

INTRODUCCIÓN

El fin de la Guerra Civil dejó una España tan diferente al país que se había conseguido durante la Segunda República que, en el terreno del arte, la desorientación fue máxima.¹ La mayoría de los grandes artistas de vanguardia se habían exiliado, el mercado artístico se había detenido, y crítica y público difícilmente podían adivinar la nueva dirección de las artes plásticas.

Más claro, o por lo menos con una intención más definida, lo tenía el régimen franquista, que estaba empezando a apostar por un modelo de cultura gracias a la formulación de un ideario falangista dirigido por el crítico catalán Eugeni d'Ors como jefe del Servicio Nacional de Bellas Artes o gracias, también, al jefe nacional de Propaganda, Dionisio Ridruejo. Este último, por ejemplo, fundaba en noviembre de 1940 la revista *Escorial*, desde la que se lanzaba uno de los primeros manifiestos falangistas de apoyo a la intelectualidad, curiosamente dirigido, en su totalidad, a intelectuales y escritores, pero donde, en menor medida, tenían cabida los artistas:

Queden, pues, en claro, nuestros objetivos. Primero: congregar en esta residencia a los pensadores, investigadores, poetas, y eruditos de España: a los hombres que trabajan para el espíritu. Segundo: ponerlos — más ampliamente que pudieran hacerlo en publicaciones específicas, académicas y universitarias— en comunicación con su propio pueblo y con los pueblos anchísimos de la España universal y del mundo que quieran reparar en nosotros. Tercero: ser un arma más en el propósito unificador y potenciador de

¹ Este texto se enmarca dentro del proyecto de investigación «50 años de arte en el Siglo de Plata español (1931-1981)», P. E. de I+D+i, ref. HAR2014-53871-P.

la Revolución y empujar en la parte que nos sea dado a la obra cultural española hacia una intención única, larga y trascendente, por el camino de su enraizamiento, de su extensión y de su andadura cohonestada, corporativa y fiel. Y, por último, traer al ámbito nacional —porque en una sola cultura universal creemos— los aires del mundo tan escasamente respirados por los pulmones españoles, y respirados sobre todo a través de filtros tan aprovechados, parciales y poco escrupulosos.^{2,3}

Si quedaba alguna duda, el escritor Pedro Rocamora Valls fundaba la *Revista Nacional de Educación*, donde se clarificaban aún más los propósitos:

El porvenir de la Patria, la consolidación de su regeneración, la nueva gracia del bautismo sangriento con que hemos sido ungidos expiatoriamente, reside en el orden de la educación y de la cultura. Hemos de ser reeducados nuevamente en el espíritu de España, y hemos de forjar una juventud que consagre de manera definitiva en su propia información interior, estas conquistas espirituales que ahora guerreamos. Nuestra batalla decisiva es de cultura y educación, y la habremos ganado si logramos construir e imponer un orden nuevo, en cuyo sistema y armonía se abracen el sentido histórico de la civilización hispánica y el aura vital de progreso de nuestro tiempo.⁴

Ante aquel sucesivo despliegue de «prensa pedagógica» o de acciones educativas durante la década de los cuarenta, la ideología del nuevo régimen tuvo que enfrentarse a las continuas hostilidades entre falangistas y católicos, a la reconstitución del interior, a un fuerte estancamiento económico y a una lenta pero progresiva aparición del arte español de posguerra, una perspectiva que, para el régimen, se centraba fundamentalmente en el tradicionalismo y el patriotismo.

Lejos de anquilosarse (o, por lo menos, ese fue el aspecto que daba), el panorama artístico cultural intentó, durante la primera década de la posguerra, introducir modestos episodios; unos, como no podía ser de otra forma, cercanos y dominados por la oficialidad del nuevo régimen, y otros que se ofrecieron como arte alternativo. Aunque también, y como señala la historiadora Giulia Quaggio, el franquismo fraccionó en dos grandes bloques

² ANÓNIMO (noviembre de 1940). «Manifiesto editorial». *Escorial, Revista de Cultura y Letras*, 1. Madrid: Delegación de Prensa y Propaganda.

