

DISIDENCIAS ARTÍSTICAS EN LA TRANSICIÓN: PRÁCTICAS, HISTORIAS Y MEMORIAS*

Noemí De Haro García*

*Universidad Autónoma de Madrid, España. E-mail: noemi.deharo@uam.es

Recibido: 3 junio 2018 / Revisado: 22 octubre 2018 / Aceptado: 14 noviembre 2018 / Publicado: 15 junio 2019

Resumen: Este artículo indaga en los modos en que se entrecruzaron la disidencia y las artes plásticas en la España de los años setenta con el objetivo de aproximarse a “otras” experiencias de la Transición que también habrían de considerarse entre las que hicieron que ésta fuera “vvida como cultura”. Asimismo, presta atención a cómo la historia del arte ha narrado estas actividades artísticas críticas, planteando en qué medida éstas han podido tener un impacto en cómo los artistas las valoran, recuerdan y cuentan actualmente. Se analizan dos casos de estudio que presentan interesantes paralelismos, así como divergencias notables: la red de Estampa Popular y el colectivo de La Familia Lavapiés.

Palabras clave: Estampa Popular; La Familia Lavapiés; disidencia; antifranquismo; Transición

Abstract: This article investigates the ways in which dissent and the visual arts crossed paths in Spain during the 1970s with the aim of understanding “other” experiences of the Transition that should also be considered among those that made that the Transition was “lived as culture”. It is argued that the ways in which art history has narrated those critical art activities might have had an impact on how artists assess, remember and tell them nowadays. Two case studies are analysed: the network of Estampa Popular and the collective of La Familia Lavapiés. They bear interesting similarities as well as notable divergences.

Keywords: Estampa Popular; La Familia Lavapiés; dissent; antifrancoism; Transition

Con frecuencia se destaca el papel de la cultura durante la Transición. De hecho, José Carlos Mainer ha escrito que la Transición fue “vvida como cultura” por la sociedad¹. Cabría suponer entonces que tanto el “consenso” con el que la caracterizan quienes defienden el carácter modélico de la Transición, como las contradicciones, diversidad de propuestas, diferencias, tensiones y violencias a las que se refieren otros estudios sobre el periodo fueron (también aunque, puntualizaríamos, no sólo) vividas de este modo.

En este artículo atiendo al campo de las artes visuales para estudiar, precisamente desde el campo de la cultura, qué formas pudo revestir esta “otra” experiencia de la Transición “vvida como cultura”: aquella que no tenía que ver con un proceso no tan pacífico, suave o exitoso. Para ello, indago en los modos en que se entrecruzaron el disenso y las artes plásticas en los años setenta. Me centro en dos casos de estudio: la red de artistas formada por los grupos de Estampa Popular (1959-1981) y el colectivo de artistas de La Familia Lavapiés (1975-1977). Como se verá, ambos casos presentan interesantes paralelismos, pero también divergencias notables.

* Este texto está dedicado a la memoria de los artistas de Estampa Popular Manuel Calvo Abad (Oviedo, 1 de abril de 1934 - Madrid, 25 de octubre de 2018) y Cristóbal Aguilar (Sevilla, 29 de agosto de 1939 - Ronda, 26 de mayo de 2019). Esta investigación se ha realizado en el marco del proyecto de investigación *Larga exposición: las narraciones del arte contemporáneo español para los “grandes públicos”* (ref. HAR2015-67059-P - MINECO/FEDER) y del contrato del subprograma Ramón y Cajal (ref. RYC-2013-12888).

¹ Mainer, José Carlos, “La cultura de la transición o la transición como cultura”, en Molinero, Carme; Pere Ysàs (coord.), *La Transición, treinta años después. De la dictadura a la instauración y consolidación de la democracia*. Madrid, Península, 2006, p. 153.

1. ESTAMPA POPULAR

Estampa Popular estaba formada por una red de artistas que se extendía por todo el país y que contaba con apoyos e interlocutores también fuera de España². A través de José García Ortega, antifranquista exiliado, grabador reconocido y responsable de la organización del Partido Comunista de España (PCE) entre los artistas plásticos, entraron en contacto los componentes de la primera agrupación de Estampa Popular, que inició su andadura en Madrid en 1959. Hay que precisar que, a pesar de la frecuente y simplificada asociación entre Estampa Popular y el PCE, sólo algunos de sus integrantes militaron en este partido clandestino, la mayoría eran compañeros de viaje con sus propias inquietudes y sensibilidades artísticas y políticas. Todos compartían, no obstante, una posición contraria al régimen. La iniciativa se extendió muy pronto y contó con el apoyo de un gran número de intelectuales comprometidos contra la dictadura que encontraron en sus obras la imagen de sus propias convicciones. De esta manera se fue densificando una red que llegó a contar con grupos en Sevilla (1960), Córdoba (1961), Vizcaya (1962), Valencia (1964), Cataluña (1965) y Galicia (1968).

