lugar entre el 18 y el 24 de mayo de 1970 en Belgrado, coincidiendo con el Año Internacional de la Educación. La primera Conferencia se había celebrado en Londres en 1965. En la invitación se planteaban tres cuestiones relativas a los planes de estudio de los títulos de bellas artes, en torno a las cuales girarían las discusiones del encuentro: «a) ¿Qué asignaturas son aconsejables dar a los estudiantes durante el primer año de estudios en la Escuela de Arte? b) ¿Se debe estimular el estímulo creador [sic], o la enseñanza debe orientarse más bien a la adquisición de conocimientos y de técnicas? c) ¿Qué lugar ocupa la Historia del Arte y otras asignaturas intelectuales en las escuelas de arte? ¿Qué ventajas pueden tener para el trabajo creador y práctico en el taller?»¹⁹. Sin duda, los estudiantes, descontentos con las enseñanzas trasnochadas que se impartían en la ESBA, encontraron aquí un acicate para trabajar en un nuevo plan de estudios. En mayo de 1970, tres alumnos de la Escuela, Marisa González, Eduardo Arenillas y Angiola Bonanni, llegan a la Yugoslavia de Tito para participar en la conferencia. El PCE había hecho las gestiones necesarias para que sus pasaportes no fuesen sellados en la frontera, lo que podría haberles generado serios problemas de regreso a España. La intervención de la representación madrileña contó con el apoyo de un telegrama firmado por importantes artistas españoles (Tàpies, Saura, Picasso, Miró, Chillida, Oteiza, Genovés, Muñoz, Sempere, Mompó y Canogar, entre otros), que arrancó el aplauso de un auditorio entregado a los jóvenes militantes antifranquistas²⁰.

Tras la Conferencia, los grupos intensifican el trabajo con el objetivo de proponer un nuevo plan de estudios al Ministerio. Después de las primeras reuniones y de intercambios epistolares (solicitando información curricular) con escuelas de arte de Stuttgart, Berlín, Dusseldorf, Nuremberg, Lieja y Londres, Marisa González (Bilbao, 1945), acompañada de algunos estudiantes, visita las otras cuatro escuelas del país (Barcelona, Valencia, Sevilla y Bilbao) para implicar a estos centros en el diseño del nuevo currículo: «Éramos alumnos de Bellas Artes, en una Escuela poco politizada (excepto en algunos casos) con una enseñanza inmovilista, decimonónica, impartida por profesores reaccionarios en lo político y en lo estético. Castraban la creatividad en lugar de potenciarla. Todo se basaba en la copia de la realidad y no había trabajo intelectual. En Historia del Arte no llegábamos ni a Picasso. No existía el arte contemporáneo»²¹.

Florenzi: «Las asociaciones profesionales de artistas visuales en el Estado español 1980–2010», en ARAMBURU, Nekane (ed.): *Historia y situación actual de los colectivos de artistas y espacios independientes en el Estado español (1980–2010)*. Vitoria, Archivos Colectivos, 2011.

19. Carta de invitación remitida por la AIAP, fechada en noviembre de 1969, AR-C, Sección Asociación de Artistas Plásticos.

20. El borrador de la intervención de la comisión española puede consultarse en AA, caja 867, carpeta 6.9.

21. Entrevista con Marisa González, Madrid, 24 de enero de 2010.

En 1970, la comisión promotora de la asociación edita una encuesta que distribuye entre profesionales y estudiantes de las escuelas para recabar información con la que confeccionar un nuevo plan de estudios²². En él, se vierten un conjunto de reflexiones sobre las carencias de las enseñanzas impartidas en la ESBA y se enumeran una serie de propuestas para mejorarla. El cambio «debe ser consecuente con la realidad social; la orientación de la enseñanza debe contar con la pluralidad caracteriológica de los alumnos, proporcionándoles una formación abundante y densa en contenido, tanto en materia humanística como en teoría y práctica de la plástica, no excluyendo ninguna de las posibles facilidades materiales de investigación»²³. Además de la democratización de la escuela y la mejora de la «inserción profesional» de sus alumnos, las líneas maestras del plan podrían resumirse en: a) mejor integración de la formación humanística-teórica y la enseñanza práctica (en talleres libres), b) incorporación de las bellas artes a la estructura universitaria, pasando estas a depender de la Dirección General de Enseñanza Universitaria, con un plan de estudios de 3 años de materias comunes (diplomatura) + 2 años de especialización (licenciatura), c) mejora de la relación entre estudiantes y profesores, cuya autoridad y resistencia a la experimentación es puesta en crisis, y reducción del número de alumnos por aula/profesor, d) incorporación de profesionales de reconocido prestigio al profesorado, y e) potenciación de la proyección social de los titulados.

Este plan, que debió ser redactado a finales de 1970 o principios de 1971, coincide en el tiempo con el ya referido empuje del movimiento estudiantil (que experimenta fluctuaciones en su actividad durante estos años) y, en concreto, con las protestas contra la Ley General de Educación, conocida como «ley Villar Palasí»²⁴. En ese clima de ebullición política, eran habituales las protestas de los estudiantes por los métodos pedagógicos del profesorado y los contenidos de sus temarios; protestas que, en muchos casos, desembocaron en la ocupación de cátedras con el fin de «sugerir» a sus titulares que modificasen sus programas²⁵. Las acciones de los grupos

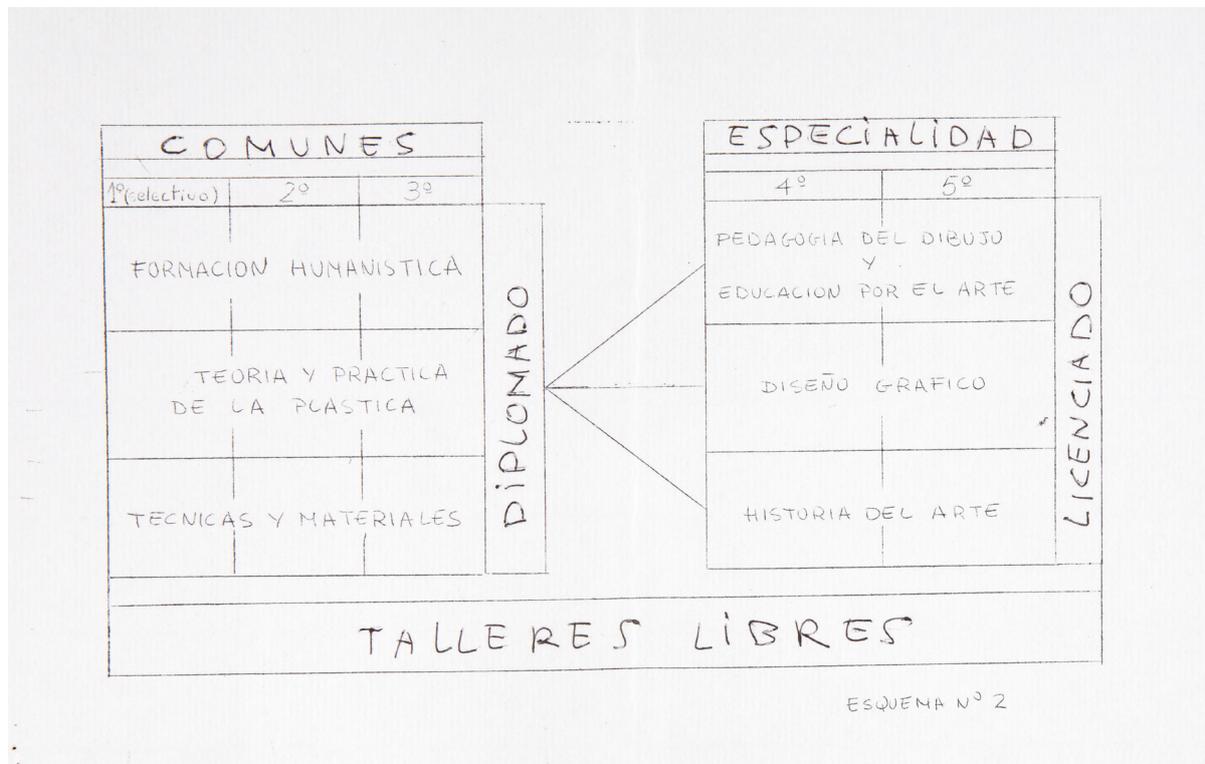
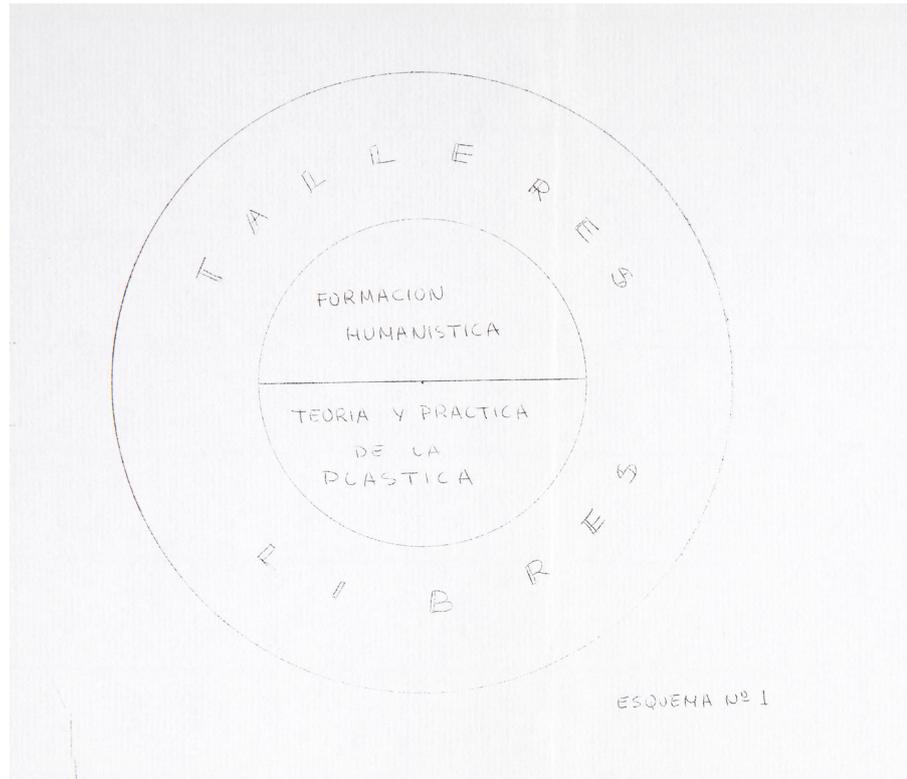
22. Tanto el anteproyecto para el nuevo plan de estudios como la encuesta editada por la Comisión Promotora de la Asociación de Artistas Plásticos (Depósito Legal M-4335-1970) pueden encontrarse en AR-C, Sección Asociación de Artistas Plásticos; y AA, caja 867, carpeta 18.3.