³ A lo largo de la presente obra, se han respetado los textos citados en fondo y forma, tal como aparecen en las fuentes, por lo que, en algunos casos, dichos fragmentos presentan errores ortográficos e, incluso, gramaticales que se han conservado con el fin de ser fieles a su formato original.

⁴ *Revista Nacional de Educación*, Madrid, Ministerio de Educación, 1, enero de 1941.

el concepto de cultura: por un lado, la alta cultura dominada por la élite, cuyo objetivo fue —sobre todo a partir del nuevo papel que pasó a ocupar España en el extranjero— tender la mano a las corrientes internacionales del arte moderno, principalmente, el informalismo, del cual tenía excelentes ejemplos que encajaban a la perfección y daban esa idea de imagen moderna y renovada del régimen; y, por otro lado, la cultura popular, aquellas actividades artísticas que el régimen quería que llegaran al resto de la población.⁵

Sin duda, los Salones de los Once, de D'Ors —fruto de la Academia Breve de Crítica de Arte y con la finalidad de orientar y difundir el arte moderno y la recuperación de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes—, revitalizaron el castigado ambiente madrileño desde el fin de la guerra. El resto de la Península —y a excepción del intento vanguardista del postismo o de la reactivación de la segunda Escuela de Vallecas, con Benjamín Palencia como conductor en la capital— contó con atrevidas propuestas hasta bien entrada esa década de los cincuenta, como el grupo de los indalianos, en Almería (1947); Pórtico, en Zaragoza (1947-1952); o, en Cataluña, Dau al Set (1948-1956), los Salones de Octubre (1948-1957) y el grupo LAIS (1949-1951).

El arte español más avanzado empezó, si podemos caracterizarlo de alguna forma, a constituir sus propias plataformas de actuación colectivas donde la visibilidad y la viabilidad fueron compartiendo espacio con las instituciones oficiales. El primer paso estaba dado; la recuperación del arte moderno después de la Guerra Civil empezaba a ser una realidad. Las Semanas de Arte en Santillana del Mar (1949-1950) dejaban claro el apoyo, a pesar de su naturaleza minoritaria, a las tentativas más arriesgadas y a una pintura más internacional. Hasta entonces, los más beneficiados habían sido el resucitado surrealismo y el arte abstracto, que lucharon contra el amañamiento de las escuelas, el modelo de las continuas copias y, en general, el arte oficial, que fue defenestrado en pro de un arte de creación con el dominio de unos sombríos colores que mostraban ya una encubierta crítica a la dictadura.

Junto con el llamado «aperturismo» o «período de la desideologización», con personajes tan sagaces como Joaquín Ruiz-Giménez como ministro de Educación o Luis González Robles como director general de

⁵ QUAGGIO, G. (2014). *La cultura en transición. Reconciliación y política cultural en España, 1976-1986*. Madrid: Alianza Editorial, p. 40.

Bellas Artes, la creación de las Bienales Hispanoamericanas pusieron en primer plano los intereses político-culturales del régimen en el exterior, que de inmediato establecería una relación perfectamente simbiótica con los nuevos lenguajes informalistas.

