

Tiempo de libertad El arte español contemporáneo y su dimensión crítica durante la democracia

Isabel García García
Javier Pérez Segura

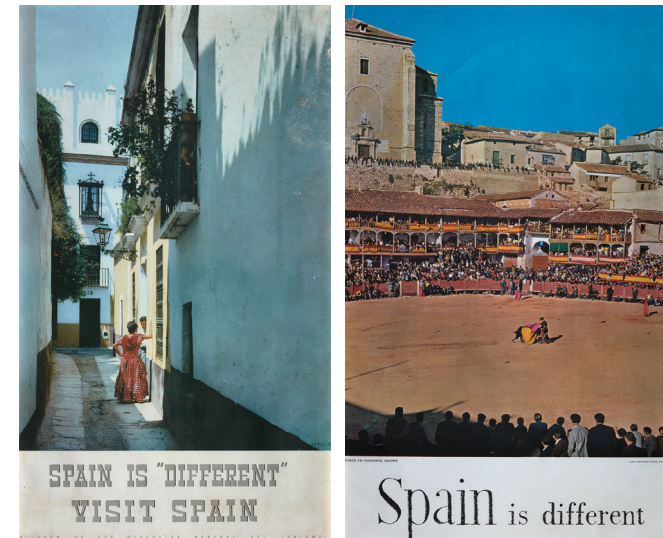


fig. 1 Carteles *Spain is "Different"*: *Visit Spain*, Sevilla, 1950 y *Spain is Different: toros en Chinchón*, Madrid, 1964, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, MNCARS, Madrid

fig. 2 Amalia Avia, *Paisaje urbano (Calle de Antonio López)*, 1961, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, MNCARS, Madrid



En pleno periodo del desarrollismo económico y social, España inició una lenta pero progresiva apertura al exterior y eso a pesar de la opacidad que aún mantenía en muchos ámbitos. En el caso del turismo encontró su propia "marca", aunque para muchos continuaba siendo una "cruzada nacional", y el eslogan que triunfó fue «*Spain is different*», la célebre campaña que impulsó en 1962 el ministro de Información y Turismo, Manuel Fraga Iribarne. Respecto a las artes plásticas, también eran *different*^[fig. 1]. El régimen había usado el informalismo para obtener una especial visibilidad internacional que le permitía ser tan moderno, cultural y artísticamente, como muchos países occidentales y, de paso, disfrazar la tensa relación que mantenía con el resto de las artes españolas. De esta situación se desprende cómo en la clandestinidad fueron habituales los homenajes y las exposiciones consagradas a una ansiada España libre que se incrementaron, sin duda, con importantes acontecimientos en el exterior como las revueltas del Mayo del 68 francés, los ecos de la guerra de Vietnam o la Primavera de Praga. Aquellos hechos se convirtieron en un revulsivo para la movilización también estudiantil y el movimiento obrero, además del auge de grupos de extrema izquierda. La resistencia al régimen de Franco ante su férreo militarismo y un rechazo total hacia aquel sistema dictatorial provocaron una oleada de movilizaciones universitarias en pro de la amnistía y de la libertad.

Los años 70 se inauguraron con un nuevo marco sociocultural, que permitió desplegar un amplio abanico de nuevas estrategias para el arte contemporáneo español. Desde las más estables de décadas anteriores, como el arte abstracto o el informalismo, y que tantas alegrías había dado al franquismo, hasta las nuevas figuraciones, tanto de los realismos cotidianos o magicistas como de los más críticos y comprometidos.

Entre los primeros destaca el grupo madrileño, formado por Antonio López, Amalia Avia,^[fig. 2] María Moreno, Esperanza Parada, Isabel Quintanilla o los hermanos Julio y Francisco López Hernández, en el que hay que subrayar el parentesco y la amistad que les unía; también el andaluz, donde fueron clave las sevillanas Carmen Laffón o Teresa Duclós. La pervivencia de la tradición figurativa en aquella España del desarrollismo llegó a partir de una atmósfera más intimista y enriqueció la búsqueda de una renovación a través de temáticas como retratos, perspectivas urbanas, interiores humildes o naturalezas muertas.

Respecto a las prácticas más explícitamente críticas, se hace necesario recordar aquí el papel pionero

de Estampa Popular,^[fig. 3] con un expresionismo que se extendió con rapidez en pequeñas agrupaciones por toda la geografía española y cuyos integrantes, alguno de ellos procedentes del disuelto Equipo 57, denunciaban los abusos del franquismo mediante una iconografía más popular e inteligible que la del arte abstracto, a lo que añadieron la técnica del grabado por su fácil difusión y escaso coste. Pero, y sin olvidar obras concretas de “históricos” como Antoni Tàpies o Agustín Ibarrola, fue el realismo, bajo múltiples apariencias, el que lideró esa resistencia frente a la dictadura. Por un lado, el más cercano a la crónica de la realidad, como en las obras de Rafael Canogar y Juan Genovés; por otro, el que, mirando al pop internacional y a los nuevos realismos europeos, apostó por mantener esa componente ácida bajo una apariencia más lúdica. Eduardo Arroyo, obviamente, pero también grupos como Equipo Crónica y Equipo Realidad. Los integrantes de Equipo Crónica —Juan Antonio Toledo, Rafael Solbes y Manolo Valdés— arrasaron con todo el imaginario colectivo que tuvieron a su alcance, desde la pintura clásica a las imágenes del cine negro o de Walt Disney, que yuxtapusieron para dar a conocer los acontecimientos históricos que estaban sucediendo en España. De la misma manera, el Equipo Realidad —Joan Cardells y Jorge Ballester— configuró una nueva versión de todo aquello. La influencia del hiperrealismo y del neoconceptualismo acentuó los rasgos más sobresalientes de sus propuestas mediante modelos personales, colores vibrantes, deformaciones, nuevos grafismos o notas sarcásticas y desmitificadoras de los supuestos avances del franquismo.

Lejos, y como alternativa a ese amplio panorama de realismos, apareció un arte más experimental. Una inédita visión del arte, centrada en acciones, recorridos, actos, conciertos, poesía visual, arte postal... que se llevó a cabo en plena calle e, incluso, en teatros o colegios. Para muchos de sus detractores (como se puede comprobar en algunas noticias que aparecieron en el NO-DO) fue una provocación más de los artistas plásticos; sin embargo, para sus protagonistas significó indagar en nuevos conceptos cognitivos, poéticos, dramáticos o perceptivos con la intención de redefinir el arte contemporáneo. Toda una declaración de identificación entre arte y vida que se reflejaba, por ejemplo, en las actuaciones del grupo Zaj, cercano al internacional *Fluxus*, que tuvo su primera acción en 1964 mediante una tarjeta de cartón en la que Juan Hidalgo, Walter Marchetti y Ramón