Aunque los grupos estaban relacionados entre sí, no todos los puntos de esta red estaban conectados, ni las relaciones entre sus componentes eran del mismo tipo e intensidad. No tiene sentido pensar en Estampa Popular como una entidad uniforme que respondiera a un modelo único de participación en la lucha antifranquista. De hecho, cada agrupación funcionaba con una lógica propia que, además, fue cambiando a lo largo del tiempo. Los grupos se adaptaron a unas realidades que eran tan diversas como los lugares donde operaban y las personas que los conformaban. Esto impedía la homogeneidad pero, en cambio, permitía la flexibilidad y hacía posible

² Sobre la red y los grupos de Estampa Popular véanse De Haro García, Noemí, "Estampa Popular: una actividad política antifranquista", en Espinosa, Sonsoles; Gallego, Ruth (coords.), *¿La guerra ha terminado? Arte en un mundo dividido (1945-1968)*. Madrid, MNCARS, 2010, pp. 155-167; De Haro García, Noemí, *Grabadores contra el franquismo*. Madrid, CSIC, 2010; Barrena, Clemente y Leyva, Antonio (comis.), *Estampa Popular de Madrid, arte y política (1959-1976)*. Madrid, Museo Municipal de Arte Contemporáneo de Madrid, 2006; Puig, Arnau (comis.), *Cap una altra realitat. El context d'Estampa Popular*. Girona, Museu d'Art de Girona, 2005; Gandía Casimiro, José (comis.), *Estampa Popular*. Valencia, IVAM, 1996.

la inclusión de todas las personas que quisieran sumarse a la lucha.

Retomando el espíritu del Frente Popular de la Guerra Civil y el de la "reconciliación nacional" promovida por el PCE en 1956, no había normas artísticas o políticas que acatar para colaborar o formar parte de Estampa Popular. Lo único que todos sus componentes tenían en común era su posición antifranquista. Su objetivo era que el arte contribuyera a despertar el juicio crítico y que participara así en la transformación del mundo.

Para llevar a cabo sus propósitos, los artistas de Estampa Popular optaron por hacer obras asequibles económicamente que mostraran de forma comprensible la cara oculta del franquismo y del sistema que permitía su pervivencia. De ahí su preferencia por la obra gráfica y por un "realismo" que se materializaba en obras que si bien, en general, preferían explotar todas las posibilidades de la figuración, no excluían las de la abstracción. En efecto, el "realismo" de Estampa Popular no se refería a aspectos formales sino a componentes intencionales, éticos incluso. A mi juicio, no tiene sentido juzgar estéticamente los "realismos" de Estampa Popular, tampoco lo tiene comparar las propuestas de unos grupos con las de otros. Hay que valorar lo que suponía que una serie de artistas visuales se reclamaran "realistas" desde un punto de vista estratégico. Este término activaba todo un marco de interpretación de amplias resonancias culturales, sociales y políticas que ayudaba a situarles en una posición política y artística común, que les situaba entre un amplio abanico de artistas (escritores y cineastas ya se habían definido como "realistas"), en un bloque concreto de la Guerra Fría (o, al menos, frente a un bloque concreto de la misma), en un lugar del sistema artístico y estableciendo unas relaciones específicas (y contradictorias) con la tradición artística y la/s identidad/es nacional/es.

Las obras de Estampa Popular se expusieron en España pero también en otros países como Portugal, Italia, Francia, Alemania, Suecia, Holanda, Brasil o Argentina. Estas exposiciones creaban espacios en los que eran posibles la reunión y el intercambio, la expresión de solidaridad y el debate, el descubrimiento de los afines y también el refuerzo de la sensación de pertenencia a una comunidad: la de los antifranquistas.

No se trató únicamente de exposiciones. Hay que tener en cuenta que las obras de Estampa Popular se reprodujeron en periódicos, revistas, libros, carteles, postales, calendarios etc. Con frecuencia se trataba de publicaciones clandestinas o prohibidas por la dictadura en España pero que, a pesar de los controles, conseguían llegar también a la España franquista. De esta manera, la circulación de las imágenes de Estampa Popular dentro y fuera de España fue mucho más intensa de lo que puede parecer a primera vista, entre otras cosas, porque no sólo venía propiciada por la circulación de estampas sino por la de todo tipo de reproducciones de las mismas.

Cada una de las agrupaciones de Estampa Popular dio por concluidas sus actividades en un momento distinto. Las causas fueron diversas y múltiples. En cualquier caso, parece que el paso de una década a otra marcó un punto de inflexión en su historia porque algunos grupos cesaron entonces sus actividades. Esto ha llevado a algunos historiadores del arte e, incluso, a algunos artistas a afirmar que Estampa Popular desapareció al llegar los años setenta (o incluso antes) o que lo hizo cuando murió el dictador en 1975. Y sin embargo...

Durante los años setenta se organizaron algunas exposiciones de Estampa Popular. No nos referimos a exposiciones en las que se mostrasen obras de Estampa Popular, entre las que habría que mencionar, en primer lugar, la muestra de arte español en la Bienal de Venecia de 1976 (la bien conocida y rodeada de polémica *España. Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*), sino a iniciativas promovidas por los mismos grupos.