Lo cierto es que, desde la década de los cincuenta, la pintura abstracta había calado en el ambiente artístico español no ya por los antecedentes con los que contaba antes de la Guerra Civil (de los que hubo pocos: solo en Barcelona y bajo la forma de exposiciones ocasionales de arte abstracto europeo), sino porque fue apoyada por galerías, críticos e historiadores que se lanzaron a explicar qué era la pintura abstracta, entre ellos, Juan Eduardo Cirlot, Antonio Aróstegui, José de Castro Arines y tantos otros, como quienes participaron en el ya mítico Primer Congreso de Arte Abstracto en Santander (1953) —o, incluso, cabe mencionar la inauguración de la Sala Negra en el Museo Nacional de Arte Contemporáneo por José Luis Fernández del Amo—. Una moda que el propio pintor José Paredes Jardiel declaraba que se trataba «[...] de la pasión repentina, violenta, a deshora, por el arte no figurativo. Muchos pintores jóvenes se han hundido en este callejón sin salida».⁶ De la misma manera, una parte de la Iglesia se vio atrapada por el peso de la abstracción como arte sacro y representativo de lo espiritual, tal como apoyaba en ese tiempo el padre Alfons Roig.⁷

Lo cierto era que los artistas españoles habían comenzado a triunfar individualmente en los grandes certámenes internacionales. Oteiza lo había hecho en la IV Bial del Museo de Arte Moderno de São Paulo (1957); Tàpies, en las Internacionales de Pittsburgh (1958); Chillida, en la Bial de Venecia (1958), e, incluso, Franco había otorgado la Medalla de la Gran Cruz de la Orden de Alfonso X El Sabio a Joan Miró por sus murales del Sol y la Luna para el edificio de la Unesco (1959). A ello se sumó el auge de otros grupos, como Inter-Nos (Barcelona, 1953), el Grupo Parpalló (Valencia, 1956), Equipo 57 (Córdoba), El Paso (Madrid, 1957-1960) o Tago e Ibiza (1959).

⁶ PAREDES JARDIEL, J. (febrero de 1955). *Índice*, 77. Madrid, p. 15.

⁷ DÍAZ SÁNCHEZ, J. (2000). *El triunfo del informalismo: la consideración de la pintura abstracta en la época de Franco*. Madrid: Metáforas del Movimiento Moderno; y DÍAZ SÁNCHEZ, J. (2013). *La idea del arte abstracto en la España de Franco*. Madrid: Cátedra; y BAUTISTA LÓPEZ, J. (2015). «Arte abstracto y arte religioso en el franquismo: orígenes de una historia controvertida (1950-1958)». En I. GARCÍA GARCÍA y M. Á. CHAVES MARTÍN (coords.), *Ac-Research/2015*, pp. 13-40. Madrid: Grupo de Investigación Arte, Arquitectura y Comunicación en la Ciudad Contemporánea (Universidad Complutense de Madrid).

Sin duda, la presentación del Grupo Parpalló con su «Carta abierta» ya dejaba entrever lo que se estaba fraguando en Valencia: «Haremos lo posible por reavivar la mortecina vida artística valenciana [...], que Valencia recupere el puesto de Vanguardia que siempre tuvo por derecho propio, enfocado hacia la creación de una Escuela Valenciana».⁸

Por su parte, y con más contundencia, el Equipo 57 ponía las cartas sobre la mesa en Córdoba y las desplegaba abiertamente. En mayo de 1960, Juan Cuenca, Ángel Duarte, Agustín Ibarrola y Juan Serrano plantearon pública y abiertamente, en la galería Darro de Madrid, la diferencia entre las altas cotizaciones de unas obras de arte y otras, sobre todo de aquellas con fuertes intereses comerciales, que se vendían como objetos de lujo entre marchantes, anticuarios, coleccionistas, etc.

Su apuesta por el trabajo en equipo y el arte al alcance de todo el mundo⁹ inició un nuevo modelo que siguió, tras su disolución, el grupo Estampa Popular (1964-1968), cuya actividad también se dejó sentir en otros lugares de España, como Cataluña, Córdoba, Galicia, Madrid, Sevilla, Valencia o Vizcaya. A estas alturas de la historia del arte español, el aumento de intelectuales y artistas comprometidos contra la dictadura no hizo sino apoyar el nuevo espíritu de crear obras asequibles —preferentemente, grabados—, de comprensión sencilla, pero, en general, de compromiso político y social, que, en cierta manera, se contraponían con el arte más elitista de museos y galerías. Y es que muchos de ellos ya se preguntaban «por qué hacer un arte popular», «por qué no quedarse al margen de la historia» o «por qué ha de ser un arte popular constructivo».¹⁰ Desde luego, la continuidad de estos planteamientos tendrá un interesante espacio, aunque poco conocido, en la década de los setenta.