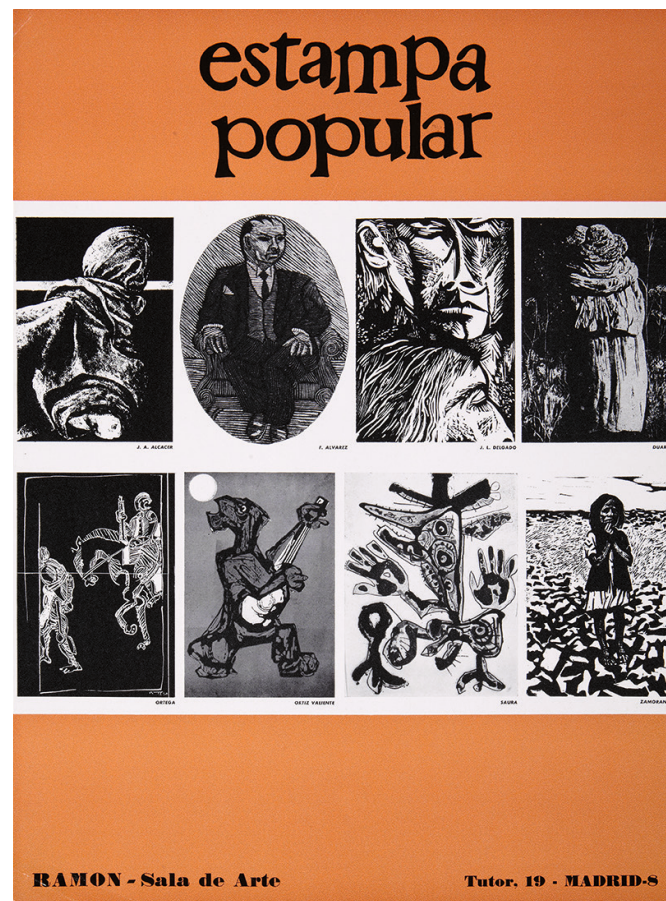
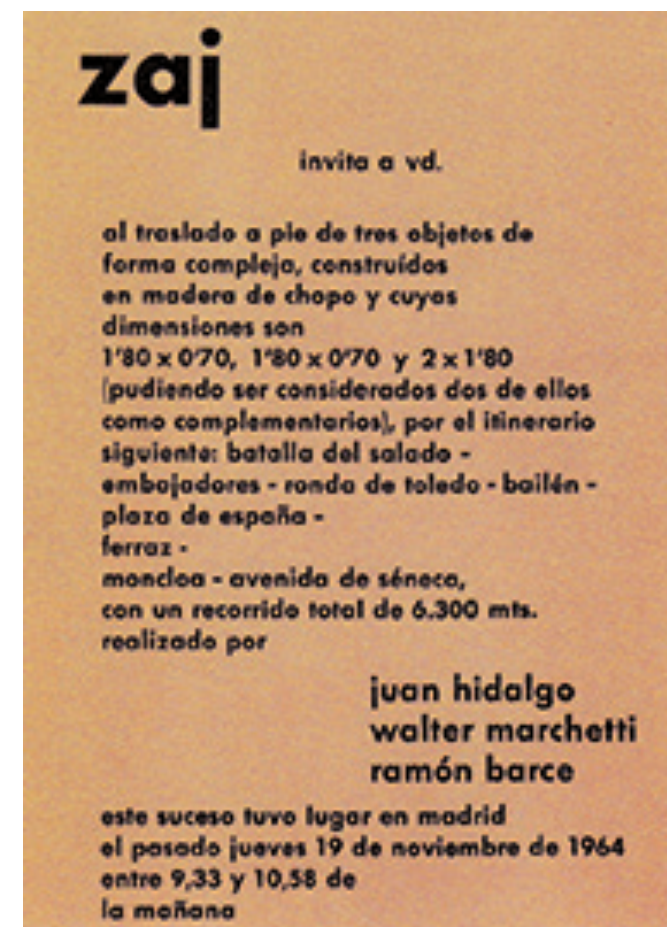


fig. 3 Cartel-folleto exposición Estampa Popular, 1976, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, MNCARS, Madrid

fig. 4 Primera invitación ZAJ, 1964



Barce invitaban al público: «al traslado a pie de tres objetos de forma compleja, construidos en madera de chopo y cuyas dimensiones son 1'80 x 0'70, 1'80 x 0'70 y 2 x 1'80 (pudiendo ser considerados dos de ellos como complementarios), por el itinerario siguiente: batalla del salado-embajadores-ronda de Toledo-bailén-plaza de España-ferraz -moncloa-avenida seneca, con un recorrido total de 6.300 mts... este suceso tuvo lugar en madrid el pasado jueves 19 de noviembre de 1964 entre 9,33 y 10,58 de la mañana». Irónicamente, el grupo convocaba un hecho que ya había sido realizado ^[fig. 4].

Fue un modelo de intervenciones en la producción artística que vino para quedarse como demostraría, diez años más tarde, el estudio arquitectónico, urbanístico y simbólico de la Plaza Mayor de Madrid presentado por Alberto Corazón en el ciclo Nuevos Comportamientos Artísticos, organizados por el Instituto Alemán. Respecto al ámbito catalán, las prácticas experimentales de Joan Brossa o Joan Rabascall abrirían el camino al Grup de Treball, que celebraría la primera muestra colectiva de arte conceptual en España, *Informació d'Art Concepte 1973 a Banyoles*, con la participación de Francesc Abad, Jordi Benito, Ferrán García Sevilla, Simón Marchán, Antoni Muntadas, Carles Santos, Josep Ponsatí, Alicia Fingerhut, Olga L. Pijoan, Jaume Sans o Carlos Pazos.

A estas últimas tendencias se sumaron también las que conectaban el interés científico con el artístico, aspirando a un enfoque multidisciplinar que con el tiempo se haría cada vez más necesario. Permitieron otra dimensión en la génesis de imágenes y objetos a través de los primeros programas de software, tal y como se investigó en el Seminario de Generación Automática de Formas Plásticas (1968-1973) del Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid. Gracias al apoyo de IBM surgió una fructífera colaboración entre matemáticos, informáticos y artistas que dio lugar a exposiciones, conferencias, escritos y obras donde se investigó el movimiento en espacios bidimensionales, el automatismo del color, las combinaciones modulares o las experiencias lumínicas. Entre sus componentes estaban José Luis Alexanco, Manuel Barbadillo, Tomás García Asensio, José Luis Gómez Perales, Lugán (Luis García Núñez), Gerardo Delgado, Enrique Salamanca, Elena Asins, Ana Buenaventura Barrial o Soledad Sevilla, que inauguraron así aquel —inexplorado en España— binomio entre arte y nuevas tecnologías.

Los años 70, una realidad convulsa en todos los ámbitos

Lo cierto es que fue un periodo marcado por considerables tensiones políticas en el marco nacional: el fin de la dictadura, la Transición y la llegada de la Democracia, los atentados de ETA o del Grapo, las primeras elecciones generales, la redacción y aprobación de la Constitución, el intento de Golpe de Estado el 23 F de 1981 (que sería revisitado, décadas más tarde, por las cinco obras de Marine Hugonnier que mostramos), etc.; en definitiva, las demandas de una nueva sociedad en democracia de las que también se ocupó el arte con temáticas de género, urbanismo, justicia, trabajo...