El nombre y el espíritu transformador no se habían abandonado. Eso sí, algunas cosas habían cambiado. Llama la atención el número tan reducido de artistas que participaba en estas exposiciones así como su homogeneidad cuando los comparamos con otras muestras de Estampa Popular. Todos ellos se movían en el ámbito madrileño y se encontraban mucho más claramente próximos al PCE³. En efecto, varios de los artistas participantes eran militantes del PCE que seguía siendo ilegal pero que ya formaba parte de la *Platajunta* (Coordinación Democrática) que era

³ También se trataba de un PCE que estaba viviendo su propia transición y que, a medida que pasaran los años, acabaría pareciéndose cada vez menos a la principal fuerza del antifranquismo que había sido durante la práctica totalidad de la dictadura.

el resultado de la fusión de la Junta Democrática de España, establecida por el PCE y otros, y su "rival", la Plataforma de Convergencia Democrática, creada por la unión de varios partidos, entre ellos el PSOE.

La primera de estas exposiciones fue en la galería Ramón, en mayo de 1976. Con esta muestra se continuaba la estrategia de emplear las galerías de arte comerciales para unas actividades artísticas que decían no compartir una visión comercial y elitista del arte. En el breve texto que acompañaba a la exposición se celebraba una especie de retorno de Estampa Popular motivado no sólo porque el tiempo no hubiera "podido borrar sus huellas" sino porque se afirmaba que, en realidad, no habían muerto, estaban "en flor"⁴. La asociación que se había establecido entre Estampa Popular y la lucha antifranquista, así como la posibilidad de que ésta hubiera concluido con el dictador, quedaba sugerida no sólo por observaciones como ésta, sino por el hecho de que el primer trabajo universitario realizado sobre alguno de los grupos apareció precisamente en esas fechas⁵. En esta memoria de licenciatura se hablaba del grupo en pasado, no obstante su autora se preguntaba por el futuro incierto del grupo lo cual apuntaba a que sus actividades no se pudieran considerar concluidas definitivamente.

En 1977 se legalizaron muchos partidos (el PCE entre ellos) y sindicatos y se celebraron las primeras elecciones parlamentarias. José García Ortega, una de las figuras más destacadas en la creación de Estampa Popular, se presentaba como candidato al congreso por el PCE y varios de los participantes en la última exposición de Estampa Popular (Antonio Saura, José Duarte, Francisco Álvarez) anunciaban públicamente que "votarían comunista"⁶. Seguramente no era coincidencia que unos días antes de las elecciones concluyeran dos exposiciones de Estampa Popular en Madrid: en la galería Estiarte y en el

⁴ Nieto, Ramón, "Por el año 60...", Estampa Popular, folleto de la exposición celebrada en la galería Ramón, Madrid, mayo-junio 1976.

⁵ Rodríguez Vela, M^a Paz Cristina, *Aproximación a la pintura realista de la postguerra: la Estampa Popular, memoria de licenciatura*. Universidad Complutense de Madrid, 1976. Le seguiría, unos años después, otro trabajo sobre el grupo sevillano: Marqués Ferrer, Virginia, *Estampa Popular: el Grupo Sevilla, memoria de licenciatura*. Universidad de Sevilla, 1978.

⁶ "La ciencia, el arte y la cultura votan comunista", *Diario 16*, 10 de junio de 1977, p. 24.

Club de Amigos de la UNESCO. Una pequeña colección de postales de Estampa Popular fue publicada y vendida en el stand de *Mundo Obrero* en la primera fiesta del PCE en 1977.

Las exposiciones que realizaron a lo largo de 1978 bajo el paraguas de Estampa Popular tuvieron lugar en ayuntamientos, cajas de ahorros, alguna librería-galería⁷ y, en el caso de Madrid, en varias casas del pueblo del PSOE y en la Escuela de capacitación social de trabajadores. Entre 1976 y 1980 no hicieron más de una decena de exposiciones en total. Todo ello, en mi opinión, muestra hasta qué punto esta iniciativa estaba perdiendo posiciones en el ámbito cultural: o no buscaron suficientemente o no lograron encontrar lugares en donde exponer. También hay que pensar que, seguramente, el papel que habían cumplido las exposiciones cuando no era tan fácil reunirse y una muestra de arte era un marco adecuado y más seguro para hacerlo, quizá ya no se consideraba tan necesario. Asimismo, es posible que su imagen en estos años resultara un tanto confusa para quienes les habían asociado al antifranquismo próximo al PCE. Al mismo tiempo, es indudable que deseaban adaptarse a los tiempos y desempeñar un papel en el nuevo orden social y político: no en vano en uno de sus folletos se afirmaba que “Estampa Popular, si ayer estaba abierta a todos para enfrentarse con la Dictadura, hoy está abierta a todos para sostener la Democracia”⁸. En esos años el sistema del arte estaba en plena reconfiguración. La relación de Estampa Popular con él seguía siendo muy crítica. De hecho, en una exposición posterior se establecían una serie de principios de trabajo entre los que se encontraba el “desmitificar el Arte y el Artista: al entrar en un proceso de producción industrial se sientan las bases para

eliminar de la obra su carácter único, fetichista; y del artista su endiosamiento creativo”⁹.