Con el comienzo de esta década se abrió, sin duda, un nuevo marco sociocultural que permitió desplegar un amplio abanico de nuevas formas de conceptualización del arte contemporáneo español y de la misma profesión de artista. Y eso a pesar de —o precisamente por— la patente desconexión entre el artista y el Estado. Un momento que nuestros protagonistas entendieron como propicio para introducirse —a veces colándose— en la

⁸ ANÓNIMO (1 de diciembre de 1956). «Carta abierta del Grupo Parpalló». *Diario de Levante*. Valencia.

⁹ EQUIPO 57 (mayo de 1960). *Equipo 57. Pintura, escultura, estructuras espaciales*. Madrid: galería Darro.

¹⁰ ESTAMPA POPULAR (diciembre de 1964). *Estampa Popular de Valencia, Grabadores Anzo, Gorris, Marí, Martí, Peters, Solbes, Toledo y Valdés*. Valencia: Facultad de Medicina de Valencia.

escena estatal. Aquellos a los que me atrevo a denominar «iconoclastas», «herejes», negaban el culto al pasado del que hacían gala las instituciones franquistas, las cuales, por otra parte, tampoco habían consentido ningún avance social para el creador plástico.

En aquel proceso participó una larga nómina de artistas que ha nutrido durante décadas las filas de nuestra cultura visual: Alfredo Alcaín, Ángel Aragonés, Eduardo Arenillas, Andreu Alfaro, Arcadio Blasco, Francisco Barón, Tino Calabuig, Rafael Canogar, Albert Ràfols-Casamada, Martín Chirino, Alberto Corazón, Juan Genovés, Luis Gordillo, Josep Guinovart, Hernández Pijuán¹¹, Manolo Millares, Manuel Hernández Mompó, Lucio Muñoz, Ángel Orcajo, José Ortega, Manuel Rivera, Antonio Saura, Eusebio Sempere, Pablo Serrano, Jordi Teixidor, Gustavo Torner, Eduardo Úrculo, José Vento, Salvador Victoria..., por citar solo algunos. En realidad fueron varias decenas, algunos mucho más conocidos que otros, pero todos ellos comprometidos con la sociedad de su tiempo. Son ellos los verdaderos protagonistas de este libro.

En este sentido, la destrucción o, al menos, la regeneración de la estructura heredada viene marcada por una coyuntura decisiva para la historia y el arte españoles. El fin de la dictadura franquista, la transición y la llegada de la democracia permitieron que se fuera constituyendo un abanico capaz de renovar la atmósfera artística y de recuperar algo del dinamismo perdido desde el final de la Guerra Civil. Lo cierto fue que, para mover ese abanico, se necesitaron muchas varillas, aunque no es mi intención detenerme en todas; sí, por el contrario, desvelar una de ellas, poco (re)conocida aún y que, en mi opinión, impulsó un cambio que traería consigo una bocanada de aire fresco.

Aquellos iconoclastas, aquellos herejes, emprendieron innumerables acciones que, por desgracia, en su mayor parte quedaron solo en impulsos huecos, vacíos y carentes de solidez. Sin embargo, y aun así, estos deben ser considerados como parte de la maquinaria que permitió el inicio de unas nuevas reglas, de unos nuevos procedimientos que serían tenidos en cuenta para el futuro de los artistas españoles. Algunos acabaron en decretos leyes, incluso.

