



UNIVERSIDAD DE MURCIA
ESCUELA INTERNACIONAL DE DOCTORADO
TESIS DOCTORAL

Artistas mujeres de la pintura abstracta geométrica española:
1980-2000

D.^a Noelia Márquez Rodríguez
2024



UNIVERSIDAD DE MURCIA
ESCUELA INTERNACIONAL DE DOCTORADO
TESIS DOCTORAL

Artistas mujeres de la pintura abstracta geométrica española:
1980-2000

Autor: D.^a Noelia Márquez Rodríguez

Director/es: D.^a Aurora Alcaide Ramírez



**DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD
DE LA TESIS PRESENTADA PARA OBTENER EL TÍTULO DE DOCTOR**

Aprobado por la Comisión General de Doctorado el 19-10-2022

D./Dña. Noelia Márquez Rodríguez

doctorando del Programa de Doctorado en

"EIDUM PROGRAMA DE DOCTORADO EN ARTES Y HUMANIDADES: BELLAS ARTES,
LITERATURA, TEOLOGÍA, TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN Y LINGÜÍSTICA
GENERAL E INGLESA [15/16]"

de la Escuela Internacional de Doctorado de la Universidad Murcia, como autor/a de la tesis presentada
para la obtención del título de Doctor y titulada:

Artistas mujeres de la pintura abstracta geométrica española: 1980-2000

y dirigida por,

D./Dña. Aurora Alcaide Ramírez

D./Dña.

D./Dña.

DECLARO QUE:

La tesis es una obra original que no infringe los derechos de propiedad intelectual ni los derechos de propiedad industrial u otros, de acuerdo con el ordenamiento jurídico vigente, en particular, la Ley de Propiedad Intelectual (R.D. legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, modificado por la Ley 2/2019, de 1 de marzo, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia), en particular, las disposiciones referidas al derecho de cita, cuando se han utilizado sus resultados o publicaciones.

Si la tesis hubiera sido autorizada como tesis por compendio de publicaciones o incluyese 1 o 2 publicaciones (como prevé el artículo 29.8 del reglamento), declarar que cuenta con:

- *La aceptación por escrito de los coautores de las publicaciones de que el doctorando las presente como parte de la tesis.*
- *En su caso, la renuncia por escrito de los coautores no doctores de dichos trabajos a presentarlos como parte de otras tesis doctorales en la Universidad de Murcia o en cualquier otra universidad.*

Del mismo modo, asumo ante la Universidad cualquier responsabilidad que pudiera derivarse de la autoría o falta de originalidad del contenido de la tesis presentada, en caso de plagio, de conformidad con el ordenamiento jurídico vigente.

En Murcia, a 27 de junio de 2024

Fdo.:

Esta DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD debe ser insertada en la primera página de la tesis presentada para la obtención del título de Doctor

Información básica sobre protección de sus datos personales aportados	
Responsable:	Universidad de Murcia. Avenida teniente Flomesta, 5. Edificio de la Convalecencia. 30003; Murcia. Delegado de Protección de Datos: dpd@um.es
Legitimación:	La Universidad de Murcia se encuentra legitimada para el tratamiento de sus datos por ser necesario para el cumplimiento de una obligación legal aplicable al responsable del tratamiento. art. 6.1.c) del Reglamento General de Protección de Datos
Finalidad:	Gestionar su declaración de autoría y originalidad
Destinatarios:	No se prevén comunicaciones de datos
Derechos:	Los interesados pueden ejercer sus derechos de acceso, rectificación, cancelación, oposición, limitación del tratamiento, olvido y portabilidad a través del procedimiento establecido a tal efecto en el Registro Electrónico o mediante la presentación de la correspondiente solicitud en las

	Oficinas de Asistencia en Materia de Registro de la Universidad de Murcia
--	---

A mi familia
A mi directora

Resumen

El presente trabajo de investigación pretende averiguar la presencia y el papel de la mujer artista en la evolución de la pintura abstracta geométrica española en el período que va desde 1980 hasta 2000. El estudio se estructura en cinco fases. Las cuatro primeras son de revisión de la documentación vinculada a la historia del arte y a los/las artistas artífices en el periodo estudiado; y la última fase corresponde al análisis de las obras de las artistas seleccionadas (capítulo central de la tesis). A su vez, las fases primera, segunda y quinta se llevan a cabo desde un enfoque cualitativo; la primera y la segunda corresponden a la parte de la revisión teórica y la quinta se centra en el análisis de las obras de las artistas seleccionadas (la mencionada arriba como parte del capítulo central). Y las fases tercera y cuarta se realizan desde un enfoque cuantitativo: corresponden a las revisiones sistemáticas de los archivos para comprobar cuantas artistas mujeres participan en la evolución de la pintura abstracta geométrica española.

En la parte teórica, en primer lugar, apoyándonos en los historiadores del arte, se realiza una revisión teórica del surgimiento y evolución del arte abstracto en España, concretado después en la pintura geométrica. Este proceso muestra las artistas mujeres que se han dedicado a la pintura geométrica y revela las claves para comprender la realidad del papel de la mujer en el arte en su contexto en general y después en el mundo de la abstracción geométrica.

En segundo lugar, en el proceso de búsqueda documental se consultan los archivos de diferentes instituciones, principalmente el Archivo de Artistas Abstractos en España (AAAeE) y el Centro de Cálculo (guía documental) de la Biblioteca de la Facultad de

Informática de la Universidad Complutense de Madrid; así como otros tipos de documentos, como el caso de los catálogos de exposiciones. El resultado ha mostrado las artistas que se han dedicado al arte geométrico; tras ello, se han preseleccionado a aquellas artistas que se han centrado en desarrollar una pintura abstracta geométrica, a partir de los dos criterios siguientes: ser aproximadamente de la misma generación y tener una larga trayectoria reconocida que permitiera obtener información precisa sobre la evolución de la mencionada pintura abstracta.

En tercer lugar, se consultan también aquellas fuentes que analizan objetivamente la presencia de la mujer en el arte español; un estadio que ha permitido en el presente estudio realizar un balance general de la presencia de la mujer en el panorama artístico español. Con esta consulta documental exhaustiva, en cuarto lugar, se ha procedido a la selección concreta de las artistas y al análisis de sus trayectorias. En quinto lugar, y último, se analizan las obras de las artistas centrales con el apoyo de criterios aportados por historiadores diversos y por teorías del arte (tales como el Formalismo y el Estructuralismo) que explican los procesos de creación y los resultados estéticos de las obras pictóricas abstractas; asimismo, por la psicología de la percepción visual que permite comprender el proceso de percepción de estas obras por parte del espectador. Todo ello con el objetivo de conocer los discursos de las artistas seleccionadas, observar si sus procesos plásticos tienen un hilo conductor en común y/o si trabajan al margen de las corrientes del momento, entre otras cuestiones; también para conocer sus aportaciones al mundo del arte, nutriendo con ello el vocabulario del lenguaje abstracto.

Dada la naturaleza de la cuestión objeto del presente estudio, se ha hecho necesario abordarla desde diferentes parámetros para obtener una visión amplia, desde lo general a lo particular. Su acotación estricta al ámbito de la geometría no se hubiera correspondido con el estudio de una cuestión perteneciente al campo de las humanidades, puesto que los artistas muchas veces han pasado por diferentes etapas o, en otras ocasiones, el criterio de los creadores de un archivo concreto no coincidía con el criterio definido previamente en los parámetros de esta tesis. Con estos parámetros, se ha podido indagar en otros adicionales: el grado de interés, el volumen de producción de una artista o el nivel de iconicidad de sus obras. Todo ello ha permitido confirmar que el criterio de selección previo era el adecuado para proceder al estudio pormenorizado de sus obras.

En cuanto a las fuentes, se confirma la advertencia de algunos teóricos sobre la escasa presencia de la mujer en el mundo artístico, tal y como desvelan los datos arrojados de observatorios como la Asociación de Mujeres en las Artes Visuales (MAV). Por esta razón, es poco pertinente la consulta de la documentación que estudie equitativamente el arte realizado por hombres y por mujeres. Las conclusiones que arroja la presente tesis sobre la presencia de la mujer artista en el ámbito cultural, siendo en un principio previsibles, han resultado ser en el ámbito artístico actual más relevantes de lo esperado, con una muy leve subida en el número de artistas mujeres presentes en eventos importantes como las ferias internacionales a lo largo de décadas; pero, en el campo concreto de la pintura abstracta geométrica, la presencia de la mujer artista se revela muy escasa; aunque teniendo también en cuenta que el número de artistas hombres en este tipo de pintura ha sido igualmente escaso.

Considerando en nuestro estudio no sólo a los artistas geométricos más rigurosos sino también a aquellos que han explorado este lenguaje gráfico-plástico desde otros parámetros - es decir, integrando formas geométricas y orgánicas en un mismo lienzo-, entre los artistas más representativos de la pintura abstracta geométrica española desde 1980 hasta 2000, solo un 10% aprox. son artistas mujeres y un 90% son hombres.

Tras estudiar las obras de las cuatro artistas principales (del capítulo central de la tesis), podemos comprobar que sus enfoques e intereses artísticos son muy diferentes entre sí y no nos permiten agruparlas en una única tendencia de abstracción geométrica. Y aunque el nexo común de sus obras es la geometría, cada una de estas artistas explora este lenguaje de una manera diferente. Así, si nos ceñimos al arte geométrico más puro, la más exigente de ellas es Monika Buch (Valencia, 1936), para quien prima las formas geométricas sobre el resto de elementos artísticos; le sigue Elena Asins (Madrid, 1940 - Azpíroz, Navarra, 2015); para ella, las formas geométricas austeras son un vehículo para transmitir sus ideas, siendo éstas su principal prioridad en su obra. Le sigue Rosa Brun (Madrid, 1955), para quien la estructura es una constante en su obra y que tiende a trabajar con capas que organizan el espacio, tanto en sus composiciones más rigurosas como en las obras en las que combina estructuras con la impronta de materiales naturales. Tiende a crear un diálogo entre la estructura de la obra y el espacio arquitectónico real en el que se exhibe. Y, por último, Soledad Sevilla (Valencia, 1944), que crea tanto obra puramente geométrica como otro tipo de obra en la que combina formas geométricas y orgánicas, manteniendo siempre su criterio de estructuración del espacio del lienzo, que se organiza mediante rejillas visibles. También ha dialogado con formas realistas, aunque de forma diferente a Rosa Brun. Soledad Sevilla a veces sólo insinúa el espacio real en el lienzo, en ocasiones dando protagonismo a la naturaleza y dejando

apenas visible la estructura geométrica, y en otras ocasiones creando ese vínculo con la realidad a través del propio título de la obra. De estas cuatro artistas, ella es la que más se acerca al diálogo entre la abstracción y las reminiscencias de la realidad en determinadas épocas de su carrera y es, por tanto, la que más se aleja de la continuidad de la creación pictórica puramente geométrica.

Por último, si bien las cuatro artistas tienen temas constantes que retoman a lo largo de su carrera, Soledad Sevilla es quien tiene períodos más diferenciados que describen una trayectoria lineal en el tiempo.

Palabras clave: pintura abstracta geométrica española, análisis de las obras, presencia de la mujer artista, lenguaje gráfico-plástico, formas geométricas, creación pictórica.

Abstract

This research aims to investigate the presence and role of the woman artist in the evolution of Spanish geometric abstraction painting in the period from 1980 to 2000. The study is divided into five phases. The first four phases are a review of the documentation related to the history of art and the artists who were involved in the period studied, while the last phase corresponds to the analysis of the works of the selected women artists (the main section of the thesis). In turn, the first, second and fifth phases are carried out from a qualitative approach; the first and second correspond to the theoretical review part and the fifth focuses on the analysis of the works of the selected women artists (the one mentioned above as part of the main section). And the third and fourth phases are carried out from a quantitative approach: they correspond to systematic reviews of the archives to verify how many women artists participate in the evolution of Spanish geometric abstract painting.

Firstly, in the theoretical part, based on art historians, a theoretical review is made of the emergence and evolution of abstract art in Spain, which later became geometric painting. This process shows women artists who have been involved in geometric painting and reveals the keys to understanding the reality of the role of women in art in its general context, as well as in the world of geometric abstraction.

Secondly, in the documentary search process, the archives of different institutions are consulted, mainly the Archive of Abstract Artists in Spain (Archivo de Artistas Abstractos en España, AAAeE) and the Calculation Centre (documentary guide) of the Library of the Faculty of Computer Science of the Complutense University of Madrid, as well as other types of documents such as exhibition catalogues. The result revealed the women artists who have

been involved in geometric art; Subsequently, those women artists who have focused on developing geometric abstraction painting have been preselected, based on the following two criteria: being approximately of the same generation and having a long-recognised career that would allow precise information to be obtained on the evolution of the aforementioned abstract painting.

Thirdly, sources that objectively analyse the presence of women in Spanish art are also consulted; a stage that has allowed in the present study to carry out a general assessment of the presence of women in the Spanish art scene. After this exhaustive documentary consultation, the fourth step was to make a specific selection of the artists and analyse their careers. Fifth and finally, the works of the core artists are analysed with the support of criteria provided by various art historians and theories of art (such as Formalism and Structuralism) that explain the creative processes and aesthetic results of abstract pictorial works, as well as the psychology of visual perception, which allows us to understand the process of perception of these works by the observer. The objective is to gain an insight into the discourses of the selected artists, to observe whether their artistic processes have a common thread and/or whether they work outside the trends of the moment, among other aspects, and also to learn about their contributions to the world of art, thereby nurturing the vocabulary of abstract language.

Given the nature of the subject matter of this study, it has been necessary to approach it from different parameters in order to obtain a broad view, both from a general and a specific perspective. Strictly confining it to the field of geometry would not have corresponded to the study of a subject belonging to the humanities, since artists often go through different stages

or, on other occasions, the criteria of the creators of a specific archive did not coincide with the criteria previously defined in the parameters of this thesis. With these parameters, it was possible to investigate additional parameters: the degree of interest, the volume of an artist's production or the level of iconicity of her works. This has confirmed that the previous selection criterion was appropriate for a detailed study of their works.

In terms of sources, the warning of some theorists about the scarce presence of women in the art world is confirmed, as revealed by data from observatories such as the Association of Women in Visual Arts (Asociación de Mujeres en las Artes Visuales, MAV). For this reason, it is of little relevance to consult documentation that studies art made by men and women equally. The conclusions drawn by this thesis on the presence of the woman artist in the cultural sphere, while predictable at first, have turned out to be more relevant than expected in the current artistic sphere, with a very slight increase in the number of women artists present at important events such as international fairs over the decades; but, in the specific field of geometric abstraction painting, the presence of female artists is quite scarce. However, we must also take into account that the number of male artists in this type of painting is equally scarce.

Considering in our study not only the most rigorous geometric artists but also those who have explored this graphic and plastic language from other parameters -i.e., integrating geometric and organic forms on the same canvas- among the most representative artists of Spanish geometric abstract painting from 1980 to 2000, only approximately 10% are women artists and 90% are men.

After studying the works of the four main women artists (from the central section of the thesis), we can see that their approaches and artistic interests are very different from one another and do not allow us to group them into a single geometric abstraction tendency. And although the common nexus of their works is geometry, each of these artists explores this language in a different way. Thus, if we adhere to the purest geometric art, the most exacting of them is Monika Buch (Valencia, 1936), who gives priority to geometric forms over the rest of the artistic elements; she is followed by Elena Asins (Madrid, 1940 - Azpíroz, Navarra, 2015), for her, austere geometric forms are a vehicle for conveying her ideas, these being her main priority in her work. She is followed by Rosa Brun (Madrid, 1955), for whom structure is a constant in her work and who tends to work with layers that organise space, both in her more rigorous compositions and in the works in which she combines structures with the imprint of natural materials. She tends to create a dialogue between the structure of the work and the actual architectural space in which it is exhibited. And lastly, Soledad Sevilla (Valencia, 1944), who creates both pure geometric work and another type of work in which she combines geometric and organic forms, while always maintaining her approach to structuring the space of the canvas, which is organised by means of visible grids. She has also dialogued with realistic forms, albeit in a different way than Rosa Brun. Soledad Sevilla sometimes only insinuates the real space on the canvas, occasionally giving prominence to nature and leaving the geometric structure barely visible, and at other times creating this link with reality through the title of the work itself. Of these four artists, she is the one who comes closest to the dialogue between abstraction and the reminiscences of reality in certain periods of her career and is therefore the one who moves furthest away from the continuity of pure geometric pictorial creation.

Lastly, although the four artists have constant themes that they return to throughout their careers, Soledad Sevilla is the one who has the most differentiated periods that describe a linear trajectory over time.

Keywords: Spanish geometric abstraction painting, analysis of the works, presence of the woman artist, graphic and plastic language, geometric forms, pictorial creation.

Agradecimientos

En este breve apartado deseo agradecer a todas las personas e instituciones que me han apoyado en la realización de esta investigación, en particular a la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Murcia; y principalmente a mi directora de esta tesis, la doctora Dña. Aurora Alcaide por su capacidad, profesionalidad, constancia y dedicación. Ha sido durante años mi guía para desarrollar mi estudio. Gracias por todo el apoyo a mi familia: a mis hijos por su comprensión; a mis padres que siempre me motivaron y a mis hermanos y cuñada Natalia por su apoyo. Finalmente, gracias a todos los profesores y profesoras que tuve a lo largo de todos mis años de aprendizaje hasta finalizar el Doctorado. Siempre estarán presentes por su dedicación y transmisión de conocimientos.

Índice

Introducción.....	1
I. Contextualización y justificación del estudio.....	1
II. Preguntas de investigación y objetivos.....	6
III. Estado de la cuestión.....	10
IV. Metodología.....	12
Capítulo 1. Aproximación histórica a la evolución de la pintura abstracta geométrica española.....	34
1.1. Breve descripción del desarrollo de la abstracción geométrica española.....	36
1.2. El Seminario de <i>Generación Automática de Formas Plásticas</i> del Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid (1968-1973).....	64
Capítulo 2. Análisis sobre la presencia de la mujer artista en el desarrollo de la pintura abstracta geométrica española.....	82
2.1. La presencia de la mujer artista en el arte.....	83
2.2. Pioneras de la pintura abstracta geométrica española.....	90
Capítulo 3. Estudio de la pintura abstracta geométrica española realizada por mujeres artistas desde 1980 hasta 2000.....	107
3.1. Artistas mujeres representativas de la pintura abstracta geométrica española en el período comprendido entre 1980 y 2000.....	107
3.1.1. Monika Buch: la sutileza de la geometría.....	108
3.1.2. Elena Asins: el tránsito del cálculo a la forma.....	129
3.1.3. Soledad Sevilla: el equilibrio entre la rigurosidad y lo orgánico.....	150
3.1.4. Rosa Brun: la conjugación de los elementos grafico-plásticos.....	163

Capítulo 4. Conclusiones de la investigación.....	186
4.1. Conclusiones en relación a los objetivos marcados en la tesis.....	187
4.2. Conclusiones sobre el análisis de las obras de las artistas: Monika Buch, Elena Asins, Soledad Sevilla y Rosa Brun.....	199
4.3. Futuras líneas de investigación.....	201
Referencias bibliográficas.....	202
Índice de figuras.....	215
Anexo I. Archivo de artistas mujeres de la pintura abstracta española desde principios del siglo XX hasta nuestros días.....	221
Anexo II. Datos sobre la presencia de la artista mujer en el panorama artístico español contemporáneo.....	235
Anexo III. Tabla de Abreviaturas.....	270

Introducción

I. Contextualización y justificación del estudio

La presente tesis parte del interés de estudiar la pintura abstracta geométrica española contemporánea realizada por artistas mujeres. Esta indagación se lleva a cabo por dos motivos: en primer lugar, por el objetivo personal de conocer la evolución de este tipo de pintura y aprender sobre los procesos pictóricos llevados a cabo por los artistas que trabajan en este campo. Y en segundo lugar, por querer comprobar la presencia de la mujer artista en el campo de la pintura abstracta geométrica española. Este objetivo doble surge a partir de la observación que hace la doctora Aurora Alcaide en su artículo “Cómo mirar un cuadro abstracto”, en el que pone de manifiesto la escasa presencia de la mujer en el campo del “arte abstracto” (Alcaide, 2010, p. 5).

A partir de estas premisas, nuestro estudio se centra en la pintura abstracta geométrica, desarrollada en nuestro país contemporáneamente, y realizada por una serie de artistas previamente seleccionadas bajo el criterio de que tuvieran una larga trayectoria reconocida y pudieran contribuir a la explicación de la evolución de este tipo de pintura. Con ello, se han estudiado también las obras de creadoras que hasta día de hoy no han estado tan presentes como las obras de los artistas hombres para explicar la evolución de la pintura, tal y como lo avalan los estudios de los teóricos y los documentos publicados por diferentes instituciones u organizaciones; tal es el caso la Asociación de Mujeres en las Artes Visuales (MAV). Los informes publicados por su observatorio ofrecen datos estadísticos muy útiles que ponen de manifiesto la situación real sobre la presencia de la mujer en el arte actual y son de gran valor

también a la hora de comprobar el papel determinante de la artista mujer en la evolución del arte español.

Para poder cumplir con los objetivos marcados, además se han consultado diferentes iniciativas creadas para la visibilización de las artistas mujeres que proceden de algunas de las instituciones de primer orden dedicadas a la divulgación del arte, como las galerías de arte, los museos, las ferias de arte, etc.; todas ellas han sido fuentes de referencia para el presente estudio. Algunas de estas fuentes son instituciones públicas como el Museo del Prado o el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. El Museo del Prado dedica una especial atención en la actualidad a la presencia de la mujer en el arte, como podemos comprobar en una sección de su web llamada “El Prado en femenino”, en la se encuentra ubicado un “archivo virtual” con un total de ochenta y siete artistas mujeres, de las cuales, cuarenta y tres son españolas. Entre ellas, se encuentra la pionera María Blanchard (Santander, 1881 – París, 1932). Aunque es conocida sobre todo por ser una exponente del cubismo, aparece en este archivo con un óleo realista titulado *La boloñesa*, pintado entre 1922 y 1923. También se exhiben obras de artistas españolas contemporáneas. De la artista Soledad Sevilla (Valencia, 1944) se exhiben dos litografías con figuras realistas. Y de Susana Solano (Barcelona, 1946), se muestran dos aguafuertes con unas composiciones abstractas que parecen estar inspiradas en la naturaleza.

En esta línea, se han revisado otros archivos de algunas instituciones españolas relevantes que coleccionan, estudian y divulgan la pintura abstracta, como es el caso de la Fundación Juan March; todas estas instituciones han ayudado a vislumbrar con más detalle la situación de la presencia de la mujer artista española. Con estos instrumentos se ha tratado de comprobar, en concreto, la presencia de la mujer en la pintura abstracta geométrica española

y, a partir de aquí, determinar cuáles son sus artistas más relevantes en el período entre 1980 y 2000.

Como novedad del estudio, esta investigación se ha centrado en las manifestaciones plásticas de aquellas mujeres que forman parte de la evolución de la mencionada pintura abstracta geométrica española y que durante décadas han sido relegadas a un segundo plano por el campo divulgativo.

El objetivo final de esta investigación es, precisamente, el de poder dar relevancia a la labor de un grupo de grandes artistas españolas que ayudan a dibujar y dar un sentido más completo al panorama artístico español seleccionado; y, con ello, permiten entender mejor la evolución de la pintura abstracta geométrica española.

Cabe mencionar que las artistas que se han seleccionado tienen una gran trayectoria reconocida y la mayoría continúa trabajando en la actualidad, hecho que precisamente permite estudiar los procesos artísticos del lenguaje abstracto geométrico. Sin embargo, otras artistas mujeres que han trabajado dentro de la pintura y que han aportado mucho a la historia del arte no han tenido la misma visibilidad. Hasta la fecha en la que se realiza este estudio, los datos solo han mejorado levemente con respecto a otras décadas (tampoco con respecto a otras épocas de la historia). Un ejemplo actual y que corrobora este hecho es que el número de alumnas que se gradúan en Bellas Artes en estas últimas generaciones es mayor al de los alumnos, pero se continúa con la diferencia en cuanto a la representación de artistas hombres y artistas mujeres en el terreno artístico (exposiciones, ferias de arte, etc.).

Marta Pérez Ibáñez en el capítulo “La lucha de las artistas españolas en tiempos de precariedad e invisibilidad social”, del libro *Desigualdad de género en el sistema del arte en España*, aporta los siguientes datos al respecto:

La relación entre hombres y mujeres en cuanto a la formación artística sigue la misma pauta que en el resto de disciplinas, con un mayor acceso de la mujer a la formación superior, [...]. En nuestro estudio, el 72 por ciento de las mujeres encuestadas declara haber realizado estudios superiores en materia artística, frente al 53,6 por ciento de los hombres [...] (Rodvalho, C., González, S. y Pérez, M., 2021, p. 43).

En cuanto al estudio de las obras pictóricas de las artistas principales seleccionadas por nuestra parte, es relevante señalar que consideramos la pintura como medio de expresión plástica y de comunicación perteneciente al mundo de la creación de las imágenes. Existen debates abiertos en los últimos años en torno a su vigencia o caducidad. Una de las grandes defensoras de la “pintura-pintura” es la profesora de Historia del Arte y teórica Mercedes Replinger. Por su parte, el profesor y crítico de arte Enrique Castaños Alés reconoce en su artículo “Contaminaciones finiseculares” de su página web *enriquecastanos.com* la gran labor de Replinger como teórica de este campo de estudio y la sitúa como el máximo exponente en la labor reivindicativa de la pintura. También el crítico de arte Fernando Castro Flórez defiende la pintura a pesar de las veces que se le ha dado por extinguida, aludiendo con ello, en la web *dariobasso.com* a los teóricos que la daban por desaparecida.

Al margen de estos debates, dado que los diferentes medios de expresión están al servicio de las necesidades expresivas, los artistas continúan siempre produciendo sus obras e indagando

sobre las infinitas posibilidades que ofrece la pintura como un medio más de expresión plástica y visual.

Por otra parte, la pintura abstracta es un tipo de pintura en la que los elementos visuales empleados en la constitución de las imágenes son capaces de transmitir un significado más allá de ser utilizados únicamente como medio para representar un tema; de hecho, en este tipo de pintura podemos considerarlos protagonistas de las composiciones pictóricas.

Dada la complejidad del planteamiento inicial de este estudio, se intenta centrar la indagación en aquellas cuestiones que conduzcan a alcanzar los objetivos propuestos. Complejidad, por un lado, porque se intenta comprender la evolución de la pintura abstracta geométrica española explicada a través de la obra de mujeres artistas; y conocimiento, por otro lado, del alcance de la presencia de la mujer artista en este campo artístico.