Más adelante, una exposición en la sala de arte de la Casa de Campo de Madrid reunía obras y documentación aportada por los artistas para representar a todos los grupos de Estampa Popular. La intención de la muestra era hacer un balance de su actividad y avisaba explícitamente de que no se pretendía “revitalizar un movimiento artístico que se desarrolló en unas condiciones sociopolíticas” que se consideraban (ahora sí) distintas a las de ese momento¹⁰. Era el otoño de 1981. Hacía tan sólo unos días que el *Guernica* había llegado a Madrid desde el MOMA. En el tiempo transcurrido se había ratificado la Constitución, se habían celebrado elecciones generales, se había creado el Ministerio de Cultura, gracias al acuerdo global de gobierno entre el PSOE y el PCE desde las elecciones municipales de 1979 los partidos de izquierdas habían llegado a la alcaldía de la mayor parte de las grandes ciudades españolas (Madrid, Barcelona, Valencia o Sevilla, por ejemplo) y había habido varios intentos de golpe de Estado. El más reciente el del 23 de febrero de ese mismo año. En esta exposición de 1981 parecían darse cita varios de los protagonistas de Estampa Popular para clausurar, definitivamente y con una retrospectiva organizada por ellos mismos, sus años de lucha.

A pesar de ello, como ya se ha señalado resulta llamativo comprobar cómo para muchos Estampa Popular aún empieza y acaba con los años sesenta o, en el mejor de los casos, concluye con la muerte del dictador¹¹. Como hemos mencionado anteriormente, es evidente que 1975-76 marcó un punto de inflexión importante para las agrupaciones que, además, habían disminuido sensiblemente sus apariciones públicas como grupo en el país durante esa década. Incluso si dejamos al margen la evidente relación que habían de establecer los espectadores entre Estampa Popu-

⁷ Concretamente la librería-galería Miguel Hernández en Talavera que estaba relacionada con iniciativas culturales encaminadas a la popularización de las artes como perseguía Estampa Popular. Véase referencia a esta librería-galería en Rodríguez Álvarez, Rubén, “La defensa del Patrimonio como movimiento social: la experiencia de Talavera de la Reina”, en VV. AA., *La gestión del Patrimonio Histórico Regional. I Congreso de Patrimonio Histórico de Castilla-La Mancha*. vol.2, Valdepeñas, Diputación de Ciudad Real, 2007, p. 251, p. 253.

⁸ Ortega, José. “Lleva mucha razón...” *Estampa Popular, folleto de la exposición celebrada en la Escuela de capacitación social de trabajadores*. Madrid, noviembre 1978, s/p.

⁹ González, Vicente F. y Verde, Javier F., “Estampa Popular no es...”, *Estampa Popular, folleto de la exposición celebrada en la Casa del pueblo de Tetúan*, Madrid, s/f [probablemente 1978 o 1979].

¹⁰ “Pretendemos con esta exposición...”, *E.P. Estampa Popular, folleto de la exposición celebrada la Sala de Arte de la Casa de Campo*, Madrid, 1981.

¹¹ Es el caso, por ejemplo, de la exposición retrospectiva de Estampa Popular de Madrid celebrada en 2006. Leyva, Antonio y Barrena, Clemente (comis. y catálogo), *Estampa Popular de Madrid. Arte y política (1959-1976)*. Madrid, Museo Municipal de Arte Contemporáneo de Madrid, 2005.

lar y los componentes de la misma que colaboraban a título individual o como integrantes de APSA (Promotora de Actividades Plásticas S.A.) en iniciativas como, por ejemplo, las que apoyaban al movimiento vecinal, no se puede obviar que hubo actividades que se celebraron bajo la bandera de Estampa Popular en esos años setenta. Quizá el problema sea que tenerlas en cuenta obliga a justificar unas actividades que pueden parecer interesadas (aquéllas que coincidieron con las elecciones, pongamos por caso), o iniciativas que constituían evidentes intentos de adaptarse al nuevo panorama (al declarar su apoyo a la democracia) pero que no renunciaban a su posición crítica puesto que se rebelaban contra un sistema artístico gobernado por una lógica comercial. Javier Muñoz Soro ha hecho notar el cambio sufrido por el concepto de “antifranquismo”, que entonces dejó de explicarse meramente como concepto antitético del “franquismo” para ser considerado una consecuencia del mismo de suerte que ambos —franquismo y antifranquismo— acabaron asociándose a las dinámicas de la dictadura, al pasado que había que superar¹². Considero que algo similar se ha producido en el caso de las narraciones que dieron cuenta del desarrollo de la historia del arte del periodo. Estampa Popular habría intentado reubicarse en el nuevo panorama y superar esa asociación con el antifranquismo que ya no se consideraba bajo un prisma positivo, pero no lo consiguió: no logró que sus propuestas se asociaran a la defensa de la democracia y al futuro, ni siquiera como avanzadilla que preparase el terreno para el porvenir. A partir de 1981 decidió desistir de su propuesta inicial de ofrecer una alternativa social en el mundo artístico.