Si bien la notoriedad que alcanzó el arte contemporáneo español de los setenta se debe, en su mayoría, al éxito nacional e internacional de unos pocos artistas, a los que el resto denominaba «vacas sagradas», hemos de preguntarnos entonces qué papel desempeñó el artista que no alcanzó dicha relevancia.

¹¹ Nota de la autora: a lo largo de la presente obra, aparecen, en algunos casos, iniciales o nombres incompletos de los artistas que no ha sido posible identificar, por lo que se han mantenido tal como aparecen en los documentos originales con el fin de no generar confusiones.

Uno de los caminos elegidos fue la reorganización, la unión de todos los artistas, conocidos o no, en un momento en el que, incluso, la definición del término «artista» desde un punto de vista social y jurídico aún no había sido reconocida en España con la misma entidad que en el resto de países europeos. Podría parecer exagerado afirmar que se trataba de «reorganizarse o morir», pero fue exactamente lo que ocurrió. Un colectivo de artistas decidió apostar abiertamente por cualquier medida que condujese a la modernización de la cultura española. Solo así se entiende el apoyo al llamado «Proceso 1001»; el rechazo del encarcelamiento de José María Moreno Galván por impartir una conferencia sobre Picasso; la redacción de escritos, manifiestos o anteproyectos sobre la enseñanza artística, o, en un alarde de atrevimiento, la propuesta de un nuevo reglamento para la Academia Española de Bellas Artes de Roma.

Sin embargo, habría que hacer una importante precisión y es que las ideologías de izquierda definieron la mayoría de estos programas. El protagonismo del Partido Comunista de España (PCE) en la clandestinidad siempre fue dominante y, en muchas ocasiones, camuflado por unos artistas que se identificaban entre sí mediante el lacónico término de «compañeros de viaje». Sin embargo, y a pesar de estos eufemismos, el papel de la intelectualidad artística supuso el engranaje perfecto para iniciar el tan deseado cambio. Muchas de aquellas directrices partieron de la Junta Democrática de 1974 y, poco después, de las celebradas en la Junta Democrática de Madrid o en la Junta Democrática de Artistas Plásticos de Madrid.

A este respecto, esta investigación no tendría validez si dejáramos de mencionar la radicalización de algunos sectores en momentos clave de este proceso continuado de protestas, durante y tras el franquismo. Se trataba de movimientos como los universitarios, los obreros e, incluso, el singular papel que adoptó la Iglesia desde los primeros años sesenta tras la aprobación de encíclicas y textos que tendían claramente la mano a reivindicaciones de la izquierda.

Esta actitud consistente en querer transformar la realidad de la condición del artista y su paisaje social fue, precisamente, la que condujo a la fundación de la Asociación de Artistas Plásticos, objeto central de nuestro estudio, que nació en asambleas celebradas en la universidad madrileña.

Un tiempo dominado por la represión, donde la libertad era más un concepto abstracto que una realidad y los artistas vivían desprotegidos en muchos aspectos. En el ámbito público, la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1969 fue sustituida por un complejo certamen de varias

muestras con la intención de actualizarla o, si se prefiere, de reanimar el ambiente artístico; sin embargo, esta alternativa fue un fracaso en su primera edición por la ausencia de más de cuatrocientos artistas que tildaban la Nacional de «discriminatoria, insuficiente y pobre», y ante la cual presentaron un manifiesto muy crítico firmado por Manolo Millares.

En paralelo, continuaban las reformas educativas, con nuevos programas universitarios y nuevas categorías para algunas escuelas; la de Bellas Artes se convirtió en escuela superior. En la calle se empezaba a consolidar la red de galerías, que, incluso, se refuerza con la constitución de una asociación.

Estas circunstancias propiciaron el inevitable choque frontal de una gran mayoría de artistas plásticos contra la institución oficial dominante. Desde ese punto de vista, fue el momento de intervenir, al principio en el seno de la universidad mediante asambleas o eventos, luego en centros culturales, clubes, asociaciones, ferias, galerías, mercadillos... como modo de alcanzar una difusión de amplio espectro social sobre unos ideales cimentados en un pensamiento de izquierdas. Esta condición esencialmente popular motivó un auge de la producción de obra múltiple o artesanal, destinada a todos los niveles de la población.