23. «Hacia una nueva orientación de las escuelas de bellas artes. Anteproyecto», AR-C, Sección Asociación de Artistas Plásticos.

24. José Luis Villar Palasí, nombrado Ministro de Educación en abril de 1968 para sustituir al desgastado Manuel Lora Tamayo, impulsó la Ley General de Educación y Financiamiento de la Reforma Educativa de 4 de agosto de 1970. En un documento sin fecha ni firma titulado «Información de la AIAP Española» (AA, caja 867, carpeta 4), probablemente redactado a mediados de 1971, se relata cómo las protestas desencadenadas en la ESBA tras el rechazo del anteproyecto para un nuevo plan de estudios confluyeron con las quejas por el alto porcentaje de suspensos y las acciones contra a la Ley Villar Palasí. Las protestas desembocaron en una huelga activa de dos días de duración «con las consiguientes asambleas y desalojos, el último de los cuales se efectuó bajo amenazas de la policía que había rodeado la Escuela».

25. Como ejemplo de este tipo de acciones, en el territorio de la Historia del Arte, resultan interesantes las iniciativas de los alumnos de Geografía e Historia que tuvieron lugar en 1975 en la Universidad de Salamanca: «La asignatura era Historia del Arte Medieval en la Licenciatura en Geografía e Historia de un plan muy antiguo del que nosotros fuimos el último curso. Nos negamos a seguir las clases tal y como el profesor Caamaño [Jesús María Caamaño Martínez] las impartía, que consistían en poner un número inmenso de diapositivas, todas muy técnicas, sin conectar el arte con otros aspectos de la vida y la sociedad de la época. Le pusimos como ejemplo de lo que queríamos el libro, famosísimo en aquel tiempo, de Arnold Hauser, *La Historia Social de la Literatura y el Arte*. Le confeccionamos un programa alternativo de la asignatura con su correspondiente contenido y se lo hicimos llegar.

FIGURAS 3 Y 4. «HACIA UNA NUEVA ORIENTACIÓN DE LAS ESCUELAS DE BELLAS ARTES. ANTEPROYECTO», 1970-1971, AR-C, SECCIÓN ASOCIACIÓN DE ARTISTAS PLÁSTICOS.



con respecto al plan de estudios de la ESBA iban en esta misma dirección, si bien llevando al extremo los procesos democráticos de trabajo y tratando de encontrar vías legales para sus propuestas. El impulso contestatario que activaba a amplias capas de la sociedad durante el último franquismo podía entenderse, en el seno del movimiento estudiantil, como un intento por contrarrestar la autoridad de las instituciones educativas (y, tras ellas, la de la administración, el Estado, la dictadura) tanto como la autoridad de la generación anterior (el profesor, el padre, la familia). En el caso de los artistas, esa actitud antiautoritaria heredaba un viejo tic vanguardista dado que también se dirigía contra la tradición, supuestamente salvaguardada por los profesores que perpetuaban un tipo de enseñanza técnica, así como contra cualquier tipo de norma o límite que cercenase la creatividad. La libertad de expresión, como reivindicación cotidiana en la lucha antifranquista, adquiriría una nueva dimensión en el territorio que debía vehicular la libertad individual (el arte) y que, al mismo tiempo, en un contexto hostil, era habitualmente empleado como una herramienta crítica contra el régimen. Así, en el ámbito artístico, la libertad debía regir no sólo las dinámicas educativas (talleres libres, formación humanística) sino también los modos de difusión del trabajo artístico (exposiciones libres, redes de exhibición no condicionadas por el mercado especulativo de obras de arte).

3. CONTRA LA EXPOSICIÓN NACIONAL DE BELLAS ARTES: LA 1.ª EXPOSICIÓN LIBRE Y PERMANENTE

La asociación de artistas que nace en la ESBA a finales de los años sesenta no sólo se fija objetivos profesionales y académicos sino que, como no podía ser de otro modo teniendo en cuenta su contexto de gestación y su obvia relación con el PCE, se constituye de inmediato en una plataforma de agitación política²⁶. En 1970 un nutrido grupo de artistas «profesionales» decide boicotear la Exposición Nacional de Bellas Artes, considerada por muchos una muestra anquilosada, incapaz de responder a las necesidades de los creadores²⁷. Los cambios de reglamentación establecidos por la Dirección General de Bellas Artes no satisfacen las demandas del sector en varios aspectos por lo que los artistas deciden no concurrir con sus obras a la convocatoria anual²⁸. Los asociación y la delegación de alumnos de la ESBA apoyan de inmediato el boicot, no sin plantear una alternativa diseñada con

No nos lo aceptó y no nos presentamos al examen de junio. En septiembre, enterados de que un pequeño grupo de alumnos pensaba hacer el examen, nos presentamos en la facultad para impedir que se realizara la prueba, tuvieron que llamar a la fuerza pública, los grises, y nos desalojaron a golpe de porra». Entrevista con Francisco Manuel Juanes Hernández, Salamanca, 28 de mayo de 2014.

26. Hay que tener en cuenta que no todos los artistas y estudiantes políticamente activos en estos momentos eran militantes o esataban próximos al PCE. Algunos, como Darío Corbeira, Alfonso Galván y Guillermo Lledó, estaban próximos o militaban en el FRAP (Frente Revolucionario Antifascista y Patriota, de inspiración maoísta) y otros grupos a la izquierda del PCE.

27. Los artistas publicaron un manifiesto contra la Exposición Nacional en que invitaban a otros creadores a secundar su protesta. NÚÑEZ LAISECA, Mónica: *Arte y política en la España del desarrollismo*. Madrid, CSIC, 2006, pp. 98-100.

28. Sin Firma: «Quinientos artistas dicen No a la Nacional de Bellas Artes», *Nuevo Diario*, 10 de junio de 1970.

la ayuda de los profesionales. Tras varias reuniones entre los representantes de los alumnos y el entonces Director General de Bellas Artes, Florentino Pérez Embid (Luis González Robles ostentaba el cargo de Comisario General de Exposiciones), en una asamblea general celebrada el 17 de marzo de 1970, se lee el siguiente texto:

1.º No estamos de acuerdo en que el jurado de selección [de la Exposición Nacional de Bellas Artes] sea nombrado como siempre a dedo sin tener en cuenta nuestra representación. 2.º No estamos de acuerdo con los premios, ya que consideramos que el arte no es competitivo, y sirven para desunir y crear rivalidades personales entre nosotros. 3.º No estamos de acuerdo con que la Exposición vaya orientada como siempre hacia un «elitismo» y no tenga (como nosotros proponemos) un fin didáctico, orientada a formar a los artistas e informar a la base del país y sobre todo al sector de la enseñanza, escuelas, institutos, universidad, donde el conocimiento, o más bien el desconocimiento de los problemas del arte actual es desolador²⁹.