Debemos recordar que si bien los barrios, las asociaciones vecinales o la propia universidad tomaron la delantera a menudo, los primeros pasos de la política artística de entonces, deudora del tardofranquismo, comenzarían, poco a poco, a vislumbrar ese ansiado cambio. En 1977, con la creación del Ministerio de Cultura (heredero del antiguo Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes y del Ministerio de Fomento) se quiso hacer efectivo ese objetivo de que la cultura llegase a toda la sociedad. Por ejemplo, en cuanto a los museos, en el Decreto 2259/77 de 27 de agosto se aludía explícitamente a cuestiones del «cuidado, dotación, instalación, fomento y asesoramiento de los Museos y de las exposiciones», avanzando así en la errática política museística del régimen anterior, que se había centrado tan sólo en la inauguración, con la presencia de Franco, del Museo Español de Arte Contemporáneo (1975), en la Ciudad Universitaria de Madrid.

Los gobiernos autonómicos, creados con la Constitución, impulsaron la cultura como un verdadero fenómeno de masas. Se crearon instituciones tanto públicas como privadas —por ejemplo, fundaciones dependientes de Cajas de Ahorro o Bancos o la proliferación de Centros de Arte Contemporáneo—, que comenzaron a construir sus propias colecciones y, en paralelo, se produjo un notable incremento de exposiciones, como veremos. Por supuesto, sin dejar de reivindicar la decisiva labor que asumieron las galerías privadas a lo largo de toda la geografía española.

Esbocemos entonces aquel sugerente escenario, que podríamos iniciar en el seno de las protestas universitarias de las que hablábamos antes, a finales de los años 60. Después de varias asambleas en la Escuela de Bellas Artes de Madrid, se formó en la clandestinidad la Asociación de Artistas Plásticos. Muchos de sus miembros —Ángel Aragonés, Eduardo Arenillas,

Arcadio Blasco, Tino Calabuig, Rafael Canogar, Martín Chirino, Alberto Corazón, Juan Genovés, Luis Gordillo, Josep Guinovart, Manolo Millares, Manuel Hernández Mompó, Lucio Muñoz, Manuel Rivera, Antonio Saura, Eusebio Sempere, Pablo Serrano, Gustavo Torner, Eduardo Úrculo, José Salvador Vitoria...— proclamaban la libertad de reunión, asociación y expresión; la amnistía para los artistas represaliados por razones culturales o ciudadanas; la democratización del acceso y difusión de la cultura por medio del establecimiento de cauces no comerciales y de la autogestión; la abolición de la censura; la participación en la política cultural a todos los niveles; la reforma integral de la enseñanza de las artes plásticas y el control del patrimonio artístico nacional. Se iniciaba así una lucha por la democratización del arte mediante organizaciones como APSA (1972) o ASAP (Asociación Sindical de Artistas Plásticos, 1977), cuyo objetivo también fue defender sus derechos laborales ante la patente desconexión entre artista y Estado, para lo que se comenzó a preparar el ansiado Estatuto Profesional del Artista Plástico. Bajo esas siglas se llevaron a cabo exposiciones, ediciones de grabados, manifiestos, protestas, charlas, talleres, aulas de cultura o actuaciones en los barrios más desfavorecidos con la intención de difundir el arte en la calle y su función social.

Aquella rebelde época de los 70 —donde la protesta social, la contracultura y las influencias exteriores se expandieron por todo el territorio nacional— era deudora del espíritu de experimentación artística del periodo anterior, como se había comprobado en los polémicos Encuentros de Pamplona de 1972, patrocinados por la familia de constructores Huarte. La historiografía recuerda aquellos “encuentros” por su fuerte politización, donde de nuevo se hizo patente la falta de libertad de expresión o la cuestión de los nacionalismos, aunque sobre todo se convirtió en uno de los hitos de las últimas tendencias experimentales —artísticas, poéticas, musicales o cinematográficas— conectadas con las corrientes internacionales (Fluxus, el videoarte, el *happening*, el arte de acción...) de cientos de artistas procedentes de todos los continentes.

Además, había preparado al arte español para el inicio de un cambio que no tardó en llegar, aunque primero, y coincidiendo con una fecha tan emblemática como el de 18 julio, se produjo un “ajuste de cuentas” con los cuarenta años de dictadura: la exposición *España. Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*, en la Bienal de Venecia. En palabras de uno de sus artífices, Tomás Llorens: «el arte español de vanguardia se ha modelado, en su misma constitución interna —y, a menudo, con características ambigüedades—

fig. 5 Ángela García Codoñer, *Foto de familia Misses*, 1974, Collage sobre papel, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, MNCARS, Madrid



en el proceso dialéctico de la lucha política y a un nivel mucho más profundo de la lucha de clases en la sociedad española».

También se produjo entonces el impulso definitivo del movimiento feminista, que intentaba liberar a la mujer e incorporarla a la lucha por todos sus derechos sociales, legales, jurídicos, políticos, religiosos, laborales, educación... y, cómo no, artísticos. Aunque muchas pasaron casi invisibles por este periodo —han llegado a nosotros gracias a una reciente historiografía, cada vez más numerosa, que se ocupa de ellas— habían comenzado a reflexionar sobre el papel de la mujer en aquella sociedad mediante asociaciones, movimientos u organizaciones. Apenas distaron tres años entre las primeras Jornadas Nacionales por la Liberación de la Mujer de 1975 —que coincidieron con la I Conferencia sobre la Mujer de Naciones Unidas y el Año Internacional de la Mujer— y la aprobación de la Constitución. En este sentido, hay que recordar a las parlamentarias, sólo 21 diputadas y 6 senadoras de las Cortes Constituyentes de 1977, de diferentes partidos e ideologías que trabajaron para crear la Carta Magna.

De hecho, su artículo 14 afirma rotundamente la igualdad entre las mujeres y los hombres: «Los españoles son iguales ante la ley, sin que pueda prevalecer discriminación alguna por razón de nacimiento, raza, sexo, religión, opinión o cualquier otra condición o circunstancia personal o social», aunque en la práctica aún faltaba mucho para una igualdad de oportunidades para las mujeres en decisiones tales como el aborto, el divorcio, el cuidado de los hijos, el trabajo, el salario... cuestiones que se debatieron no sólo en la vida pública y política sino que también se reivindicaron en el campo de las artes. La emancipación de la mujer de los años 60 y 70 también supuso el reconocimiento de su profesión como artista, pintora, escultora, fotógrafa o arquitecta... desechando ese papel secundario que había soportado durante demasiadas décadas debido a la maternidad, la familia o el hogar; sin embargo, para ello hemos de esperar a su momento más álgido, ya en la década de los 90.

Las pioneras del movimiento del arte feminista adoptaron todos los lenguajes posibles para visualizar la discriminación y la cosificación de la mujer. Pese a su falta de cohesión y diferente grado de activismo, conformaron un amplio frente que incluye el realismo crítico y social antifranquista de artistas como Esther Boix y María Girona en Estampa Popular; la influencia del mundo pop europeo y americano en sus reflexiones ante las realidades encubiertas del papel de la belleza, de Ángela García Codoñer ^[fig. 5] o Isabel Oliver; el reproche a la distribución sexual del trabajo, de Eulàlia



fig. 6 Momentos previos de la instalación del *Guernica* en el Casón del Buen Retiro, 1981

Grau, entre otras; los conceptualismos, las *performances*, las instalaciones, las acciones o la utilización de los medios audiovisuales de artistas como Esther Ferrer, Fina Miralles, Eugènia Balcells, Marisa González, Paz Muro, Concha Jerez, Olga L. Pijoan, Àngels Ribé, Pilar Aymerich, Cristina García Rodero y muchas más, que visibilizaron con su activismo las diversas violencias que sufría, y sigue sufriendo, la mujer.