En mi opinión, ese espíritu y esa fuerza fueron cambiando a medida que se transformaba internamente la propia organización. A este respecto, se podrían mencionar varias etapas en la Asociación de Artistas Plásticos, pero, sin duda, la más importante fue la primera, desde finales de los años sesenta hasta su legalización en 1977, que estuvo protagonizada por un gran tesón del que carecerían las posteriores.

Unidad, aperturismo e intentos de renovación en el ambiente artístico fueron las pautas que debían seguir los artistas plásticos. Paradójicamente, durante los primeros años, cuando tuvieron una existencia no aprobada por las autoridades, se aprecia un mayor grado de acuerdos básicos entre todos, aunque, por supuesto, cada uno defendiera sus posturas personales. Quiero destacar que fue entonces cuando se contó con un mayor número de artistas, más o menos conocidos, y de tendencias artísticas muy diversas, lo que no les impidió apoyar abiertamente a la futura Asociación.

Fue el momento de proyectarse hacia el exterior gracias a la actuación de la Asociación en la Segunda Conferencia de Belgrado, que organizó la Unesco en 1970 y que le granjeó el apoyo de otras delegaciones extranjeras ante la situación política española. Con el tiempo, sería la garantía

suficiente para estar presentes en las decisiones que se tomaban en la Asociación Internacional de Artistas Plásticos (AIAP) relativas a cuestiones de los derechos del artista, tan ausentes en la España de aquella década de los setenta. Un proceso de grandes tensiones —por motivos económicos— entre la Asociación y la AIAP que solo tuvo un paréntesis a finales de los años ochenta, cuando una ciudad española (Madrid) es designada por primera vez sede de una asamblea general de la AIAP.

En esa primera etapa, y a pesar de los sucesivos obstáculos por parte de la Administración franquista para convertirse en una asociación sindical, se mantuvo en la legalidad encubierta a través de la creación, en 1972, de APSA, Promotora de Actividades Plásticas, que, de cara a las autoridades, vino a suplir la necesidad de unión con el objetivo de defender los derechos laborales y la conquista de otros nuevos por parte de los artistas. Bajo estas siglas se llevaron a cabo exposiciones, ediciones de grabados, escritos, manifiestos, actuaciones en los barrios, protestas, encierros, conferencias, charlas, talleres, homenajes...

Sin lugar a dudas, las intervenciones mediante pintadas murales en algunos barrios periféricos de Madrid (Portugalete, el Barrio del Pilar, Aluche, Concepción, Palomeras y Hortaleza) se convirtieron en medios de agitación cultural sin precedentes en ese período de fin de la dictadura franquista y comienzos de la transición, aunque también se produjeron ocasionales altercados con la policía.

En suma, todo ese ciclo de actuaciones vendría a cerrarse cuando, por fin, en 1977, se transformó en la Asociación Sindical de Artistas Plásticos (ASAP), lo que dio comienzo a la segunda etapa de esta organización, ahora como un sindicato libre, reivindicativo y asambleario que creía fielmente en los valores de la nueva democracia, aunque muchos de estos aún no estarían al alcance de los artistas.

Las mismas peticiones que se habían formulado en los años anteriores se harían en este período mucho más extensivas, como se aprecia en todos los documentos, tanto internos como externos, de la ASAP. Todas ellas se expandían en un ambicioso proyecto que iba desde la democratización y participación en las instituciones culturales; la creación de talleres oficiales, centros de investigación, museos, aulas de cultura; la actualización de exposiciones nacionales e internacionales..., hasta la elaboración —quizá el tema más significativo— del Estatuto Profesional del Artista Plástico, que se convertiría en un auténtico quebradero de cabeza para el Ministerio de Cultura.