Los grupos de Estampa Popular formaron parte del relato de la historia del arte español de la posguerra desde fechas muy tempranas. En ellas siempre desempeñaron ese papel de antifranquistas que idealizaban al pueblo y estaban vinculados al PCE pero que no supieron adaptarse a los nuevos tiempos, ni siquiera en los años sesenta. En efecto, el retrato que la historiografía proporcionó de los grupos fue, durante varias décadas, prácticamente único, estereotipado y generalmente poco favorecedor con tajantes juicios que los tildaban de “panfletarios”, “anecdó-

ticos”, “retrógrados” o “fracasados”¹³. Esto siempre ha dificultado entender por qué siguieron celebrando exposiciones e ilustrando publicaciones durante tanto tiempo ¿cómo podían haber estado fracasando durante, al menos, quince años? En este sentido, no cabe duda de que el relato resulta mucho más coherente y desprovisto de preguntas incómodas, si se firma el acta de defunción de Estampa Popular en 1964 o 1965, por ejemplo. Ni siquiera las propuestas críticas de proyectos como el de *Desacuerdos* se interesaron por revisar estas iniciativas¹⁴. Es posible que esto se deba a que los grupos aparecían ya en la historiografía y lo hacían como iniciativas claras y compactas, aisladas de su contexto y de cualquier otra propuesta coetánea o posterior lo cual dificultaba que se encontrara en ella potencial alguno para ampliar las voces en el relato hegemónico existente como este proyecto pretendía. Sólo en 2010 se llevó a cabo una compra importante de obras de los grupos para dedicar una sala del Museo Reina Sofía a Estampa Popular¹⁵.

La situación resulta aún más sorprendente en el caso de los artistas. En la actualidad no sólo aceptan ser presentados como parte de una iniciativa que empezó en 1959 y terminó en 1976 sino que,

¹³ De Haro García, Noemi, “*Nulla aethetica sine ethica*. Una aproximación crítica a la historia del arte comprometido contra el franquismo”, *ILCEA*, 16 (2012). Disponible en: <http://journals.openedition.org/ilcea/1290>; DOI: 10.4000/ilcea.1290 [Consultado el 16 de junio de 2019].

¹⁴ Me refiero a las investigaciones, exposiciones y publicaciones que comenzaron en 2003 con la colaboración de Arteleku, Unia, MACBA y el Centro José Guerrero. Las publicaciones han continuado hasta la actualidad, ya han aparecido 8 libros de la serie “Desacuerdos”.

¹⁵ Actualmente no hay ninguna sala dedicada a Estampa Popular. Se trataba, no obstante, de la Sala 414 que era uno de los productos de la reorganización de una de las secciones de la colección permanente del museo. Se elaboró una hoja de sala específica para esta sala y la publicación que acompañaba a esta sección de la colección incluía un capítulo sobre Estampa Popular. [De Haro García, Noemi] *Estampa Popular. La irrupción de la realidad antifranquista en el arte, hoja de la sala 414 del MNCARS*. Madrid, MNCARS, 2010. Disponible en: <https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/salas/informacion/414.pdf> [Consultado el 16 de junio de 2019]; De Haro García, Noemi, “Estampa Popular: una actividad política antifranquista”, en Espinosa, Sonsoles; Gallego, Ruth (coords.), *¿La guerra ha terminado? Arte en un mundo dividido (1945-1968)*. Madrid, MNCARS, 2010, pp. 155-167

¹² Muñoz Soro, Javier, “La transición de los intelectuales antifranquistas (1975-1982)”, *Ayer*, 81 (2011), pp. 25-55.

cuando se les pregunta al respecto, no dudan en fechar el final de Estampa Popular en ese año, o incluso antes¹⁶. Esto puede ser comprensible en el caso de aquéllos que no formaron parte de las últimas muestras de los grupos pero ¿qué hay de aquellos que sí lo hicieron como ocurre, por ejemplo, con Francisco Álvarez?

Por supuesto es posible que se trate de un simple fallo de la memoria pero creo que, más bien, podría tratarse de un síntoma de las contradicciones que tuvo que afrontar Estampa Popular en esos años y de cómo sus componentes han intentado dar sentido a una época difícil en la que, seguramente, tuvieron que renunciar a muchas cosas, como artistas y como militantes, puesto que ni sus creaciones han sido celebradas como tales, ni los cambios políticos se produjeron como ellos deseaban, ni sus claudicaciones les permitieron alcanzar una posición de poder o al menos de reconocimiento en el campo artístico. En realidad, tienen sentimientos y juicios encontrados y contradictorios en relación con esa época. Así, no es infrecuente que cuando se conversa con ellos sobre esos años se mezclen la apreciación de los cambios traídos por la democracia con algunas quejas por la insuficiencia de los mismos, así como por el estado del panorama artístico y el sistema del arte actual. Incluso llegan a reivindicar la absoluta actualidad de Estampa Popular.