Cultura underground y posmodernidad

En ese tránsito entre los años 70 y 80, los nuevos aires de libertad que respiraban las principales capitales de España sedujeron a la generación más joven, que se lanzó a crear su propia cultura *underground*, al margen de la sociedad más conservadora. Se multiplicaron las alternativas contestatarias y marginales, en manifestaciones a favor de la libertad sexual, la

homosexualidad, el feminismo, el laicismo, el consumo de drogas... inaugurando así el fenómeno de la *Movida*. Un movimiento contracultural que tuvo su germen en Madrid, lo que la convirtió en una de las ciudades más atractivas de Europa, pero que se extendió por casi toda la geografía urbana nacional. Recibió el apoyo político de la izquierda y entre sus impulsores destacó el alcalde de la capital, Enrique Tierno Galván, quien conectó rápidamente con la vitalidad cultural y artística que irradiaban sus protagonistas.

Aquella coyuntura propició una hibridación de generaciones y, cómo no, de estilos. Fue muy significativa la creación de programas de televisión centrados en las artes plásticas como los *Encuentros con las artes y las letras* (1976-1981), de Carlos Vélaz; los presentados por Paloma Chamorro, como *Trazos* (1977), *Imágenes* (1978-1981) y, sobre todo, *La Edad de Oro* (1983-1985), o los de radio en emisoras de *Radio España*, con Jesús Ordavás, *Radio Popular* o *Radio*

juventud donde se pudieron escuchar a sus principales grupos, entre ellos, Alaska y los Pegamoides, Radio Futura, Siniestro Total, Nacha Pop, Danza Invisible, Gabinete Caligari o Aviador Dro, por mencionar solo algunos, de aquel enorme espectro de gustos y subculturas musicales alternativas.

Y, claro, el cine de Pedro Almodóvar, Fernando Trueba o Fernando Colomo; la moda, con Antonio Alvarado, Ágatha Ruiz de la Prada, Manuel Piña, Luis Devota o Modesto Lomba; la fotografía, con Alberto García Alix, Ouka Lele, Pablo Pérez Minguez, Miguel Trillo o Gorka de Duo. Sin olvidar, por supuesto, las decenas de revistas ilustradas, fanzines y cómics de escasa tirada que también se encargaron de transmitir todo aquello que importaba a la nueva generación de los 80: en Barcelona, *Ajoblanco*, *El Rollo Enmascarado*, *El Víbora*, *Star* o *¡Butifarra!*; en Madrid, *La luna de Madrid*, *Madrid Me Mata*, *Madriz*, *Ozono* o *El Viejo Topo*; en Sevilla, *Pobrecito* (Sevilla); en Zaragoza, *El Pollo urbano*; en Asturias, *El Wendigo*; en Valencia, *El Gat Pelat*; en Santander, *Comuna-3*; en Palma de Mallorca, *Neón de Suro*; en Pamplona, *Disco Expres*, etc.

fig. 7 Portada del catálogo de la primera edición de la Feria ARCO, 1982



Una nueva identidad basada en el hedonismo se apoderó de una joven sociedad que quería protagonizar su futuro, por fin sin tuteladas. Respecto a las artes plásticas y visuales, inmersas ya en los tiempos de la posmodernidad, se hace necesario destacar como premisa fundamental la individualidad de sus trabajos, que escapaban intencionadamente de cualquier intento de domesticación clasificatoria. En este sentido, podemos encontrar una amalgama de estilos que fusionaron ciertos estilemas del pop, el futurismo, el expresionismo, la abstracción, la figuración y las imágenes procedentes de los medios de masas.

Por ejemplo, a finales de 1979 se celebraba en la mítica y pionera Galería Juana Mordó la muestra colectiva *1980*, donde era manifiesto el distanciamiento respecto a los años 70 y que reunía a un grupo de artistas que aún no estaban representados en museos ni habían participado en Bienales Internacionales y, por tanto, un inédito muestrario de la nueva pintura: Carlos García Alcolea, Chema (José Manuel) Cobo, Guillermo Pérez Villalta, Manolo Quejido, José Manuel Broto, Miguel Ángel Campano, Gerardo Delgado. Al año siguiente, algunos críticos de arte esgrimían de nuevo la «muerte de la vanguardia» y, con ella, la apertura de nuevas miras y perspectivas. La exposición *Madrid DF* o los ensayos del libro colectivo *El descrédito de las vanguardias artísticas* (1980) destacaban los nuevos rostros y tendencias del arte español, aunque ello paradójicamente, coincidiera con los preparativos para el centenario del nacimiento de Pablo Picasso y la llegada del *Guernica* a España en 1981, tras un rocambolesco viaje de 45 años [fig. 6].

Desde luego, muchos de aquellos movimientos se solaparon en el tiempo perfilando el arte de los 80 y siendo partícipes de la nueva política cultural del PSOE. Una fecha clave fue la primera Feria Internacional de Arte Contemporáneo, ARCO, celebrada en 1982 en IFEMA [fig. 7]. Un éxito que se logró también gracias a la ayuda del Ministerio de Cultura, que dejaba atrás así uno de sus precedentes más inmediatos, el fracaso de la muestra de arte de vanguardia *Arteexpo76*, celebrada en Barcelona. Por primera vez, ARCO, con unas cifras sorprendentes de 25.000 visitantes, permitió soñar a muchos con un contacto real con el arte contemporáneo y con un nuevo tipo de coleccionismo, además de convertirse en uno de los gérmenes de la Ley de Patrimonio Histórico (1985). Se perfiló como punto de encuentro para el arte europeo, latinoamericano y norteamericano, ya que convergieron 62 galerías españolas y 30 extranjeras, y más de 300 artistas.

Fue una época caracterizada por el aumento presupuestario a la cultura, de ahí la creación, por el Ministerio de Cultura, del CNE (Centro Nacional de Exposiciones, 1983) y la apuesta de la Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas del Ministerio de Asuntos Exteriores por proyectos como PEACE (Programa Español de Acción Cultural Exterior, 1984) y el ICI (Instituto de Cooperación Iberoamericana). Al mismo tiempo, se incrementaron otras acciones privadas, se crearon numerosos centros artísticos, fundaciones, galerías y museos. En este sentido, uno de los más emblemáticos fue la inauguración en 1986 del CARS (Centro de Arte Reina Sofía) bajo la dirección de Carmen Giménez, cuya salida coincidió con la creación del MNCARS (1988) por Real Decreto y con Tomás Llorens a la cabeza. Sin duda, tuvo gran trascendencia para el futuro del arte español contemporáneo pese a que, en un primer momento, se le reprochaba la ausencia de una autoridad ministerial, la carencia de un Plan Director o el escaso apoyo político, a lo que pudo sumarse una indefinición museológica cuya encrucijada se topó con dos estrategias bien diferenciadas: una, la recuperación de la historia del arte español ignorada por el franquismo y otra, el restablecimiento del diálogo con la escena internacional.