Para conseguir los objetivos expuestos, esta investigación tiene como bloque central el análisis de las obras pictóricas de una serie de artistas españolas relevantes dentro del campo aludido de la pintura abstracta geométrica española; todas ellas desarrollaban en los años ochenta unas líneas de trabajo asentadas y definidas, y continúan ejerciendo su práctica artística en la actualidad.

II. Preguntas de investigación y objetivos

Preguntas de investigación

Para poder cumplir con los objetivos marcados, se ha formulado la siguiente batería de preguntas de investigación:

- 1 ¿Existe un desarrollo de la pintura abstracta geométrica dentro del ámbito artístico español en el período comprendido entre 1980 y 2000?
- 2 ¿Qué grado de presencia tiene en España?
- 3 La pintura abstracta geométrica española, desarrollada en ese intervalo de tiempo, ¿es una continuidad de la producida en décadas anteriores o es diferente?
- 4 ¿Existen mujeres artistas en la pintura abstracta española producida entre 1980 y 2000?
- 5 En el caso de existir esa presencia femenina, ¿el volumen de producción pictórica del grupo femenino es comparable al del masculino?
- 6 ¿A qué se debe su ausencia, en el caso de que la haya?
- 7 ¿Cómo han evolucionado cada una de las artistas centrales de este estudio dentro de la pintura abstracta?
- 8 ¿Qué temas desarrolla cada artista?
- 9 ¿Qué técnicas, materiales y recursos plásticos utilizan cada una de los artistas en sus respectivas creaciones plásticas?
- 10 ¿Cómo emplean los elementos formales en la constitución de la imagen?
- 11 ¿En cuáles se centran?

- 12 ¿Qué valor adquiere el proceso de constitución de la pintura abstracta geométrica en cada una de estas artistas?
- 13 ¿Podemos saber si alguna de estas artistas ha considerado en algún momento el proceso de constitución de una obra pictórica abstracta como una finalidad en sí misma?
- 14 ¿Desarrollan las artistas estudiadas una trayectoria lineal a lo largo del intervalo de tiempo que se ha acotado?
- 15 ¿Es posible establecer unas características formales y conceptuales de cada una de las etapas evolutivas de cada trayectoria de estas artistas, en el caso de que las haya?
- 16 ¿Se establecen paralelismos a la hora de analizar los elementos gráfico-plásticos en las obras de cuyas artistas se ha centrado esta investigación?
- 17 ¿Existe algún otro tipo de paralelismo entre los proyectos pictóricos de las artistas revisadas?
- 18 ¿Cuáles son las artistas que continúan actualmente desarrollando su obra en la misma línea de trabajo que el período comprendido entre 1980 y 2000?

Objetivos

Objetivos generales

- Revisar la evolución de la pintura abstracta geométrica española en ese período.
- Localizar y visibilizar la obra de las mujeres artistas abstractas geométricas activas entre 1980 y 2000.

Objetivos específicos

- Averiguar si la pintura abstracta desarrollada en ese período supone una continuidad con respecto al arte que se viene realizando desde décadas anteriores o si ofrece nuevas fórmulas, manifestándose como una ruptura con todas las formas anteriores.
- Indagar si hay una presencia relevante de artistas mujeres en la pintura abstracta geométrica española en el período entre 1980 y 2000.
- Seleccionar como caso de estudio una serie de mujeres pintoras españolas que hayan contribuido a la pintura abstracta geométrica en la citada fecha, entre 1980 y 2000.
- Analizar las diferentes trayectorias de estas artistas dentro de la pintura abstracta geométrica a través del análisis sus obras pictóricas y que pueda aportar datos oportunos a este estudio.
- Estudiar las obras pictóricas abstractas geométricas a nivel formal, con el apoyo de las teorías de la constitución de la imagen (teoría de la percepción visual de la *Gestalt*, entre otras), para que ayuden a comprender el comportamiento de estos elementos integrantes del lenguaje visual que se desarrollan en los procesos de la pintura abstracta española en ese período.

- Averiguar los temas, las técnicas, los materiales y los recursos plásticos que utilizan estas artistas.
- Explicar los procesos pictóricos y las características principales de sus obras.
- Establecer una relación de las características formales y conceptuales que se observan en la evolución de la trayectoria de cada artista.
- Comprobar si existen nexos comunes entre las obras de estas artistas.
- Averiguar cuáles son los artistas que continúan en la actualidad en la misma línea dentro de la abstracción pictórica y cuáles han podido cambiar su línea de investigación.
- Investigar los aspectos determinantes que ofrecen los materiales: sus significados, dependiendo de las condiciones en que se manifiestan y determinando los registros que son percibidos.

III. Estado de la cuestión

Después de realizar una revisión de los estudios existentes que tratan sobre la evolución de la pintura abstracta geométrica española y sobre las artistas principales de este tipo de pintura, se han encontrado las siguientes investigaciones:

Paula Barreiro López realizó su Tesis Doctoral titulada *La abstracción geométrica en España (1957-1969)*.

Como segundo testimonio, Enrique Castaños Alés realizó su Tesis Doctoral sobre la Escuela de Cálculo: *Los orígenes del arte cibernético en España. El seminario de generación automática de formas plásticas del centro de cálculo de la universidad de Madrid*.

En cuanto al estudio del papel de la mujer en la evolución de la pintura española, Estrella De Diego realizó su Tesis Doctoral titulada *La mujer y la pintura en la España del siglo XIX: mujeres pintoras en Madrid, 1868-1910*.

Por otra parte, Natalia I. Molinos Navarro realizó también una Tesis Doctoral centrada en una artista mujer clave para el desarrollo de la pintura abstracta española, Juana Francés, titulada *La artista alicantina Juana Francés. Estudio crítico de su obra*.

También, Julián Gil Martínez estudió a Elena Asins y Soledad Sevilla, entre otros artistas, en su Tesis Doctoral *Constructivismo en Madrid*.

Cabe mencionar al respecto que hemos encontrado otras Tesis Doctorales que tratan el tema de la pintura abstracta española basada en la obra de artistas hombres. Una de ellas es la Tesis de María del Mar Anguera Gual, titulada *El grupo pòrtico (1947-1952) historia y presupuestos estéticos*.

Por otra parte, en relación al lenguaje gráfico-plástico, José Luis Hermida Pintado realizó una Tesis Doctoral titulada *El plano del cuadro como punto de referencia en la obra pictórica y su relación con las obras del museo de arte abstracto español de Cuenca*.

En cuanto al debate sobre la pervivencia de la pintura, se dispone de una Tesis Doctoral de Sara Quintero Pomares, dirigida por Mercedes Replinger González, del 2012, titulada *Figuraciones en el cambio de siglo: pervivencia y desarrollo de la pintura en las dos últimas décadas (1990-2010)*, que expone la crisis existente de la pintura en los ochenta.

IV. Metodología

Métodos de investigación

Para poder cumplir con los objetivos marcados, la presente investigación se ha realizado principalmente bajo el enfoque cualitativo. Dada la naturaleza del estudio, por una parte, se ha analizado la evolución general del arte abstracto español para poder comprender el fenómeno de la evolución concreta del arte abstracto geométrico en las últimas décadas. Y, por otra parte, se ha empleado el método cualitativo a la hora de interpretar los datos analizados en las obras de las artistas seleccionadas. Al mismo tiempo, esta investigación se ha apoyado puntualmente en el método cuantitativo para tratar de conocer y tratar de describir cuál es el papel actual de la mujer artista en el campo artístico español.

El motivo por el cual se ha realizado esta acotación temporal y geográfica, para enmarcar el estudio de la pintura abstracta, responde, desde nuestro punto de vista, a una necesidad de comprender la pintura abstracta española que surge en un contexto social y cultural, y en un momento histórico y lugar concretos.

Un ejemplo de esta tradicional visión de tratar de comprender el arte contextualizándolo, adoptada por muchos teóricos de todos los ámbitos desde los que se ha estudiado el arte, puede ser la que refleja el crítico Clement Greenberg, quien hace su particular enfoque sobre algunos aspectos del arte y muestra su compromiso “cultural” (Murray, 2006, p. 13). De hecho, la corriente formalista a la que se adscribe Greenberg, es la que estudia la evolución del arte centrándose en la forma, aunque intenta comprender su evolución dentro de un contexto social y cultural.

Desde otros parámetros, otro ejemplo sobre la aplicación de la contextualización histórica lo encontramos en Arnheim, cuyos resultados más relevantes iban enfocados al planteamiento de “unos principios universales sobre la percepción y la cognición humanas” (Murray, 2006, p. 20), ya que la metodología que emplea en sus estudios consiste en emitir “juicios sobre el arte utilizando una mezcla de elementos formales, temáticos e históricos”. (Murray, 2006, p. 21).

El hecho de haber optado por la acotación cronológica desde 1980 hasta 2000 para el desarrollo del tema principal de la presente tesis no es arbitraria. Se ha decidido situar el punto de partida cronológico en el año 1980 -en lugar de haberlo situado, por ejemplo, en el momento mismo de la instauración de la democracia en España- dado que se considera que, en la década de los ochenta, el espíritu cultural se encontraba en plena efervescencia y queda reflejado en parte a través de las inquietudes de la nueva generación de jóvenes artistas de aquel entonces; entre estos artistas se encuentran muchas de las figuras más representativas que trazaron el panorama de la pintura abstracta de este país en las últimas décadas. Los años ochenta representan, por tanto, un momento significativo en la evolución de la cultura contemporánea española.

También en relación con la temporalidad, es pertinente afirmar que se ha optado por esta acotación porque las etapas creativas de las artistas seleccionadas ya están más asentadas y ello ayuda a vislumbrar con más claridad cuáles eran las líneas creativas de cada artista estudiada. Con todo también ha sido necesario retroceder en el tiempo para comprender cómo surgen las iniciativas creativas; e incluso para ver las mujeres que han trabajado con anterioridad en este campo. Lo mismo ha ocurrido al realizar la revisión histórica de la evolución de la pintura abstracta geométrica.

Asimismo, este planteamiento de estudio se ha basado en la interdisciplinariedad; con ello el tema del estudio de la pintura ha sido abordado desde las siguientes perspectivas:

-Historicista: En cuanto a la revisión histórica realizada sobre la evolución de la pintura abstracta aportada por los teóricos del arte.

-Estética: A la hora de consultar las teorías artísticas procedentes de diversas corrientes que son eficaces para el estudio de la pintura abstracta.

-Géneros artísticos: Dentro del lenguaje pictórico, el estudio de la pintura se ha enmarcado dentro de un tipo específico de pintura, la geométrica abstracta.

-Teoría de la psicología de la percepción visual: Se ha utilizado para explicar los procesos de percepción que desencadenan las obras artísticas analizadas.

Fuentes

Las fuentes principales que se han consultado para realizar esta investigación han sido las siguientes:

Para el estudio del concepto de “abstracción” y su tipología, nos hemos basado principalmente en los estudios de la profesora Aurora Alcaide. En cuanto a la revisión histórica de la pintura abstracta geométrica, las fuentes principales han sido, los teóricos Francisco Calvo Serraller y Paula Barreiro. En cuanto al diseño del método de análisis de las obras pictóricas abstractas, el presente trabajo se ha organizado en base a la teoría de Ángela García Blanco, en cuanto a la percepción de una obra de arte; al método de análisis de la obra abstracta propuesto por Aurora Alcaide, y a los principios de la teoría de la composición visual del teórico Javier Martín Arrillaga.

Análisis formal y análisis conceptual de las obras pictóricas:

El análisis de las obras pictóricas llevado a cabo en esta investigación se ha realizado desde un plano denotativo, es decir, estudiando los elementos formales de las obras; y, a continuación, desde un plano connotativo, interpretando conceptualmente sus significados inherentes.

El filósofo francés Yves Michaud (Lyon, 1944), en su artículo *Filosofía del arte y estética* (2009), define la estética y los dos campos desde los que se estudia el arte desde el método “conceptual-analítico” y desde la hermenéutica. El “pensamiento analítico”, explica Michaud, se centra en buscar la lógica del “funcionamiento de los conceptos”. Algunos de estos conceptos que nombra son fundamentales en esta investigación, tales como la “expresión” y la “forma”. Mientras, a través de la hermenéutica, se centra en las interpretaciones que se pueden hacer sobre las obras de arte y contemplaría tanto la “experiencia de creación” como la “experiencia de recepción” (este estudio sobre todo ha tratado de reflejar las explicaciones dadas por los artistas sobre la “experiencia de creación”) (Michaud, 2009).

En relación al término “expresión”, El crítico de arte José María Moreno Galván en su libro *Autocrítica del arte*, considera “la expresividad” como “un sustrato irreductible a la ley de la armonía”, lejos del dominio del “código de la forma”; en última instancia, una “anti-forma”. (Moreno, J. M., 2010, p. 28).

Según esta clasificación, los estudios realizados en la presente tesis sobre las obras plásticas, tanto desde el plano denotativo como el connotativo, se pueden encuadrar dentro del método “conceptual-analítico”. El análisis denotativo se realiza según las teorías de la percepción visual, mientras que el connotativo tiene que ver con las interpretaciones (hermenéuticas).

Al hilo del objeto de nuestro estudio sobre la constitución de las imágenes abstractas, cabe señalar una afirmación de Arnheim que recogen Estela Ocampo y Martí Peran en su libro *Teorías del Arte*: “La forma abstracta básica deducida de la percepción visual es, pues, el origen del arte y en ella reside la expresión y la significación” (Ocampo, E. y Peran, M., 1988, pp. 163-173). Por lo tanto, se deduce que cada uno de los diferentes elementos visuales en la creación pictórica es capaz de transmitir una unidad de información suficiente. Este hecho representa uno de los aspectos más importantes que ha ofrecido la pintura abstracta, pudiendo investigar sobre todos los aspectos que pueden intervenir en una composición (perspectiva, claroscuro, color, luz...), incluso tratados como tema principal de la propia obra. Los artistas que trabajan en el campo de la abstracción suelen emplear estos elementos compositivos activando los que tradicionalmente han sido utilizados de forma pasiva y que eran considerados básicamente como un vehículo al servicio de la representación.

Del párrafo anterior se recogen tres nociones clave para esta investigación: el elemento visual como unidad básica de información, y los dos conceptos que aparecen precisamente en la misma frase de Arnheim: “expresión” y “significación”.

En esencia, podemos decir que el análisis de la imagen visual requiere dos enfoques, que son igualmente empleados para el análisis de la imagen pictórica: por una parte, desde el plano denotativo (u objetivo) de la imagen, se analizan los elementos del lenguaje visual y sus resultados compositivos; y, por otra parte, desde el plano connotativo (o subjetivo) de la misma imagen, se estudia el significado que esta transmite.

Por tanto, las obras pictóricas abstractas objeto de este estudio han sido analizadas teniendo en cuenta los dos planos que conforman la obra, es decir, estudiando tanto la forma como el

“contenido” que se desprende de ella, haciendo una lectura de sus “símbolos” y de su “significados”¹. (Murray, C. 2006, p. 271).

Siguiendo con el análisis formal de las imágenes, el teórico Rudolf Arnheim estudia dichos elementos visuales en relación con las teorías de la percepción visual. Arnheim define sus ideas aplicadas a la *Gestalt* y formula diez conceptos visuales: “Equilibrio, *Shape* (Contorno, Figura), Forma, Desarrollo, Espacio, Luz, Color, Movimiento, Dinámica y Expresión”. (Arnheim, R., 1979). Coincidimos con Arnheim cuando considera el arte abstracto como valor expresivo en el que, a través de los elementos básicos expresivos, se transmite una información suficiente, incluso anterior o la interpretación del tema de la obra. Así, afirma lo siguiente: “La forma abstracta básica deducida de la percepción visual es, pues, el origen del arte y en ella reside la expresión y la significación” (Ocampo, E. y Peran, M., 1988, pp. 163-173). Las primeras gramáticas de la creación se realizaron cuando apareció la abstracción a principios del siglo XX.

El análisis de las relaciones de los elementos visuales ordenados en el espacio de la superficie matérica se ha apoyado también en las corrientes defendidas por los siguientes autores:

Heinrich Wölfflin (1864-1945), como uno de los referentes de la corriente formalista, asentó las bases de un método científico para el estudio de las imágenes artísticas. Y su análisis debía fundamentarse principalmente en los siguientes aspectos:

¹ Según el teórico Chris Murray, existen diferentes posturas a la hora de interpretar las obras de arte. Por un lado, la crítica norteamericana Susan Sontag aboga por el estudio de las obras centrándose en “la forma y la superficie”, vinculadas al plano denotativo. Mientras en el extremo opuesto se encontrarían los partidarios de enfocar el estudio del arte centrándose únicamente en el plano connotativo. “Sontag aduce que, en su época, los críticos que dieron prioridad al contenido y que buscaron los símbolos y los significados destruyeron el auténtico valor del arte”. (Murray, C., pp. 270-271).

“Lineal”/”pictórico”; “superficie”/”profundidad”; “forma abierta”/”cerrada”;
“multiplicidad”/”unidad”; “claridad/oscuridad”.

Clement Greenberg, como defensor del arte abstracto, fue uno de los máximos exponentes del formalismo en el arte del siglo XX.

Rosalind Krauss: No busca la interpretación narrativa, sino la literalidad de los elementos configuradores de la imagen. Se alejó de los presupuestos de Greenberg para defender el estructuralismo.

Técnicas e instrumentos de recogida y análisis de la información

Para analizar las obras pictóricas desarrolladas por las artistas seleccionadas en el presente estudio, se ha diseñado una serie de tablas que permiten recoger metódicamente los datos más significativos de cada obra.

Para diseñar estas tablas, en primer lugar se parte de la definición del teórico Carlos Sanz quien afirma que “la funcionalidad estética del lenguaje icónico” viene dada por tres aspectos: “la conveniencia de las configuraciones a su intencionalidad”, “la convergencia de su denotación y connotación” y “la lógica compositiva en su diseño” (Sanz, 1996, p. 12).

En nuestro caso, el método que diseñado para analizar las obras pictóricas ha sido el de seguir un guión con aquellos aspectos más relevantes para analizar en la obra. Este guión se ha dividido en dos grandes apartados: uno dedicado al análisis desde el plano denotativo (u objetivo, ya que se realiza una descripción gráfica de los elementos formales o visuales que constituyen la sintaxis de la imagen, como el color, la forma..., y la composición); y otro desde el plano connotativo (o subjetivo, ya que se trata de interpretar la imagen según la

intencionalidad de la autora; es decir, referido al significado de la obra -si se trata de una obra cerrada con un significado claro-. Y después se lleva a cabo una valoración global de la obra. Tales datos son expuestos después en una tabla de análisis donde quedan más explícitos visualmente los resultados.

En el análisis de las obras pictóricas se ha contemplado tanto un análisis formal de la obra pictórica como un análisis conceptual. El análisis formal realizado desde el plano denotativo (físico, objetivo) se ha realizado desde tres enfoques: el análisis individual de los elementos visuales constitutivos de la imagen que se estudia, el análisis del proceso constitutivo de las obras en el que intervienen los elementos visuales y el análisis del resultado plástico y visual en su observación como en conjunto. Los dos primeros análisis se relacionan con la sintaxis de los elementos visuales y su conjugación, mientras que el resultado visual, correspondiente al tercer análisis como imagen global, se relaciona con cuestiones compositivas. Se ha tenido en cuenta que podrían aparecer variaciones en el registro de los datos obtenidos, puesto que dependiendo de la naturaleza de cada obra podríamos encontrar que tuvieran el mismo protagonismo tanto el proceso como los resultados, o que tuviéramos que dedicar en algún momento más espacio al análisis del proceso de creación y menos a los resultados, o a la inversa. El análisis conceptual de la obra, realizado desde el plano connotativo (semántico, subjetivo), desarrolla las interpretaciones que se derivan del análisis formal. Para llevar a cabo esta interpretación, han sido de gran ayuda las aportaciones que ofrecen distintos teóricos respecto al estudio de los elementos visuales y de su conjugación.

Análisis formal:

Este tipo de análisis ha requerido un enfoque riguroso y detallado, eficaz para poder describir todas las características estudiadas sobre los elementos visuales y su comportamiento en la composición pictórica, y sobre la superficie física, matérica. Wassily Kandinsky fue pionero en estudiar la pintura abstracta, un tipo de pintura que facilitó el estudio objetivable de sus elementos, empleando para ello un método científico. Este autor divulgó así la aplicación en este tipo de estudio de un método científico eficaz para estudiar la sintaxis visual. En su libro titulado *Punto y línea sobre el plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*, expuso los tres pasos a seguir en “toda investigación”, tal como sigue:

“El proceso ideal de toda investigación consiste:

- a En el minucioso examen de cada fenómeno por separado.
- b En la oposición de los fenómenos entre sí: interacción y comparación.
- c En las conclusiones generales deducibles de las dos etapas anteriores”.

Con ello, expone también el método aplicado para estudiar las imágenes artísticas centrado en los “elementos” “gráficos” básicos:

- a “en abstracto”, es decir, aislados de la forma real de la superficie que los rodea, y
- b sobre la superficie material. Efecto de las propiedades básicas de ésta.” (Kandinsky, 2010, p. 19).

En este libro, el autor explica que únicamente desarrolló estos dos primeros pasos.

El método de Kandinsky ha sido todo un referente para la presente investigación para poder determinar que el análisis de cada obra pictórica abarca dos planos: el plano objetivo (denotativo) y el plano subjetivo (connotativo) de la imagen a estudiar. En el plano objetivo, se estudia el empleo de los elementos formales que constituyen la imagen y su composición. Y, en el plano subjetivo, se intenta interpretar la obra según la intención de cada artista.

El diseño del guión para el análisis formal es el siguiente:

En primer lugar se procederá a la recogida de datos técnicos, tales como el nombre de la autora, la fecha de creación, el título de la serie y de la obra, el género y la temática.

Después de estos datos técnicos básicos de la obra, se tomarán datos sobre los elementos visuales que se van a estudiar en las obras: la forma, el color, la luz, la textura, la materia y el espacio.

Además, se podrán observar los siguientes aspectos:

- Se puede estudiar si hay volumen o perspectiva.
- Valor expresivo, representativo y simbólico de los elementos: forma, línea, plano/mancha, color, textura.
- Valor gráfico de la forma, línea y textura.
- Técnicas de obtención de texturas.
- Otras observaciones.

El segundo análisis corresponde al proceso constitutivo de la obra. Los datos a observar, en relación a dicho proceso, serían: la geometría, el módulo, la huella, las estructuras y los planos.

Además, se tomarán otros datos como el soporte y la técnica.

Y el tercer análisis correspondiente a las cuestiones compositivas, se determinan los siguientes aspectos: estructura, ritmo, dirección, retícula, leyes compositivas y composición geométrica u orgánica.

La recogida de estos datos ayudará a determinar cómo intervienen los elementos visuales en la constitución de las imágenes a estudiar.

Además se puede complementar la recogida de información con los siguientes datos:

- Observaciones.

(Si hay algún texto que acompañe a la obra).

- Características particulares de la obra.
- Comprobación de las variaciones de la utilización de los diferentes descriptores a lo largo de las diferentes etapas de la artista.

Distancias de observación:

Otro recurso metodológico utilizado a la hora de diseñar el análisis formal y conceptual de las obras pictóricas ha sido el de observar, a cuatro distancias, la superficie pictórica de cada obra. En primera instancia se analizan las obras atendiendo a los elementos formales individualmente, cuyos datos se han registrado siguiendo el primer guión. La segunda distancia corresponde al análisis de estos elementos en relación con el resto de los elementos que aparecen en la composición, registrados según el segundo guión. La tercera distancia corresponde a la observación de la obra en su conjunto, atendiendo a los aspectos compositivos observados siguiendo el tercer guión. Y, por último, la cuarta distancia, que trata de poner en relación los aspectos formales de la obra con el mensaje que pretende transmitir. En este sentido, se tendrá en cuenta, desde el título de la obra que puede aportar información al respecto, hasta por ejemplo las explicaciones que se encuentran en distintos documentos (incluidos los textos en los que se expresa el propio autor) sobre el proceso de creación o el resultado estético de la obra artística analizada; así como los estudios y reflexiones ajenas a la obra pero que contribuyen a decodificarla.

Análisis conceptual:

Una vez analizadas desde un plano denotativo las cuestiones formales de los elementos visuales (el análisis individual de los elementos visuales, el análisis del proceso constitutivo de las obras y el análisis del resultado plástico y del visual, en su observación como en conjunto), se han estudiado, desde el plano connotativo, las posibles lecturas que se desprenden de los elementos visuales individualmente y en su conjunto (a nivel compositivo) y que aparecen en cada obra pictórica. Se ha procedido, por tanto, a averiguar la relación existente entre las ca-

racterísticas observadas de los elementos formales y sus significados. Pertenece a este campo de connotaciones la tarea semántica de descodificación de los aspectos representativos a nivel conceptual, los signos y los símbolos que pueden aparecer en la superficie pictórica, así como el resto de elementos sintácticos.

Este análisis conceptual se inicia atendiendo a las siguientes cuestiones:

- Título: Comprobar la relación del título con la obra o incluso si se crea a través del título un nexo de la obra con la realidad (relacionado entonces con el grado de iconicidad de la propia obra).
- Categoría estética: Bello, expresivo, representativo, satírico...
- Lecturas de los elementos formales: Interpretar la relación de los elementos formales - elementos visuales (color, textura, forma, materia, luz, espacio), signos, símbolos, estructura, composición, etc.- y sus significados.
- Función: Describir la finalidad del artista.
- Mensaje: Comprobar si es “unidireccional” (Alcaide, 2010, p. 28)/obra abierta a diferentes lecturas; “nivel de comunicación entre obra-espectador” (Alcaide, 2010, p. 28).
- Otras observaciones: Paralelismos posibles con las obras de otros estilos/épocas. La metodología estructuralista, a través de la cual se atiende a la “estructura y elementos sintácticos”, es la que nos ha permitido poder “comparar y hallar vínculos y estructuras similares en obras pertenecientes a épocas y culturas diferentes, e incluso a tendencias que a simple vista parecen diametralmente opuestas como, por ejemplo, la abstracción y la figuración”. (Alcaide, 2010, p. 7).

Procedimiento seguido en las fases de la investigación

Para alcanzar los objetivos marcados, el orden en el que se han organizado los capítulos es el siguiente:

El tema principal acerca de la visibilidad de la mujer artista en el campo de la pintura abstracta geométrica ha sido abordado desde una primera fase inicial de revisión histórica para comprender la evolución de la pintura abstracta geométrica española y poder averiguar cuál ha sido la visibilidad de la mujer artista en este campo de la pintura. Tras completar este objetivo, estábamos ya en condiciones de poder vislumbrar las figuras representativas de las artistas mujeres que contribuyeron a la evolución de la pintura abstracta española geométrica desde los ochenta hasta el dos mil.