La comisión de Canales de Difusión había entregado al Director General el ante-proyecto de un evento concebido para sustituir a la Exposición Nacional. El nombre propuesto era *INFORMATIVA 70. Bienal de Artes Plásticas*. Entre las ideas que los artistas ponen sobre la mesa figuraban a) exposiciones preparatorias (*pre-Informativas*) con carácter bianual (en los años anteriores a cada cita) y organizadas por regiones, b) que la mitad del comité de selección fuese designado por la asociación, c) el artista sólo tendría limitaciones de tipo espacial (no de estilo o soporte), d) la ciudad que acogiese la bienal sería distinta cada año, e) se sugiere un tipo concreto de catálogo, eminentemente informativo, así como la celebración de un simposio paralelo. La propuesta trataba de conciliar el carácter inclusivo que se le presuponía a toda convocatoria que promoviese la libertad de expresión con la necesidad de respaldar la obra de artistas jóvenes y el riesgo implícito en toda actitud experimental: «Como muestra del arte de nuestra época, la exposición estará abierta a todas las tendencias artísticas vigentes y buscará fomentar aquellas expresiones que entrañen un aporte nuevo al lenguaje plástico»³⁰.

Aquí afloran con claridad algunas de las contradicciones que atraviesan la actividad asociativa en el ámbito artístico: la libertad absoluta de creación y exposición, la no discriminación de las propuestas en razón de su tono discursivo, estilo o lenguaje, debería compatibilizarse con la promoción de la innovación; innovación basada, en gran medida, en la experimentación lingüística, que implica, a su vez,

29. Texto leído en la asamblea del 17 de marzo de 1970, AR-C, Sección Asociación de Artistas Plásticos. En esta misma carpeta se conserva una carta dirigida al Director General de Bellas Artes, Ministerio de Educación y Ciencia, fechada ese mismo 17 de marzo de 1970 (una copia de la carta puede consultarse en AA, caja 867, carpeta 2). En ella, se alude a una reunión celebrada el 4 de marzo de 1970 en la que se le habría informado de las actividades de la Asociación Nacional de Artistas Plásticos. Se hace también referencia a una asamblea a la que asistieron más de 300 artistas así como al rechazo de todos ellos a participar en la Exposición Nacional de Bellas Artes, dada la negativa del ministerio a escuchar sus reclamaciones. Entre los firmantes de la carta, Alexanco, Alfaro, Alcaín, Aparicio, Arenillas, Juan Manuel Bonet, Broto, Calabuig, Canogar, Rafols Casamada, Chirino, Datas, Equipo Crónica, Equipo Múltiple, Genovés, Miguel Gómez, María Luisa González, Guinovart, Jové, Carmen Laffon, Antonio López, Llana, Llimós, Millares, Lucio Muñoz, Francisco Nieva, Raimundo Patiño, Saura, Sempere, Pablo Serrano, Teixidor y Salvador Victoria.

30. «Anteproyecto para *INFORMATIVA 70*», AR-C, Sección Asociación de Artistas Plásticos.

un juicio crítico acerca de las aportaciones sintácticas, semánticas y pragmáticas de cada proyecto; y la puesta en valor de este carácter experimental parece difícilmente conciliable con la suspensión de todo juicio crítico, manifestada aquí en la supresión de los jurados y el rechazo a jerarquías y categorizaciones. En cualquier caso, a finales de año, los estudiantes deciden convocar una alternativa a la Exposición Nacional:

En el mes de noviembre [de 1970] los alumnos de la Escuela de Bellas Artes adoptamos una postura crítica y contraria al sistema tradicional de exposiciones, aprobando en una asamblea la no participación en la exposición patrocinada por la Dirección General de Bellas Artes que anualmente se celebra en esta Escuela coincidiendo con la actitud tomada por los artistas plásticos ante la Exposición Nacional. / Resumiendo, nuestros puntos de vista son: 1º) El premio es un falso estímulo que no supe el bajo nivel formativo que se imparte en esta escuela. 2º) El premio establece una lucha competitiva entre los aspirantes al mismo que es inadmisibles moralmente. 3º) Estamos necesitados de estímulos de otro tipo: información, comunicación, valores libres, etc. 4º) Es inadmisibles la división por especialidades (pintura, escultura...) concepto totalmente superado hoy en día. Nuestra propuesta es: realizar una exposición que responda a nuestro concepto: no competitiva, permanente y renovable, totalmente libre para todo tipo de alumnos y profesionales y sin limitaciones de ninguna clase, bajo un aspecto práctico y teórico-cultural, con debates y coloquios relacionados con las artes plástica, diseño, sociología, urbanismo, economía... Esperamos que esta confrontación resulte realmente estimulante. La exposición en la escuela será un foco permanente del cual partirá periódicamente un número de obras para ser expuestas en institutos, colegios mayores, fábricas, etc., intentando crear nuevos cauces de difusión y venta de la obra plástica (...)³¹.

Esta *I.^a Exposición libre y permanente* respondía a las nuevas formas de lucha (ocupaciones, creación de espacios liberados y autogestionados³²) que venía practicando el movimiento estudiantil, así como a las inquietudes planteadas en los Grupos de Trabajo³³, inquietudes que, a su vez, participaban de un cierto clima de

31. Documento sin fecha, probablemente redactado en enero de 1971, sellado por la Delegación de Alumnos de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando. AR-C, Sección Asociación de Artistas Plásticos. Copias del documento se conservan en el Archivo personal de Marisa González y en el Archivo Arenillas.

32. FERNÁNDEZ BUEY, Francisco & MIR GARCÍA, Jordi: «Apropiación del futuro: revuelta estudiantil y autogestión durante el tardo-franquismo y la Transición», en vv.AA.: *Desacuerdos 6. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*. Granada, Barcelona, Madrid, Sevilla, San Sebastián; Centro José Guerrero, MACBA, MNCARS, UNIA, Arteleku, 2011.

33. En un documento interno sin fecha ni firma, probablemente redactado a mediados de 1970, estudiantes de la ESBA decaran: «Debemos asumir la responsabilidad de dar nueva vida a ese fósil carcomido (la ESBA), hay que llevar a los estudiantes a un continuo contacto con la masa de profesionales y viceversa, promover una confrontación real de la que surjan nuevas e insospechadas soluciones, hay que reclamar y poner en evidencia la necesidad de que la escuela de bellas artes sea el centro de comunicación de todos los artistas, un centro de discusión permanente, de continuo debate sobre todos los problemas que afectan hoy a los artistas, al arte y a toda la sociedad / Necesitamos que la escuela sea un verdadero centro cultural, sus locales, sus instalaciones, sus posibilidades, deberían ser aprovechadas realmente. Que la escuela sea un verdadero centro de comunicación e información para todos, es ahí donde debemos crear la costumbre de las reuniones a nivel de masa, borrar la frontera entre lo legal y lo ilegal, tenemos que crear la legalidad. / Allí debemos promover toda clase de actividades; *exposiciones permanentes libres y colectivas*, coloquios, debates, información viva...». En el acta de la reunión de la comisión Función del Arte en la Sociedad

época³⁴. Debido a la falta de documentación es difícil determinar cuál fue el programa de actos que acompañó a la exposición (conciertos, conferencias, teatro, etc.), cuánto tiempo estuvo ésta abierta³⁵ o cómo se dispusieron las obras de alumnos y profesionales (muchas de ellas cedidas por la galerista Juana Mordó) en el espacio de la escuela³⁶. Marisa González describe la muestra como sigue:

Invadimos toda la escuela en periodo lectivo. Además nos gustaba provocar. Por ejemplo, metimos «los culos» de Úrculo en la capilla. Llenamos todo de obras: pasillos, clases, cafetería, etc. (...) Los alumnos nos encargábamos de vigilar la exposición día y noche, estaba abierta las veinticuatro horas del día. Era una utopía total. No recuerdo exactamente cuánto duró abierta, más de una semana, la policía acudió para requisar la película de Genovés sobre la guerra del Vietnam. Finalmente el director clausuró la exposición. Al menos no hubo detenciones. Los profesores de la Escuela se quejaron alegando que los profesionales que estaban allí exponiendo podían terminar quitándoles el puesto³⁷.