Momento de sinergias culturales y artísticas, en las que los creadores también ocuparon un lugar destacado. En 1987 se aprueba la Ley de Propiedad Intelectual, que tendrá su refuerzo, poco después, con la fundación de la VEGAP (Visual Entidad de Gestión de Artistas Plásticos, 1990); en paralelo, se desarrollan, entre otros, el Primer Congreso de Artistas Plásticos de Madrid (1987), el Primer Congreso Estatal de Artistas Plásticos (1988) o la XII Asamblea General. Congreso de la Asociación Internacional de Artes Plásticas (AIAP-UNESCO, 1989).

Asimismo, la promoción del arte joven fue una constante, con exposiciones y certámenes como la *Exposición Becarios Artistas Jóvenes 1980* por el Ministerio de Cultura; el *I Festival de Video* de San Sebastián (1982); el *Saló de Tardor* de Barcelona (1982); *Atlántica, Novas tendencias da arte galega* (1983); *259 imágenes. Fotografía actual en España* (1983-1984); *Preliminar. 1ª Bienal Nacional de las Artes plásticas* (1983); *Arte Asturiano hoy* (1989); *Calidoscopio español. Arte joven de los años 80*; *El primer Salón de Pintura Joven de Madrid* (1984); *Primer festival de Video* (1984); *Imágenes de los ochenta desde Galicia* (1984); *I Bienal de cine y vídeo sobre patrimonio cultural* (1985); *Europalia 85*, etc.

Todo ese fervor de muestras colectivas impulsó y vino a confirmar la llegada de una generación de

artistas que habían nacido a finales de los años cuarenta o ya en los cincuenta. Quedaba claro que un nuevo tiempo estaba naciendo, muy alejado de las etapas previas. Por un lado, se evidenció un retorno a la pintura, a menudo expresado en formatos monumentales, que en ocasiones mostraban ecos del neoexpresionismo alemán y de ciertos retornos a la figuración, como los de la Transvanguardia italiana, y que tuvo una rápida consagración dentro y fuera de España. Por mencionar sólo algunos ejemplos, Miquel Barceló participó en el Bienal de Sao Paulo en 1981 y en la Documenta de Kassel en 1982; Miguel Ángel Campano, en la Bienal de Venecia en 1986 y en la Documenta en 1987; Ferrán García Sevilla en la Documenta de 1987; José María Sicilia alcanzó notoriedad internacional tras sus dos individuales en la neoyorquina Blum Helman en 1985 y 1994; Juan Uslé, en la Documenta de 1992, etc.

Algo parecido sucedió con la escultura, que con honrosas excepciones (Chillida, Oteiza) había atravesado unas décadas de pocas noticias relevantes. A finales de los ochenta, por el contrario, se produciría una explosión de creadores, muchos de los cuales continúan en la actualidad en primera fila. Entre los más veteranos están Sergi Aguilar o Miquel Navarro, que consiguieron romper los límites tradicionales de la escultura, llevándola hacia dimensiones conceptuales, si bien cada uno en diferente sentido, de lo íntimo a lo público, diríamos. Aunque muchos experimentaban con los materiales más diversos, a menudo trabajaban el hierro o el acero, como también hace Susana Solano, que en 1988 tuvo su consagración internacional con exposiciones en la Bienal de Venecia y en la Internacional del Instituto Carnegie de Pittsburgh, y con la concesión del Premio Nacional de Bellas Artes. Pero son muchos más, por supuesto: Juan Bordes y su subversión del canon en cuerpos imposibles, Juan Muñoz y su transformación del concepto tradicional de la escultura hasta llevarlo al plano de la instalación y de la interacción virtual con el espectador, sobre todo a partir de la creación de grupos de figuras que, paradójicamente, hablaban a menudo de soledad y alienación en la sociedad [fig. 8]. Cristina Iglesias, que también expandió el campo de la escultura contemporánea hacia territorios más arquitectónicos y ambientales, que había tenido éxito en la Bienal de Venecia en 1993 y en la Internacional del Instituto Carnegie en 1995. Es verdad que, a partir de entonces, y sin que sepamos exactamente las causas, se inició un periodo en el que casi desaparecieron los artistas españoles de esos principales certámenes internacionales. Quizás fueron víctimas de la pérdida de un



fig. 8 Juan Muñoz, *Conversation piece*, 1996



fig. 9 Antoni Muntadas, *On traslation: I Giardini*, 2006.

supuesto perfil identitario que —a ojos de los demás— los había hecho diferentes, o de su menor presencia en los circuitos comerciales consagrados. En la Bienal de Sao Paulo, por ejemplo, desde 1994 sólo han sido seleccionado dos o tres artistas españoles en cada edición, incluso aunque desde 2006 se acabó con el sistema de representación por países.

Como decimos, el arte español se había ido despojando de sus tópicos y clichés para integrarse plenamente en el proceso general de globalización de lenguajes que se produjo en Occidente desde ese momento y que la posmodernidad había evidenciado. Es algo que se pudo comprobar también en nuestros pioneros del videoarte y la videoinstalación como Francesc Torres, que vivió y trabajó entre Estados Unidos y Europa desde los años setenta, centrado en asuntos como la violencia, la memoria o la historia, o Antoni Muntadas, que a partir de la década siguiente inició una reflexión sobre los mecanismos de comunicación humanos, en los que todavía sigue

indagando ^[fig. 9]. Por último, desde los años noventa se produjo un creciente protagonismo de esos medios que, como un proceso natural de reflexión sobre unos mismos temas, en ocasiones no dudaron en apropiarse de discursos precedentes. Por ejemplo, en ciertos trabajos de finales de siglo de Txomin Badiola, Eugènia Balcells, Eulàlia Valldosera, Concha Jerez, Carles Congost, María Cañas o Ana Laura Aláez.

De hecho, los nuevos medios (video, instalaciones, cultura digital) ocuparon cada vez más debates sobre la creación de imágenes y la transmisión de contenidos, apoyados por una serie de exposiciones reivindicativas como *Madrid-Espacio de interferencias* (1990), con obras de Isidoro Valcárcel Medina o Marcelo Expósito, entre otros; *Toponimias: ocho ideas del espacio* (Fundació La Caixa, 1994), y otras de homenaje, como *Primera generación: Arte e imagen en movimiento 1963-1986* (MNCARS, 2006), *Monocanal* (diversas sedes, 2003) o *Video (S)torias* (Artium, 2011).

Necesariamente, un arte crítico

El arte español se puso en hora con la escena internacional, llegados los años noventa, que se inauguraron de forma espectacular en 1992, con dos acontecimientos culturales de primer orden. En primer lugar, los Juegos Olímpicos de Barcelona, que se convirtieron en símbolo de un país que parecía, por fin, estar de moda en el mundo. La ciudad asistió a una transformación radical de su fisonomía, con el arquitecto Oriol Bohigas al frente de su proyecto urbanístico. Se recuperaron algunas playas, se orientó Barcelona al mar, se crearon barrios nuevos (como el de la Villa Olímpica, cerca del Poblenou) y se remozaron los tradicionales, como las Ramblas, que desembocaría cerca del Port Vell.