Una vez seleccionamos las artistas mujeres claves en este período, tratamos de analizar sus propuestas artísticas, pudiendo profundizar y comprender mejor cuales fueron los aspectos más relevantes de este campo de la pintura.

Para el estudio formal de las composiciones pictóricas de estas artistas, en el capítulo 3, tanto con el objetivo de revisar la información que existe acerca de los elementos visuales estudiados, como para tratar de averiguar las diferentes cualidades de los elementos visuales que se han generado en el proceso constitutivo de las obras pictóricas, el estudio se ha apoyado en diferentes corrientes, teorías e reflexiones de algunos/as teóricos/as.

En concreto, las principales corrientes que vertebran esta parte de la investigación son dos: la formalista y la estructuralista; bien, recurriendo a algunos aspectos pertenecientes a la corriente formalista, en la que los elementos adquieren una autonomía expresiva, alejado de la representación, o bien desde la óptica del Estructuralismo, observando la propia estructura de

la obra, como conjunto formado por diferentes unidades, que corresponden en la pintura a los elementos visuales, y que actúan en beneficio del conjunto. Esta definición se expone aquí de manera generalizada, pues el elemento visual aislado también puede ser analizado y, más aún, si es el protagonista de una superficie pictórica. En el análisis que se ha llevado a cabo en esta investigación, se han analizado estos elementos de la sintaxis visual tanto individualmente como en su conjunto compositivo.

Sin embargo, como se viene diciendo, no se ha seguido estrictamente en este trabajo las doctrinas propuestas en las diferentes corrientes. En este sentido, por ejemplo, una autora en la que continuamente se ha apoyado este trabajo de investigación, Susan Sontag, en su teoría llega a restar “importancia al contenido” para “dársela a la forma y a la superficie”

(Murray, C. 2006, p. 271). En nuestro caso, han sido importantes ambas cuestiones. De hecho, el análisis formal de la obra desarrollado en el capítulo 3, se aproxima a la metodología estructuralista, ya que atiende “a su estructura y elementos sintácticos y no a su contenido” (Alcaide, 2010, p. 5).

En general, este criterio mencionado, bajo el cual se ha intentado trabajar, ha permitido adquirir una visión más completa, fundamentando y ampliando en la medida de lo posible los conocimientos formales y conceptuales sobre el lenguaje pictórico abstracto, tanto en el plano físico y objetivo como en el campo semántico y subjetivo, respectivamente.

Por otra parte, el hecho de no ceñirnos estrictamente en este trabajo a las diferentes doctrinas en las que nos hemos apoyado en menor o mayor medida, ha permitido poder dejar al margen otras cuestiones que proceden de los mismos teóricos, pero que se alejan de nuestra línea de investigación. Ello nos ha permitido centrarnos principalmente en los aspectos relacionados

con el análisis de los elementos visuales en el marco de la pintura abstracta, siempre dentro de los parámetros que se han fijado desde esta corriente. Así, por ejemplo, podrían acercarse a estos parámetros algunas ideas defendidas por Rudolf Arnheim, como es su apoyo a la búsqueda por parte de los artistas de la “forma y la organización en un medio que elude la misma constelación de fuerzas como referente” y que la contrapone, en su caso, a la idea de crear “formas miméticas” (Murray, C. 2006, p. 20); sin embargo, nos alejaríamos de otras ideas del mismo autor, como por ejemplo, cuando defiende su posición sobre el “arte puro” renunciando a la “tecnología” (refiriéndose en este caso cuando habla de “las obras cinematográficas”), (Murray, C. 2006, p. 23).

También, con el mismo criterio, se ha procedido a la hora de comprobar la presencia de las artistas mujeres que han desarrollado este lenguaje de la abstracción, se ha indagado en los textos de diferentes teóricos, como por ejemplo, Estrella de Diego o Francisco Calvo Serraller. Del mismo modo, cuando se han revisado en el capítulo 2 los conceptos de “abstracción” y los relacionados con el tratamiento de los elementos constitutivos de las imágenes visuales, y en su aplicación al análisis de las obras pictóricas, no sólo se han tenido en cuenta sus definiciones más rigurosas y asépticas -como las que se recogen en los diccionarios siguientes: RAE, Diccionario de María Moliner, Diccionario de símbolos de E. Cirlot, entre otros-, sino que también ha sido de interés averiguar los diferentes puntos de vista que pueden tener diferentes críticos sobre este tipo de pintura, como es el caso de los mencionados de Diego y Calvo Serraller.

Siguiendo en esta línea, se ha empleado este criterio en el capítulo 3, para analizar las obras pictóricas. Así, al estudiar las cualidades de los elementos formales que han intervenido en la constitución de las obras pictóricas y las diferentes calidades que pueden generarse en el tratamiento de los propios elementos desde una óptica objetiva, ha sido de utilidad comprender las visiones procedentes de diferentes corrientes. Por ejemplo, cuando se han estudiado los elementos visuales, ha sido relevante la información que ofrece el Formalismo, en el que prevalecen los valores estéticos y adquieren una autonomía expresiva los elementos formales, desvinculándose así de las metodologías que proporcionan otros ámbitos del conocimiento y alejándose de otras cuestiones de índole social o ético asociadas al contexto en el que se ha concebido la obra. Un segundo ejemplo puede ser el hecho de comprobar, a la hora de analizar la estructura, la importancia que adquiere este elemento formal² bajo la corriente del Estructuralismo, entendiendo la propia estructura de la obra como conjunto formado por diferentes unidades o como los denomina Aurora Alcaide, “elementos sintácticos” (Alcaide, 2010, p. 7); estos corresponden en la pintura a los elementos visuales, los cuales actúan en beneficio del conjunto, sin autonomía propia y al margen de su contenido. Ambas corrientes permiten encontrar nexos comunes con otros lenguajes plásticos, estilos y periodos históricos diferentes.

Las dos corrientes mencionadas han sido útiles no sólo para estudiar cada elemento visual que actúa en la constitución de las imágenes desde un plano objetivo (denotativo), sino también para poder analizar las obras desde el plano subjetivo (connotativo) que puede emerger de cada pincelada, cada color, textura o línea, como de las ideas y simbolismos que

² Según la información consultada en la página web *definición.de*, la estructura es una de “las características formales” primordiales para el Formalismo, como “la forma” y “la composición”.

evoca la obra tras el proceso de constitución de la imagen. Como caso ilustrativo, podemos referirnos en primer lugar a la idea que mantiene el Formalismo en torno a este aspecto, relacionado con el sentido del tiempo, y de la huella del artista inherente en la obra; y en segundo lugar, al significado que se deduce según la corriente estructuralista por la cual, dependiendo de cómo se conjuguen las unidades (en ese proceso creativo), se dispondrá de una estructura u otra (esto es, de una forma u otra). En este caso se analizaría la estructura surgida en la organización de estos elementos formales, lo que según esta corriente, esta forma de articular la imagen global supondría el elemento esencial de la obra; mucho más importante que los elementos visuales -no tomados en este caso como elementos autónomos- y que la sintaxis de los propios elementos visuales. Muchos de estos conceptos han sido contemplados también desde otros campos, por ejemplo, el de la psicología, permitiéndonos aproximarnos al estudio de la percepción visual de los elementos formales desde la teoría de Rudolf Arnheim (Berlín, 1904 – 2007).

Nos queda referirnos a otras cuestiones sobre cómo abordar la indagación que se propone:

Antes de abordar en el capítulo 3 el tema de la presencia de la mujer artista en el ámbito de la pintura geométrica abstracta española en el período que hemos marcado, ha sido relevante realizar previamente una revisión del papel de la mujer en el arte, tal como se ha llevado a cabo en el capítulo 2. Y posteriormente, después de realizar toda la revisión teórica (de textos, catálogos, archivos, ...) a través de la cual se ha podido ir realizando la selección de las artistas, se ha reunido una selección de artistas mujeres que se ha adjuntado a este trabajo en el Anexo I, un archivo de mujeres artistas que por cuestiones que no encajaban con los criterios de selección marcados en esta investigación, y no se han incorporado al capítulo 3.

Por otra parte, el orden en que aparecen las artistas en este trabajo de investigación responde a la cuestión de intentar facilitar la comprensión en el estudio de la evolución creativa de estas artistas. Con ello, podemos contextualizar sus intereses pictóricos, permitiendo contestar a las preguntas de investigación planteadas.

En cuanto al análisis de las obras pictóricas de las artistas seleccionadas, después de comprobar las etapas creativas de las artistas protagonistas, se han seleccionado las obras intentando que las fechas de creación fueran similares para facilitarnos la comparación posterior de los intereses creativos de las artistas y de sus procesos pictóricos. Asimismo, se han seleccionado aquellas obras que, a nuestro juicio, pueden ser representativas de cada período creativo de dichas artistas.

A la hora de realizar el estudio de las obras pictóricas, se han seguido los guiones de análisis diseñados, pero no se han ubicado junto a las imágenes de las obras. Han servido a modo de plantilla para explicar las composiciones, el papel de los elementos visuales en cada obra y su interpretación.

Por otra parte, en el Anexo II, en el que se ha realizado una descripción cuantitativa de la presencia de la mujer en el campo artístico por medio de gráficos, ha sido complicado obtener datos por décadas, a pesar de que se ha intentado. Tal como apuntan algunos teóricos, en la actualidad todavía estamos al inicio de este tipo de estudios referidos a la presencia de

la mujer en el campo artístico. Y, en particular, todavía ha resultado más complicado acotar el tema en la pintura abstracta geométrica. Por lo tanto, el procedimiento seguido ha sido el de ir recogiendo datos de diferentes fuentes, sobre todo de la asociación de Mujeres en las Artes Visuales (MAV), por tratarse de una fuente primaria; y, al final, poder valorar en conjunto la presencia actual de la mujer en el campo del arte.

Procedimiento

El procedimiento que se ha seguido a lo largo del proceso de investigación del presente trabajo es el siguiente:

- Revisión de la presencia de la mujer artista en la historia reciente española.
- Selección de las artistas que trabajan en el ámbito de la pintura abstracta geométrica española desde 1980.
- Revisión de las trayectorias de las artistas seleccionadas.
 - Breve descripción biográfica.
 - Características formales y conceptuales principales de la obra de la artista a través de sus diferentes etapas artísticas.
- Diseño de un guión para analizar las obras de las artistas seleccionadas.
- Análisis de las obras pictóricas siguiendo el guión diseñado.
 - Análisis de las cualidades de los elementos del lenguaje visual de su obra.
 - Análisis comparativo de los resultados obtenidos en el anterior capítulo referente al estudio de las obras de las artistas.

- Síntesis de los resultados obtenidos, de la parte teórica-práctica de los datos recogidos, relativos a la evolución de la pintura abstracta geométrica y al análisis de las obras de las artistas seleccionadas.

En cuanto al análisis de las obras abstractas, se ha procedido de la siguiente manera:

La pintura es analizada aquí como un medio plástico bidimensional perteneciente al mundo de las imágenes visuales. El conocimiento de la pintura, por lo tanto, se realiza a través de la percepción visual. Pero en muchas ocasiones, a la hora de analizar los rasgos principales de una obra plástica, resulta necesario contemplar otras cuestiones más cercanas al mundo tridimensional: textura táctil, profundidad, huella creada por la materia pictórica, etc.

La necesidad de asentar el estudio de la pintura en una base rigurosa de análisis ha sido manifestada a lo largo de la historia por diversos autores, como Goethe o Kandinsky. Este último ha resultado ser la figura de mayor relevancia, cuya teoría de carácter científico basada en el estudio de los elementos visuales que intervienen en la constitución de las imágenes pictóricas, ha llegado vigente hasta nuestros días.

Para poder llevar a cabo todo este proceso de estudio, ha sido necesario realizar una revisión de la evolución de la pintura abstracta geométrica española. Sin embargo, para llegar a comprender su evolución, se hace necesario estudiarla en su imbricación con otras vertientes artísticas, así como sus contextos histórico y cultural que son los que propician las propias corrientes artísticas. A medida que se ha ido realizando esta revisión, se ha podido comprobar el papel de las artistas mujeres en este ámbito. Con todo, en esta revisión histórica, las

alusiones al contexto social y al político en España solo se han presentado a grandes rasgos, sin posibilidad de profundizar por razones de espacio en la presente tesis.

En la revisión de las artífices en la pintura abstracta geométrica española también se han tenido en cuenta archivos y documentos publicados por diferentes entidades. Una base documental primordial ha sido el archivo de la Fundación Juan March, ya que se ha consultado en el transcurso de todo el estudio.

Por último, en la redacción del presente trabajo se ha utilizado el formato APA 7 únicamente para citar las fuentes en las que nos hemos basado y para desarrollar la Bibliografía.

Capítulo 1. Aproximación histórica a la evolución de la pintura abstracta geométrica española

Para estudiar la evolución de la abstracción geométrica española, la historiadora Paula Barreiro sitúa su origen en París a finales de los años cuarenta. El núcleo vanguardista de aquella época se situara en Nueva York, sin embargo, muchos artistas españoles se formaron en la capital francesa. Y fue por esta vía por la que se introdujo el arte geométrico en España. (Barreiro, 2009, p. 25).

La autora distingue principalmente dos fases en el desarrollo de “las tendencias geométricas en España”:

Una primera comprendida entre 1957 y 1962, que corresponde a la generación de artistas que aceptaron el “normativismo” impulsado por los críticos de arte, y que se inició tras el “informalismo”. (Barreiro, 2009, p. 25).

Y otra segunda desarrollada entre 1963 y 1969, que resurgió tras el apogeo del realismo y la consecuente crisis para las corrientes abstractas geométricas. Este florecimiento tomó impulso sobre todo a partir de 1965, “con la aparición de una nueva política de exposiciones y de una nueva generación interesada por el ejercicio de la geometría”. (Barreiro, 2009, pp. 25- 26).

En los años sesenta, la geometría española se concentró en las siguientes ciudades: “Madrid, Córdoba, Barcelona, Valencia y Bilbao”. (Barreiro, 2009, p. 26).

La abstracción geométrica es una “tendencia” que se desarrolló por aquella época, “prácticamente, al margen de los cauces oficiales” y los archivos públicos, -explica Barreiro-, y “no cuentan con demasiados documentos”. A excepción del “caso de las Bienales de Arte” a los que Barreiro tuvo acceso, principalmente afirma que la información la ha consultado en los “archivos privados”. Toda la información que fue recopilando esta autora, en gran parte procede de los catálogos y los archivos, y, “gracias a la colaboración de, entre otros, Aguilera Cerni, Andreu Alfaro, Manuel Calvo, Juan Serrano, José María Yturralde, Julián Gil, Julio Le Parc, Denisé René Jesús Rafael Soto, Antonio Navascués, Francisco Arenas”, pudo “reconstruir la historia de las tendencias geométricas en España.” (Barreiro, 2009, p. 26).

1.1. Breve descripción del desarrollo de la abstracción geométrica española

El origen de la pintura abstracta³ lo encontramos en el marco de las vanguardias artísticas de principios del siglo XX, concretamente hacia 1910, y se consolidó durante la década de los años 30. Dentro de la abstracción hay dos vertientes: la abstracción lírica y la geométrica. La lírica fue iniciada por Kandinsky hacia 1910. Y la geométrica se desarrolló a través del constructivismo ruso en 1914; el suprematismo ruso, en 1915; y el neoplasticismo holandés, en 1920.

La tendencia abstracta geométrica tomó impulso en los años treinta, retomándose con ello algunos planteamientos constructivistas que desembocaron en vertientes diferentes. Con esta proliferación también aparecieron nuevos “términos artísticos”. A los de “abstracción”, “racionalismo” y “purismo”, se le sumaban “concretismo, universalismo constructivo, dimensionismo, etc.” (Barreiro, 2009, p. 38). Este crecimiento de la abstracción geométrica se dio gracias a un gran número de artistas residentes en París, muy motivados con la nueva tendencia constructivista. A finales de los años veinte, ya se encontraban exponiendo en París algunos “españoles” como “Julio González, Pere Daura y Luis Fernández”. (Barreiro, 2009, p. 39).

En Barcelona también se intentó impulsar un grupo y una “publicación periódica” con las ideas neoplasticistas, llamada *Nouveau Plan*, promovida por Theo van Doesburg; en ella

³ La primera obra abstracta se le ha atribuido siempre a Kandinsky, aunque hoy en día ya se reconoce a Hilma af Klint como pionera del arte abstracto.

participaron “Daura, Fernández” y la galería “Dalmau”. (Barreiro, 2009, p. 39). Pero estas iniciativas no tuvieron gran proyección. A pesar de la motivación de Daura y Fernández y la presencia del algún artista adscrito al movimiento como “Juan Sandalinas”, que ya venía trabajando “en Cataluña dentro de los límites del neoplasticismo”, no hubo en España muchos más ejemplos porque el protagonismo se reservaba para el surrealismo.

En París, a la formación y revista *Cercle et Carré*, iniciada por Joaquín Torres-García en 1929, y con los vanguardistas Sophie Taeuber-Arp y Piet Mondrian, entre otros, cuyo interés no se centraba “en una abstracción geométrica total”, le siguió la propuesta de Theo van Doesburg, con su revista *AC (Art Concret)*, quien se refería al “arte *concreto*, en oposición a[1] arte abstracto.” Este autor intentó alejarse de las ideas de *Cercle et Carré*, “considerándola obra ya no como una estilización de la realidad, sino como la concreción de una idea”. (Barreiro, 2009, pp. 40-41).

No se utilizaba ya el término de abstracción porque no había nada relacionado con la realidad a la que se pudiera reducir el grado de iconicidad de las obras. Por tanto, pasaba a primer plano el papel de los elementos visuales, “planos y colores”, afirmaban. De este modo, explica Barreiro, “se abrió una de las vías más fértiles de la historia del arte abstracto-geométrico” que se retomaría “en los años posteriores a la segunda guerra mundial” (Barreiro, 2009, p. 41).

Entre 1931 y 1936 destacó la formación *Abstraction-Création*, con integrantes de la revista *AC* y con algunos de *Cercle et Carré*, que defendía la “experimentación formal, el análisis estructural y la construcción de nuevas realidades.” (Barreiro, 2009, pp. 41-43).

En España, en 1933 Torres-García, que ya había vivido con anterioridad en Barcelona, se trasladó a Madrid e introdujo el debate procedente de París, entre el “arte abstracto y concreto” (Barreiro, 2009, p. 43).

Hacia mediados de los años cuarenta, en la posguerra, comenzaba a resurgir la cultura en París. Se abrieron galerías con proyección al arte moderno; se reabrían las puertas del “Museo de Arte Moderno, se crearon nuevas revistas de arte” y comenzaban a instalarse allí muchos artistas europeos. Entre los artistas, volvía a ser tendencia la abstracción y esto hizo que el surrealismo quedara relegado (Barreiro, 2009, p. 48). Este interés por la abstracción favoreció “los movimientos geométricos” que hasta el momento habían poco destacables y, a mediados de los cuarenta, gracias a una exposición, denominada *Art Concret*, surgió el nexo de unión entre los artistas anteriores a la guerra y los artistas del momento que traían nuevas propuestas de arte geométrico (Barreiro, 2009, p. 49). Aunque se les englobó dentro del “arte concreto” -(terminología que recuperó “el círculo suizo”)-, procedían de diferentes procedencias abstractas. Con artistas muy variados como Kandinsky o los constructivistas, entre otros, Barreiro (2009, p. 49) nombra además a dos artistas mujeres que participaron en esta exposición de 1945: Sonia Delaunay y Sophie Taeuber-Arp.

Este es el origen por el cual se suele englobar desde entonces en “arte concreto” diferentes líneas de la “abstracción geométrica” (Barreiro, 2009, p. 49).

Mientras, en España, solo recibieron apoyo del sector privado y, de manera puntual, los “artistas más vanguardistas”. En un momento ecléctico y generalizado como era a mediados de los cuarenta -explica Barreiro-, se produjo alguna muestra de obras abstractas

constructivistas, como las de Enrique Planasdurá. “inusual”, dice Barreiro, pues todavía la promoción cultural tendía al conservadurismo. Y París pasó a ser durante esta década, el núcleo donde se formaron un gran número de “artistas españoles”. (Barreiro, 2009, p. 49).

Es en la capital parisina donde se consolidó “una nueva escuela de artistas no figurativos”. Barreiro nombra a algunos de estos artistas que comenzaron en este momento a poner en relieve la “dicotomía” entre abstracción “lírica o geométrica”. Entre estos artistas, Barreiro alude a una mujer artista, Maria Helena Vieira da Silva. (Barreiro, 2009, p. 49).

En cuanto al arte geométrico, los espacios más destacables que contribuyeron al desarrollo del mismo fueron los siguientes: “la galería Denise René” y el “*Salon des Réalités Nouvelles*”. También fue un referente “la revista *Aujourd’hui*”. (Barreiro, 2009, p. 50). En el *Salon des Réalités Nouvelles*, expusieron españoles como el Equipo 57, y “Eusebio Sempere” (Barreiro, 2009, pp. 50-51).

La revista creada por “el *Salon des Réalités Nouvelles*”: “*Cahiers des Réalités Nouvelles*”, propició el circuito artístico -(“críticos”, “artistas”, y “directores de museos”)- entre diferentes países. Destacaron, desde Suiza, “Leuppi” del “grupo *Allianz*”; “*American Abstract Artist*” desde EEUU; y “Palma Bucarelli y Alberto Sartoris” desde Italia. Este último fue una figura determinante en la evolución del arte español favoreciendo a las nuevas propuestas artísticas durante el franquismo. Se situaba próximo a “la Escuela de Altamira”, con el artista alemán Mathias Goeritz como propulsor (este último, afincado en España desde 1941). (Barreiro, 2009, p. 51).

La Escuela de Altamira impulsó el arte abstracto en España en 1949, siendo un espacio de debate y experimentación para este campo artístico. Sus integrantes aportaron aires renovadores a un país que todavía era “inexpert[o] en abstracción” y no estaban aún conectados con “las novedades europeas”; con ello, se favoreció también “la recuperación de los intereses de la vanguardia de preguerra”. (Barreiro, 2009, p. 52).

La versión de la abstracción anterior a la guerra que nuevamente se recuperó fue la “lírica y expresiva”. Esta versión “sancionada por Altamira” -explica Barreiro- generó debate dentro de la *Escuela de Altamira*; y más tarde en 1953, en el “Congreso Internacional de Arte Abstracto de Santander”, se llegó a idéntica conclusión. (Barreiro, 2009, pp. 52-53).

Sin embargo esta vertiente lírica y expresiva sí fue desarrollada por el grupo de Zaragoza “Pórtico”, creado en el 1947 y considerado el grupo pionero español de la pintura informalista. Fue un grupo compuesto por “Santiago Lagunas, Fermín Aguayo y Eloy Giménez Laguardia”, entre otros (Barreiro, 2009, p. 52). Se trataba de pintores vanguardistas, muy influenciados por Paul Klee, Joan Miró o Joaquín Torres García, lo que propició un camino que siguieron después otras formaciones como el grupo Dau al Set (en 1948), el grupo Parpalló, (en 1956), el grupo El Paso (en 1957) y el Equipo 57, (también en 1957).

En 1948 se celebró el Primer Salón de Octubre de Barcelona. Allí expuso Juan Sandalinas una obra de influencia neoplasticista (Barreiro, 2009, p. 53).

En los años cincuenta, el arte abstracto cobró un nuevo impulso. Concretamente, en París surgió un gran interés por centrarlo en el foco del debate artístico (Barreiro, 2009, p. 55).

En España, saliendo ya de la autarquía, se abrió paso a la renovación procedente de Europa. Como afirma Barreiro, el arte español no se alineaba con Europa coetáneamente, pero al menos la abstracción pudo avanzar (Barreiro, 2009, p. 57). La Escuela de Altamira, fue relevante para la evolución del arte abstracto español. Como se explica en el artículo “La Escuela de Altamira, 1948-1952” recogido en el archivo de la web de la Fundación Juan March, esta escuela se desarrolló en Santillana del Mar, con Mathias Goeritz como su propulsor, inspirado por “las pinturas rupestres de Altamira”. “El grupo aunó a pintores, escultores, poetas, historiadores, arquitectos y críticos de arte, que establecieron un puente entre la actividad de generaciones anteriores y posteriores a la Guerra Civil española.” Algunos integrantes se vinculaban a “ADLAN” y al “Surrealismo de preguerra, Rafael Santos Torroella, promotor de la renovación artística catalana, el arquitecto Alberto Sartoris o algunos de los poetas de la Generación del 36”. [...] “Editaron la revista Bisonte, uno de los proyectos de la escuela, que también incluían exposiciones, conferencias, reuniones y otras publicaciones”. La Escuela de Altamira continuó con sus actividades hasta 1952 y sus integrantes estuvieron vinculados a muchos eventos oficiales importantes, entre otros: La Primera Bienal Hispanoamericana de Arte, en 1951 en Madrid; el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid, en 1952, (un año después de su inauguración), y el “Congreso Internacional de Arte Abstracto de Santander” de 1953.

Sin embargo, mientras que en los cincuenta la abstracción todavía no despertaba mucho interés en España, en París comenzaban a darse los primeros frutos de arte cinético, (gracias a la galerista Denise René y con artistas como Vasarely) y del cinetismo. (Barreiro, 2009, pp. 58-60). En 1955 se realizó en la galería Denise René “la exposición *Le Mouvement*”, con “obras geométricas que integraban el movimiento, como nuevo parámetro artístico”. (Barreiro, 2009, p. 59). Eusebio Sempere y Ángel Ferrant fueron los pioneros españoles que

indagaron en este arte cinético. Eusebio Sempere que, por aquellos años estaba afincado en París, exploró en los mismo parámetros que los participantes de esta exposición *Le Mouvement*, pero no participó en ella. Y, por su parte, Ángel Ferrant en España creó sus esculturas móviles que conectaban con Klee, Miró o Calder. (Barreiro, 2009, pp. 60-61). Aunque en España, concretamente dicho arte cinético no se asentaría con más fuerza hasta pasado diez años después, sí se habían iniciado otras “tendencias geométricas”.

En este desarrollo fueron fundamentales tanto los aprendizajes de los españoles que vivían en París como la labor del artista Jorge Oteiza en España. Este último, siempre interesado por el espacio, trabajó en el “arte objetivo” y en la “reflexión teórica”. (Barreiro, 2009, pp. 61-62).