Las actividades de los estudiantes de la ESBA obtuvieron una victoria temporal. En 1971 la dirección jubila anticipadamente a algunos de los profesores más contestados y contrata, para suplir esas bajas, a profesionales de reconocido prestigio como Paco Nieva, Eusebio Sempere y Juan Barjola. Sin embargo, durante el curso siguiente (1972–1973), se produce una especie de *rappel à l'ordre*. La dirección despide a los profesores recién contratados y represalía a algunos de los estudiantes más significados políticamente.

celebrada el 12 de marzo de 1970 puede leerse: «1. (Con destino a la Inter [intercomisiones], para ser presentados en la asamblea), reivindicar la Escuela de Bellas Artes como centro de actividades (talleres libres, exposiciones, coloquios, conferencias, etc.) haciendo de ella un centro vivo, dinámico, en estrecha y total colaboración entre profesionales y alumnos, para conseguir que la enseñanza de bellas artes salga del punto muerto en que consideramos se encuentra. / Para ello proponemos: Exposiciones permanentes colectivas de toda la base de la Asociación (estudiantes y profesionales), ininterrumpidamente, sin distinción de categorías ni tendencias; a modo de enorme bazar, donde se pueda apreciar toda el quehacer artístico que se da en un mismo momento en determinado lugar». A esta reunión asistieron Montero, Moya, Orcajo, Escalada, Calabuig, Ayllón, Palacio y Verdugo. Ambos documentos, AR-C, Sección Asociación de Artistas Plásticos.

34. Algunas de las reivindicaciones de los artistas españoles se estaban vehiculando en términos muy similares en París (tras el 68), México DF (las protestas contra la *Exposición Solar* del Instituto Nacional de Bellas Artes, 1968) o Nueva York (si atendemos a las protestas de la Art Workers' Coalition, AWC, 1969–1971). Curiosamente, los Grupos de Trabajo conocieron las propuestas de la AWC en la Conferencia sobre la Formación Profesional del Artista (Belgrado, 1970). Cf. «Program for Change. The Art Workers' Coalition», abril de 1970, AA, caja 867, carpeta 6.

35. Los entrevistados apuntan duraciones que oscilan entre un día (Arenillas) y una semana (González), hasta la clausura de la exposición por parte de la policía. En el Archivo Arenillas (caja 867, carpeta 11), sólo se conservan dos documentos, sin fecha ni firma, relativos a la 1.ª *Exposición libre y permanente*. El primero, un texto explicativo que enumera los objetivos del evento y que, probablemente, fue repartido en la misma exposición como hoja de mano: «[la exposición] significa un primer paso hacia la desmitificación del arte, al arrancarlo de sus santuarios (...). Significa quitar al arte su carácter decorativo y estetizado ya que como podéis ver hemos intentado pasar por alto los cánones del buen gusto. Significa prescindir de los criterios de selección y categorías». El segundo de los documentos conservados es una carta dirigida al Director General del Bellas Artes en la que se le informa del éxito cosechado por la iniciativa.

36. Puede encontrarse una primera reconstrucción de estos acontecimientos en ALBARRÁN DIEGO, Juan: «Estéticas de la resistencia en el último franquismo. Entre la investigación formal y la consolidación del movimiento asociativo». *Artígrama*, 25 (2010).

37. Entrevista con Marisa González, Madrid, 24 de enero de 2010.

4. TRABAJO ARTÍSTICO Y MILITANCIA POLÍTICA

El trabajo de estos jóvenes artistas militantes no se limitaba, como estamos viendo, a producir obra, sino que se expandía hacia un activismo cotidiano contra la dictadura, contra las estructuras educativas y culturales, por las libertades políticas y los derechos laborales. Cambiar el estatus del arte en la sociedad y la sociedad misma a través del arte parecía un proyecto que desbordaba ampliamente los límites del cuadro. Y ante ese horizonte de trabajo, la práctica artística y el activismo político se imbricaban de una manera no siempre satisfactoria. En el espacio de diálogo que se abre con la puesta en marcha de los grupos y la primera asociación de artistas se dirimirán algunas de las tensiones y contradicciones derivadas de la fricción entre arte y política y de las expectativas laborales que los artistas habían depositado en su trabajo político, en un momento en que la utopía parecía estar al alcance de la mano.

Quizás sea interesante detenerse en el tipo de actividad desarrollada por la Célula de Pintores del PCE, dado que aquí parece estar uno de los estímulos principales de los acontecimientos que estamos abordando. Tino Calabuig señala a propósito de su trabajo en la célula:

teníamos reuniones constantes y muy intensas. Alberto [Corazón] y yo tratábamos de plantear cómo debía ser nuestra praxis artística en función de nuestra militancia política. En la célula repartíamos propaganda, tirábamos panfletos, conseguíamos firmas contra la represión, y nos preguntábamos cuál era nuestra función como «pintores», qué hacíamos allí unos chicos como nosotros. Lo artístico y lo político se articulaban fatal, fue un desastre. Para muchos, la militancia política era el pragmatismo del partido, pero no sabíamos muy bien cómo llevar eso a la manera de hacer arte. Hicimos algunas tentativas de presentar proyectos pero aquello no prosperó³⁸.

Por su parte, Alberto Corazón añade:

la única práctica política de verdad era la que desarrollaba el PCE, el PSOE era inexistente. Era una práctica política muy obrerista, poco sutil, poco intelectual, alejada de lo que podía ser el modelo italiano. Nosotros éramos artistas muy politizados, pero, en general, el mundo del arte y el de la política estaban separados. Nuestro trabajo político era otro, nuestro trabajo artístico no era político. En mi caso, desarrollaba un análisis de la realidad ideológica a través de las imágenes. En la propuesta del PC de alianza entre las fuerzas del trabajo y la cultura, los de la cultura éramos unos señoritos a los que no se hacía demasiado caso³⁹.

De manera inevitable, las urgencias políticas (abrir espacios de libertad, potenciar la comunicabilidad de los mensajes, resistir y denunciar la represión, generar

38. Entrevista con Tino Calabuig, Madrid, 15 de abril de 2011.

39. Entrevista con Alberto Corazón, Madrid, 14 de abril de 2011.

lazos de solidaridad entre sujetos de un posible cambio, fortalecer la conciencia de clase y, en último término, incluso, acabar con la dictadura y construir el socialismo) condicionaban el día a día de los (artistas) militantes en cualquier ámbito. Así, el trabajo artístico debía supeditarse a las necesidades del partido, pese a que no siempre estuviese claro cuáles eran éstas y cuáles, las posibilidades del arte en el terreno de lo político. Aparentemente, la actividad de la Célula de Pintores poco o nada tenía que ver con cuestiones estéticas, estilísticas, intraartísticas, sino, más bien, con problemas orgánicos y profesionales: por una parte, los militantes tenían que ganarse la fidelidad de nuevos «compañeros de viaje» y contribuir a que el partido permease la sociedad; y, al mismo tiempo, debían ayudar a construir asociaciones profesionales que trasladasen elementos de la lucha obrera a la torre de marfil en que se desarrollaba el trabajo artístico, tradicionalmente individualista aunque crecientemente politizado. El espíritu pragmático del partido había llevado a descartar, ya desde los años cincuenta, un posicionamiento claro con respecto al lenguaje artístico más adecuado para conseguir esas metas. Es decir, no se le decía al pintor cómo debía pintar, sino, simplemente, que pintase para el partido, que su experimentación persiguiese los medios más adecuados para alcanzar unos fines sociales y políticos. El mismo José García Ortega se expresaba en esa dirección en su informe de 1953. Después de radiografiar la situación de los artistas españoles y las posibilidades de generar con ellos un nuevo frente cultural contra la dictadura, concluye: «no podemos caer en sectarismos extremistas, porque esto nos privaría de que artistas de relativa o gran personalidad en el mundo del arte nos presten el apoyo que de todo el mundo necesitamos y que ahora, en principio, es lo primero —lo primerísimo—, predisponer a estos grupos a la iniciación de actividades oposicionistas hacia el régimen de Franco a través de su obra»⁴⁰. Aunque da la impresión de que el partido no pretendía imponer una línea realista a los pintores que simpatizasen con su proyecto político, y así parece recomendarlo Ortega, los planteamientos de intelectuales del peso de Valeriano Bozal⁴¹ y algunas polémicas puntuales⁴² nos hacen pensar que el debate acerca de una posible estética socialista, un arte de clase convergente con los intereses del partido, de una manera más

40. Cf. ORTEGA, José: «Informe del camarada Ortega al CC», *op. cit.*, p. 16.

41. BOZAL, Valeriano: *El realismo entre el desarrollo y el subdesarrollo*. Madrid, Ciencia Nueva, 1966. Acerca de los debates críticos en torno al realismo, DÍAZ SÁNCHEZ, Julián: «Perfiles de la crítica (1951–1976)», en DÍAZ SÁNCHEZ, Julián & LLORENTE HERNÁNDEZ, Ángel: *La crítica de arte en España (1939–1976)*. Madrid, Itsmo, 2004, pp. 88–100. Sobre la posible existencia de una estética o marca partidista, Bozal ha declarado: «Creo que en 1968–1969 no existía una práctica artística colectiva que tuviera una marca política definida, había unas actividades artísticas que tenían, naturalmente, una dirección política pero no una marca partidista. Que yo recuerde, nunca hubo una marca partidista. Me interesa señalar que en ese complejo de actividades había artistas que creaban —o trataban de crear— lenguajes nuevos a partir de posibilidades técnicas nuevas, pero también había artistas que utilizaban lenguajes tradicionales —pintaban cuadros. (...) Y existía un diálogo entre unos y otros». «Mesa redonda con Valeriano Bozal, Tino Calabuig y Alberto Corazón», en ALBARRÁN, Juan (ed.): *Arte y transición*. Madrid, Brumaria, 2012, p. 284. Sobre este mismo asunto, véase ANGULO BARTUREN, Javier: *Ibarrola, ¿un pintor maldito?: Arte vasco de posguerra. 1950–1977, de Aranzazu a la Bienal de Venecia*. San Sebastián, Haranburu, 1978, pp. 324–325; SARRIUGARTE GÓMEZ, Íñigo: «El arte al servicio de lo social: Juan Genovés y su relación con el PCE», en BUENO, Manuel, HINOJOSA, José & GARCÍA, Carmen (coords.): *Historia del PCE. I Congreso 1920–1977*. Vol. II, Madrid, Fundación de Investigaciones Marxistas, 2007; HARO GARCÍA, Noemí de: *Grabadores contra el franquismo, op. cit.*, pp. 148–150.