2. LA FAMILIA LAVAPIÉS

La Familia Lavapiés fue un colectivo artístico formado por Enrique Carrazoni, Darío Corbeira, Javier Florén, Amelia Moreno, Paco Leal, Félix de la Torre, Santiago Aguado, Paco Gámez y Juan López. Buscaban combinar el activismo político y la estética. Este grupo había sido creado por miembros de la comisión de “pintura” de la Unión Popular de Artistas (UPA) que había apa-

¹⁶ A modo de ejemplo, cabe citar la conversación mantenida con Cristóbal Aguilar, Francisco Álvarez, Manuel Calvo, Segundo Castro, Alexadre Grimal y Elvira Martínez el 28 de junio de 2016 en la sala de Estampa Popular del MNCARS que se puede encontrar en “Estampa popular. La irrupción de la realidad antifranquista en el arte”, vídeo realizado el 28 de junio de 2016 y disponible en Vimeo, subido el 26 de marzo de 2019. Disponible en: <https://vimeo.com/326533774> [Consultado el 16 de junio de 2019]. Este vídeo forma parte del microsite dedicado a Estampa Popular como “obra destacada de la colección” del MNCARS. *Estampa popular*, microsite del MNCARS. Disponible en: <https://www.museoreinasofia.es/obra-destacada/estampa-popular> [Consultado el 16 de junio de 2019].

recido a principios de los años setenta. La UPA apoyaba al Frente Revolucionario Antifascista y Patriota (FRAP) que, a su vez, tenía su origen en el Partido Comunista de España, marxista leninista, el PCE (m-l). Los miembros de la UPA participaron en manifestaciones, así como en acciones de guerrilla y propaganda del FRAP y colaboraron con la Oposición Sindical Obrera (OSO) una organización que había sido creada con anterioridad y con independencia el PCE (m-l) pero que en esos años estaba controlada por el mismo. No obstante, la relación entre los artistas de la UPA y el PCE (m-l) no fue en absoluto fácil ya que los artistas no compartían el punto de vista del partido sobre el arte¹⁷, siempre pidieron que se respetara su autonomía como creadores y, de hecho, se negaron a entrar en el PCE (m-l). Por tanto, a diferencia de lo que sucedía en el caso de Estampa Popular, todos los componentes de La Familia Lavapiés estaban vinculados del mismo modo y en el mismo grado con una agrupación política si bien, como ocurría en el caso de Estampa Popular (aunque de otro modo), también estos artistas defendían su autonomía de cualquier partido en tanto que creadores.

Como recordaba Darío Corbeira en conversación con Pedro Arjona (también integrante de la UPA), los miembros de la UPA estaban “contra todo”: contra el franquismo, contra la fuerza hegemónica del antifranquismo (el PCE) y contra el dirigismo del PCE (m-l)¹⁸. Todo esto, lógicamente, hacía sus actividades muy difíciles. Los artistas plásticos de la UPA decidieron crear un grupo en que pudieran proponer una solución a través de la práctica artística a las contradicciones presentes en la combinación de activismo, arte y actividad clandestina; esto también les permitía responder a la necesidad de la UPA de contar con una organización pantalla a través de la que presentarse al sector de los artistas plásticos¹⁹. Ésta sería La Familia Lavapiés. Darío Corbeira ha definido a La Familia Lavapiés como un grupo maoísta de artistas comprometidos con simpatías hacia la acracia y el trotskismo que leían todo lo que podían sin ningún criterio o filtro; al parecer, aunque eran parte de una organización maoísta,

¹⁷ Darío Corbeira considera que la idea que el PCE (m-l) tenía de los artistas era puramente instrumental. Conversación con Darío Corbeira en Madrid, 5 de junio de 2014.

¹⁸ Conversación entre Darío Corbeira y Pedro Arjona en presencia de la autora, Madrid, 5 de junio de 2014.

¹⁹ Corbeira, Darío, “La Familia Lavapiés...”, op. cit., p. 144.

no leían a Mao sino sólo un poco de Lenin, Stalin, Marx y Engels²⁰.

La primera exposición de La Familia Lavapiés tuvo lugar en la primavera de 1975 en la librería y galería Antonio Machado de Madrid que era un espacio afín al PSOE. Se titulaba *Artecontradicción – documento nº1* y era una obra colectiva de tesis que pretendía demostrar las similitudes entre lo que ocurría en una sociedad de clases y cómo funcionaba el mundo del arte²¹. La exposición, el catálogo, el título (evidente referencia al texto de Mao *Sobre la contradicción*) y el cartel anunciador de la muestra se ocupaban de las contradicciones en el sistema del arte de diversas formas. Por ejemplo, el cartel mostraba un diagrama con terminología marxista que representaba las relaciones y oposiciones que se producían en el sistema artístico. Este diagrama estaba impreso sobre una reproducción del rostro de la Gioconda. Los colores empleados en el póster (gris oscuro, naranja y blanco) permitían pero, al mismo tiempo, impedían ver fácilmente la imagen o el diagrama que se interfieren entre sí. En el catálogo de la muestra se desarrollaban más sus ideas y se establecían los objetivos del grupo que eran:

- a) Transcribir el país real en todos sus aspectos, dando una imagen lo más objetiva posible, a través de los distintos medios de comunicación.
- b) Revisar, críticamente, el lenguaje artístico y adecuarlo, si fuera menester, a la situación actual en función de los grupos a los que va dirigido.
- c) Articular una nueva crítica que inicie el análisis de nuestro pasado cultural y nuestra realidad cotidiana, para que contribuya activamente, a orientar nuestro presente, abriendo perspectivas para un próximo futuro.
- d) Sacar el arte de los recintos sacralizados por la tradición, donde el pueblo está ausente.