A partir de 1957, momento de inicio en el país de un gobierno tecnócrata, se produjo un gran avance en el arte español. Aparecieron nuevos grupos como El Paso en Madrid, el Equipo 57 en París y el grupo *Parpalló* en Valencia. Y se “marcó un nuevo hito en el arte español: el camino directo hacia la internacionalización del arte abstracto.” (Barreiro, 2009, p. 62). El “arte español” se difundió participando en diferentes eventos internacionales como la Bienal de Arte de Venecia, la de São Paulo, de Alejandría y de París. Y consiguió muy buena acogida, además de que sorprendió este tipo de arte que había sido realizado durante el franquismo. (Barreiro, 2009, p. 62).

Aunque en España se habían desarrollado puntualmente “tendencias concretas”, el protagonista se lo llevaba el informalismo, como en Europa y en los Estados Unidos. La “abstracción geométrica” tenía aún pocos adeptos a lo largo de la década de los cincuenta aunque iba creciendo el interés. (Barreiro, 2009, pp. 62-63). En términos generales, el tipo de

abstracción que despertaba más interés era la “lírica y dramática”, que logró conectar con las “primeras vanguardias”. Mientras la “vertiente constructiva” iba quedando relegada.

Y, aunque después de la Segunda Guerra Mundial, lo que predominara en París era, entre otros, “la abstracción lírica” y el “informalismo”, Piet Mondrian -uno de los pioneros de “la abstracción geométrica”- pudo exponer en 1957 en la galería Denise René; esta galería fue la única interesada en realizar una muestra de su obra, gracias a la afinidad que sentía la galerista hacia el arte geométrico (Barreiro, 2009, p. 63).

Con la entrada de la nueva década, las tendencias experimentales, cinéticas, *programmáticas*, que se habían mantenido en pugna y desarrollo a lo largo de los cincuenta, iban a convertirse, -en gran medida por la intensa labor de la crítica italiana-, en una de las más válidas alternativas a la crisis del informalismo (Barreiro, 2009, p. 63).

En la quinta edición de la exposición internacional *Documenta* de Kassel celebrada en 1959, el arte geométrico recibió muy buena acogida entre el público. (Barreiro se basa en las propias impresiones de Denise René sobre el éxito que tuvo el arte geométrico en esta muestra de Kassel), (Barreiro, 2009, p. 63).

Ya en la década de los sesenta, -explica Barreiro-, España, como en el resto de Europa, el arte analítico iba ganando más fuerza. A la tendencia informalista del grupo *El Paso*, se

contraponía las persistentes “poéticas racionalistas” con el Equipo 57 (entre España y París), unos integrantes del grupo *Parpalló*, y unos grupos que se desenvolvían en Córdoba. De esta manera se generó un “debate” en nuestro país entre el arte informal y el geométrico, entre la “expresión” y la “razón” (Barreiro, 2009, p. 64).

Durante estos años comenzaba a promoverse algunos nuevos eventos culturales. Entre otros, en julio de 1966 se inauguró el Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca, llegando a convertirse en un potente referente a nivel europeo en el campo museístico, -tal como se explica en la web de la Fundación Juan March-. En el mismo año, como se explica en la web *march.es* (sección “legado”), se iniciaba el Archivo de Artistas Abstractos en España (AAAeE) de la Fundación Juan March, que permaneció activo entre 1966 y 2022. El Archivo comenzó a compilarse en 1966 con la creación del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca dirigido por Fernando Zóbel. Su finalidad ha sido la creación de un Archivo que reúne o bien artistas abstractos españoles o bien que han desarrollado su labor en España. En 1967 se celebró la exposición *Nueva Generación*, en cuyo catálogo escrito por Juan Antonio Aguirre, aparecen catorce artistas plásticos; y, entre estos, solo aparece una artista mujer: Elena Asins. Se incluye también en el catálogo de *Nueva Generación* a Manuel Barbadillo (Sevilla 1929 - Málaga 2003) quien, además de ser uno de los representantes del Arte Normativo español, es uno de los pioneros del Arte Computarizado iniciado en el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid; allí coincidiría entre otros artistas, con la mencionada Elena Asins. En octubre de 1967 se realizó otra exposición importante, *Arte Objetivo*, en la Sala de exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes de Madrid. Ángel Crespo congregó a diecinueve artistas, entre los que se encontraban dos mujeres artistas: Elena Asins y Lola Bosshard. En noviembre de 1968 se creó la Cooperativa de Producción Artística

(CPAA), en la que participó Elena Asins. Como se explica en el artículo “Cooperativa de Producción Artística y Artesana”, del archivo de la web de la Fundación Juan March, la Cooperativa de Producción Artística fue creada en noviembre de 1966. Inspirada por Ignacio Gómez de Liaño, contaba con la colaboración de poetas y jóvenes artistas concretos del círculo madrileño, como Fernando López-Vera, Herminio Molero, los hermanos Quejido y un grupo de artistas constructivos jóvenes que habían participado, tanto en la Nueva generación como en las exposiciones de los Salones de Arte Constructivo: Asíns, Plaza, Lugán, Sempere,...”. En el mismo año surgió el grupo MENTE (“Muestra Española de Nuevas Tendencias Estéticas”), impulsado por Jordi Pericot. Entre otros artistas participó uno de los artistas referentes de la abstracción geométrica, el artista José M.^a Yturralde. En el archivo de la Fundación Juan March se explica que este grupo realizó cinco muestras desde 1968 hasta 1970 denominadas: *MENTE 1*, *MENTE 2*, *MENTE 3*, *MENTE 4* y *MENTE 5*. Por otra parte, en la misma fecha se inauguró un evento muy significativo para el desarrollo de la abstracción geométrica española: el primer curso del seminario de *Generación Automática de Formas Plásticas* del Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid (1968-1973).

En cuanto a la década de los setenta, todavía se promovía de manera muy limitado el arte. En una entrevista que realizó la historiadora del Arte, Paloma Primo de Rivera, para su libro *ARCO'82: Génesis de una feria* a la galerista y directora de ARCO'82 Juana de Aizpuru, explicaba sus impresiones sobre la situación cultural de España antes de la democracia y durante la Transición. En España, decía Aizpuru, “no había coleccionismo, ni privado ni institucional, y el MEAC no tenía presupuesto, ni siquiera para adquisiciones, era una especie de ensayo de lo que podría ser considerado un Museo de Arte Contemporáneo.” (Primo de Rivera, P., 2015, p. 100).

Algunos de los teóricos del arte más relevantes de estos años y reflexionaron sobre la “nueva estética” española fueron: Llorens, el crítico y pintor Juan Antonio Aguirre, Juan Manuel Bonet y el poeta británico Kevin Power (Calvo, 1988, pp.149-153). Bonet asentó el modelo a seguir en aquella época, formado por la colección de Cuenca; algunos de sus integrantes fueron los siguientes: el grupo *Nueva Generación* (Aguirre, Gordillo, Teixidor, Yturralde), el grupo *Trama* (1973-1978: José Manuel Broto, Xavier Grau, Federico Jiménez Losantos, Javier Rubio, Gonzalo Tena), y los pintores americanos con influencias de Matisse, como Joan Mitchell. (Calvo, 1988, p.149).

El grupo *Nueva Generación* de finales de los sesenta, con J. A. Aguirre como impulsor, irrumpió en el escenario artístico madrileño trasgrediendo la corriente artística anterior de la vanguardia informalista o el *pop* de los sesenta, con su carácter cosmopolita y su eclecticismo o el “individualismo” puesto de moda; precisamente, por ser contrarios a su intención de ser integradores. Y fue más bien su actitud la que heredaría la generación de los setenta. Esta generación podía expresarse sin estar sujetos a la instrumentalización del arte. (Calvo, 1988, pp. 172-173). Este teórico Francisco Calvo Serraller menciona cuatro corrientes artísticas importantes que se desarrollan en los setenta a nivel internacional: el arte conceptual, el *minimal*, la neo-abstracción y la neo-figuración. De todas estas, las que se asientan en España son las que coinciden con el patrón de Aguirre: la neo-abstracción y la neo-figuración.

La neo-abstracción intentaba seguir el postulado de la formación francesa *Support-Surface*.

El grupo *Support-Surface* surgió en 1966, tratando de reducir su labor pictórica al proceso matérico, despojado de temática. El grupo B.M.P.T en 1967 ya rechazó la “figuración narrativa”, propuesta por artistas como Eduardo Arroyo, entre otros. (Guasch, 2002, pp. 211-

212). Aunque el grupo *Support-Surface* estaba de acuerdo con hacer un arte revolucionario, se mantenía en su versión más difuminada. Fue, sin embargo, la neo-figuración la que cobró mayor protagonismo en el arte español. (Calvo, 1988, p. 173).

El impulso de los espacios dedicados al arte contemporáneo

La historiadora y conservadora Elvira Cámara, que ha trabajado para las instituciones más importantes del país; entre otras, en Patrimonio Histórico del Ministerio de Cultura, en el Museo del Prado, o en el Museo Nacional de Arte Reina Sofía, lleva a cabo una recopilación de los centros de divulgación artística en España a lo largo de estas últimas décadas, en la que afirma: “Los primeros proyectos de gestación de los museos y centros de arte contemporáneo en nuestro país se remontan a los años setenta con la apertura democrática” Es a partir de ese momento -apunta Cámara- “cuando se amplían los fondos bibliográficos y documentales.” (Cámara, 2012, como se citó en Aramburu, de la Villa, Soláns, 2012, pp. 41-50).

Otro dato significativo que dibuja el avance en el terreno artístico más vanguardista de la época, es la presentación en octubre de 1979, en la galería Juana Mordó de Madrid, de la célebre exposición titulada *1980*. Esta exposición, comisariada por Juan Manuel Bonet⁴ (Bonet, J. M., 1985, p. 39), se ha convertido en uno de los hitos representativos de la recuperación de la práctica pictórica en el ámbito cultural español, sin intención reivindicativa. Suponía una vuelta a la pintura de autor en la que se reunió a artistas de

⁴ En el artículo “Diez artistas presentan la pintura de la próxima década” de 1979 de la web del periódico *El País*, además de Juan Manuel Bonet también se mencionan a Angel González García y Francisco Rivas.

diferentes tendencias y estilos, con Miguel Ángel Campano y Pancho Ortuño⁵, en la abstracción, entre otros. Juan Manuel Bonet recuerda, en el artículo que escribió para la revista *Lápiz* en 1985, cómo vivió aquella exposición; fue “enfática, fruto de un momento de euforia irrepetible” (Bonet, J. M., 1985, p. 39). Es relevante añadir en este punto que, de los diez artistas seleccionados, no participó ninguna artista mujer en la muestra.

Durante los últimos años de los setenta, se dieron dos escenarios opuestos en materia de arte español: la Bienal de Venecia de 1976 dedicado al arte español de la dictadura de Franco, contrapuesta a la corriente más progresista con intenciones reconciliadoras y a la joven generación justamente posterior al Mayo del 68 que organizó *1980* (Calvo, 1988, p. 149). En el libro de J. L. Marzo y P. Mayayo: *Arte en España (1939-2015): ideas, prácticas, políticas*, de 2015, Francisco Calvo Serraller, Bonet y otros coincidieron “en que la fuerza de la nueva pintura, tanto abstracta como figurativa” surgió como rechazo al arte conceptual (Marzo, J. L. & Mayayo, P., 2015, p. 466).

Por otra parte, Calvo no encontró ningún hilo conductor en la generación de artistas jóvenes, con lo cual afirma que, posiblemente, ello se debió a la prisa que había en aquel momento, entre mediados de los setenta y mediados de los ochenta, por incluir el arte español en el panorama artístico internacional. (Calvo, 1988, p. 149).

⁵ Artistas mencionados en el artículo publicado en 2022 en la web *MASDEARTE.COM*, titulado “Juana Mordó: un cambio de época para el arte español. El Reina Sofía recuerda las disputas creativas que acogió su sala madrileña”.

Los años ochenta fueron significativos en el país. Los teóricos sitúan el año de 1982 como el inicio de la nueva etapa “del entusiasmo” (Marchán, 1994, como se citó en Guasch, 2002), coincidiendo con el nuevo gobierno socialista. (Guasch, 2002, p. 297).

En la primera mitad de los años ochenta se produjo por parte del nuevo gobierno socialista un incremento notable de la inversión en cultura (Guasch, 2002, p. 480). Aunque no sería, hasta finales de los ochenta e inicios de los noventa, cuando Francisco Calvo Serraller sitúa el auge del “mercado artístico” (Guasch, 2002, p. 480).

En el terreno artístico, la nueva generación de los ochenta estuvo influenciada por sus precedentes españoles de la década anterior. Dicha influencia se produjo en diferentes corrientes; así, Guasch afirma que “tanto las opciones abstractas y figurativas, como las objetuales y conceptuales, permanecieron con la mirada fija en el arte de los setenta e incluso de los sesenta.” (Guasch, 2002 p. 297). Los teóricos de la época coinciden en esta idea (con sus matices), tal es el caso de Tomas Llorens y Juan Manuel Bonet.

El florecimiento de las exposiciones

En la década de los ochenta las instituciones públicas comienzan a reorganizar la dinámica de exposiciones siguiendo el auge ya iniciado por las instituciones privadas (como la Fundación Juan March). De esta manera, lo que se reservaba para unos pocos, a partir de los setenta, se convirtió en un “fenómeno de masas” (Calvo, 1988, pp. 144-145).

Había una demanda importante de exposiciones de los grandes vanguardistas españoles e internacionales y de las tendencias más recientes. Por estos años, España se conectó al circuito internacional del arte: [...] “expresionismo alemán histórico y actual, abstracción lírica francesa; fondos de grandes colecciones internacionales privadas y públicas MOMA,

[...]” (Calvo, 1988, p. 145). Esto nos da una idea del sustrato que se formaría para la generación que comenzó en los setenta-ochenta.

A la exposición *1980* le siguió otra que se considera un hito en la historia reciente de la pintura, la denominada *Madrid D.F.*. Comisariada por Bonet, se presentó en octubre de 1980 en el Museo Municipal de Madrid. Pero el historiador Francisco Calvo Serraller no lo contempla como uno de los eventos gloriosos, ya que más bien, según apunta Calvo, el argumento sobre el que se sustentan estas muestras no son sólidas y aparecen en un momento en el que todavía el mercado del arte español es endeble; además, el camino de la pintura en otros países es opuesto a lo que defiende J. M. Bonet. (Calvo, 1988, p.149).

También Marzo y Mayayo afirman que estas dos exposiciones: “*1980* y *Madrid D.F.* no fueron, sin embargo, propuestas que abrieran un horizonte estético; más bien fueron colofones de algunas de las prácticas pictóricas de los setenta” (Marzo, J. L. & Mayayo, P., 2015, p. 467).

En este punto tenemos que decir que en la exposición *Madrid D. F.* participaron once artistas españoles, de los cuales una era mujer artista: Eva Lootz.

De los años ochenta son destacables los nuevos eventos que surgieron gracias al impulso de la cultura por parte del Gobierno, como es el caso de ARCO, la feria de Arte Contemporáneo de Madrid. En 1980 se creó la Institución Ferial de Madrid (IFEMA). En 1982 se celebró la primera edición de ARCO en Madrid; ideada por la galerista Juana de Aizpuru e impulsada por el gobierno y por el Centro Nacional de Exposiciones (CNE). El entorno próximo al Centro Nacional de Exposiciones estaba interesado en promover el “mercado del arte” y el coleccionismo. (Marzo, J. L. & Mayayo, P., 2015, p. 499). Patricia Mayayo considera líderes en el proceso de modernización e internacionalización “del sistema del arte español” durante la década de los ochenta a algunas mujeres como “Soledad Becerril”, quien fue “ministra de

cultura” y “una de las impulsoras de la creación de ARCO”; “Carmen Giménez, directora del Centro Nacional de Exposiciones (CNE) desde 1983 hasta 1989”, “una de las principales artífices de la política artística del Ministerio de Cultura en esos años”; y “María Corral, asesora” desde 1985 [...] de la Fundación “la Caixa” y “directora del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía entre 1991 y 1994”. Específicamente en el ámbito de las galerías de arte, también fueron líderes, además de la ya mencionada galerista Juana de Aizpuru, como “fundadora y directora” de ARCO [...] “hasta 1986, año en que fue sustituida por otra mujer, Rosina Gómez-Baeza”, las galeristas “Soledad Lorenzo” y “Helga de Alvear”, ya que en esos años inauguraron sus respectivas galerías de arte. (Mayayo, 2012. pp. 150-151).

A partir de la Transición española, Juana de Aizpuru, viajó por otros países y le pareció interesante la idea de crear un espacio de encuentro entre “artistas, coleccionistas, comisarios, directores de museos... por lo cual las ferias tenían un ambiente magnífico”. (Primo de Rivera, P., 2015, p. 100). A Aizpuru le parecía necesario comenzar a crear relaciones con el exterior y sin “precedentes” en España en materia de eventos de arte, ideó la feria de ARCO. Además, siguiendo a Beatriz Herráez, en su texto de 2013 “Estrategias narrativas”, del libro coordinado por R. Doctor, titulado: *Arte español contemporáneo 1992-2013*, también fueron importantes los espacios nuevos que, a través de sus “talleres”, “seminarios”, fomentaban el intercambio con el exterior. (Herráez, B., 2013, p. 304).

Destacamos a continuación otros ejemplos, como fue la inauguración en 1981 de la sala de exposiciones Montcada en Barcelona (Herráez, B., 2013, p. 304). Por otra parte, en 1984 fue rehabilitado el Palacio de los Condes de Gabia de Granada, convirtiéndose en un nuevo espacio cultural (y, como se explica en la propia web de la Diputación de Granada, espacio habilitado como sede de la Delegación de Cultura y Educación). También cabe destacar como evento relevante la inauguración en 1985 de la “Muestra de Arte Joven”, impulsada por el

“Ministerio de la Juventud” (Herráez, B., 2013, p. 304). En 1987 se inició otra iniciativa, Arteleku, en San Sebastián, (Herráez, B., 2013, p. 304).

En el artículo del *Babelia* “Las no compras de 1982. La primera edición de Arco sacudió un país con hambre de modernidad” (2016), Andrea Aguilar recuerda la situación en la que comenzaba en país en los ochenta. Había una paro de casi un 15% y una inflación del 14%. Aguilar señala también que, a principios de los ochenta, las galerías de arte españolas eran escasas. Y aún con esas circunstancias económicas y culturales, en 1982 se inauguró con mucha ilusión la primera edición de la feria de arte ARCO en Madrid, dirigida por Juana de Aizpuru; es el inicio de uno de los eventos más importantes de arte español. Juana de Aizpuru, en un artículo de 1983 que publicó en el número 3 de la revista de arte *Lápiz*, titulado “Madrid, ciudad abierta”, señaló tanto la importancia de la “consolidación de nuestro mercado artístico”, como por “su carácter eminentemente cultural”.

Según Aguilar, a finales de los ochenta los datos económicos habían mejorado gracias la “coleccionismo” por parte de las instituciones públicas. Hasta entonces, en España tan solo las burguesías barcelonesa y bilbaína habían tenido tradición coleccionista iniciada a finales del siglo XIX. Y después contábamos con algunos museos y fundaciones: Museo Español de Arte Contemporáneo (MEAC), (antecesor del actual Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía), y los de Cuenca, Lanzarote y Palma de Mallorca. Y las fundaciones: La Caixa, Miró, y Juan March.

Otro dato interesante que arroja Andrea Aguilar es el deriva de la encuesta realizada en 1981 por el Ministerio de Cultura, donde un 85% de españoles reconocieron que nunca habían asistido a eventos relacionados con el arte, como por ejemplo, una exposición. ARCO 82 hizo

cambiar ese dato: esa edición fue visitada por 25.000 personas. Con todo, como señala Aguilar, todavía quedaba pendiente fomentar la tendencia europea en auge, la del “coleccionismo mediano y modesto”, tal como indica esta misma autora en su artículo “Las no compras de 1982. La primera edición de Arco sacudió un país con hambre de modernidad”. (*Babelia*, 2016).

En un artículo publicado en 2016 en la web de *El Español*, titulado: “ARCO'82: historia de un éxito”, coincidiendo con la presentación del libro de la historiadora del arte Paloma Primo de Rivera titulado *Arco'82. Génesis de una feria*, se comenta: “El año 82 es la época de la invasión del público de las calles y para mi generación ARCO supuso nuestro primer contacto con el arte contemporáneo, trasladó este arte a la esfera pública”. (Seoane, 2016, párrafo 4).

En el artículo “40 años de Arco: una memoria de la feria por 40 artistas, galeristas, coleccionistas y comisarios”, publicado en el *Babelia* en 2022, se reúnen cuarenta comentarios, la mayoría de artistas, comisarios, galeristas. sobre ARCO. Entre ellos, queremos destacar el de la galerista y primera directora de ARCO (1982-1986), Juana de Aizpuru, y la presencia de la artista Soledad Sevilla:

En el punto 1 aparece el comentario de Juana de Aizpuru titulado “Ahora la feria es distinta, pero también imparable: *Galerista y primera directora de Arco (1982-1986)*”:

El momento más inolvidable de la historia de Arco fue al abrir las puertas del edificio de Castellana donde se celebró la primera edición. Corría el año 1982 y allí estaban todos los grandes de la época: Chillida, Tàpies, Palazuelo, Gordillo... Y también todos los medios de comunicación, dispuestos a apoyarnos. Nunca agradeceré ese apoyo lo

suficiente. [...] Tengo muchas esperanzas en el futuro de Arco. La feria es distinta a cuando empezamos, pero es ya imparable (García, A. y Vicente, A., 2022, párrafo 1).

En el punto 28 del mismo artículo se recoge un comentario de Soledad Sevilla titulado “Fue un suceso importante en un país en blanco y negro: *Artista*”:

Recuerdo la noticia de que Juana de Aizpuru iba a crear una feria en España. Yo trabajaba en Boston en aquel momento. Arco fue un suceso importantísimo en aquella España todavía en blanco y negro de comienzos de los ochenta. Arco es un gran escaparate y una oportunidad económica. Ahí radica también una parte negativa, porque todos los artistas y galeristas aspiran a estar representados, y eso implica frustración para los que se quedan fuera (García, A. y Vicente, A., 2022, párrafo 28).

A mediados de los ochenta, se suceden grandes exposiciones de escultura en Madrid. De veintidós artistas, Calvo cita únicamente a estas mujeres artistas: Eva Lootz, Ángeles Marco, Susana Solano, Cristina Iglesias y María Luisa Fernández. Cristina Iglesias por aquellos años ya tenía un reconocimiento internacional (Calvo, 1988, p. 150). Por otra parte, en diciembre de 1986 se creó el Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM). Y en 1988 participaron una serie de artistas españoles nacidos en los cuarenta y en los cincuenta en la Bienal de Venecia de 1988; todos ellos llegaron a ser clave para el devenir del arte español: Miguel Navarro, Ferrán García Sevilla, José María Sicilia y Cristina Iglesias. En este caso, es relevante destacar el hecho de que solo había una artista mujer. (Calvo, 1988, p. 177). En diciembre de

1989 se inauguró el Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM) en las Palmas de Gran Canaria.

A pesar de que Calvo describía el emergente arte joven de los setenta como un arte de “acomplejados mimetismos y mal digerida información internacional”, vislumbraba un cierto optimismo a partir de estos artistas de la Bienal de Venecia del 88’, incluso valorando al alza el hecho de ser tan diferentes en sus propuestas. (Calvo, 1988, p. 178). Por otra parte, el exterior comenzó a interesarse por el arte español en los ochenta. Muestra de ello fue la exposición de 1980 en el Museo Guggenheim de Nueva York titulada *New Images from Spain*, en la que de nueve artistas que participaron, tan solo una era mujer: Carmen Clavo. (Calvo, 1988, p. 150). Francisco Calvo Serraller cita otras muestras celebradas a lo largo de los ochenta en Londres, Suecia, Noruega, Francia, Nueva York, entre otras; y, de todas ellas, surgen tres nombres más de artistas mujeres: Menchu Lamas, Victoria Civera y Susana Solano (escultura). (Calvo, 1988, pp. 150-151).

Por aquellos años en Nueva York, habían muestras de disconformidad contra la desigualdad entre los artistas. El párrafo que escribe Núria Verde para la web de RTVE, titulado “Guerrilla girls” dice: “En 1985, el MOMA (Museum of Modern Art) de Nueva York celebró una exposición de arte contemporáneo titulada *An International Survey of Painting and Sculpture*. De los 169 artistas que participaron en ella, sólo trece eran mujeres. Delante del museo se manifestaba un extraño grupo contra esta desigualdad: eran mujeres, llevaban máscaras de simios y se hacían llamar ‘Guerrilla Girls’. Compartían un sentimiento de frustración al comprobar que, a finales de siglo, las diferencias entre los sexos persistían y las mujeres artistas continuaban sin tener un verdadero reconocimiento” (Verde, N., 2021, párrafo 12).

Otro dato interesante, en relación con las exposiciones de artistas españoles que realizaron en el extranjero por aquellos años, es que en la web del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, aparece un artículo titulado “Arte español de los años 80 y 90 en las colecciones del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía”, referido a la exposición que se realizó del 17 de mayo al 1 de julio de 2001 en una galería importante de Polonia: Zacheta sobre el Arte español de los ochenta y noventa, con “cuarenta y siete artistas”. Cabe decir que es este artículo, únicamente aparecen ocho artistas mujeres españolas: Carmen Calvo, Concha García, María Gómez, Susy Gómez, Begoña Goyenetxea, Cristina Iglesias, Marina Núñez y Susana Solano.

En el artículo mencionado del Museo Reina Sofía, “Arte español de los años 80 y 90 en las colecciones del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía”, se realiza un resumen de las características del arte de los ochenta y noventa en España. Como allí se explica, a partir de los años ochenta, salvo por algunas propuestas de unos pocos, en España no había habido grandes cambios en el arte. En los ochenta hay un “retorno a la pintura” y a finales de la década es la escultura la que cobra mayor protagonismo. En este artículo se nombra a las artistas Susana Solano y Cristina Iglesias.

Como se detalla también en el artículo de la revista digital hoyesarte.com, titulado *A vueltas con la maldita pintura, en el MUICO* (2011), a Juan Ugalde se le considera como uno de los “representantes” de la vuelta de la pintura en los ochenta, aunque es una hibridación entre pintura y fotografía.