42. DÍAZ SÁNCHEZ, Julián: «Una polémica (frustrada) de partido», en CABAÑAS BRAVO, Miguel (coord.): *El arte español fuera de España*. Madrid, CSIC, 2003.

tácita que explícita, se inclinaba hacia el polo realista. Por su parte, el mismo Ortega abogaba por un concepto de realismo poco definido, pero sin llegar a atacar poéticas vanguardistas (abstractas) de manera demasiado directa: «nuestro gran enemigo no es el arte abstracto en sí, sino el arte por el arte».

Quince años después del informe redactado por el camarada Ortega, en pleno desarrollismo, el enemigo seguía siendo el mismo, aunque los modos de combatirlo ya no ponían el acento en el contenido de las obras. De ahí que fuese necesario pensar cuál debía ser la función del arte en la sociedad y defender, en consecuencia, «un arte perfectamente útil»⁴³. Pese al «obrerismo» al que se refiere Corazón, en la comisión Función del Arte en la Sociedad, la mayor parte de cuyos integrantes militaban en el PCE⁴⁴, se produjeron algunos debates y documentos de interés que pueden ayudarnos a comprender desde qué presupuestos estos artistas, a menudo carentes de formación teórica, intentaban dar respuesta a una compleja pregunta: ¿dónde está el momento político del arte? Curiosamente, en las reuniones de la citada comisión se desencadenaron discusiones que anticipaban algunas de las dinámicas y modos de hacer habitualmente relacionadas con los nuevos comportamientos artísticos⁴⁵: puesta en crisis de la pintura de caballete, necesidad de impulsar nuevos soportes y lenguajes, colectivización de la autoría, politización de los discursos, elevación del tono teórico, interés por establecer nuevos procesos pedagógicos, inclinación hacia prácticas factográficas y experimentación con medios de comunicación de masas, etc. Pese a ello, a algunas de sus reuniones no sólo asistían los artistas que, pocos años después, se iban a mover en el territorio de los nuevos comportamientos (Corazón y Calabuig, que acababan de poner en marcha el taller-galería Redor, o Darío Corbeira) sino también pintores como Lucio Muñoz, Eduardo Úrculo y Luis Gordillo. En las actas de sus encuentros se percibe con claridad cómo las discusiones sobre los problemas profesionales de los artistas en la

43. CORAZÓN, Alberto: «Por un arte perfectamente útil» (1973), recogido en MARCHÁN, Simón: *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid, Akal, 2001.

44. Calabuig ha reflexionado sobre la vinculación entre el PCE y los grupos en estos términos: «Había una comisión —a la que nos apuntábamos todos los que teníamos intereses teóricos sobre arte— sobre la Función del Arte en la Sociedad. El 1 de diciembre de 1969, a la asamblea, tal y como indica el acta [AR-C, Sección Asociación de Artistas Plásticos], asistimos Orcajo, Corazón, Calabuig, Álvarez, Palacio, Montero, Busma, Patiño, Escalada y Lucio Muñoz como oyente. De estas once personas, siete pertenecíamos a la Célula de Pintores del PCE, lo cual demuestra que las reivindicaciones profesionales y movimientos de la Escuela de Bellas Artes nacían o estaban muy relacionadas con el PCE. Alguien podría decir que era una forma de manipulación. No lo sé. Pero desde luego dio resultados positivos, como la formación de la primera Asociación de Artistas Plásticos y otras acciones puntuales». Declaraciones de Tino Calabuig en la «Mesa redonda con Valeriano Bozal, Tino Calabuig y Alberto Corazón», *op. cit.*, pp. 285-286. A las reuniones de la comisión Función del Arte en la Sociedad, de las cuales se conservan una decena de actas en el Archivo Redor-Calabuig, asistieron, con desigual frecuencia Alfonso Albacete, Julio Álvarez, César Arias, Manuel Ayllón, Busma, Tino Calabuig, Alberto Corazón, Darío Corbeira, Francisco Escalada, Diego Fernández Moya, Jaime Gil, Miguel Gómez, Luis Gordillo, Andrés Guma, Ana Macarrón, Daniel Merino, Juan Montero, Miguel Navarro, Lucio Muñoz (en calidad de oyente), Ángel Orcajo, Manuel Palacio, Raimundo Patiño, Víctor Puyuelo, José Miguel Ramos, Juan Ripollés, Eduardo Úrculo y Fernando Verdugo. La única documentación relacionada con las actividades de las ESBA que se conserva en el Archivo Histórico del PCE es el «Programa aprobado en asamblea celebrada en Bilbao el 11 de junio de 1971 por artistas plásticos y alumnos de la Escuela de Bellas Artes», AHPCE, Fuerzas de la Cultura, caja 126, carpeta 2.1. (también jacq. 535).

45. MARCHÁN FIZ, Simón: *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid, Akal, 2012 (11.ª edición), pp. 409-439; PARCERISAS, Pilar: *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España, 1964-1980*. Madrid, Akal, 2007.

sociedad (cuál es su función, cuáles sus reivindicaciones laborales) y las cuestiones referidas a los lenguajes (orientación estilística de las prácticas, dimensión política de los trabajos, etc.) se producían en un mismo plano, estaban íntimamente relacionadas: lo profesional llevaba a lo que podría parecer estrictamente lingüístico y viceversa.

En el encuentro que tuvo lugar el 15 de diciembre de 1969 «se eligió el tema de estudio a presentar en la próxima reunión que tendrá lugar el 29 de diciembre. Tema: sobre la validez del cuadro de caballete y similares medios de expresión, o la necesidad de otros medios tales como un nuevo tipo de cómic o cualquier otro de los actuales medios de cultura de masas, para llegar a una popularización y difusión masiva del arte». A esa cuestión trataron de dar respuesta dos textos firmados por Ángel Orcajo y Raimundo Patiño⁴⁶. Orcajo defiende la desaparición del cuadro de caballete como objeto de contemplación y consumo de una élite, pero considera válido «el cuadro como portador en sus imágenes de un testimonio o de una crítica del hombre en la sociedad que vive, y situado en lugar público para el disfrute y comprensión masiva». Se muestra partidario de un imperativo experimental, vanguardista, de carácter revolucionario, de la pertinencia de dejar atrás viejos medios para encontrar en los medios de masas una conexión con el pueblo. De hecho, propone la experimentación con un nuevo cómic no rendido a los intereses de la industria cultural. Patiño, al igual que Orcajo, defiende la experimentación neo-medial, al tiempo que advierte de sus peligros: «Nuestra posición debe ser entablar la lucha recurriendo, frente a los peligros inmediatos, a las mismas armas del capitalismo absorbente, transformando dentro de la utilización de los mismos medios expresivos su lenguaje». Plantea una modificación radical de la función del artista en la sociedad, para lo cual apela a un cambio radical en el modelo educativo, y concluye proponiendo una especie de modulación contextual del tono experimental:

Hacer coexistente un arte de comunicación directa con un arte experimental procurando a la vez la elevación del público, una convergencia y complementación que unifique ambas experiencias en un arte del hombre, desde y para el mismo, modificando en estos tanteos experimentales, para cada nivel social o área geográfica de cultura, un tratamiento de forma y contenido acorde a sus posibilidades. Sería un absurdo que el Teatro Campesino de El Fresno utilizase ante sus espectadores labriegos los procedimientos del Living Theater.