²⁰ Corbeira, Darío, "Arte y militancia en (la) transición", en Albarrán, Juan (ed.), *Arte y transición*. Madrid, Brumaria, 2012, p. 86; Corbeira, Darío, "Documento: La Familia Lavapiés," en Carrillo, Jesús y Estella, Ignacio (eds.), *Desacuerdos 1*. Barcelona, Granada, Sevilla, Vitoria, MACBA, Diputación MACBA, Diputación de Granada, UNIA, Arteleku, 2004, p. 144.

²¹ Conversación con Darío Corbeira en Madrid, 28 de julio de 2014.

- e) Enfocar colectivamente nuestros intereses culturales, artísticos y económicos²².

En esta, como en las demás exposiciones de La Familia Lavapiés, la exposición consistía en un montaje teatral cuyas partes no se podían considerar de un modo independiente y estaban realizadas en materiales baratos y frágiles, que se iban deteriorando con cada montaje y desmontaje de la muestra. Esto hacía imposible la venta de obra que, por otra parte, era algo que no interesaba a estos artistas. En la misma línea que Estampa Popular y otros muchos artistas e intelectuales, los artistas de La Familia Lavapiés empleaban las iniciativas comerciales (i.e. las galerías de arte) para hacer propuestas completamente ajenas al mundo comercial. En este caso, además, la elección de una galería para exponer era parte del mensaje que se quería transmitir ya que se trataba de una crítica a la comunidad artística e intelectual²³. La crítica recibió con interés la exposición de la que se publicaron crónicas en varias revistas culturales del momento.

Esta y otras exposiciones de La Familia Lavapiés circularon por la nutrida red de espacios culturales de estudiantes, profesionales y asociaciones vecinales que existía en esos años centrales de la década de los setenta. Por medio de distintas estrategias, todas estas exposiciones se constituían en un dispositivo concebido como un todo que reaccionaba y hacía reaccionar ante la realidad del momento. Esto se hacía claramente visible, por ejemplo, en *Apoyo a la lucha del pueblo saharauí* celebrada en febrero de 1976 tan sólo unos meses después de que hubiera tenido lugar la Marcha verde y España hubiera abandonado al Sáhara a su suerte. Contando con la colaboración del Frente POLISARIO que les había proporcionado las imágenes empleadas en la muestra, los artistas hacían un llamamiento solidario y denunciaban los intereses imperialistas estadounidenses que se encontraban tras lo ocurrido en el Sáhara. Este es un buen ejemplo de hasta qué punto los espacios culturales ofrecían un espacio alternativo (y más seguro que la calle donde las manifestaciones eran fuertemente reprimidas, los "saltos" habían de ser fugaces y las pintadas habían de hacerse a escondidas) para la reunión de la comunidad y el discurso público.

²² La Familia Lavapiés, *Artecontradicción-documento nº1*, n/p.

²³ Melero Ginzo, José Antonio, "La Familia Lavapiés", *La Gazeta de Arte*, 15 de octubre de 1975, p. 4.

Además, La Familia Lavapiés participó en otros tipos de iniciativas como el homenaje a Miguel Hernández celebrado en Orihuela en 1976 para el que no sólo pintaron murales, sino que produjeron una revista que simulaba el aspecto de la conocida *El Caso* que, en esta ocasión, quedaba así enteramente dedicada a la figura del poeta. También colaboraron en diversas actividades artísticas en apoyo del movimiento vecinal pintando murales, interviniendo el espacio de los barrios e incluso realizando lo que ahora se podría considerar como perteneciente al ámbito de la performance. En la práctica totalidad de este tipo de iniciativas el colectivo colaboraba y se coordinaba con otros, también con aquéllos de otros partidos políticos. Según Corbeira, aunque existía un antagonismo oficial entre el PCE y el PCE (m-l), la relación entre los artistas de ambos era buena incluso cuando no compartían los mismos puntos de vista en todo²⁴.

En 1976 varios miembros de La Familia Lavapiés fueron detenidos lo cual, unido al malestar experimentado por los artistas en relación con la actitud hacia ellos de los líderes del partido, acabó motivando que La Familia Lavapiés abandonara el FRAP a finales de 1976. Intentaron colaborar con otros artistas y colectivos para continuar con su iniciativa de arte político pero no lograron tener éxito. Sus miembros tuvieron que llevar a cabo su propia “transición” resolviendo como pudieron su situación en un sistema artístico lleno de contradicciones donde el arte político ya no ocupaba un lugar relevante.

3. HISTORIA DEL ARTE Y REVISIONES CRÍTICAS

Hasta donde tengo noticia, La Familia Lavapiés no empezó a tenerse en cuenta en el campo de la historia del arte en España hasta el proyecto *Desacuerdos* con el que, de hecho, colaboró Darío Corbeira en sus inicios²⁵. Esto no quiere decir que algunos de sus artistas no fueran reconocidos individualmente hasta ese momento, sino que ése no fue el caso del colectivo que no aparecía en las disputas entre el arte político y el arte apolítico con las que se suele resumir lo ocurrido en el campo artístico en los años se-

tenta. Probablemente no podía aparecer, entre otras cosas, por su apoyo al FRAP y al PCE (m-l) que estaban vinculados con acciones violentas y eran fuertemente perseguidos en esos años. Al mismo tiempo, una vez más, estaríamos ante un grupo que, según las observaciones de Muñoz Soro, habría de ser clasificado entre las iniciativas antifranquistas y, por tanto, relacionadas con el franquismo, enfrentándose a aquéllas vinculadas a la democracia.