En 1983, Rosa Olivares y Pilar Rubio entrevistaron a algunos artistas de la nueva generación que participó en la exposición *26 pintores, 13 críticos*, en el artículo titulado “Jovencísimos” de la revista *Lápiz*:

Desde hace poco asistimos a una auténtica batalla dialéctica en los mentideros del arte. Los elogios se contraponen al escepticismo, pero lo que no falta es una auténtica cobertura de apoyo, que tomando como ejemplo otros países, aplaude todo lo que se erija en renovador del vapuleado panorama artístico español (Olivares y Rubio, 1983).

En los ochenta surgieron diferentes tendencias en pintura. Uno de los discursos de algunos artistas se centró “en una especie de límite entre géneros”. Y en esta línea encontramos obras de varias artistas mujeres. Un ejemplo lo encontramos en Rosa Brun (Madrid, 1955), una artista que “compartía en su obra la esencia de la problemática pictórica con conceptos puramente escultóricos”. (Barro, 2013, pp. 373-374).

En cuanto a la década de los años noventa, Juan Antonio Álvarez recuerda cómo fueron en España los inicios de los noventa y del 2000 en su capítulo “Aquellos noventa y estos 2000” del libro dirigido por Rafael Doctor (2013) *Arte español contemporáneo 1992-2013*. En general, los años de esta década no fueron muy favorecedores para el impulso cultural, tanto por la situación de la crisis mundial desde 1990 como por la recesión que hubo en España desde 1993 y el incremento del desempleo. (Doctor, 2013, p. 15).

A los años del “entusiasmo”, en palabras de uno de los grandes críticos de arte, José Luis Brea (1957-2010), -apunta Beatriz Herráez en el capítulo “Estrategias narrativas” (Doctor, 2013, p. 15)-, le siguió “el agotamiento” de los noventa a pesar de grandes acontecimientos como los Juegos Olímpicos y la Exposición Universal del 92 y el año de Madrid como Capital Europea de la Cultura. Aunque también cabe mencionar las numerosas iniciativas como la creación en 1990 de la VEGAP⁶ (Visual Entidad de Gestión de Artistas Plásticos), “la organización gestora de los derechos de propiedad intelectual de los creadores visuales, [...]” (Marzo y Mayayo, 2015, p. 483). Y los centros de arte y Museos institucionales que se inauguraron durante aquella década: el Museo Reina Sofía de Madrid en 1992; el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA) y el Museo Guggenheim de Bilbao, entre otros. (Álvarez, 2013, p. 17). Y otros nuevos espacios fomentaban el intercambio cultural con el exterior. Un ejemplo de ello fue el espacio Hangar, promovido por la “Asociación de Artistas Visuales de Cataluña” desde 1997 (Herráez 2013, pp. 303-332). Sin embargo, Álvarez también recuerda la recaída que tuvo ARCO en 1991 y luego en 1992, a pesar de ser el año de España. (Álvarez, 2013, p. 15).

En cuanto a las prácticas artísticas, los noventa en España se caracterizan por la digitalización en el arte, el protagonismo de la instalación y “la problematización de la escultura y la pintura”, la fotografía, el dibujo, el “cine y vídeo de exposición”, y “las prácticas de archivo”. (Álvarez, 2013, p. 17).

⁶ Con anterioridad ya había surgido la Sociedad General de Autores de España (SGAE) (Marzo y Mayayo, 2015, p. 483).

En el mismo artículo citado anteriormente del Museo Reina Sofía, “Arte español de los años 80 y 90 en las colecciones del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía”, en los noventa ya se realiza un arte en España dentro del ámbito “global” internacionalizado.

Siguiendo la descripción que realiza el Reina Sofía, en esta década, “La pintura se expande más allá de su soporte habitual y muestra gran influencia de la fotografía, la escultura amplía su universo de materiales y la instalación se consolida a nivel expositivo, junto al vídeo y los nuevos medios.” Entre finales de los años ochenta y de los noventa, explican en este artículo, el arte español se internacionaliza gracias a artistas como “Javier Baldeón, José Manuel Ballester, Susy Gómez, Txomin Badiola, Dis Berlin, Concha García, María Gómez, Begoña Goyenetxea, Pedro Mora, Marina Núñez, Perejaume, Darío Urzay, Juan Ugalde o Juan Uslé.” En este punto, tenemos que destacar que solo nombran en este artículo de la web del Reina Sofía a cinco artistas mujeres españolas.

David Barro en el capítulo titulado “La pintura y lo pictórico” del libro *Arte español contemporáneo 1992-2013*, se refiere a la situación de la práctica pictórica de aquellos años en los que a nivel internacional “se proclamaba el fin del arte” (Barro, 2013, p. 372). En España, aunque en los noventa los artistas consagrados continuaban sus trayectorias, la pintura no se incluía a la hora de explicar el discurso generalizado y común. Los más “innovadores” tampoco eran incluidos en las “colectivas” como parte del discurso general dinamizador. Por otra parte, no había interés por delimitar lo pictórico y lo escultórico: “el espacio se consolida como nexo global para romper la definición concreta de pintura o escultura”, en palabras de David Barro; y también en ese momento se le intenta dar más importancia a la individualización “nominalista” del/de la artista a un pintor/a o escultor/a. (Barro, 2013, p. 371).

En los noventa, “la pintura y lo pictórico” se visibilizaría desde “lo conceptual”. La pintura no era “un medio, sino un tema”. Barro nombra como uno de los más destacados a Perejaume, quien llegó a proponer la “noción” de “despintura”. (Barro, 2013, p. 374).

En aquellos años, en las exposiciones de pintura figurativa y abstracta hay una cierta nostalgia de “los logros del pasado”. Destacamos cuatro exposiciones importantes:

La primera exposición destacable es la titulada *Artistas españoles. Obras de los años 80 y 90 en las Colecciones del museo*, celebrada en el *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía* de Madrid del 10 de febrero al 31 marzo de 1994. En ella participaron treinta y tres artistas: veintinueve hombres artistas y cuatro mujeres artistas (representantes de la escultura). (Ver Anexo II).

La segunda fue una exposición itinerante de carácter internacional, titulada *Nuevas Abstracciones*. Se celebró en el Palacio Velázquez (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía), del 25 de abril al 23 junio de 1996. En el folleto de la exposición se anuncia a veintinueve pintores internacionales con diferentes caminos de la abstracción en una “época pluralista posmoderna”. Durante los años anteriores, en el que se debatía “el fin de la modernidad” se intentó “redefinir la abstracción” a través de las obras de los artistas individuales con gran trayectoria reconocida, como Sean Scully o Gerhard Richter. O de los de la “nueva generación internacional”, como el español Juan Uslé entre otros, como se comenta en el folleto. En este mismo, esta exposición se anuncia como “la más importante muestra sobre el tema” que se había realizado hasta el momento.

La pintura abstracta había estado relegada desde los sesenta y ya con el minimalismo como protagonista. Después, la pintura abstracta parte “de interpretaciones no formalistas del Expresionismo Abstracto” explorando nuevas “posibilidades”. “La abstracción es, ahora, un

material y unas formas que pueden ser libremente utilizadas” (sin estar sujetas a un “arte político” como en años anteriores). Los artistas “utilizan los estilos del arte moderno como medio y no como fin, olvidándose de normativas”. La muestra viajaría después a la *Kunsthalle de Bielefeld*, de Alemania y al Museu d’Art Contemporani de Barcelona.

De veintinueve artistas, participan siete españoles; de los cuales, solo hay una mujer artista: Charo Pradas (España, 1960). (Ver Anexo II).

La tercera exposición importante que destacamos es la titulada *Imágenes de la Abstracción: pintura y escultura española, 1969-1989*, que se celebró en el espacio que había sido el Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid, en 1999. Fue organizada por la Fundación Caja Madrid, con la colaboración de Ministerio de Educación y Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales. En esta colectiva participaron en total cuarenta artistas españoles, treinta y dos hombres y tan solo ocho mujeres artistas que mencionamos a continuación: Elena Asins (Madrid, 1940) y Soledad Sevilla (Valencia, 1944), Eva Lootz, Susana Solano, Victoria Civera, Begoña Goyenetxea, Ángeles Marco y Cristina Iglesias. (Ver Anexo II).

Y la cuarta exposición digna de mención es la colectiva titulada *Fuera de orden: mujeres de la vanguardia española*. Se celebró del 10 de febrero al 18 de abril de 1999 en Madrid y en ella reunieron la obra de seis artistas mujeres pioneras de principios del siglo XX: Olga Sacharoff (Tbilisi, 1879-Barcelona, 1967), María Blanchard (Santander, 1881-París, 1932), Norah Borges (Buenos Aires, 1901-1998), Maruja Mallo (Lugo, 1902-Madrid, 1995), Remedios Varo (Gerona, 1908-México, 1963) y Ángeles Santos (Girona, 1911-Madrid 2013).

Como se explica en la página web de la librería La Central, en relación con el catálogo editado de esta exposición promovida por la Fundación Mapfre Vida, las sesenta obras seleccionadas para este evento, creadas entre 1910 hasta los años cuarenta, describen las principales características de estas artistas.

La consultora en Igualdad y Comunicación de Zaragoza, Judith Mellado, se refiere en su artículo “Las mujeres de la vanguardia española” (2014), de su blog *Dona Havia de Ser*, a estas seis pintoras de principios del siglo XX. Fueron pioneras por aquellos años en los que se desarrollaba el cubismo. “Fueron mitificadas”, explica Mellado, pero “también fueron vistas como sujetos exóticos”. Por ello, posteriormente no han sido incluidas en el discurso de la evolución del arte; quizás por sus pocas pretensiones de formar un “grupo” o por sus “identidades dispares”.

Como dato igualmente relevante, es la exposición colectiva que se celebró del 20 de septiembre de 1999 al 30 de enero de 2000 en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona y que reunió obras representativas de las nuevas propuestas nacionales e internacionales desarrolladas en los ochenta y en los noventa. (No podemos determinar el número exacto de artistas participantes ni el número de artistas mujeres españolas que participaron. Sólo decir que en la página web del MACBA donde se presenta la exposición se nombra, de entre todos los artistas, a 3 artistas españolas).

En el campo del arte, según Álvarez, tanto los “límites de la década de los noventa” como “los de los 2000” “parecen difusos”. Aún así, en ambas décadas, se puede decir que

internacionalmente “se redefinieron problemáticas artísticas, se desarrollaron nuevas estrategias, se continuaron otras ya iniciadas en décadas anteriores...” (Álvarez, 2013, p. 15).

Y añade Álvarez: “Lo difuso, la indefinición y la inexistencia tienen que ver seguramente con cierto aire descreído que impregnaba el ambiente: casi nadie esperaba gran cosa de nada” (Álvarez, 2013, p. 15).

En los primeros años de esta década, ARCO volvió a decaer, como le ocurrió en los años 1991 y 1992. (Álvarez, 2013, p. 15).

1.2. El Seminario de *Generación Automática de Formas Plásticas* del Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid (1968-1973)

Este Centro de Cálculo de la Universidad⁷ de Madrid se inauguró en 1969 y fue una de las instituciones pioneras en España donde se comenzó a trabajar con la informática. Como se explica en la sección *El centro de Cálculo (Guía documental)* de la web de la Universidad Complutense de Madrid, el Centro de Cálculo (CCUM) organizó talleres experimentales que abarcaban diferentes campos del conocimiento: artistas, arquitectos, médicos, etc.



Figura 1. Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid.

⁷ Más tarde pasaría a llamarse Universidad Complutense de Madrid.

La compañía IBM (International Business Machines), como se explica en la sección “50 aniversario del Centro de Cálculo de la Universidad Complutense de Madrid” de la misma web, dotó a la Universidad de “una máquina IBM 7090 más otro equipamiento auxiliar”.

Como se explica en la misma sección citada anteriormente, *El centro de Cálculo (Guía documental)*, a lo largo de cinco cursos que se organizaron en el CCUM, la prolífera actividad del centro se quedó patente en diferentes tipos de documentos: publicaciones, exposiciones...

El profesor de Historia del Arte Enrique Castaños Alés comenta en su artículo “Los orígenes del arte cibernético en España”, publicado en su web, uno de los seminarios que se organizó en el centro fue el de *Generación Automática de Formas Plásticas* (GAFP), en el que participaron un grupo de catorce jóvenes artistas. En este grupo que nombra Castaños, únicamente hay tres artistas mujeres: Ana Buenaventura, Elena Asins y Soledad Sevilla. Por la novedad tecnológica, los artistas trabajaron junto con programadores especialistas para llevar a cabo sus trabajos de experimentación artística (a excepción de José Luis Alexanco que aprendió a programar, como explica Castaños en el punto 4.5. del mismo artículo) (Castaños, (s.f.)). Al final de cada curso se realizaron muestras con los trabajos realizados por los artistas participantes en el seminario de *Formas Plásticas*:

Al finalizar el curso 1968-1969, el CCUM organizó la exposición *Formas computables*. Castaños nombra a sus participantes. De diecisiete artistas⁸, solo participaron dos artistas mujeres españolas: Elena Asins y Soledad Sevilla.

⁸ Estos artistas ya habían participado en el Seminario o participarían más adelante.

Y al final del curso de 1969-1970 el CCUM organizó la exposición *Generación automática de formas plásticas*, entre los que participaron dieciocho artistas españoles y extranjeros. Este hecho denotaba un interés cada vez mayor por el CCUM a nivel internacional. Cabe mencionar que entre estos artistas se encontraba tan solo una artista mujer española: Soledad Sevilla.

Durante los tres siguientes cursos en los que se impartió el seminario de Formas Plásticas ya sólo se realizó una muestra titulada *Formas computadas* en el Ateneo de Madrid. El hecho de celebrar la muestra en otro espacio físico fue debido a la gran demanda y el interés que suscitaron las exposiciones anteriores.

Entre otras muchas actividades, como apunta el profesor Castaños en el punto 4.4.3. del mencionado artículo, durante el curso 1970-1971, se celebraron en torno al CCUM dos importantes eventos de índole internacional. Uno de ellos fue el “Simposium europeo sobre diseño por ordenador organizado por IBM” (Castaños, (s.f.)). , y, dentro de este espacio, se organizó la exposición *The computer assisted art*, con muchos de los artistas que participaban en el propio CCUM. Castaños nombra en este evento a las siguientes artistas mujeres: Teresa Eguibar, que se inició en pintura pero pronto se volcó en la escultura, Ana Buenaventura (que presentó su obra realizada con la colaboración de su marido Javier Seguí de la Riva) y Soledad Sevilla.

Y el otro gran evento que señala Castaños en el punto 4.4.4. de su artículo, fue el que se realizó en el marco del CCUM durante el curso 1971-1972 en el Instituto Alemán de Madrid,

en colaboración de la empresa Siemens; con una serie de actividades, entre ellas, una gran exposición colectiva que contaba con los grandes “representantes del *computer graphic*” del momento, a nivel internacional (Castaños, (s.f.)).

En el curso 1968-1969, -explica Castaños en el punto 4.4.1. de su artículo-, se produjeron dos influencias importantes: la abstracción geométrica de Piet Mondrian y el arte óptico y cinético de Victor Vasarely. La participación de Vasarely se cree que fue debido al interés de algunos miembros del seminario por las manifestaciones artísticas relacionadas con la Gestalt y [con](#) la psicología de la percepción (Castaños, (s.f.)).

Tal como apunta Castaños, en la primera publicación relevante del centro en relación con el seminario de Formas Plásticas, titulada *Consideraciones generales sobre la obra de Mondrian, Ordenadores en el arte*, de 1969, Elena Asins dejó plasmado un gran estudio sobre la obra de Mondrian. Barreiro recoge el mismo texto de Elena Asins: *Consideraciones generales sobre la obra de Mondrian, Ordenadores en el arte*, en el que reflexionaba sobre sus estudios realizados sobre Mondrian y que se puede resumir con una frase suya: “Toda creación humana puede organizarse y estudiarse científicamente” (Asins, 1969, como se citó en Barreiro, 2009, p. 368). Por otra parte, aclara este autor, Vasarely sí participó en la exposición que se llevó a cabo al final del primer curso y su obra apareció en el catálogo de esta. Mientras el nombre de Mondrian figuraba entre los participantes de la exposición, pero se debió a unos trabajos realizados por los alumnos a partir de una composición de este artista.

En el catálogo *El Centro de Cálculo 30 años después*, editado por el Museo de la Universidad de Alicante en el 2003, a raíz de una exposición itinerante que visitó Elche, Alicante e Ibiza, aparece la obra de quince artistas, entre las que se encuentran Elena Asins, Ana Buenaventura y Soledad Sevilla. El catálogo cuenta con un texto de Elena Asins, en el que explica la importancia que tuvo el Centro de Cálculo (CCUM), dado que llegó a ser una de las más importantes experiencias culturales de esos años en España. (Martínez, 2003, p. 13).

La década de los sesenta fue crucial para la evolución internacional de las diferentes tendencias de la abstracción geométrica. Triunfaron las propuestas de lo postpictórico, del arte óptico, las propuestas cinética y minimalista. El arte geométrico hizo ganar protagonismo a lo racional y lo analítico, y a científico a nivel internacional. (Barreiro, 2009, p. 341).

Las novedosas propuestas geométricas llegaron a España desde Europa y la nueva generación se influenció del minimalismo, del arte neoconcreto, del óptico y del cinético, como se acaba de indicar. Así, a mediados de la década, las fundamentaciones sobre el arte cinético y el de base matemático-científico habían tomado fuerza. En aquellos años fueron referentes: Abraham Moles, Max Bense y Umberto Eco. Y junto con “la teoría de la *Gestalt* y el estructuralismo”, se conformaron las bases teóricas para el arte de aquella época. (Barreiro, 2009, p. 341).

Barreiro señala que las nuevas tendencias se asimilaron en España desde un ámbito “más formal que teórico”. (Barreiro, 2009, p. 341); es decir, estas tendencias adquirirían su propia personalidad. Así, mientras el arte geométrico internacional se constituía con las ideas formalistas, el arte español no se centraba en las “formas” que se desarrollaban “en el plano o

en el espacio”. De hecho, las formas “geométricas” parecían ser el vehículo para plasmar “símbolos”, fruto de una “investigación trascendente” o una “reivindicación social”.

La “segunda generación” se centró en diferentes intereses; entre ellos, el del compromiso social (que formó “parte del programa normativo”), a través de la obra. La superficie pictórica era el vehículo y era más trascendental la interpretación, más allá de lo matemático. Barreiro pone de ejemplo a Palazuelo y de cómo entendía la labor artística. Este hablaba de la importancia del papel del espectador a la hora de interpretar una obra. (Barreiro, 2009, p. 342).

Aunque esta idea del compromiso social no fue prioritaria en los artistas y los críticos de hecho tenían opiniones diferentes. Para Aguilera Cerni -explica Barreiro- estas “vanguardias” no tenían ningún “compromiso social” (Barreiro, 2009, p. 343).

Asimismo, esta generación profundizó en lo simbólico a partir de lo trascendental; y en la “búsqueda del ideal”, en lo geométrico. Barreiro cita esta vez a José María Labra y a Pablo Palazuelo. Labra defendió el valor simbólico en sus obras e intentó “recuperar las categorías clásicas de la belleza y verdad del neoplatonismo”, a través de la geometría. Mientras Palazuelo, a través de la geometría, buscaba la “perfección” y lo “trascendente”, tratando de mostrar los “principios” de la “naturaleza”. (Barreiro, 2009, p. 343).

En la conjugación entre “lo geométrico y lo poético”. Barreiro cita a Eusebio Sempere quien “llegó a un equilibrio entre lirismo y racionalidad”. También afirma que Soledad Sevilla trabajó en esos términos en los setenta. Para Soledad Sevilla, “la geometría era un camino hacia un espacio emotivo”. Tras su paso por el Centro de Cálculo Soledad Sevilla se reafirmó en su “geometría” como denominó la propia artista, “más emotiva”. Descubrió así que su “medio” no era la “máquina”. Lo explicaba en un artículo publicado en el número 112 de la

revista *Lápiz*, titulado: “Geometría poética. Entrevista con Soledad Sevilla” (Olmo, 1995, como se citó en Barreiro, 2009, p. 343). El “neoconcretismo” reduce las formas a las geométricas básicas; círculo, cuadrado y triángulo: sobre todo entre 1966 y 1968. Retomaron “los principios plásticos de los herederos de la abstracción geométrica de los años cincuenta, y de las nuevas soluciones de la vanguardia americana minimalista.” La “línea” y la “forma” prevalecía sobre el proceso perceptivo y el “movimiento” más propio del arte cinético y óptico. (Barreiro, 2009, p. 345).

Desde mediados de los sesenta y paralelamente a los presupuestos de la “vanguardia geométrica internacional”, la geometría era rigurosa, dando paso a “un proceso de estructuración y sistematización de la forma.” Algunos “principios” de la “abstracción pictórica, del minimalismo y en general, del neoconcretismo en los sesenta”, fueron los siguientes: “La ortogonalidad, el *hard-edge*, la total desaparición de la huella del artista y una posición privilegiada de la línea y la forma [...]”. (Barreiro, 2009, p. 345). Con todo, siguiendo a Barreiro, las tendencias no eran impermeables y muchos artistas trabajaron en diferentes alternativas. En la misma línea de reducción formal, retomaron la ortogonalidad neoplasticista y la diagonal constructivista y elementarista. Algunos de sus referentes fueron Yturralde y Rueda. Esta “sistematización” de las formas gestálticas “primarias” derivó en la búsqueda “hacia las estructuras primarias”. Alfaro y Labra (con trayectorias más dilatadas) se sumaron a esta vertiente en 1967, explica Barreiro. (Barreiro, 2009, p. 345).

Las obras geométricas para José María de Labra -aclara Barreiro- no consistía solamente en ver cada elemento, sino en ver cómo se relacionaban esos elementos. (Barreiro, 2009, p. 353). Próximo a los presupuestos estructuralistas. Los artistas se centraron en varias cuestiones compositivas: la compensación, la simetría y la serie. (Barreiro, 2009, p. 354). Retomaron la

ortogonalidad de Mondrian artistas como Yturralde o Tomás García, quienes además introdujeron otros principios como “el relieve y el claroscuro”, (Barreiro, 2009, p. 355).

Elena Asins, por su parte, indagó en la serie infinita. En estas obras de Elena Asíns, evitó la compensación y partía “de la repetición de un módulo (el rectángulo), sus obras generaban series infinitas.” (Barreiro, 2009, p. 358). De esta forma, “[...] [e]ntre 1966 y 1967 trabajó en el desarrollo de ordenaciones puras, progresiones y series, despersonalizadas, programadas y objetivas, [...]”. Un ejemplo es la obra que presentó en la exposición de 1967 *Arte Objetivo*. Elena Asins se acerca a la obra de Stella explorando la idea de poder repetir “indefinidamente” un módulo y rompiendo así con la idea de “valor unitario”. En el caso de Asins, el rectángulo que aparece repetido en la pared es “una simetría de traslación”. (Barreiro, 2009, pp. 358-359). Trabajaba con conceptos relacionados con el “espacio habitable” como “medida”, “ritmo”, etc. Con estos elementos se podía conectar con el “espectador”, siendo esta idea otra característica que este arte compartía con “las estructuras primarias” norteamericanas. (Barreiro, 2009, p. 359). Asins “[...] llegó a los límites del arte *minimal*, siendo la artista más cercana, en los sesenta, a la pintura sistemática”. (Barreiro, 2009, pp. 358-359).

La tendencia neoconcreta del color fue hacia la monocromía. El color plano, saturado, impersonal, “sin matices” o muy contrastado eran características que se repetían en arte neoconcreto. (Barreiro, 2009, p. 359). Dentro de esa aglutinación habían diferentes intereses sobre dicho color: por su simbolismo o por sus características físicas. El color podía ser el elemento configurador, como lo empleaba Palazuelo, o como un elemento visual más en la configuración de la forma, como lo utilizaba Yturralde. Y Tomás García Asensio estudiaba el color por sus cualidades físicas, acercándose a “los principios de Albers”. (Barreiro, 2009, p.

360). Se llegó a la superficie monocromática perfecta, descartando lo gestual, el “gesto personal”, dice Barreiro, siguiendo a Gerardo Rueda.

En esta línea, Barreiro nombra a los siguientes artistas: “Plaza, Yturralde, Asíns, Bosshard, Rueda, Feliciano, Gil y Valcárcel Medina”. (Barreiro, 2009, p. 361). Elena Asíns y Tomás García utilizaron el color desde el ámbito perceptivo; “pretendían extender la experiencia sensorial, más allá de los límites físicos de la obra.” (Barreiro, 2009, p. 364).

Los principios minimalistas que habían desembocado en España en “el arte ambiental” fueron superficiales, aunque existen algunos comentarios por parte de “la crítica de arte”, hablando de Lola Bosshard, Elena Asins y Tomás García. Hasta unos años más tarde, en la década siguiente, no se profundizó en el tema, comenta Barreiro. (Barreiro, 2009, p. 365). Al hilo de Elena Asins y Lola Bosshard, Paula Barreiro aporta alguna información valiosa de Lola Bosshard en su libro:

Así, Juan Antonio Aguirre destacaba la obra de Bosshard y de Asins, como creadoras de ambientes cromáticos. La primera artista había presentado, de hecho, en la Galería Edurne una exposición de monócromos y de cuadros donde las bandas de color, que podrían llevarnos a pensar en Rothko, introducían al espectador en un estado plenamente sensorial. Esta experiencia no se volvió a repetir y la artista desapareció del panorama español tras su participación en la exposición *Arte Objetivo*. (Barreiro, 2009, p. 365) (Aguirre, J. A., 1967, como se citó en Barreiro, 2009).

El arte y la matemática

“Las obras neoconcretas surgieron de una aspiración de depuración y de articulación de la forma, racional y objetiva.” (Barreiro, 2009, p. 365).

Las formas más rigurosas, contrarias al arte óptico y al cinético, todavía habían sido “supuestos objetivos”. Aunque había un incipiente interés por “el empleo de fórmulas matemáticas”, adquirió relevancia “con *Antes del Arte* y el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid.” Algunos integrantes escribieron textos sobre esta experiencia. Barreiro nombra a Asins, entre otros como Yturralde y Michavila (Barreiro, 2009, p. 366).

Continúa Barreiro diciendo: “En el Seminario de Generación Automática de Formas Plásticas (SGAFP), las prácticas artísticas se fundamentaron en la matemática y la cibernética, desarrollándose los primeros ensayos de asociación de arte y ordenador”. Sus producciones se acercaron al “arte neoconcreto y, sobre todo, al óptico.” De hecho, la gran mayoría trabajaron “sobre los efectos ópticos y la teoría de la percepción.” Y algún artista indagó en las dos líneas, como Tomás García. Barreiro alude en esta línea a otros artistas, entre los que se encuentra una mujer artista: Ana Seguí (Barreiro, 2009, p. 366).