En segundo lugar, por supuesto, se inauguró la Exposición Universal de Sevilla, cuyo lema fue Arte y Cultura en torno a 1492. Evento sociológico y políticamente muy complejo, también se ha depositado en nuestra memoria colectiva como un estrato, diríamos casi arqueológico, de lo mucho que han cambiado nuestras percepciones de la realidad en el tránsito que va de aquel pasado a nuestro presente. Porque si bien hubo pabellones que contaron con arte contemporáneo puramente formalista, es decir, interesado sólo en cuestiones de lenguaje, se concedió mucho espacio a una mirada hacia la historia que no era complaciente ni abiertamente colonialista, ¡cómo lo iba a ser a finales del siglo XX!, pero tampoco quiso ni supo ser todo lo crítica que debería haber sido. Esa función le correspondería, nada menos que veinticinco años después, al Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (CAAC), que en 2017 inauguró la muestra titulada *Arte y cultura en torno a 1992*, en la que recuperó algunos proyectos críticos radicales de aquel año tan saturado de connotaciones, encargando actualizaciones a artistas como Rogelio López Cuenca, Pilar Albarracín, Patricia Esquivias o María Cañas, entre los españoles, y a Mark Dion, Fred Wilson o Renée Green, entre los foráneos. En fechas incluso más recientes, en la actual reordenación (2021-2022) de las colecciones permanentes del Reina Sofía, el episodio 7 se titula precisamente Dispositivo 92 ¿Puede la Historia ser rebobinada?, y se sitúa en buena sintonía con esa exposición del CAAC. En ambos casos, se planteaba la necesidad de construir discursos que fueran alternativos a una mera descripción de prácticas, lenguajes, estilos personales o tendencias grupales. También se manifestaba la intención de trasladar a un primer plano esa vertiente explícitamente más reivindicativa que a menudo ha tenido la creación artística y visual

durante las últimas décadas, en el que es uno de los grandes ejes argumentales de esta exposición, que conmemora los 46 años de la aprobación de la Constitución de 1978 y el protagonismo de la sociedad española en la conquista de derechos y libertades.

A partir de esos años noventa, una vez apagados los ecos de ambos eventos internacionales (Barcelona y Sevilla), y sin olvidar la capitalidad europea de la cultura que disfrutó Madrid en ese mismo 1992, empezaron a construirse nuevas estrategias de promoción del arte contemporáneo que no debemos olvidar. Por ejemplo, gracias a una decidida actuación a todos los niveles institucionales —locales, provinciales, autonómicos y estatales— se produjo un verdadero *boom* en la creación de centros y museos de arte contemporáneo, que sin duda ha contribuido a su mayor integración en la vida cultural de nuestro país. Aunque no es éste el lugar para una revisión exhaustiva, sí cabe indicar que hubo una primera oleada a mediados de aquella década, con la fundación del CGAC (Centro Gallego de Arte Contemporáneo, Santiago de Compostela, 1993), CCCB (Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, 1994), MACBA (Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, 1995), MEIAC (Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, Badajoz, 1995) y, por supuesto, el Museo Guggenheim de Bilbao (1997)... y una segunda, ya en pleno siglo XXI, con ARTIUM (Vitoria, 2002), Patio Herreriano (Valladolid, 2002), Medialab Matadero (Madrid, 2002), CAC (Centro Andaluz de Arte, Málaga, 2003), Es Baluard (Palma de Mallorca, 2005), MUSAC (Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, León, 2004), LABoral. Centro de Arte y Creación Industrial (Gijón, 2007), TEA (Tenerife Espacio de las Artes, 2008) CA2M (Centro de Arte 2 de mayo, Móstoles, Madrid, 2008), Museo de Arte Contemporáneo Helga de Alvear (Cáceres, 2010), Centro Niemeyer (Avilés, 2011).

Se trata de una red muy tupida de centros impulsados por la acción política cultural, a la que hay que sumar, por supuesto, la proliferación de cientos de fundaciones (surgidas de entidades financieras con vocación social y cultural, pero también de la iniciativa del coleccionismo privado), de galerías, de ferias y de coleccionistas que han potenciado como nunca el sistema de las artes recientes en España. Y, como contrapunto, de la presencia de espacios independientes y de centros autogestionados cuyo objetivo ha sido subrayar la naturaleza y el destino social del arte y la imagen a través de esas nuevas plataformas.

En gran medida, debemos a esos colectivos la gran importancia que ha adquirido un término como "artivismo", afortunada síntesis de los conceptos

arte y activismo. Más allá de las técnicas, y de procesos muy necesarios como la creciente importancia de las agrupaciones de artistas, como la Unión de Asociaciones de Artistas Visuales (desde 1996) o la Asociación de Mujeres en las Artistas Visuales (desde 2009), de la que hablaremos más adelante, lo que nos gustaría destacar en esta ocasión es el compromiso de muchos artistas con los asuntos más urgentes que afectan a la vida diaria de nuestra sociedad. Conviene precisar, antes de nada, que no se debe confundir con el tradicional concepto de “arte político”, que queda constreñido en la visualización de determinadas posiciones ideológicas de un signo u otro, sino a la implicación del arte en los procesos de redefinición de la cultura y de cuál debe ser su papel en la búsqueda de un futuro mejor. El descrédito de las grandes ideologías ha dado paso a una toma de postura personal, lo que ha favorecido la aparición de esas prácticas.

Por desgracia, a ese activismo no le faltan objetivos hacia los que apuntar y apretar el gatillo, desde la denuncia de la crisis climática planetaria, la desigualdad entre géneros, el racismo y la xenofobia (vinculados a las sucesivas crisis migratorias, como en la obra de Joan Fontcuberta que hemos elegido), la marginación que sufrieron ciertos colectivos (el drama del SIDA, encarnado en Pepe Espaliú) [fig. 10], la lucha por todo tipo de derechos (como en las propuestas de Juan Luis Moraza o Ignasi Aballí seleccionadas para esta exposición), etc.

Muchas de ellas son cuestiones que estaban ya contempladas en la Constitución de 1978, y a las que ésta quiere poner solución, pero con el paso del tiempo se han ido haciendo cada vez más complejas. Y, llegados al punto en el que nos encontramos hoy, decididamente urgentes.

fig. 10 Pepe Espaliú, *Carrying*, 1992



fig. 11 Santiago Cirugeda, *Casa Rompecabezas*. Sevilla, 2002

Toma de conciencia ecológica

El arte más reciente ha sabido a menudo posicionarse de forma crítica hacia la destrucción sistemática del medio por parte del ser humano. Y es que las problemáticas son muchas: la crítica al crecimiento descontrolado de la ciudad, la creación de guetos en la misma, los riesgos medioambientales de apostar por una economía basada en el turismo de masas, el progresivo abandono de los entornos rurales, etc.