Estos debates de carácter post-realista, impregnados de un léxico marxista un tanto inmaduro, denotan una considerable falta de conciencia histórica así como un nivel teórico más bien bajo. Algo que no puede extrañar demasiado: no podemos obviar, por un lado, el aislamiento cultural y las deficiencias educativas que sufrían los artistas, tanto en lo concerniente a su formación disciplinar como a su formación política. Al mismo tiempo, como es sabido, la izquierda española (no sólo el PCE), durante buena parte de su historia y hasta, al menos, el final del franquismo,

46. AR-C, Sección Asociación de Artistas Plásticos.

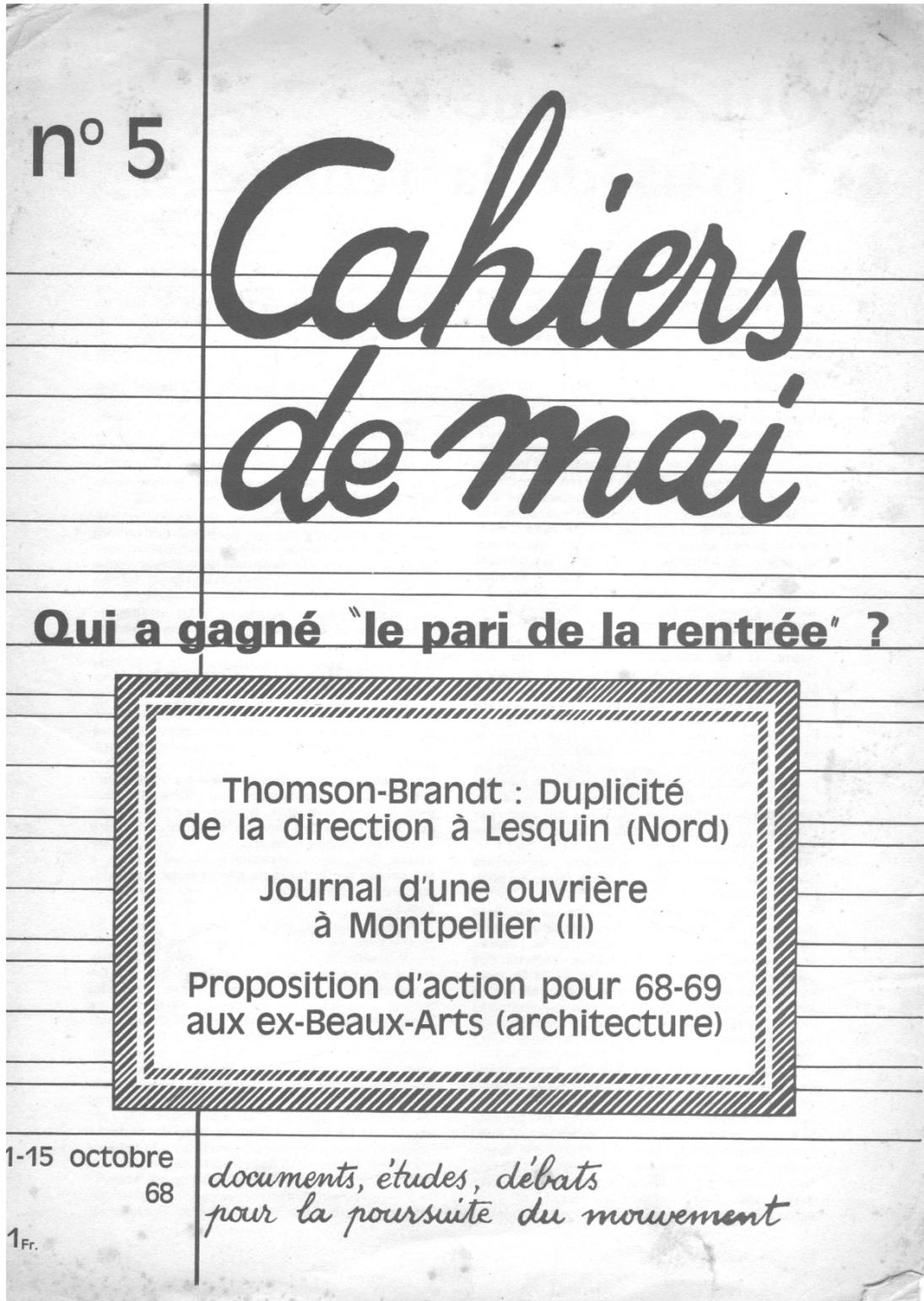


FIGURA 5. CAHIERS DE MAI N.º 5, PARÍS, 1968

careció de una tradición intelectual sólida: ni produjo aportaciones teóricas de relevancia, ni sus bases podían contar con una formación política aceptable, ni las contribuciones de sus artistas e intelectuales estaban bien integradas en sus programas. El marxismo sólo comenzaría a tener cierto arraigo en círculos reducidos a mediados de los años sesenta, especialmente gracias al trabajo de militantes del interior, formados en la universidad, siempre críticos con la ortodoxia del marxismo más tradicional y fascinados por las revueltas sesentayochistas que habían atraído la atención de tantos intelectuales⁴⁷.

En este orden de cosas, en el ambiente crítico del último franquismo las ideas estéticas del joven Marx fueron redimensionadas por varios autores en busca de una serie de principios éticos y conceptos operativos desde los cuales «orientar» a la vez que comprender las prácticas artísticas de vanguardia. Como ha explicado Paula Barreiro, Adolfo Sánchez Vázquez, en sus lecturas de los *Manuscritos económico-filosóficos* (1844, traducidos al español en México en 1962),

entresacaba varias ideas de las cuales sobre todo dos serían compartidas por la crítica militante española: 1. La actividad artística debía ser entendida como una relación entre hombre y naturaleza que se creaba histórica y socialmente (se otorgaba así un valor fundamental a los aspectos sociales de la creación artística). 2. El arte era una fuerza más del mundo del trabajo y, como consecuencia, participante de la práctica social, lo que determinaba la función activa que este debía jugar en la praxis. Ambas premisas se convirtieron en fundamentos de base para el concepto de vanguardia que la crítica militante desarrolló y defendió durante el segundo franquismo⁴⁸.

Los creadores integrados en los Grupos de Trabajo de Madrid, declarados enemigos del «arte por el arte», compartían esa misma concepción del artista en tanto fuerza del mundo del trabajo, lo cual les abocaba a una identificación imposible con la figura del obrero, sujeto revolucionario por excelencia. Por desgracia, la situación social y cultural de país no hacía viable una lectura de la neovanguardia local que tuviese en cuenta los debates teóricos planteados por las vanguardias de los años veinte, disputas que se encaraban de una manera más consciente y madura en otras latitudes. Las particularidades del contexto pretransicional español pueden explicar, al menos en parte, las limitaciones desde las cuales se trataba de pensar cómo conciliar la experimentación vanguardista con la accesibilidad de los mensajes, cómo hacer compatible la innovación lingüística con el acceso de las masas al arte avanzado, cómo comercializar una producción artística pretendidamente

47. Díez, Elías: «La filosofía marxista en el pensamiento español actual», *Cuadernos para el Diálogo* 63 (1968); ANDRADE BLANCO, Juan Antonio: *El PCE y el PSOE en (la) transición. La evolución ideológica de la izquierda durante el proceso de cambio político*. Madrid, Siglo XXI, 2012, pp. 155–164. Calabuig afirma que una de las revistas que más influyó a este grupo de artistas era *Cahiers de Mai* (1968–1974).

48. BARREIRO LÓPEZ, Paula: «La sombra de Marx. Vanguardia, ideología y sociedad en la crítica militante del segundo franquismo», en BARREIRO LÓPEZ, Paula & DÍAZ SÁNCHEZ, Julián (eds.): *Crítica(s) de arte. Discrepancias e hibridaciones de la Guerra Fría a la globalización*. Murcia, CENDEAC, 2014, p. 263. Los críticos militantes a que se refiere Barreiro a modo de grupo heterogéneo son, entre otros, Aguilera Cerni, Moreno Galván, Giménez Pericás, Alexandre Cirici, Valeriano Bozal y Tomás Llorens.

antifranquista en una sociedad desarrollista, cómo fidelizar a los convencidos y convencer a los simpatizantes, cómo acabar con la división del trabajo, fomentar un desarrollo integral del individuo y satisfacer sus necesidades estéticas.

En estos mismos años, el Equipo Comunicación, al que pertenecía Alberto Corazón, editor y diseñador de sus libros, formado tras el cierre gubernamental de la editorial Ciencia Nueva⁴⁹, trataba de generar y poner en circulación textos teóricos que enriqueciesen las discusiones sobre estos mismos temas. Valeriano Bozal era el faro teórico del grupo y uno de sus focos de atención estaba puesto en el ámbito de las vanguardias rusas⁵⁰, cuyos problemas reverberaban en los debates de finales de los sesenta. Comunicación también editó materiales claves sobre sociología, historia o marxismo, además del clásico de Simón Marchán, *Del arte objetual al arte de concepto* (1972–1974), un trabajo que tomaba el pulso a la vanguardia emergente y que tuvo una extraordinaria acogida en un contexto ávido de información⁵¹.