El arte cinético y el óptico tuvieron su apogeo en los sesenta, sobre todo a partir de la segunda mitad de la década, y continuaron su indagación en los procesos de la percepción visual basándose en los conocimientos heredados desde el siglo XIX, su evolución en el XX⁹ y su herencia más cercana de los cincuenta. En este campo, explica Barreiro, la exposición *Le mouvement* de 1955, de la galería Denise René fue un referente. En ella se mostraban obras de Vasarely y Soto, entre otros (Barreiro, 2009, p. 366).

⁹ Barreiro afirma que el origen de estos se encuentra “en los presupuestos científicos del siglo XIX, con el desarrollo de la fisiología y psicología de la percepción, la teoría de la ‘pura visibilidad’ de Konrad Friedler, la *Gestaltheorie* y la estética científica del neoimpresionismo de Seurat.” (Barreiro, 2009, p. 368).

En España, en el conjunto de las corrientes vanguardistas, el desarrollo de estas tendencias fueron más bien concretas. Algún caso fue el de Sempere, quien se interesó por temas relacionados con el “movimiento” ya en los cincuenta, lo que propició el avance en el terreno del arte óptico. Y en los sesenta destacan: el Equipo 57, que conectó con el movimiento internacional; y Francisco Sobrino, que trabajaba en esta línea desde finales de los cincuenta en París. También el movimiento fue cogiendo fuerza en España hacia finales de la década, una vez ya se había establecido en otros países, gracias al “MoMA de Nueva York” o la “Bienal de Venecia en 1966”; y se desarrolló en los centros de Madrid, Canarias y, principalmente, de Valencia, “interesados en los fenómenos perceptivos, en la participación del espectador y en el movimiento cinético.” (Barreiro, 2009, p. 369).

La estrategias del arte óptico

Las producciones del arte óptico crean la “experiencia perceptiva” del “movimiento” conocido como “estroboscópico”, donde la imagen estática produce la sensación de movimiento. En este movimiento estroboscópico “intervienen diferentes factores, como son la “des-identificación, la deslocalización, los efectos de campo, el movimiento del espectador delante de la obra, la ausencia de puntos de fijación y la distancia.” (Barreiro, 2009, p. 369). Este mecanismo produce una “inestabilidad perceptiva” a la hora de percibir una forma (como explica la teoría de la percepción, la figura es reconocida por el ojo humano como una forma global). Y esta “inestabilidad” consigue un hecho significativo al transformar “las relaciones tradicionales del cuadro y del espectador” y al convertir al espectador “en el agente motor de la obra” (Barreiro, 2009, p. 369).

El arte óptico y el cinético utilizaron las estrategias que estimulan la percepción visual. Entre otras, Barreiro descata las siguientes: “las ilusiones de Müller-Lyer, las estructuras de repetición, la ilusión de Hering, los sistemas interrumpidos, los efectos postimagen y muaré” (Barreiro, 2009, p. 370). Estas ilusiones (ópticas) proceden de las investigaciones de la psicología experimental que se realizaban desde principios del siglo XX. (Barreiro, 2009, p. 370).

De estas estrategias mencionadas, las estructuras de repetición son las que despertaron mayor interés entre los artistas españoles, como Soledad Sevilla y Tomás García, entre otros. Estos “trabajaron a partir de sistemas estructurales seriales, en los que cada parte existe en función de un todo” (Barreiro, 2009, p. 370). La estructura, que se empleaba como elemento configurador en el arte neoconcreto, se había convertido en un elemento “determinante” en el arte óptico, donde la mayoría de los “efectos ópticos” se conseguían con la “repetición de los supersignos”. Esta repetición daba lugar a un “espacio polifocal, sin centros o puntos de gravedad, que define a la superficie *all-over*” (Barreiro, 2009, p. 370). Cuando un elemento se multiplica creando un campo homogéneo donde no existen centros, impide realizar la distinción entre figura y fondo. El “estado de inestabilidad perceptiva que provoca, entre otros, los efectos vibrátiles” (Barreiro, 2009, pp. 370-371). Asimismo, interpretando a esta autora, en una nota suya a pie de página, una imagen produce la sensación de vibración si se dan los siguientes factores: “la repetición”, la proximidad de los supersignos” y “la posición del espectador” (Barreiro, 2009, p. 370).

La sensación de “inestabilidad” en los procesos perceptivos se daba tanto por las formas como a través del color. Para conseguir el efecto de “vibración de la superficie” a través del color, utilizaban “la ley del contraste simultáneo” para producir el efecto de “irradiación”; esto es, “los colores cálidos expanden la luz, los fríos la absorben” (Barreiro, 2009, p. 374).

Los artistas hicieron sus incursiones a través de la teoría del color. Tomás García estudió en las cualidades del color en sus obras e intentó formular “una teoría para el tratamiento sistemático de color” cuando participaba en el Centro de Cálculo (Barreiro, 2009, p. 374).

En general, “la reducción cromática al monócromo fue menos abundante que en las obras neoconcretas” (Barreiro, 2009, p. 374). Fueron más prolíferas las producciones basadas en “la economía cromática” del “blanco-negro”. Este “binomio” heredado de “las estrategias” ópticas de Vasarely, también lo llevaron a sus trabajos otros artistas. Elena Asins, por ejemplo, tal como se aprecia en la figura 2, comenzó en 1969 a realizar dibujos a plumilla utilizando “la línea y la estructura”. Sus obras destacan por la rigurosidad matemática con la que están realizadas. Esta base matemática era una constante en la obra de estos años. La composición circular y central, se repetiría en varias ocasiones.

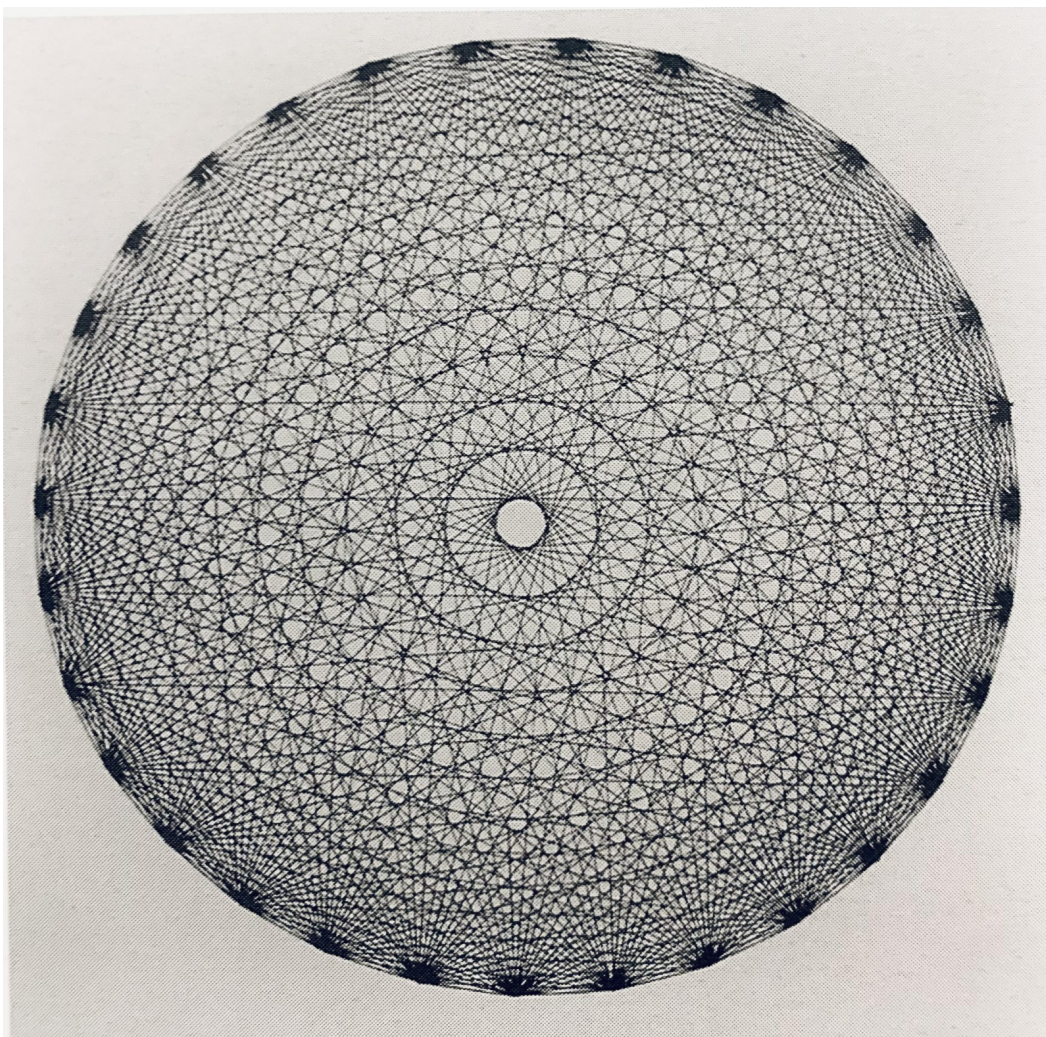


Figura 2: Asins, E. (1969): Sin título.

Barreiro sitúa a estas obras en la línea de François Morellet, uno de los fundadores del grupo parisino GRAV¹⁰ (Barreiro, 2009, p. 375).

Otro de los elementos con los que indagaban los artistas para producir el efecto de las vibraciones era el material. Utilizaban diferentes: reflectantes o transparentes, como el plexiglás que ya usaba Francisco Sobrino en los sesenta para acentuar los efectos “la repetición de los supersignos o la superposición de tramas”. Con este material Francisco Sobrino indagó sobre “el concepto de inestabilidad y en la desmaterialización de la estructura.” (Barreiro, 2009, p. 375).

Teixidor, Eduardo Sanz, Ángel Duarte, Ramón de Soto o Soledad Sevilla, alineados con el GRAV, experimentaban igualmente con materiales como el metacrilato o el cristal para explorar las posibilidades del “movimiento virtual” o la vibración visual. (Barreiro, 2009, p. 376). Por su parte, durante el tiempo en que Soledad Sevilla participó en el Centro de Cálculo creó una serie de obras con módulos superpuestos y “materiales transparentes” de manera que estos “impedían el desarrollo de la función estructurante de la percepción”. (Barreiro, 2009, p. 376).

¹⁰ Según el artículo que publica Julio Le Parc en su web, titulado “*El Grav*”, el *Groupe de recherche d’art visuel*, fue un grupo formado en París que investigó en el arte visual entre 1960 y 1968.

Arte cinético: movimiento y tiempo

A mediados de los sesenta, muchos de los artistas que desarrollaron obras ópticas se interesaron después por el cinetismo. La obra cinética exploraba sus posibilidades a través de la conjugación “del movimiento en el espacio” y “la luz”. (Barreiro, 2009, p. 376).

Existen algunos ejemplos de artistas como Yturralde, Sempere, o sobre todo Lugán, quienes trabajaron en este campo de manera puntual. Enrique Salamanca también hizo sus incursiones en esta línea; comenzó a realizar su obra cinética a finales de los sesenta y después continuó en los setenta en su fase cinética más madura (Barreiro, 2009, p. 377). Sin embargo, aunque en general se desarrolló cierto arte cinético, -como explica Barreiro-, el “movimiento estroboscópico” fue el que generó más interés entre los artistas españoles. A los recursos del arte óptico (“los sistemas de repetición, las tramas superpuestas”), se le sumaba “el movimiento real”. Sempere o Yturralde fueron algunos de sus referentes (Barreiro, 2009, p. 377). Algunos artistas formaron parte de la Cooperativa de Producción Artística que trabajaban haciendo “asociaciones entre música, imagen y palabra.” (Barreiro, 2009, p. 382). Fue el caso de Sempere o de Elena Asins.

La participación del espectador

En los años sesenta, en España había mucho interés por parte de los creadores y de la crítica de hacer partícipe de la obra al espectador. La idea de esta “búsqueda de una nueva relación con el espectador” fue influenciada por la publicación en 1962 de *Obra abierta* del filósofo italiano Umberto Eco, lo que era capaz de modificar la relación tradicional entre la obra y el público. (Barreiro, 2009, pp. 384-385).

El arte *racionalizado*

El arte en los sesenta se vió influenciado tanto por los avances tecnológicos y científicos de la época, como por la estética científica de Bense y la teoría de la información de Abraham Moles. (Barreiro, 2009, p. 388). Muchos de los más objetivos se unieron a grupos como Antes del Arte y MENTE.

Según el artículo publicado en la web del Museo de Bellas Artes de Valencia titulado “El grupo *Antes del Arte* (1968-1969)”, este grupo fue una formación valenciana que trabajó con los principios gestálticos y estaba compuesta por artistas y músicos. Con Sempere, Teixidor e Yturralde, entre otros, seguían al teórico Aguilera Cerni.

Por otra parte, según el archivo “Grupo MENTE” publicado en la web de la Fundación Juan March, el grupo MENTE (“Muestra Española de Nuevas Tendencias Estéticas”), lo creó Jordi Pericot en 1968 y se desarrolló entre 1968 y 1970. En él participaron artistas como Yturralde, quien se sumó en 1969. Exposiciones: MENTE 1, en Barcelona, MENTE 2, en Rotterdam, MENTE 3, en Santa Cruz de Tenerife, y MENTE 4 en Bilbao. Una de las iniciativas del grupo era la de hacer partícipe al espectador.

Esta necesidad programática se hizo más evidente con la creación del Seminario de Generación de Formas Plásticas, impartido en el CCUM.

Siguieron utilizando las fórmulas que venían empleando en sus obras, como los principios de la *Gestalt*, pero en ese momento, en los albores de la cibernética, se le sumaban los programas informáticos. Y, aunque no todos los artistas participantes siguieron una misma línea de investigación, todos partían “de los principios” matemáticos y geométricos de la “combinatoria”, centrándose en la “generación de obras ópticas, basadas en la ordenación estructuralista” (Barreiro, 2009, p. 389).

Barreiro explica el proceso de creación de las obras realizadas con programas informáticos. Partían del módulo porque era un elemento manejable dentro del sistema informático y creaban, a partir de una “matriz”, una “estructura” según las “leyes establecidas” previamente y que serían las que generarían “la forma”. En esta línea investigaron Soledad Sevilla y Barbadillo (con sus sistemas binarios. La obra “impersonal” de Barbadillo, parte de un “orden estructural, analítico-científico”) (Barreiro, 2009, p. 389).

Sevilla, por ejemplo, partía de un módulo [que] iba rotando y superponiendo, lo que creaba ejes de simetría [...]. A diferencia de Barbadillo que combinaba y ordenaba los módulos por traslación, Sevilla los montaba y superponía, obteniendo un relieve. Realizadas en metacrilato, dichas estructuras provocaban efectos ópticos. Estas primeras experiencias le llevaron a su obra más madura que se desarrolló, en la década de los setenta, a partir de tramas estructuradas, según un ritmo determinado que vertebra la composición (Barreiro, 2009, pp. 389-390).

Las características que se dan en los inicios del arte computacional, son las siguientes: Es de tendencia con principios del arte óptico y cinético; la obra es impersonal y matemático (binaria). Y se utilizan: el supersigno (módulo) y los programas informáticos: con el módulo, la matriz y la estructura.

Capítulo 2. Análisis sobre la presencia de la mujer artista en el desarrollo de la pintura abstracta geométrica española

Antes de abordar la cuestión de la pintura analítica española a partir de las obras de las mujeres, como núcleo de nuestro estudio, resulta necesario en primer lugar, recoger algunas notas sobre la presencia de la mujer que ha tenido en el mundo artístico en general hasta hace relativamente poco. Y, en segundo lugar, es importante nombrar los momentos en los que se han ido viendo que participaban las artistas mujeres del arte analítico español. Es por este motivo que previamente, en la revisión historiográfica que se ha realizado, se han ido anotando aquellas artistas que respondían a nuestros criterios de selección (esto es, que tuvieran una larga trayectoria y que continuaran hasta entrado el siglo XXI creando arte).

2.1. La presencia de la mujer artista en el arte

Linda Nochlin se preguntaba “¿por qué no ha habido grandes mujeres artistas?”

El ensayo de la historiadora del arte norteamericana Linda Nochlin, titulado *¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?*, publicado en la revista *ARTnews* en 1971, es considerado como el primer ensayo feminista que analiza la presencia de las mujeres artistas en la historia del arte.

En este célebre ensayo, uno de los aspectos más relevantes que plantea Nochlin es que cómo habiendo grandes mujeres artistas a lo largo de la historia no se les ha situado junto los grandes reconocidos, como Miguel Ángel, Picasso, entre otros.

Todos los planteamientos de la historiadora feminista sobre la mujer en el mundo del arte le llevan a la primera idea que prevalece: la dificultad de la que partían las mujeres para poder desenvolverse más allá del único “rol” que desempeñaban en el ámbito familiar. Y después, si trabajaban, la mayoría de las veces lo podían hacer porque, o bien eran familiares o bien tenían un vínculo cercano con un artista de reconocido prestigio. Berthe Morisot o Mary Cassatt, del siglo XIX, son sólo dos ejemplos de todos los que menciona esta autora. (Nochlin, 2022, pp. 71-73). Otro camino para poder desarrollarse y del que existen muchos ejemplos a lo largo de la historia, ha sido el de que la mujer ha asumido “atributos masculinos¹¹”, apunta Nochlin. Al final, lo que nos viene a decir Nochlin es que la escasa presencia de la mujer en el ámbito artístico a lo largo de los siglos, es “simbólica”; no es “una igualdad verdadera”.(Nochlin, 2022, pp. 78-79).

¹¹ No vamos a detallar los atributos que nombra porque tendríamos que detenernos en cada uno de estos términos y, además, realizarlo desde la perspectiva de hace cincuenta años.

En su ensayo *Mujeres artistas antes y ahora: pintura, escultura y la imagen del yo*, publicado en 2007 en el *Global Feminisms: New Directions in Contemporary Art*, Nochlin reflexiona sobre la exposición de artistas mujeres que organizó en 1976¹² *Women artists: 1550-1950*, y realiza una comparativa con una muestra de artistas mujeres (de corrientes y épocas distintas) que se celebraba en el mismo lugar y por las fechas en que publicó el ensayo. Las reflexiones de Nochlin se pueden resumir en las siguientes ideas.

Nochlin analiza el papel de la mujer a lo largo de la historia dentro de un sistema institucional de patriarcado¹³, con lo cual señala las dificultades inherentes que les impedían desenvolverse en los terrenos laboral, intelectual, de investigación, etc.

En lo referente al arte en particular, se puede afirmar que, a lo largo de sus ensayos, esta autora se refiere a las diferentes corrientes artísticas en las que se han expresado las mujeres artistas. Con ello, demuestra que existen evidencias del arte realizado por mujeres artistas a lo largo de la historia, con grandes ejemplos, aunque no se les haya valorado como otros grandes artistas varones. También la ensayista descata que muchas veces las artistas han llegado a desarrollar su obra en parte porque, como ya se ha anticipado, vivían en círculos intelectuales y eran familiares o amigos cercanos de artistas hombres consagrados.

Asimismo, la idea de Nochlin es que, desde los años setenta, época en la que se inicia el movimiento feminista hasta principios del siglo XXI, se ha producido un cambio notable en cuanto a la presencia de mujeres artistas; es en la década de los setenta cuando las grandes exposiciones de producciones realizadas por mujeres artistas empezaron a mostrar las obras

¹² Nochlin comisarió “la primera gran exposición de mujeres artistas en el Brooklyn Museum” *Women artists: 1550-1950*, junto con Ann Sutherland Harris en 1976. (Nochlin, 2022, p. 341).

¹³ Las ideas feministas de Nochlin sobre las instituciones sociales patriarcales coinciden con las ideas que defendía la corriente feminista en aquellos años en los que esta corriente había tomado impulso.

de las mujeres occidentales y luego en el siglo XXI ya reunían a artistas mujeres internacionales. (Nochlin, 2022, p. 341).

Anterior a esta fecha, algunas artistas llegaron a ganar “notoriedad”, pero no dejaba de ser la “excepción”. Añade algunos pocos ejemplos, como Georgia O’Keeffe (1887-1986), conocida por sus pinturas vanguardistas. (Nochlin, 2022, p. 343).

Iniciativas para la visibilización de las artistas en España

En 1993 surgía en nuestro contexto la primera iniciativa¹⁴ para la visibilización de las artistas con la exposición *100%*.

El caso España no difiere mucho del internacional en cuanto a la visibilidad de la mujer en el ámbito artístico. Veinte años después de las reivindicaciones feministas de las artistas norteamericanas, comenzaban a preguntarse también aquí por qué era tan escasa la presencia de las mujeres en los espacios destinados a la divulgación del arte español.

¹⁴A esta iniciativa de la exposición *100%* le seguirían otras exposiciones importantes en el futuro, como la titulada *Nosotras*, inaugurada en 2010. En relación a esta exposición internacional de 2010, tal como se recoge en la página 2 de una nota de prensa publicada en 2015 en la web de CAAC (Centro Andaluz de Arte Contemporáneo), en la exposición *Nosotras* participaron treinta mujeres. Entre ellas había obras de Elena Asins y de Soledad Sevilla. Coetáneamente, fuera de España se realizó alguna exposición también importante, como fue la *elles@centrepompidou* de París, (2009-2011). Aunque no nos extendemos porque no están en nuestro marco temporal del estudio, pero las nombramos por la repercusión que tuvieron las primeras iniciativas (Cámara, E., 2012, p. 49).

En el capítulo escrito por Elvira Cámara¹⁵ titulado “La visibilidad de las artistas en las bibliotecas, archivos y centros de documentación de los museos y centros de arte contemporáneo”, que aparece en la publicación editada por MAV en 2012, titulada: *Mujeres en el sistema del arte en España*, se explica cómo surgieron a partir de la democracia, las primeras iniciativas para la creación de espacios públicos al servicio de la divulgación del arte en los años setenta, pero todavía, -afirma Cámara-, eran “pocas las instituciones” que se planteaban “las cuestiones de género y de paridad como parte integrante de la política global de la institución.” (Cámara, E., 2012, pp. 41-42).

Cámara nombra algunos ejemplos significativos. Comienza en 1993 diciendo: “el antiguo Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla -integrado actualmente en el CAAC, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo- lanzó la pregunta de por qué no había mujeres en sus colecciones. [...] (Cámara, E., 2012, p. 42).

En el capítulo *Apuntes sobre una teoría del feminismo y de género en España*, que la teórica Ana Martínez Collado escribió para la publicación: *Mujeres en el sistema del arte en España*, de 2012, afirmaba que después de los textos de Mar Villaespesa, Teresa Gómez-Reus y África

¹⁵ María José Aranzasti explica en un artículo de la revista M-Arte y Cultura Visual publicada por MAV (Mujeres en las Artes Visuales) en 2012 en su web m-arteyculturavisual, que Elvira Cámara es “conservadora y actual directora de la Fundación Pilar y Joan Miró e investigadora en temas relacionados con la visibilidad de la producción de las mujeres artistas.” En el capítulo “La visibilidad de las artistas en las bibliotecas, archivos y centros de documentación de los museos y centros de arte contemporáneo” del libro *Mujeres en el sistema del arte en España*, “expone las iniciativas más relevantes llevadas a cabo en los archivos y bibliotecas de los museos y centros de arte contemporáneos para facilitar el acceso, la visibilidad del trabajo creativo de las artistas y traspasar esa deuda histórica, la mayoría de ellas en la última década y a cuenta gotas” (Aranzasti, 2012, párrafo 5).

Vidal para el catálogo de la exposición *100%*, en 1996, Estrella de Diego partía del mismo texto de Nochlin para escribir “Figuras de la diferencia”; un texto que se recoge en la publicación de 1996: *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, con Valeriano Bozal como editor. Asimismo, Estrella de Diego también se preguntaba si de existir estas mujeres, por qué no estaba documentado (De Diego, 1996, como se citó en Martínez-Collado, 2012, p. 76).

Además de estos eventos tan significativos, Cámara nombra otros centros que se interesaron por el fomento de la visibilización de la mujer artista en España, entre ellos: el Museo Guggenheim Bilbao, que desde su inauguración en 1997, se interesó por “las cuestiones de género y paridad”, al menos en lo relativo a cuestiones de “organización interna [más] que en cuanto a la programación artística y contenidos museológicos” (Cámara, E., 2012, p. 45). O la Biblioteca y Centro de Documentación del Instituto Valenciano de Arte Moderno, (IVAM, inaugurado en 1989), que ha estado implicado en “temas relacionados con las cuestiones de género”, tanto por al organización desde hace años de muestras como por la ampliación de su “colección”. (Cámara, 2012, p. 46).

Cámara alude también a la importancia que también tiene la labor de documentación (acopio de catálogos de exposiciones de artistas mujeres, libros, etc) por parte de centros específicos y que comenzaron en esta iniciativa antes del año 2000. Además de la citada Biblioteca y Centro de Documentación del IVAM, la autora nombra otros ejemplos, entre ellos, la

Biblioteca-Centro de Documentación del Museo de Arte Contemporánea de Vigo¹⁶ (MARCO) (Cámara, 2012, p. 46).

Elvira Cámara concluye este capítulo reafirmando su idea de que el interés por incluir a la artista mujer en el sistema del arte español “en igualdad de condiciones con sus compañeros varones” ha sido reciente, (refiriéndose a la actualidad, en el siglo XXI. Lo cual significa que todavía era un tema incipiente antes del año 2000), (Cámara, 2012, p. 49).

Apuntes finales sobre la presencia de la artista mujer española en el panorama cultural español

En el conjunto de este trabajo, se ha intentado extraer datos que reflejen la presencia de la obra de artistas mujeres españolas en la formación del entretejido artístico. Con todo, un aspecto que también es necesario tener en cuenta al mismo tiempo es el hecho que subraya la Asociación de Mujeres en las Artes Visuales (MAV) referente a que la participación de las mujeres artistas en eventos de gran proyección internacional, como ARCO, viene dada en relación a la demanda de los coleccionistas, tanto de orden “institucional” como “privado”.