Muchos de esos creadores recurren a los nuevos medios y a la *performance* para conseguir una mayor eficacia en la transmisión del mensaje. Aunque lógicamente este ensayo no es el lugar para pretender ser exhaustivos en la enumeración de esos artistas y sus proyectos específicos, sí querríamos mencionar algunas de esas experiencias. Por ejemplo, desde finales de los años noventa Santiago Cirugeda utiliza solares abandonados —que pronto podrían ser objeto de especulación urbanística, ésa era la clave—, andamios, contenedores o, incluso, las ramas de los árboles para plantear espacios alternativos de habitabilidad [fig. 11]. En fechas más recientes, reclamar el derecho a la vivienda digna y adecuada que aparece en el artículo 47 de nuestra Constitución es



relevante para el trabajo de algunos colectivos como los madrileños TxP (Todo por la Praxis), desde 2000 aproximadamente, y *Basurama* (desde 2001, con una sede también en Bilbao) o el barcelonés Derivart (desde 2004), del que queremos destacar la instalación interactiva titulada *El burbujómetro* (2007), que permitía al público pinchar virtualmente unas burbujas que mostraban el precio real de la vivienda en ciertas ciudades españolas y lo comparaban con los absurdamente elevados precios de un mercado que era puramente especulativo.

Que la ciudad se convirtió en un campo de batalla habitual para el arte español contemporáneo es algo que ya gritaba, entre otros, Antoni Muntadas desde 1981, y en lo que estaría hasta 2015, con sus *Media Sites/Media Monuments*, en los que proponía nuevas cartografías de ciertas ciudades del mundo en función, por ejemplo, de que hubieran sido escenarios de estallidos de violencia. O Antoni Abad, con su proyecto *Canal*Accesible* (2006), en el que denunciaba —a partir de las fotografías realizadas por personas con movilidad reducida— ese inaceptable mapa de puntos negros que impiden la libertad de tránsito y, en consecuencia, la plena integración en la ciudad de miles de personas que se encuentran en esa situación.

Otro artista destacado es Rogelio López Cuenca, que lleva décadas denunciando cómo un modelo económico capitalista y basado sólo en el consumismo ha ido transformando el patrimonio cultural urbano, a menudo abismándolo de sus habitantes, como su *Décret n° 1 (Decreto n° 1)*, encargado para la Exposición de Sevilla en 1992, en el que ironizaba —desde su divertido antinominalismo— sobre la creencia en que la señalética urbana es una verdad incuestionable [fig. 12]. Ya en el siglo XXI destacaríamos sus consideraciones sobre patrimonio y turismo masivo en instalaciones como *La Alhambra sobrevivió (1995-2001)* o *Casi de todo Picasso (2011)*, que continúa siendo un debate muy oportuno para un año como el pasado 2023, en el que parece que se aspira a construir, mediante todo tipo de exposiciones y estudios (teniendo a la contraofensiva feminista como única excepción), una nueva hagiografía del malagueño, al que se continúa venerando cincuenta años después de su fallecimiento.

fig. 12 Rogelio López Cuenca, *Décret n° 1*, 1992



Por supuesto, el conservacionismo medioambiental constituye también un eje central en la creación artística española contemporánea, y sus posibilidades, técnicas y desarrollos son de lo más variado. Francesc Abad, Fina Miralles, Nacho Criado, Adolfo Schlosser, Mitsuo Miura, Eva Lootz, Daniel Canogar, Lara Almarcegui o Daniel García Andújar, aparecen en ese panorama como la punta de un iceberg cuya base sigue creciendo. La interacción, destinada utópicamente a una integración, entre naturaleza y arte, ha tenido una especial resonancia pública en algunas obras de Cristina Iglesias, con su reciente instalación escultórica Hondalea (isla de Santa Clara, San Sebastián, 2021) y con proyectos anteriores como las Estancias sumergidas (lecho marino de Baja California, 2009), o en la Biblioteca del bosque, de Miguel Ángel Blanco, que desde 1985 y hasta hoy está “recolectando” fragmentos naturales de diversas partes del mundo y los ha encapsulado en 1.171 libros, que tienen mucho de advertencia pero también de legado para las generaciones futuras.

Prácticas feministas y denuncia política desde finales de siglo

También en los años noventa el arte feminista despegó con fuerza, apoyado institucionalmente por primera vez en 1993 gracias a la exposición *100%*, en el antiguo Museo de Arte Contemporáneo, de Sevilla. Sus comisarias, Mar Villaespesa y Luisa López Moreno, se referían a la pertinencia de ese enigmático título con estas palabras: «el problema no yace en las hormonas de la mujer ni en sus ciclos menstruales, sino en nuestras instituciones y educación [...] El título *100%* es la primera lectura de ese interés por mostrar obras de artistas mujeres [...] tiene algo de provocación —la reivindicación del derecho a un porcentaje de igualdad— a la vez que apunta a un marco, que si bien todavía es utópico, es al que los lenguajes pueden aspirar». En esa muestra había obras de artistas andaluzas como Pilar Albarracín, María José Belbel, Salomé del Campo, Mercedes Carbonell, Nuria Carrasco, Victoria Gil, Nuria León, Encarni Lozano, Pepa Rubio y Carmen Sigler.

Casi veinte años más tarde, en 2012, otra exposición puede servirnos para apreciar hasta qué punto habían cambiado las cosas... y también cuánto faltaba por hacer, claro. Se tituló *Genealogías feministas en el arte español 1960-2010*, y fue comisariada para el MUSAC por Juan Vicente Aliaga y Patricia Mayayo, quienes pudieron contar ya con cerca de medio centenar de

artistas y colectivos. La intención era doble: por una parte, recuperar la memoria de aquéllas que habían sido olvidadas; por otra, proceder a una nueva lectura de sus obras, centrada exclusivamente en los contenidos feministas y no tanto en los enfoques sociológicos. Las fechas de inicio y final se referían, en el caso de 1960, a la promulgación de la Ley franquista de derechos políticos, profesionales y laborales de la mujer, que requería a la mujer casada una autorización del marido para trabajar, o al hecho de que Dolores Ibárruri se convirtiera en la primera presidenta del Partido Comunista de España, y en el caso de 2010 a la aprobación de la conocida como Ley del aborto, siendo presidente del Gobierno José Luis Rodríguez Zapatero.

Un año antes, en mayo de 2009, se había fundado la asociación de Mujeres en las Artes Visuales (MAV), compuesta en la actualidad por casi 700 socias que trabajan en todos los campos de la creación y la investigación artística. Como indican en su web, el gran objetivo es la aplicación de la Ley de Igualdad 3/2007. Por desgracia, en su Observatorio, los diversos informes demuestran que, pese a los esfuerzos llevados a cabo, siguen siendo mayoría abrumadora los hombres frente a las mujeres en cuanto a su presencia como artistas en las colecciones permanentes de los museos, en la celebración de exposiciones individuales o en las sucesivas ediciones de la Feria ARCO.

Respecto a las propuestas concretas, nos encontramos ante un escenario interesante, ecléctico y cambiante, porque los argumentos lo son, desde cuestiones de identidad de género, a representaciones del cuerpo, memoria, apropiacionismo, denuncia de la agresión hacia las mujeres o la llegada de las teorías queer (donde destaca el trabajo pionero del dúo Cabello-Carceller). A comienzos de los 90 se presentaban en público artistas como Concha Prada, Azucena Vieites, Elena del Rivero (cuyas *Cartas a la madre*, de 1993, fundían reflexiones sobre lo doméstico, como espacio en el que había sido recluida siempre la mujer, o sobre el canon atribuido a ésta por la historia del arte) o La Ribot (María José Ribot), cuyas *Piezas distinguidas* combinaban expresión teatral, danza y *performance* en las que el cuerpo, su cuerpo, se convertía en centro de todas las miradas.