No deja de llamar la atención la crítica que, retrospectivamente y trazando una comparación entre los intereses sectoriales de los artistas y los objetivos de Comunicación, Marchán dirigía al movimiento asociativo:

Esta aspiración [que estamos comentando, que era la del grupo Comunicación] de conectar con las vanguardias históricas y al mismo tiempo con las vanguardias contemporáneas, no era compartida por el núcleo mayoritario de los artistas del sector en el ámbito de la izquierda, cuyas inquietudes eran de carácter sectorial y organizativo y, en última instancia, sindicales más que artísticas; querían actualizar el debate artístico y cultural llevándolo a la altura de lo que tenía que ser una actitud de apertura en el sentido de relacionar vanguardia y política. Eso se planteaba de una forma absolutamente empobrecedora, porque la vanguardia artística que discutían era el realismo social, que a mí no me interesaba. Además, el grupo mayoritario de los artistas no conocía nada de las vanguardias históricas ni de las vanguardias contemporáneas⁵².

Efectivamente, como se deduce de una simple lectura de los materiales producidos por los Grupos de Trabajo, estos jóvenes artistas carecían de una formación teórico-histórica (la misma que pretendían potenciar en su nuevo plan de estudios), a la que, por otra parte, muy pocas personas o colectivos tenían acceso en el país. Sin embargo, el cariz «sectorial y organizativo» de las acciones impulsadas por los grupos no pueden hacernos perder de vista los elementos positivos que, en varios sentidos, conllevaba la creación de espacios de discusión de este tipo. Como

49. ROJAS CLAROS, Francisco: «Una editorial para los nuevos tiempos: Ciencia Nueva (1965–1970)», *Revista Historia del Presente*, 5 (2005).

50. EIKEHENBAUM, TINIANOV, CHKLOVSKI: *Formalismo y vanguardia*. Madrid, Alberto Corazón, Comunicación, 1970; VV.AA.: *El constructivismo*. Madrid, Alberto Corazón, Comunicación, 1973; ARVATOV, Boris: *Arte y producción. El programa del productivismo*. Madrid, Alberto Corazón, Comunicación, 1973; MALEVITCH, Kasimir: *El nuevo realismo plástico*. Madrid, Alberto Corazón, Comunicación, 1973.

51. RAMÍREZ, Juan Antonio: «Del arte objetual al arte de concepto (en torno a un libro de S. Marchán)», *Comunicación XXI*, 20 (1975).

52. CORBEIRA, Darío & EXPÓSITO, Marcelo: «Entrevista con Simón Marchán Fiz», en CARRILLO, Jesús & ESTELLA, Iñaki (eds.): *Desacuerdos 1. Sobre arte políticas y esfera pública en el Estado español*. Barcelona, San Sebastián y Sevilla; MACBA, Arteleku & UNIA; 2003, p. 142.

hemos visto, los grupos y la asociación contribuían a avivar debates acerca de los más variados temas, que ni mucho menos se circunscribían al problema del realismo. Además de tener una innegable dimensión formativa, las discusiones ponían sobre la mesa tensiones y contradicciones que, de otro modo, no hubiesen podido ser enfrentadas por los creadores. La constitución de redes de artistas dispuestos a defender y repensar sus derechos, combatir la dictadura, replantear su práctica, abrir espacios para el diálogo, cuestionar las estructuras educativas, imaginar nuevos y más horizontales modelos de producción y difusión del hecho artístico, etc., en los últimos años sesenta y primeros setenta, podría entenderse no sólo como una actividad puramente «sindical» o militante, sino como una necesidad imperiosa e, incluso, por qué no, como una actividad artística en sí misma. Resulta difícil trazar una línea divisoria que delimite claramente dónde empieza el trabajo artístico y dónde el trabajo político en un momento en que los artistas trataban de cuestionar su rol en la sociedad con proyectos que, de modo más o menos consciente, con más o menos fortuna, difuminaban las fronteras entre ambos territorios⁵³.

5. CONCLUSIONES

La afirmación de la práctica artística como trabajo y la consiguiente reivindicación de derechos laborales en el marco de las luchas antifranquistas de los años sesenta implicaba una serie de interesantes contradicciones que hemos tratado de señalar al reconstruir los hechos acontecidos en la ESBA⁵⁴. Los artistas más jóvenes adoptaron como referentes a creadores consagrados, que, no demasiado alejados de la figura romántica del genio contra la que aquellos se posicionaban, habían fijado su posición durante los cincuenta gracias a una militancia antifranquista más o menos explícita. La actividad opositora y, en algunos casos, el apoyo estratégico del régimen había dado a estos profesionales cierto renombre social e, incluso, una mínima seguridad económica. Con esos modelos en el horizonte, los estudiantes de la ESBA y los miembros de la Célula de Pintores del PCE trataron de redefinir su posición, atrapados en un dilema difícil de negociar. La simpatía por el proyecto comunista en una sociedad desarrollista carente de libertades empujaba a los creadores a perseguir una inmediata eficacia política para su trabajo. Al mismo tiempo, las reivindicaciones laborales hermanadas con las luchas obreras del tardofranquismo sólo podrían sostenerse con una transformación radical del estatuto del creador y de la misma práctica artística, que ya no podía limitarse a la producción de objetos (cuadros, esculturas), inevitablemente convertidos en mercancías (objetos de lujo,

53. En ese sentido, resultan especialmente interesantes las colaboraciones de artistas vinculados a la asociación con los movimientos vecinales que luchaban contra las reformas urbanísticas puestas en marcha en varios barrios de la capital. GARCÍA GARCÍA, Isabel: «Barrios intervenidos artísticamente durante el último franquismo», *Arte y Ciudad. Revista de Investigación*, 3 (2013); GARCÍA GARCÍA, Isabel: «El Guernica en la calle durante la transición y los primeros años de la democracia», *Archivo Español de Arte*, 347 (2014).

54. Algunos años más tarde, Bozal señalaba con precisión los riesgos que conllevaba equiparar el trabajo artístico con el «mercado de trabajo habitual». BOZAL, Valeriano: «Para hablar de realismo no hay que hablar de realismo», *op. cit.*, pp. 114, 130–135.

al fin y al cabo). Ese imperativo ético y las propuestas para una radical mutación del hecho artístico (con el consecuente peligro de limitar el repertorio de soportes y lenguajes) tendía a chocar con las reivindicaciones de libertad de expresión que vertebraban la lucha contra la dictadura.