Sin embargo, como también afirma la MAV, “la feria sólo es el escaparate de lo que ocurre en el mercado español”. Y pone de relieve otros datos significativos: mensualmente, del total de los artistas que se encuentran en las galerías adscritas al Consorcio de galerías españolas de arte contemporáneo, sólo exponen un 18% de mujeres. Un dato llamativo porque, como ya se

¹⁶ En el futuro le seguirían otros centros, como la biblioteca del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA). Esta última continuó con la iniciativa que puso en marcha MAV, en 2010, llamada *Acción-Postal Propuesta “Correos”*. (Cámara, 2012, p. 43). Gracias a estas iniciativas existe en la actualidad una “Red de Centros de Documentación y Bibliotecas específicas de mujeres”, que dedica un espacio al “Arte y/o Cultura y Mujer” (Muñoz-Muñoz, A. y Argente-Jiménez, M., 2010, como se citó en Cámara, 2012, pp. 48-50).

viene indicando, el 60% de licenciadas en Bellas Artes desde los inicios de los años 90 hasta la actualidad. Así se expresa también la siguiente cita extraída del informe de MAV de 2010 titulado “Informe MAV#2: Presencia de artistas mujeres en ARCO 2010, con referencias a su evolución desde la primera edición en 1982”:

En ARCO, donde se encuentran las mejores galerías y las mayores oportunidades de venta, la escenificación de estos desajustes alcanza la imagen de un espejo aberrante, que distorsiona por completo la realidad de la presencia y de la excelencia de la producción de artistas mujeres en el sistema del arte español. (Santamaría, 2010, párrafo 4).¹⁷

Por tanto, el apoyo institucional es importante, pero también se hace necesario incidir en los circuitos comerciales y colecciones particulares, como queda patente.

¹⁷ El informe publicado en 2010 por Z. Santamaría, para la web de MAV (Asociación de Mujeres en las Artes Visuales), titulado “Informe MAV#2: Presencia de artistas mujeres en ARCO 2010, con referencias a su evolución desde la primera edición en 1982” recoge los datos provenientes de los listados Excel proporcionados por ARCOmadrid_2010; Información de las ediciones 2005, 2008, 2009, 2010 disponibles en la web; (Catálogos 2005 (web) y ARCO 2009).

2.2. Pioneras de la pintura abstracta geométrica española

Entre las principales artistas que han contribuido al desarrollo de la pintura abstracta geométrica española se encuentran: María Blanchard (Santander, 1881 - París, 1932), una de las exponentes del cubismo de las vanguardias de principios del siglo XX. Como se explica en la web de la Real Academia de la Historia, durante su estancia en París, realizó una pintura con reminiscencias fauvistas hasta que conoció a los grandes referentes del cubismo como Juan Gris. Regresó a España y en 1915 participó en la exposición “pintores íntegros”, organizada por Ramón Gómez de la Serna, donde “el público español” contempló por primera vez “en directo obras cubistas”. Tras un período de docencia, volvió a París, donde desarrolló su etapa cubista entre 1916 y finales de la misma década. Después retomaría la figuración en los años veinte.

A continuación, en la figura 3 se muestra una imagen de su etapa cubista. En ella podemos comprobar como la artista se encuentra en un proceso de sintetización pero todavía con reminiscencias de la realidad. En este caso trabaja el color aunque de la misma época tiene obra más austera a nivel cromático.



Figura 3: Blanchard, M. (1916 -1919). *Composición cubista*. Obra de la Colección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Por otra parte, cabe mencionar a la artista de origen suizo Lola Bosshard (Valencia, 1922-Thalwil, Suiza, 2012). Su obra es poco conocida y gracias a la reciente exposición de 2023 en la galería José de la Mano de Madrid, comisariada por Isabel Tejeda Martín, se ha situado en el primer plano del ámbito cultural, logrando ser reconocida como una de las pioneras del arte abstracto español, encontrando su espacio dentro del lenguaje abstracto geométrico.

Tal como explica Isabel Tejeda en la web de la Galería José de la Mano, la artista se formó en la Escuela de Bellas Artes San Carlos y comenzó su incursión en la abstracción en 1948, realizando su pintura geométrica en 1962. Su cumbre la alcanzó en Madrid, con una muestra en 1967-68 de arraigo mínimo en la Galería Edurne, y con la participación de una colectiva de Arte Objetivo.

Lola Bosshard es una de las artistas mujeres pioneras del arte abstracto español que indagó en la pintura abstracta geométrica desde finales de los sesenta y los setenta. Anteriormente, - como explica el galerista José de la Mano en un artículo titulado “Artistas representados” publicado en la web de su galería *José de la Mano*-, esta artista se había adscrito al informalismo; y también lo hizo después de los setenta. Por otra parte, Paula Barreiro hace alusión a una exposición de los “monócromos” de Lola Bosshard para explicar la importancia de los últimos años de los sesenta para la pintura geométrica española (Barreiro, 2009, pp. 266-267).

Bosshard realizó algunas exposiciones individuales y participó en algunas exposiciones colectivas. Aparece en un catálogo de 1972 editado por la Comisaria General de Exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes del Ministerio de Educación y Ciencia titulado *Exposición Nacional de Arte contemporáneo 1972*. En esta publicación, que reúne a

artistas de toda España, queda situada en el apartado¹⁸ de Valencia y participa en la sección de pintura con una obra y en la sección de dibujo con otra obra.

Esta autora no prolonga su trayectoria en la pintura abstracta geométrica, por lo que no nos extenderemos sobre ella en este trabajo de investigación, dado que nuestra premisa es que tenga una larga trayectoria para ver su evolución. Con todo, nos parece que es una figura imprescindible dentro de la pintura abstracta geométrica y debíamos nombrarla.

Como se aprecia en la figura 4, la artista utiliza conceptos geométricos tales como los planos, la ortogonalidad, el esquema reticular,..., elementos que predominan sobre la leve huella de la pincelada.

¹⁸ Este catálogo no tiene capítulos. Los artistas aparecen agrupados por las ciudades que participan en el evento.



Figura 4: Bosshard, L. (1968-1970). *Sin título*. [Acrílico sobre lienzo. 133 x 90 cm]. Catálogo de la exposición celebrada desde el 14 de septiembre hasta el 28 de octubre de 2023 en Madrid: Lola Bosshard [1965-1975]: Más allá del arte objetivo. (2023). Galería José de la Mano.
<https://josedelamano.com/exposicion/lola-bosshard-1965-1975-mas-alla-del-arte-objetivo/>

Otra artista significativa es Ana Buenaventura (Madrid, 1942-2023) cuyos trabajos más conocidos giran en torno al Centro de Cálculo de la Universidad Complutense de Madrid. Han sido conocidos relativamente hace poco tiempo, ya que, como ella cuenta, estuvieron guardados durante más de cincuenta años.

Su proyecto en el seminario de Generación Automática de Formas Plásticas (GAFP) queda explicado en el siguiente comentario: “Bajo la dirección de García Camarero, el seminario estuvo funcionando dos cursos completos, 1968-69 y 1969-70, sin duda los más productivos e interesantes de los cinco cursos que duró su existencia.” (Castaños, s.f., párrafo 22).

Entre 1969 y 1970, la colección de los trabajos de los participantes en dicho seminario GAFP, titulada Formas Computables se presentó en varias ciudades: en Madrid, Sevilla y Córdoba. Y en numerosas muestras organizadas a partir de los años setenta en las que se podía contemplar “su cruce entre creación artística y computación”.

Investigó, junto a su marido Javier Seguí de la Riva (Madrid, 1940), que era arquitecto, en formas inspiradas en la arquitectura. Comenzaron a crear composiciones a partir de formas planas y “lisas”, procedentes de “diseños arquitectónicos”, de manera que las convertían en tramas de círculos negros y blancos. Como base matemática, utilizaban un “esquema” o patrón numérico inspirado en la naturaleza. Su objetivo de tratar de establecer un conjunto de normas que definieran un nuevo lenguaje sintetizado les llevó a crear un programa en colaboración de los “estudiantes de matemáticas” con quienes trabajaron en 1973 (Castaños, s.f., párrafo 151).

La mayor parte de la obras geométricas de Ana Buenaventura que desarrolló en esta etapa forman parte de dos series, denominadas: *Orden biológico* y *Orden cósmico*.

En su proceso de trabajo estudia las posibilidades de las formas bidimensionales geométricas; principalmente, se centra en las nociones: “unidad” (o módulo), repetición y “estructura”.

La estructura se construye con las herramientas informáticas, de ordenador e impresora. El límite de la obra venía dado por el propio “soporte bidimensional mismo marcado en ocasiones por las dimensiones de papel corrido que podía entrar en la impresora.” En conjunto, explora la simbiosis entre el automatismo del ordenador y el proceso pictórico empleando diferentes materiales. Como explica José de la Mano, en la sección “Artistas” de la web de su galería, en ocasiones, Ana Buenaventura convierte las imágenes constituidas mediante el “automatismo del ordenador” en *collages* o acrílicos sobre tabla, tal como podemos apreciar en la figura 5:

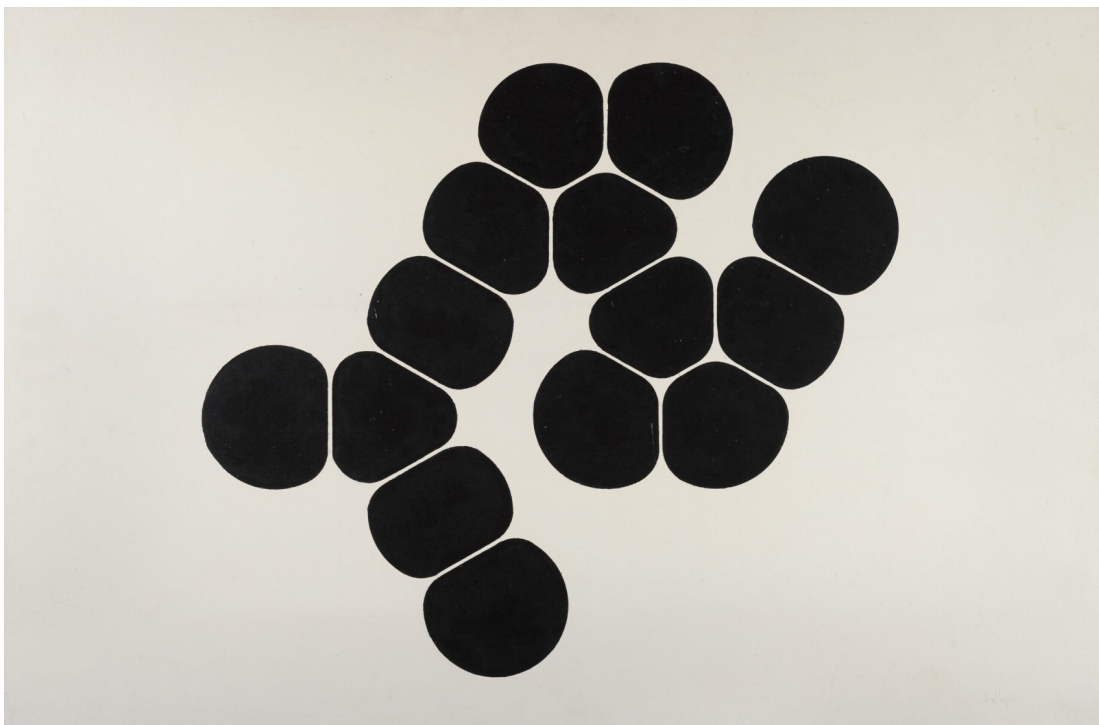


Figura 5: Buenaventura, A. (ca. 1970). *S/T* [Serie Orden Biológico II. Acrílico sobre tabla, 50 x 75 cm].

La artista Pepa Caballero (Granada, 1943 – Málaga, 2012) estudió en la Escuela de Artes y Oficios de Granada. Desde 1973 residió en Málaga. Fue cofundadora en 1979 del Colectivo Palma junto con Jorge Lindell, un reconocido grupo artístico malagueño que presentaba modernas propuestas. Participó en numerosas exposiciones individuales y colectivas. La artista suele crear composiciones con varias piezas consiguiendo un conjunto armónico, tal como se aprecia en la figura 6.

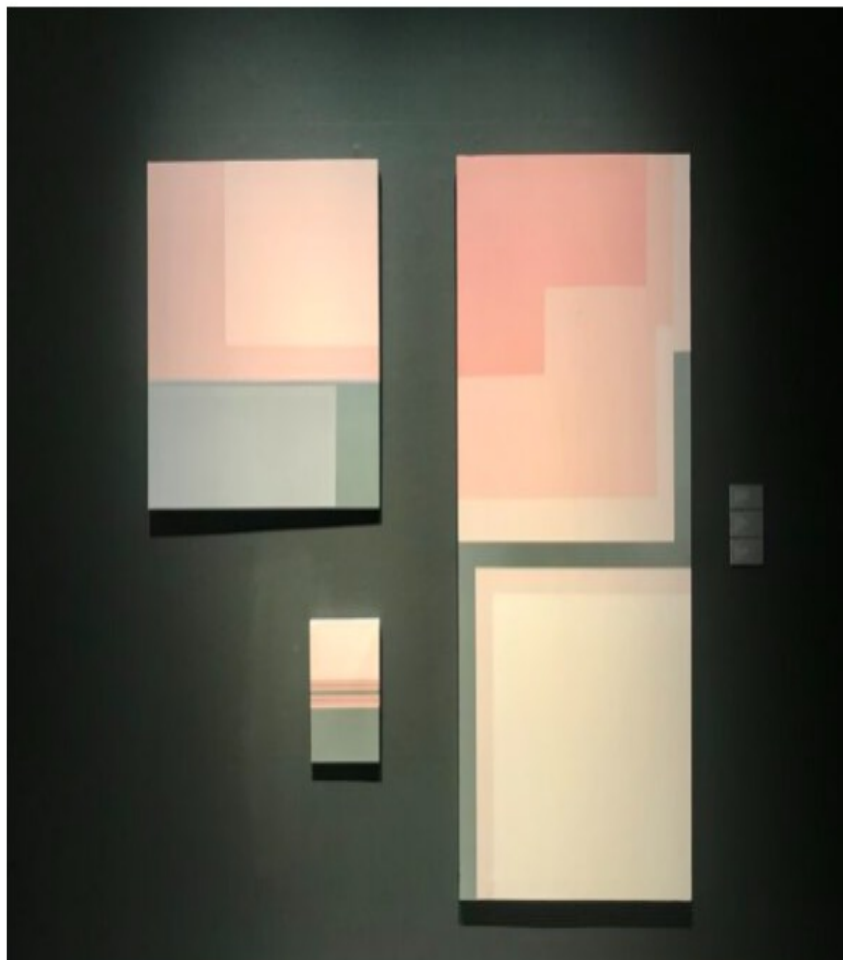


Figura 6: Caballero, P., *Atardecer en El Palo*, (2001), *Suite Adalia*, (2001), *El mar la mar*, (2002). [Acrílico sobre lienzo].

Como se explica en la web de la artista, en los años setenta, Pepa Caballero recibió dos premios de pintura y en 2011 se le concedió la Medalla de oro a las Artes Plásticas de la ciudad de Málaga otorgada por el Ateneo de Málaga.

A raíz de la organización de una exposición por parte del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, la periodista Amalia Bulnes describe las características principales de la obra de Pepa Caballero. En sus cuadros de gran formato, la artista se centra principalmente en “la forma, el espacio y el color” (Bulnes, A. 2023).

Rocío de la Villa explica en su artículo para la revista M-Arte y Cultura Visual, editada por *Mujeres en las Artes Visuales* (MAV) que, a finales de los sesenta, Pepa Caballero ya había comenzado a realizar exposiciones colectivas. Y fue en esta trayectoria cuando poco más tarde comenzó su andadura en “la abstracción geométrica” (De la Villa, s.f., párrafo 3).

De la Villa manifiesta su preocupación por el poco reconocimiento que ha obtenido Pepa Caballero. Una artista que ha expuesto en muestras con “presencia internacional” como es “la feria ARCO”, además de otras muchas exposiciones, con más de cuarenta años que le avalan; aún así, no ha sido incluida, “en exposiciones referenciales para la construcción del relato histórico” (De la Villa, s.f., párrafo 3). Es un hecho que nos parece muy significativo, pues refleja la realidad de otras muchas artistas españolas que tampoco fueron tenidas en cuenta para poder ser integradas en la evolución histórica del arte.

De la Villa nombra también algunos eventos significativos como la exposición *Andalucía y la modernidad* de 2002; la muestra *Del Equipo 57 a la generación de los 70*; o la exposición *Hace 50 años*, de 2021, estas últimas organizadas “en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo de Sevilla.” (De la Villa, s.f., párrafo 3).

Pepa Caballero es de las pocas coetáneas que indagaron en el mundo de la abstracción. Si bien analizando su obra se observa que, a pesar de haber sido encuadrada dentro de la abstracción geométrica, suele hacer referencia muchas veces al mundo real. En ocasiones, encontramos esa referencia en el título o bien en otras ocasiones en el diálogo que establece entre varias obras, donde una de ellas tiene una figura realista.

Otra de las artistas de este grupo es Maria Droc (Bucarest, Rumanía, 1903 - Madrid, 1987).

En 1944 se trasladó a Madrid. En su larga carrera de cincuenta años, iniciada en los años treinta “cultivó la pintura y la escultura, pero también escribió poesía llegando a colaborar en numerosas revistas culturales”. Produjo tanto obra figurativa como abstracta, haciendo sus incursiones en el informalismo, el “arte objetual” y el óptico-cinético.

Disfrutó de una dilatada visibilidad nacional e, incluso, internacional: participó en la Primera Bienal Hispanoamericana de 1951, en el curso de Arte Abstracto de Santander en 1953, pero también representó a España en las Bienales de Venecia (1960 y 1966) y São Paulo (1965). La importancia de su trabajo, en el contexto creativo de la dictadura, se pone asimismo en evidencia al ser una de las pocas artistas que fue seleccionada para la significativa muestra colectiva itinerante que organizó la Tate Gallery en 1962: *Modern Spanish Painting* [...].

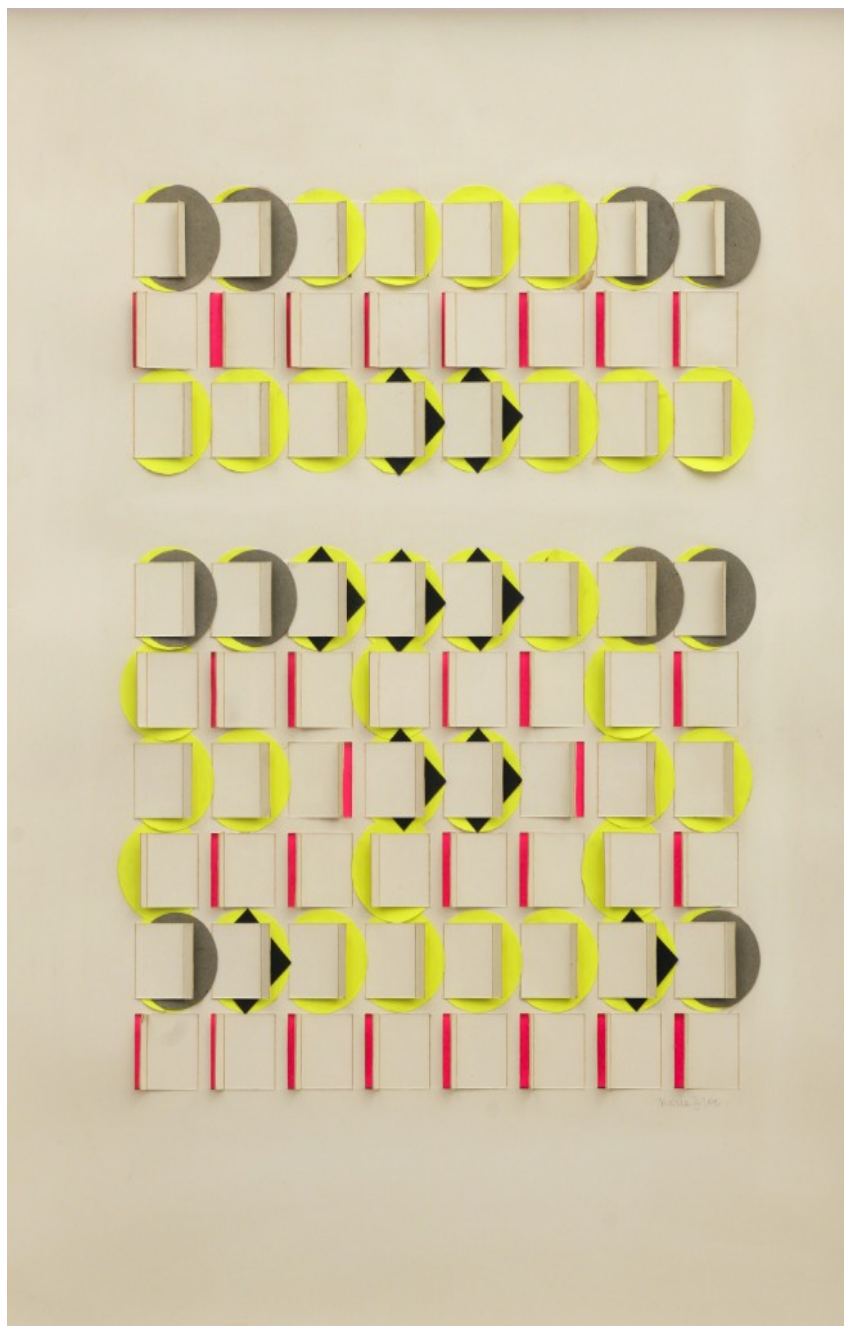


Figura 7: Droc, M. (1974). *Estructura cromática*. [Dibujo collage]. Museo de Arte Contemporáneo Helga de Alvear. Cáceres. *Explora el Museo* (s.f.). Museo de Arte Contemporáneo Helga de Alvear. bit.ly/46tv02s

La profesora y crítica de arte Isabel Tejeda explica en su artículo “Artistas ibéricas y americanas del los años 60 y 70”, publicado en la revista *M-Arte y Cultura Visual*, de MAV, que en la época en la que Maria Droc desarrolla su obra “informalista” matérica, desde 1956 hasta principios de los sesenta, coincidió con Juana Francés en la Bienal de Venecia. Ella, junto con su marido, el crítico de arte Cirilo Popovici estaban muy conectados con el circuito internacional, y conocían a otros artistas vanguardistas. A partir de 1962 estuvo influenciada por el arte óptico-cinético (Tejeda, I., s.f., párrafos 6, 7 y 9).

Otra de las artistas clave es Juana Francés (Alicante, 1924 – Madrid, 1990). Como se explica en el archivo de la Fundación Juan March, estudió “en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid”. Recibió una “Beca del Gobierno francés en 1951” y, al año siguiente, fue galardonada con el “2º Premio y Medalla” en Alicante (1952). En 1957 formó “parte del Grupo El Paso en los momentos de su fundación”.

Como podemos observar en la figura 8, la artista crea unos cuadros con mucha fuerza expresiva. En esta imagen, esa fuerza la consigue a través de la pincelada, del color y de los materiales. Como se explica en el video *Juana Francés, una voluntad investigadora*, publicado en 2019, este tipo de obras expresionistas son “paisajes sugeridos”, como los denominaba ella misma, con “referencias paisajísticas”. Su paleta cromática es simbólica y emocional, y la pincelada, gestual. Investiga en la materia, inspirada en el paisaje alicantino. En 1963 comienza su etapa más larga con la obra pictórica *El hombre y la ciudad*, con reminiscencias a la realidad.



Figura 8: Francés, J. (1960). *Algaiat I* [Pintura]. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid.

Juana Francés: Obras de la colección (s.f.). Museo Reina Sofía.

<https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/algaiat-i>

Por su parte, María Paz Jiménez (Valladolid, 1909 - San Sebastián, 1975) fue una artista autodidacta. Como se explica en el archivo de la Fundación Juan March, la artista residió en Buenos Aires ocho años y a su regreso en 1945 se afincó en San Sebastián. Recibió varios premios y formó “parte del Grupo Vasco-Francés de Biarritz”. “A lo largo de una carrera artística de más de 30 años, celebró 25 exposiciones individuales, en espacios como la Galería Biosca de Madrid, el Museo de San Telmo en Donostia o la Galería Ederti de Bilbao.

Como explica Diana Larrea¹⁹ en su proyecto titulado *Tal día como hoy*, en la década de los años sesenta, María Paz Jiménez participó en la agrupación Gaur, con artistas como Chillida, Néstor Basterretxea y Oteiza. La artista pasó por diferentes “etapas”, desde la figuración expresionista, al “informalismo matérico” hasta su última etapa en la que hizo su incursión en una “abstracción de formas orgánicas” (Larrea, párrafo 3). En el ejemplo de la figura 9 trabaja la abstracción aunque no estrictamente en una abstracción matemática, donde la artista todavía imprime su huella.

¹⁹ Diana Larrea (Madrid, 1972) es una artista multidisciplinar que está desarrollando un proyecto titulado *Tal día como hoy* en el que va publicando a través de las redes sociales información sobre artistas mujeres. La misma información se encuentra en su *web* que lleva el mismo nombre que su proyecto.



Figura 9: Jiménez, M. P. (ca. 1968-1971). *Sin Título* [Óleo sobre lienzo, 61 x 50 cm]. Museo de San Telmo, Donostia.

Maruja Mallo (Lugo, 1902 - Madrid, 1995) fue una pintora surrealista, integrante de la generación del 27. Estudió Bellas Artes en la Real Academia de San Fernando. Como se recoge en el artículo “Ana María Gómez y González”, publicado en la web de la Real Academia de la Historia, entre 1924 y 1926 “asistió a las clases de Dibujo en la Academia Libre de Julio Moisés, coincidiendo con Salvador Dalí y José Moreno Villa.”

Nombramos aquí a esta artista porque en algunas de sus obras parece acercarse a los presupuestos de la abstracción aunque el conjunto de sus intereses, alineados con el surrealismo, no encuadra con el tema de este estudio sobre la abstracción geométrica. En la imagen que aparece a continuación, en la figura 10, correspondiente a una obra de los años setenta de Maruja Mallo titulada *Selvatro*, exalta la estructura compositiva y el juego de los colores complementarios; la figura aparece con un grado de iconicidad bajo, con lo cual se interpreta que intenta esquematizar las formas investigando otros procesos pictóricos. Pese a esta exploración de los elementos visuales, la artista continúa conectando la figura representada con la realidad; en este caso, lo hace a través del título.



Figura 10: Mallo, M. *Selvatro I*, (1970 -1975). Obra de la Colección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Capítulo 3. Estudio de la pintura abstracta geométrica española realizada por mujeres artistas desde 1980 hasta 2000

3.1. Artistas mujeres representativas de la pintura abstracta geométrica española en el período comprendido entre 1980 y 2000

Aunque encuadremos a estas artistas dentro de la pintura abstracta geométrica, vemos que los objetivos que persiguen cada una de ellas son variados, en cuanto a la temática a explorar, recursos materiales y procedimientos, así como la investigación sobre los comportamientos de los elementos formales (elementos visuales y compositivos) y su conjugación en la creación de sus obras.