Esfuerzos continuados que, lejos de asentarse, se desvanecían tan pronto como aparecían. Uno de ellos fue el proyecto de la revista *Asociación Sindical de Artistas Plásticos*, que, con un único ejemplar, moría de inanición ante la ausencia de ideas, la diversidad ideológica y la falta de financiación.

Una de las diferencias más reveladoras que presentaba este período frente al anterior fue la inactividad expositiva grupal, sustituida por un acercamiento al recién nacido Ministerio de Cultura y a sus máximos responsables. Una estrategia que les permitió introducirse esporádicamente en el aparato institucional, como, por ejemplo, cuando fueron invitados por la Dirección General de Relaciones Culturales a formar parte del comisariado de la Bienal de Venecia de 1978. A pesar de un resultado final sombrío, ya que no se consiguieron llevar a cabo las ideas de los artistas plásticos y estos se quedaron, otra vez, como había ocurrido en la anterior edición, fuera de la organización, cabe destacar su propio planteamiento de «contrabiennial» dedicada íntegramente a la denuncia de la presencia masiva de la cultura norteamericana en los medios de comunicación. Unos momentos que también coincidieron con la llegada de los exiliados, los homenajes, el interés del público por Miró o los complicados trámites para el regreso del *Guernica* a España.

Tan solo se produjo una gran excepción: la celebración en el Museo de Arte Contemporáneo, en el Centro Cultural de la Villa de Madrid y en el Museo Municipal de la exposición más reivindicativa a nivel nacional de esta organización, «Panorama 78». Un pulso más al nuevo Gobierno amparado, en teoría, por la fuerza colectiva de las recién legalizadas asociaciones sindicales de artistas plásticos de Galicia, Asturias, Cantabria, el País Vasco, Aragón, Cataluña, las Baleares, el País Valenciano, Castilla, Madrid, León, Murcia, Andalucía y las Canarias. En la práctica, la nueva coyuntura política admitió solo superficialmente la validez del artista plástico, que ya en plena legalidad empezó a ser visto como un interlocutor para negociar con el Ministerio. De hecho, es interesante constatar cómo los decretos leyes en materia artística aprobados desde 1979 guardan una íntima relación con las exigencias de los artistas plásticos.

El último intento de permanecer unidos tuvo lugar tras «Panorama 78», cuando se fundó la Confederación Sindical de Artistas Plásticos de España (CSAP), lo que —creo— supuso también el comienzo de su declive. Vino a suplir, en teoría, el carácter centralizador y catalizador que había tenido Madrid desde el comienzo. Ahora daba paso a una gran coalición de

asociaciones provinciales y de federaciones autonómicas de artistas plásticos de toda España. Sin embargo, la realidad no dejó de ser casi idéntica a la anterior si se tiene en cuenta que su secretario general y el resto de componentes eran los mismos que habían ocupado diferentes puestos desde el principio en la organización. Aun así, la lucha no cesó, y es destacable subrayar cómo las eternas discusiones sobre la Ley de Propiedad Intelectual fueron llevadas al Congreso de los Diputados.

Si los años setenta lograron el afianzamiento de un pujante sistema de galerías que movía el mercado del arte, la década siguiente se caracterizaría por el aumento sintomático de exposiciones, bienales, concursos, premios, encuentros, certámenes, muestras... de toda índole que dinamizó el ambiente cultural tanto desde un punto de vista institucional como privado. Solo hay que citar algunos de aquellos múltiples eventos, como el Primer Premio de Pintura Excelentísima Diputación Provincial de Sevilla, el Concurso de Pintura del Congreso de los Diputados, la Tercera Bienal Institución Gran Duque de Alba de Ávila, el Primer Premio Lassale de Pintura, el Primer Premio Loreal, el Certamen de Pintura Caja Postal Carlos Peraita, la Bienal de Pintura de Murcia, el Premio Pintura Durán, el Primer Premio BMW, el Premio Villa de Madrid, el Premio Blanco y Negro, etc.