Tengo la impresión de que ahora los componentes de La Familia Lavapiés están viendo con ojos renovados sus propuestas. Las ubican en un tiempo que transcurría rápido y despacio a la vez, en una transición de la que no fueron conscientes y en la que no creyeron ni participaron puesto que el PCE (m-l) fue uno de los partidos que no se legalizaron antes de las elecciones de 1977. Parecería que el interés suscitado en los historiadores del arte jóvenes, especialmente en los últimos años, ha motivado que se entiendan a sí mismos de otro modo y, sobre todo, que reivindicquen también la calidad de sus propuestas de entonces porque, si bien no han llegado a considerar lo realizado en esos años como “un sarampión” o como “pecados de juventud” como es habitual entre otros militantes maoístas, sí que parecen haberlo visto de este modo en lo que se refiere a lo artístico. En este sentido, es posible que el hecho de que la actividad artística posterior de algunos de ellos haya sido valorada en el campo del arte, haya facilitado que ellos demanden esta puesta en valor también en función de estos mismos parámetros y no, por ejemplo, desde los del activismo.

Como hemos adelantado anteriormente, la trayectoria y fortuna crítica de ambos grupos presenta paralelismos significativos y divergencias notables. Destacaremos algunos de entre ellos a modo de conclusión. Estos paralelismos tendrían que ver con (1) la intención política y social, incluyendo una crítica al sistema mercantil del arte, que vertebra sus iniciativas; (2) las estrategias que emplean para mostrar sus trabajos, transitando entre espacios comerciales (empleados de un modo estratégico, con fines no comerciales) y una multiplicidad de lugares destinados a la cultura que se podrían considerar “alternativos”; (3) que son asociados con partidos políticos y con el franquismo/ antifranquismo; (4) que sus miembros han minusvalorado o silenciado estas actividades artísticas críticas que realizaron durante los años setenta. Mientras que las divergencias estarían relacionadas con (5) los modos

²⁴ Conversación con Darío Corbeira en Madrid, 5 de junio de 2014.

²⁵ Corbeira, Darío, “Documento: La Familia Lavapiés,” en Carrillo, Jesús; Estella, Ignacio (eds.), *Desacuerdos 1*. Barcelona, Granada, Sevilla, Vitoria, MACBA, Diputación MACBA, Diputación de Granada, UNIA, Arteleku, 2004, pp. 144-147.

opuestos en que el mundo del arte valoró sus propuestas en los mismos años setenta; (6) las formas tan distintas en que la historia del arte español les ha incluido, les incluye o les excluye cuando se ocupa de los años setenta, especialmente en lo relativo a (7) qué aspectos de estas iniciativas se pretenden rescatar en la actualidad; (8) las maneras en que los propios protagonistas se han reconciliado con ese pasado de activismo artístico y (9) cómo en ellas tiene un importante impacto, a su vez, el modo en que se ha contado su historia por parte de la historia del arte.

En efecto, a mi juicio la relación que los artistas establecen ahora con sus actividades de esos años cuando las rememoran, sólo se puede entender adecuadamente si la consideramos como el resultado de la integración (y la desintegración) de sus experiencias y actividades de entonces con el modo en que la crítica de arte y, sobre todo, la historia del arte ha evaluado su trabajo. Tanto Estampa Popular como La Familia Lavapiés habrían quedado asociadas a este “antifranquismo” y, por tanto, a la dictadura. Por ello, fueron representadas de un modo muy concreto (o no lo fueron en absoluto) por la historia del arte. Hay algunos indicios de que esta situación pueda estar cambiando de la mano de investigaciones que, en el caso de la historia del arte, están repensando el arte producido durante el franquismo y los discursos contruidos sobre él. Desde fechas más recientes aún, también se está sometiendo al análisis crítico la producción artística realizada durante la Transición, en muchas ocasiones apuntando a posibles resonancias con el presente. Cabría preguntarse si todo esto no podría acabar dando lugar bien a una redefinición e incluso a una organización distinta de los mencionados pares antitéticos, bien a la incorporación de otras parejas de conceptos que se sumen a ellos o que acaben ocupando su lugar. Lo que está ocurriendo en el caso de La Familia Lavapiés podría constituir un interesante indicio en este sentido. En el caso de Estampa Popular, por el contrario, la recuperación que se está haciendo tiene un carácter más histórico en tanto en cuanto se circunscribe la actividad del grupo al pasado, sin establecer puentes significativos ni referencias explícitas con la actualidad o con la época posterior a la muerte del dictador. Una de las maneras en las que, a mi juicio, esta recuperación histórica podría contribuir a cuestionar los binarismos establecidos pasaría por reconocer y explorar sus contribuciones a los debates en la imaginación de otros futuros para el país y para

la producción artística en las actividades que desarrollaron a lo largo de la década de los setenta. Estos futuros imaginados, diversos y no exentos de contradicciones, también conformaron las múltiples vertientes y facetas en que la Transición fue vivida como cultura por la sociedad.