Pronto, con la construcción de un sistema político protodemocrático, los horizontes transformadores de la cultura fueron subsumidos en una industria cultural en expansión. El creador individual, superada la utopía del intelectual colectivo, debía adaptar su estatuto social a unas nuevas reglas de juego en que ya no tenían cabida las metas transformadoras que condicionaban su trabajo apenas unos años antes. El nuevo sistema del arte que se reconstruye en la transición presupone al artista capacidad para proponer novedades discursivas, estéticas y lingüísticas en un marco de libertad y normalidad. La centralidad del mercado y las mutaciones en el espacio mediático del arte exigían al creador otras cualidades que le permitiesen competir, autopromocionarse y generar una imagen de marca para su trabajo asumiendo, sin posibilidad de resistirse, las nuevas dinámicas económicas postindustriales. Quizás por ello Quico Rivas sólo podía verter un juicio negativo ante una exposición, *Panorama 78*, que venía a satisfacer, en un nuevo marco político, social y económico, las viejas demandas de grupos de artistas que tanto empeño habían puesto en tejer redes de solidaridad, luchar contra la dictadura y generar estructuras democráticas en las que plantear sus problemas y limitaciones.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBARRÁN DIEGO, Juan: «Estéticas de la resistencia en el último franquismo. Entre la investigación formal y la consolidación del movimiento asociativo». *Artigrama*, 25 (2010). — (ed.): *Arte y transición*. Madrid, Brumaria, 2012.
- ÁLVAREZ COBELAS, José: *Envenenados de cuerpo y alma. La oposición universitaria al franquismo en Madrid (1939-1970)*. Madrid, Siglo XXI, 2004.
- ANDRADE BLANCO, Juan Antonio: *El PCE y el PSOE en (la) transición. La evolución ideológica de la izquierda durante el proceso de cambio político*. Madrid, Siglo XXI, 2012.
- ANGULO BARTUREN, Javier: *Ibarrola, ¿un pintor maldito? Arte vasco de posguerra. 1950-1977, de Aranzazu a la Bienal de Venecia*. San Sebastián, Haranburu, 1978.
- ARENILLAS, Eduardo: «El Ministerio de Cultura y la Confederación Sindical de Artistas Plásticos (AIAP)». *Arteguía*, 55 (1980).
- ARVATOV, Boris: *Arte y producción. El programa del productivismo*. Madrid, Alberto Corazón, Comunicación, 1973.
- BALLESTER, José María: «Los artistas plásticos negocian su estatuto», *Diario 16*, 15/11/1977.
- BARREIRO LÓPEZ, Paula: «La sombra de Marx. Vanguardia, ideología y sociedad en la crítica militante del segundo franquismo», en Barreiro López, Paula & Díaz Sánchez, Julián (eds.): *Crítica(s) de arte. Discrepancias e hibridaciones de la Guerra Fría a la globalización*. Murcia, CENDEAC, 2014.
- BOZAL, Valeriano: *El realismo entre el desarrollo y el subdesarrollo*. Madrid, Ciencia Nueva, 1966. — «Para hablar de realismo no hay que hablar de realismo», en vv.AA.: *España. Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*. Barcelona, Gustavo Gili, 1976.
- CARRILLO, Santiago: *Nuevos enfoques a problemas de hoy*. París, Editions Sociales, 1967.
- CASIMIRO GANDÍA, José (com.): *Estampa Popular*. Valencia, IVAM, 1996.
- CORAZÓN, Alberto: «Por un arte perfectamente útil» (1973), recogido en Marchán, Simón: *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid, Akal, 2001.
- CORBEIRA, Darío & EXPÓSITO, Marcelo: «Entrevista con Simón Marchán Fiz», en Carrillo, Jesús & Estella, Iñaki (eds.): *Desacuerdos I. Sobre arte políticas y esfera pública en el Estado español*. Barcelona, San Sebastián y Sevilla; MACBA, Arteleku y UNIA; 2003.
- DÍAZ SÁNCHEZ, Julián: «Una polémica (frustrada) de partido», en Cabañas Bravo, Miguel (coord.): *El arte español fuera de España*. Madrid, CSIC, 2003. — «Perfiles de la crítica (1951-1976)», en Díaz Sánchez, Julián & Llorente Hernández, Ángel: *La crítica de arte en España (1939-1976)*, Madrid, Itsmo, 2004.
- EIKEHENBAUM, TINIANOV, CHKLOVSKI: *Formalismo y vanguardia*. Madrid, Alberto Corazón, Comunicación, 1970.
- HERNÁNDEZ, Ángel: *La crítica de arte en España (1939-1976)*. Madrid, Itsmo, 2004.
- FERNÁNDEZ BUEY, FRANCISCO & MIR GARCÍA, Jordi: «Apropiación del futuro: revuelta estudiantil y autogestión durante el tardo-franquismo y la Transición», en vv.AA.: *Desacuerdos 6. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*. Granada, Barcelona, Madrid, Sevilla, San Sebastián; Centro José Guerrero, MACBA, MNCARS, UNIA, Arteleku, 2011.
- DE HARO GARCÍA, Noemí: *Grabadores contra el franquismo*. Madrid, CSIC, 2010.
- GUNTÍN, Florenci: «Las asociaciones profesionales de artistas visuales en el Estado español 1980-2010», en Aramburu, Nekane (ed.): *Historia y situación actual de los colectivos*

- de artistas y espacios independientes en el Estado español (1980–2010)*. Vitoria, Archivos Colectivos, 2011.
- MALEVITCH, Kasimir: *El nuevo realismo plástico*. Madrid, Alberto Corazón, Comunicación, 1973.
- MARCHÁN FIZ, Simón: *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid, Akal, 2012 (11.ª edición).
- NÚÑEZ LAISECA, Mónica: *Arte y política en la España del desarrollismo*. Madrid, CSIC, 2006.
- PARCERISAS, Pilar: *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España, 1964–1980*. Madrid, Akal, 2007.
- RAMÍREZ, Juan Antonio: «Del arte objetual al arte de concepto (en torno a un libro de S. Marchán)», *Comunicación XXI*, 20 (1975).
- RIVAS, Francisco: «Los artistas plásticos intentan crear un sindicato», *El País*, 22/01/1977.
— «Panorama 78», *El País*, 19/10/1978.
- ROJAS CLAROS, Francisco: «Una editorial para los nuevos tiempos: Ciencia Nueva (1965–1970)», *Revista Historia del Presente*, 5 (2005).
- RUIZ RODRÍGUEZ, Juan: «Aspectos de asociacionismo artístico en España», *Nueva Dimensión*, 20 de marzo de 1970.
- SARRIUGARTE GÓMEZ, Íñigo: «El arte al servicio de lo social: Juan Genovés y su relación con el PCE», en Bueno, Manuel; Hinojosa, José & García, Carmen (coords.): *Historia del PCE. 1 Congreso 1920–1977*. Vol. II, Madrid, Fundación de Investigaciones Marxistas, 2007.
- SIN FIRMA: «Los artistas plásticos, en busca de asociación», *Nuevo Diario*, 19/03/1970.
— «Quinientos artistas dicen No a la Nacional de Bellas Artes», *Nuevo Diario*, 10/06/1970.
- VALDELVIRA GONZÁLEZ, Gregorio: *La oposición estudiantil al franquismo*. Madrid, Síntesis, 2006.
- VV.AA.: *El constructivismo*. Madrid, Alberto Corazón, Comunicación, 1973.
—: *Panorama 78*. Madrid, MEAC, Ministerio de Cultura, 1978.



Dossier · Víctor Nieto Alcaide & Genoveva Tusell: *Arte en el franquismo: tendencias al margen de una ideología de estado* / *Art in the Franco era: tendencies on the fringe of a State ideology*

15 VÍCTOR NIETO ALCAIDE & GENOVEVA TUSELL (COORDS.)
Introduction / Introducción

21 GENOVEVA TUSELL (GUEST EDITOR)
The exhibition *Arte de América y España* (1963): the continuation of the spirit of the Hispanoamerican biennials / La exposición *Arte de América y España* (1963), continuadora del espíritu de las bienales hispanoamericanas

33 EVA MARCH ROIG
Franquismo y Vanguardia: III Bial Hispanoamericana de Arte / Francoism and *avant-garde*: the 3rd Hispanoamerican Biennale of Art

55 SARA NÚÑEZ IZQUIERDO
La renovación de la arquitectura salmantina en la década de los cincuenta / Salamanca's architecture renewal during the Fifties

85 M.ª BEGOÑA FERNÁNDEZ CABALEIRO
La Escuela de Madrid en la crítica de arte franquista: la «nunca rota» conexión con la vanguardia / The *Escuela de Madrid* in critic of art during Franco's government: the 'never broken' connection to the vanguard

105 RAÚL FERNÁNDEZ APARICIO
Saura y las *Multitudes*: de Goya a Munch / *Saura and Multitudes*: from Goya to Munch

131 PILAR MUÑOZ LÓPEZ
Artistas españolas en la dictadura de Franco (1939–1975) / Spanish Women Artists during Franco's Dictatorship (1939–1975)

163 MÓNICA ALONSO RIVEIRO
La invención de la familia: supervivencia, anacronismo y ficción en la fotografía familiar del primer franquismo / Invention of family: survival, anachronism and fiction in family photography during Francoism

191 MÓNICA CARABIAS ÁLVARO
Cuadernos de fotografía (1972–1974), una propuesta editorial para la difusión de una fotografía clásica y testimonial en el contexto y debate fotográfico español de los setenta / *Cuadernos de Fotografía* (1972–1974), a publishing proposal for the dissemination of a testimonial and classic photography in the context and Spanish photographic debate of the 1970s

223 DANIEL A. VERDÚ SCHUMANN
La Sala Amadís (1961–1975): arte y/o franquismo / Sala Amadís, 1961–1975: art and/or Francoism

245 JUAN ALBARRÁN DIEGO
Lo profesional es político: trabajo artístico, movimientos sociales y militancia política en el último franquismo / The Professional is Political: Artistic Work, Social Movements, and Militancy in Late Francoism

Miscelánea · Miscellany

275 SERGI DOMÉNECH GARCÍA
La recepción de la tradición hispánica de la Inmaculada Concepción en Nueva España: el tipo iconográfico de la *Tota Pulchra* / The Reception of the Hispanic Tradition of the Immaculate Conception in New Spain: the Iconographic Type of *Tota Pulchra*

311 INMACULADA RODRÍGUEZ MOYA
Un archipiélago para los borbones: fiestas regias en Mallorca en el siglo XVIII / An archipelago for the Bourbons: royal festivals in Majorca in the 18th century

343 MARÍA RUIZ DE LOIZAGA
Tradicón y modernidad en la obra de Antonio López / Tradition and Modernity in Antonio López's works

377 MIGUEL ANXO RODRÍGUEZ GONZÁLEZ
Del espectáculo cultural y sus efectos: arte y políticas culturales en Santiago de Compostela / The cultural spectacle and its effects: arts and cultural policies in Santiago de Compostela

Reseñas · Books Review

405 Silvestre, Federico L.: *Los pájaros y el fantasma. Una historia del artista en el paisaje* (JAVIER ARNALDO)

409 Capriotti, Giuseppe: *Lo scorpione su petto. Iconografia antiebraica tra XV e XVI secolo alla periferia dello Stato Pontificio* (BORJA FRANCO LLOPIS)