El desgaste político de la Unión de Centro Democrático (UCD) permitió la entrada «gloriosa» en España de una nueva identidad, no solo política, sino también cultural, marcada por el Partido Socialista Obrero Español (PSOE), cuyas señas de identidad iban a ser la modernidad y el europeísmo.

Todo ello vino acompañado de otros debates que también afectaban de lleno a los artistas plásticos. Por ejemplo, las aspiraciones de España por lograr su incorporación a la Comunidad Europea se vieron satisfechas en 1985 con el Tratado de Adhesión en Madrid; al año siguiente, con la integración en la Comunidad Económica y, en 1989, con la incorporación de la peseta al mecanismo de cambios del sistema monetario europeo. La anexión al mercado único contribuyó a generar numerosas dudas: la principal era cómo regular el mercado libre para las artes plásticas.

Falta adelantar que fue en este heterogéneo ambiente artístico donde se desarrolló la última etapa de la Asociación de Artistas Plásticos. Su participación continuó en la misma línea: la lucha por convencer a las instituciones sobre el reconocimiento de su trabajo y de la categoría profesional de artista. Y eso a pesar de que el PSOE, en su programa electoral de 1981, apostaba también por el desarrollo de una cultura desde las asociaciones ciudadanas e, incluso años atrás, en 1976, en el decimoséptimo congreso de

su partido, se había lanzado a organizar una interesante exposición de arte actual con el objetivo de llevar el arte al pueblo. Lo curioso es observar cómo en su lista de participantes dejaba entrever lo que más tarde sería una realidad: el trasvase de artistas del PCE al PSOE.¹²

En este sentido, deberíamos aludir a tres hitos que, si bien dejaron huella en el momento de su inauguración, mucho me temo que se diluyeron pronto en el tiempo. Me estoy refiriendo al Primer Congreso Estatal de Artistas Plásticos de Madrid (1987), celebrado en el Círculo de Bellas Artes de Madrid y que, para muchos, supuso la «regeneración» e, incluso, la salvación de esa misma institución; al Primer Congreso Estatal de Artistas Plásticos (1988), y a la XII Asamblea General y Congreso de la Asociación Internacional de Artes Plásticas (1989), celebrada en el Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid y en el Conservatorio de Música de León.

Sin embargo, la pujanza con la que había encontrado su sitio la movida madrileña —aceptada, en gran medida, por el PSOE— sepultó la labor de la Asociación de Artistas Plásticos. Ya no era su época, si es que había tenido alguna. De hecho, la historiografía más reciente poco o nada alude a este capítulo, sin duda, olvidado.

La llegada de los años noventa sepultó los esfuerzos de muchos de los artistas plásticos que habían iniciado esa lucha por la democratización del arte a finales de la década de los sesenta, aunque también permitió crear un nuevo mapa de asociaciones y organizaciones que impulsarían nuevos retos para el arte español.

¹² Los participantes fueron Luis Sáez, Ángel Orcajo, Tomás García, Pedro Ramos, Eduardo Úrculo, José Luis Fajardo, Rafael Canogar, Francisco Ecház, Isabel Villar, Eduardo Sanz, Modest Cuixart, Enrique Brinkmann, Eusebio Sempere, Francisco Peinado, Vicente Vela, Pilar Ortega, Luis Lugán, José Luis Gómez Perales, Pérez Celis, Cristóbal Gabarrón, Felo Monzón, Antonio Doreste, Ramón Bilbao, José Luis Sánchez, Wolf Vostell, Ernesto Deira, Luis García-Ochoa, Juan Romero, José Noja y José Zamorano. ANÓNIMO (10 de diciembre de 1976). «Arte en libertad». *Guadalimar, Revista mensual de las Artes*, 18. Madrid, p. 19.