Dentro de una producción multimedia destacaron algunos proyectos de Victoria Civera, Paloma Navares, Susy Gómez o Eulàlia Valldosera, que de forma poética o explícita tuvieron a la mujer como gran protagonista. También contra la esclavitud que supone el canon, ha luchado desde hace décadas Marina Núñez con medios tan distintos como el dibujo, el óleo,

la fotografía, el vídeo, la instalación o la imagen en 3D. O desde presupuestos accionistas, Itziar Okariz, que cuestiona la aceptación de ciertos comportamientos asignados a roles de género, como en su proyecto *Mear en espacios públicos o privados* (2000-2004), en los que ella orinaba de pie como los hombres para criticar los convencionalismos sociales que perduran en todos los ámbitos de la vida cotidiana, incluso en ése tan fisiológico.

Sólo algunos ejemplos más. En la década de 2010, Cristina Lucas fotografía a modelos desnudas en el interior de museos para contraponer sus cuerpos reales con la idealización producida por el arte del pasado, que en su inmensa mayoría ha sido realizado por hombres. O Carmela García, o Diana Larrea [fig. 13], que a menudo ponen el acento en la identidad colectiva a través de la memoria y el apropiacionismo. Finalmente, el cuerpo, el retrato de una misma o de otras, la confrontación entre identidad y alteridad, aparece como un discurso central en el trabajo de Laura Torrado, Ixone Sádaba o María Zárraga, entre otras.

Un asunto de la máxima gravedad en estas últimas décadas, la violencia de género, también ha tenido un desarrollo importante en algunas prácticas feministas. Una de las primeras artistas en posicionarse sin ambages fue Pilar Albarracín, que ya en aquella Exposición Universal de Sevilla de 1992, de la que hemos hablado antes, presentó la acción videoperformántica *Sin título (Sangre en la calle)*, en la que ella misma aparecía tumbada y ensangrentada en diversas partes de la ciudad, ante un público estupefacto, con lo que denunciaba además la pasividad de la sociedad ante esa terrible realidad [fig. 14].

Ya en pleno siglo XXI, en diciembre de 2004, el Congreso aprobó la Ley Integral de Violencia de Género, y el mundo del arte subrayó la centralidad de esa problemática, por ejemplo, en un proyecto tan ambicioso como *Cárcel de amor. Relatos culturales sobre la violencia de género*, organizado por el MNARS, que fue un ciclo de cine y vídeo, unas sesiones críticas en forma de debates y un proyecto web.

Más de un lustro después, en 2012 empieza la plataforma digital Arte Contra Violencia de Género

(ACVG), que continúa hoy en día, entre cuyos objetivos están crear un archivo vivo de experiencias artísticas sobre ese tema, usar las nuevas tecnologías para formar sobre igualdad y luchar contra esa violencia o generar un movimiento participativo que tuviera una base social cada vez más amplia.

En fechas muy recientes, no queremos dejar de citar dos proyectos como el de Sandra Paula Fernández, titulado *¡Vivas, nos queremos!* (2019), como reacción indignada a la primera sentencia a La Manada de Pamplona, y el de Julia Martínez, *Nadie hablará de nosotras cuando estemos muertas* (2021), una serie de fotografías en blanco y negro en las que apenas vemos nada y con las que denuncia la ocultación de los feminicidios de Ciudad Juárez, en México.

Por último, durante los años ochenta y noventa, la responsabilidad de portar la bandera de un arte último comprometido recayó en ciertos colectivos como Agustín Parejo School, Preiswert Arbeitskollegen (Sociedad de Trabajo no Alienado) o El Perro, que se disolvió en 2006 pero algunos de cuyos miembros encontraron nuevos retos en el colectivo Democracia,



fig. 13 Diana Larrea, *De entre las muertas*, 2020



fig. 14 Pilar Albarracín, *Sin título (Sangre en la calle)*, 1992



fig. 15 Movimiento 15M en 2011. Luis Sevillano, *El País*

de la que destaca también su fuerte presencia actual en redes sociales como Instagram.

Fenómeno singular fue la producción de cultura visual generada en el Movimiento 15M en 2011 [fig. 15]. Primero en la concentración madrileña de la Puerta del Sol, en Madrid, que se extendió por casi todas las ciudades del país, destacando la Plaza Cataluña en Barcelona, pero también las de Bilbao, Zaragoza, Sevilla, Albacete o Alicante, por citar sólo algunas. Fue la confluencia de un descontento general hacia la situación política, social y económica, impulsado por la creación de plataformas como Juventud Sin Futuro o Democracia Real Ya, y se desencadenó apenas una semana antes de las elecciones municipales. El Movimiento creó su propia Comisión de Artes Gráficas y Plásticas, destinada a la producción de carteles, y su Comisión de Archivo, que recogería en diversos formatos documentales todo lo que pasó en Madrid, entre otras cosas la nueva denominación de algunos

espacios urbanos (la Puerta del Sol se convirtió efímeramente en Plaza SOLución) o esa especie de multitudinario *happening* que fue el Grito Mudo. A las 00:00 del 21 de mayo, cuando la Junta Electoral declaró ilegal la Acampadasol, los miles de manifestantes permanecieron en silencio durante las doce campanadas.

Y como si fuera un intento de amplificar esos mensajes y, quizás, de crear un territorio compartido entre el artista, la reivindicación en la calle y una mayor repercusión pública, Antoni Miralda presentó en la edición de ARCO de 2012 varias obras que repetían uno de los lemas de aquellos meses anteriores: *No hay pan para tanto chorizo*.

Sin embargo, si tenemos en cuenta la presencia de obras polémicas por lo político en la gran Feria del arte contemporáneo en nuestro país, la conclusión no deja de ser la esperable: no se trata de un lugar especialmente propicio, ya que poco más se puede

fig. 16 Francisco Leiro, *Gemela 1 y Gemela 2*, 2018



registrar además de las esculturas hiperrealistas de Eugenio Merino sobre el general Franco (2012) o, junto a Santiago Sierra sobre Felipe VI (2019), o la propuesta de éste último sobre los presos del Procès (2018); la escultura de Francisco Leiro [fig. 16] que denunciaba el horror, y el olvido, de la guerra de Siria (2018); o los periódicos comentarios gráficos del finlandés Riiko Sakinnen.

Hoy, el lugar donde se hace realidad el título de esta exposición que presentamos en el Congreso de los Diputados, *El arte en lucha por la libertad. Celebrando la Constitución española*, siguen siendo los estudios de algunos artistas, los locales de asociaciones sociales en determinados barrios y las galerías más combativas. Desde su dimensión singular de agentes de análisis, interpretación y creación de imágenes cuyo único destino posible es siempre toda la sociedad, el arte español contemporáneo ha sabido reflejar las aspiraciones, luchas y transformaciones reales que ha experimentado nuestro país desde los años sesenta. Lo mismo que seguirá haciendo a partir de ahora ■