3.1.1. Monika Buch: la sutileza de la geometría

Monika Buch (Valencia, 1936) es de origen alemán, y creció entre España y Alemania. Siguiendo las palabras de Concha Mayordomo en su artículo “Monika Buch”, esta artista estudió desde 1956 hasta 1958 (Mayordomo, 2021, párrafo 2) en la “Hochschule für Gestaltung de Ulm²⁰”, -como la denomina José de la Mano-, y fue la primera española que había cursado estudios hasta entonces en la “HfG”, explica José de la Mano en el mismo párrafo citado anteriormente. Esta prestigiosa escuela, es “considerada heredera de la Bauhaus y una de las instituciones más avanzadas en cuanto a la enseñanza del diseño a mediados del siglo pasado. Se había inaugurado el año anterior, la dirigía entonces Max Bill”, siguiendo el mismo texto de José de la Mano. Actualmente, como se recoge en el artículo “Monika Buch 70’: Sobre la artista”, en el párrafo 1, de la Galería Rafael Ortiz, la artista reside en Utrecht, donde continua trabajando. Según la información registrada de en el mismo artículo, la artista expuso por primera vez sus obras en 1965, en una muestra colectiva en el Stedelijk Museum de Amsterdam. Ha realizado alrededor de treinta y tres exposiciones (a fecha del 2018), entre individuales y colectivas y participó en la Feria ARCOMadrid en 2020, información que se recoge en la entrada “Ferias en las que participa con OBRA Monika Buch” de la página web de *Arteinformado: Espacio iberoamericano del arte*.

Monika Buch se le considera como una de las referentes en el arte óptico y cinético.

²⁰ En el artículo de José de la Mano (s.f.). *Monika Buch, una española en la HfG de Ulm: La Galería José de la Mano exhibe una selección de obras de la artista valenciana*, el autor denomina así a la escuela (De la Mano, J., párrafo 1). También es conocida como la HfG de Ulm. Podemos leer su traducción en los textos como en el en el artículo “Monika Buch 70’: Sobre la artista”, en el párrafo 1, de la Galería Rafael Ortiz como: “Escuela Superior de Gestaltung o Escuela de Ulm”.

A partir de 1972 se dedicó en exclusiva a desarrollar su carrera artística; una obra fundamentada en los conocimientos aprendidos en la HfG. Retomando las palabras del artículo citado anteriormente de la Galería Rafael Ortíz, en la exploración de los elementos visuales, su investigación plástica se ha centrado “en la interrelación forma-color”.

Monika Buch explica en su web los aspectos de su formación que más le influyeron en su carrera:

Las clases que más han influenciado mi futuro como artista han sido las de la profesora Heléne Nonne Schmidt, que en el Bauhaus fue asistente de Paul Klee, sobre las teorías y la interacción de los colores. Las clases de Hermann von Baravalle sobre la geometría como fundamento para el diseño, las recuerdo con gran admiración para el amable maestro y siguen siendo una fuente de inspiración. También los ejercicios del profesor Tomás Maldonado sobre la percepción de formas y colores, basados en la psicología de la gestalt, han tenido gran influencia en mis trabajos (Buch, M., s.f., p.2).

No obstante, como manifiesta la artista, su obra está también muy influenciada por los colores y las formas del mar Mediterráneo, captadas a lo largo de los años que vivió en Valencia: “Son los colores, la luz y el mar, los azulejos, los mosaicos y las influencias árabes que se ven en tantas partes de la ciudad, los que han formado los fundamentos de mi educación estética” (Buch, M., s.f., p.1). En el citado artículo “Monika Buch 70’: Sobre la artista” de la galería de Rafael Ortíz, Monika Buch explica el procedimiento que sigue a la hora de crear sus obras:

Siempre parto de una idea o una cuestión que quiero resolver. Me interesa la percepción: qué es lo que veo y por qué, por eso me gusta trabajar en un tema con variaciones. La estética es importante pero muchas veces más en un segundo plano. Una obra puede ser bella o agradable de ver, pero para mí tiene que tener algo más, algo interesante que te llama la atención o que atrae tu mirada cada vez y quieres descubrir lo que te inquieta (Galería Rafael Ortiz, párrafo 4).

Siguiendo a José Luis Martínez Meseguer, comisario de la exposición celebrada del cuatro de mayo al nueve de septiembre del 2018, titulada *Monika Buch: Trayectoria 1956/2018*, podemos clasificar las obras de Monika Buch por su temática, más que cronológicamente.

Este comisario agrupa las obras de esta artista en siete grupos:

Un primer grupo de obras a las que denomina “formación”, refiriéndose a aquellas que realizó en los años cincuenta, época en la que se formó en la HfG.

El segundo grupo que denomina “figuras imposibles” (“o *trampantojos*”) donde trabaja con figuras creadas por módulos que se repiten y que generan un ritmo, similares al ritmo de crecimiento de una planta. En este caso, una misma forma se repite cambiando de tamaño a modo de fractal. Principalmente en la exposición se muestran obras de los años setenta.

Un tercer grupo a las que denomina “modulares”. En las que se explora “la repetición” a partir de un módulo (o unidad). También se encuentran en este grupo obras realizadas en los años setenta.

En el cuarto grupo al que se denomina “lineales”, la artista estudia la “geometría en estado puro”. Este grupo abarca obras de los años ochenta y noventa y una obra del año dos mil diecisiete.

A este grupo pertenece la siguiente obra que se muestra en la figura 11.



Figura 11: Buch, M. (1983). *Sin título # 223* [Acrílico sobre cartulina, 60 x 47 cm]. Colección Monika Buch.

También pertenece al grupo “lineales” la obra que aparece en la figura 12. Este tipo de esquema compositivo en el que aparece una forma central da lugar a una estructura cerrada y centrípeta.

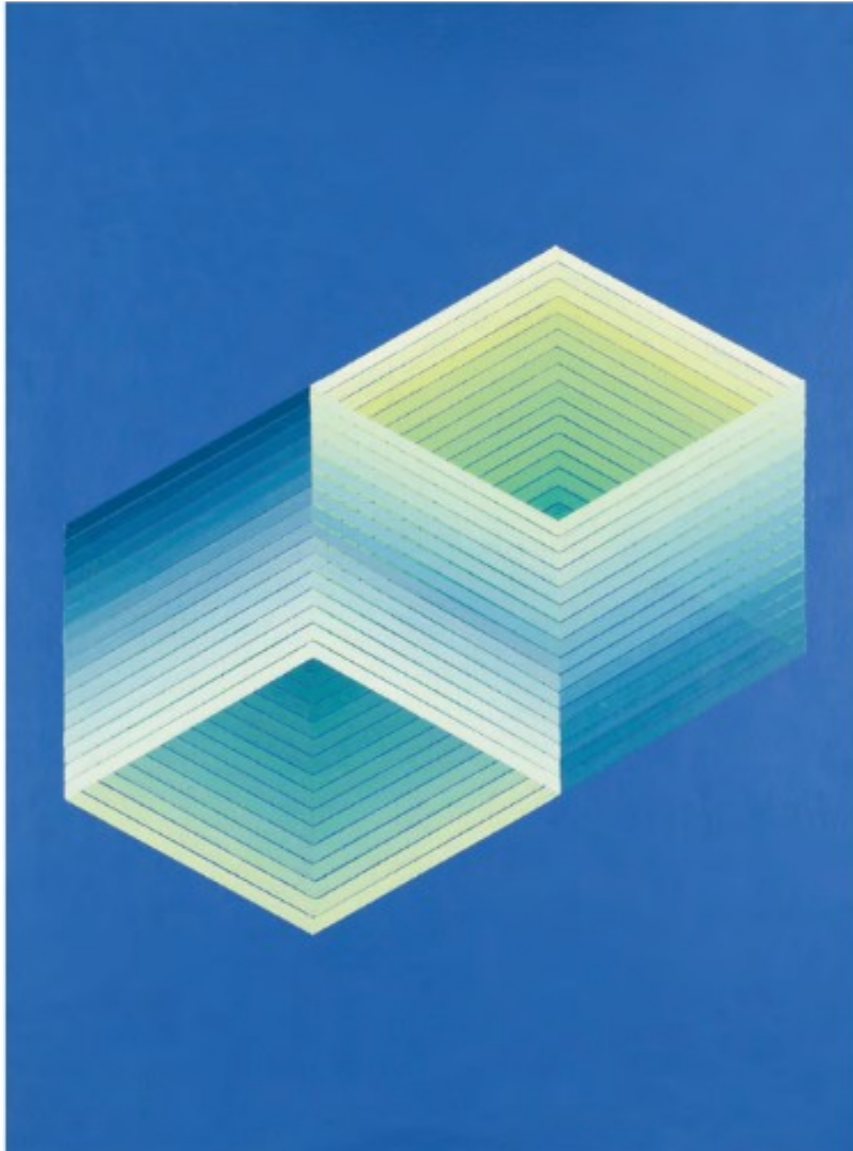


Figura 12: Buch, M. (1984). *Sin título # 171* [Acrílico sobre cartulina, 70 x 50 cm]. Colección Monika Buch.

Otro ejemplo del mismo grupo “lineales” corresponde al de la figura 13. En este tipo de obras, las líneas configuran un esquema compositivo en dirección centrífuga, generando la sensación de expansión de la retícula, más allá del lienzo.

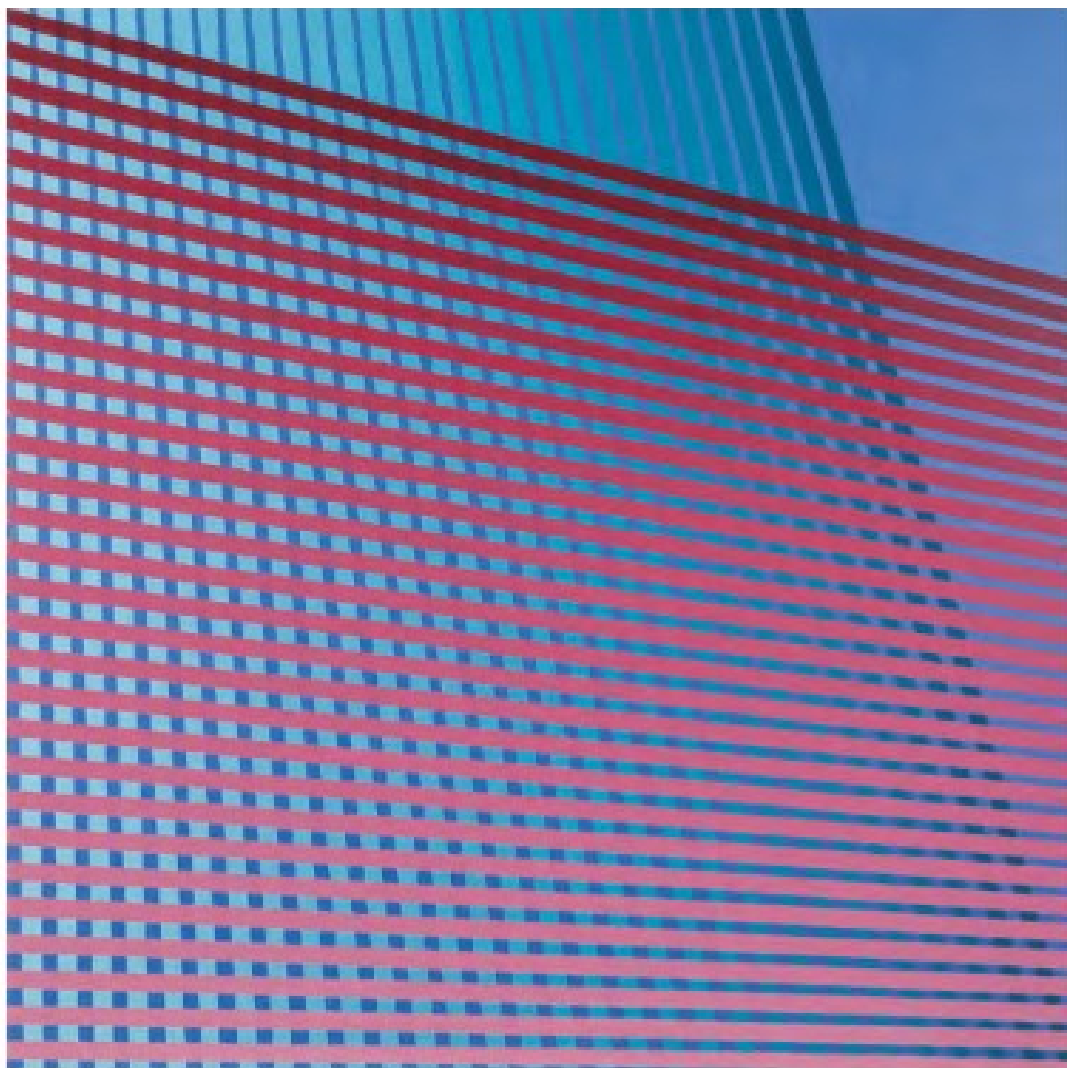


Figura 13: Buch, M. (1988). *Sin título # 262* [Acrílico sobre tabla, 60 x 60 cm]. Colección Monika Buch.

Y otro tipo de composición diferente del mismo grupo “lineales”, es el ejemplo de la figura 14. La obra se compone de dos figuras que articulan el espacio.

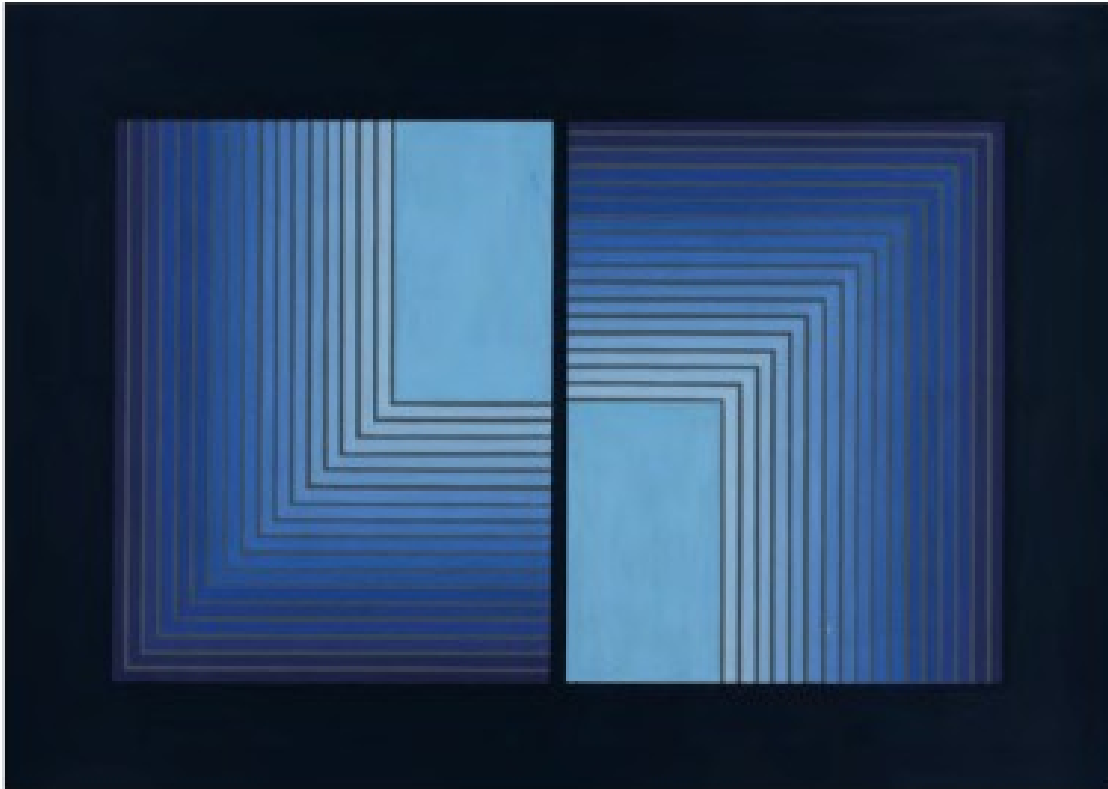


Figura 14: Buch, M. (1995). *Sin título # 198* [Acrílico sobre cartulina, 51 x 72 cm]. Colección Monika Buch.

En un quinto grupo, con una idea parecida al anterior, se encuentran las imágenes “óptico-cinéticas”, -en palabras de José Luis Martínez-, que “pretenden llevar el movimiento, su efecto, a la bidimensionalidad”. Reúne obras de los años setenta, ochenta, noventa y de la primera década del dos mil. A continuación, se muestran en las figuras 15 y 16 dos ejemplos de este grupo con similitudes formales y realizadas en diferentes épocas. Es un ejemplo de cómo la artista va retomando las diferentes temáticas a lo largo de su trayectoria artística.

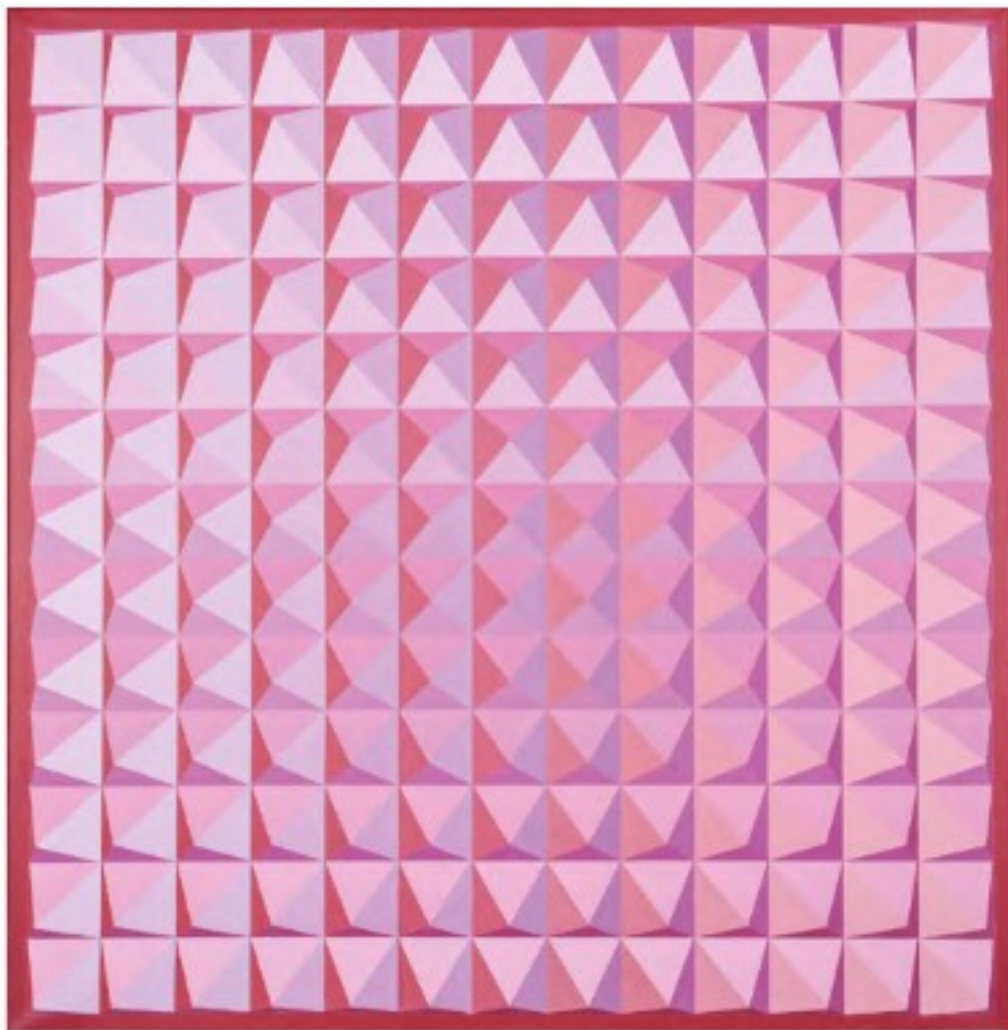


Figura 15: Buch, M. (1985). *Sin título # 289* [Acrílico sobre lienzo, 95 x 95 cm]. Colección Monika Buch.

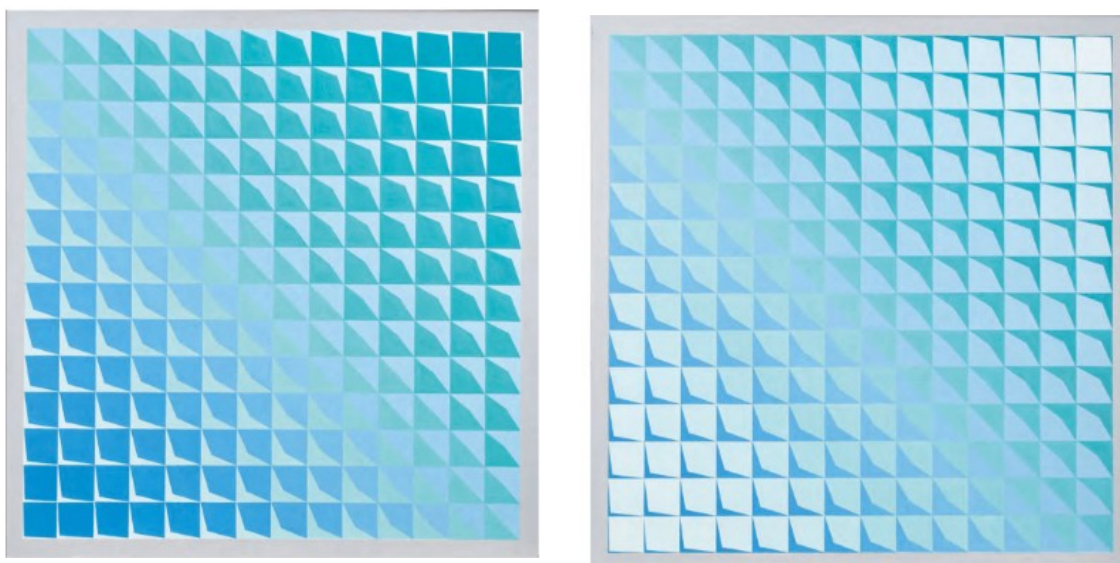


Figura 16: Buch, M. (1991). Sin título # 264 [Acrílico sobre tabla, 60 x 120 cm. Díptico]. Colección Monika Buch.

El ejemplo de la figura 17 muestra cómo la artista retoma también el concepto de composición modular para hacerla más compleja, consiguiendo como resultado una cierta tridimensionalidad.

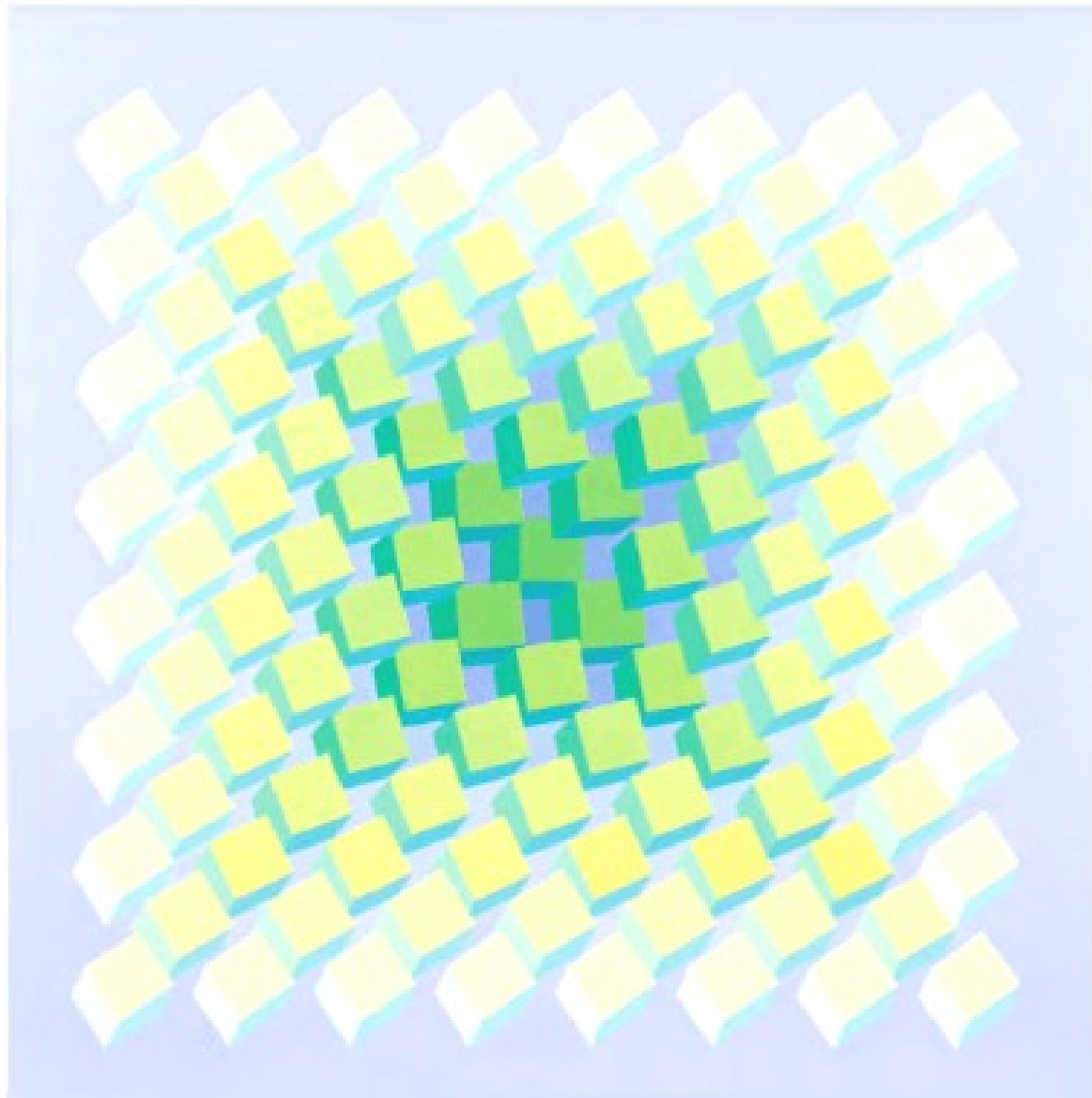


Figura 17: Buch, M. (2006). *Sin título # 268* [Acrílico sobre tabla, 60 x 60 cm.]. Colección Monika Buch.

En la figura 18 vemos como la artista vuelve a trabajar con la idea de la tridimensionalidad donde aparecen dos figuras principales que generan un movimiento ilusorio más complejo. Destaca también el contraste de luz que modula también el espacio del cuadro.

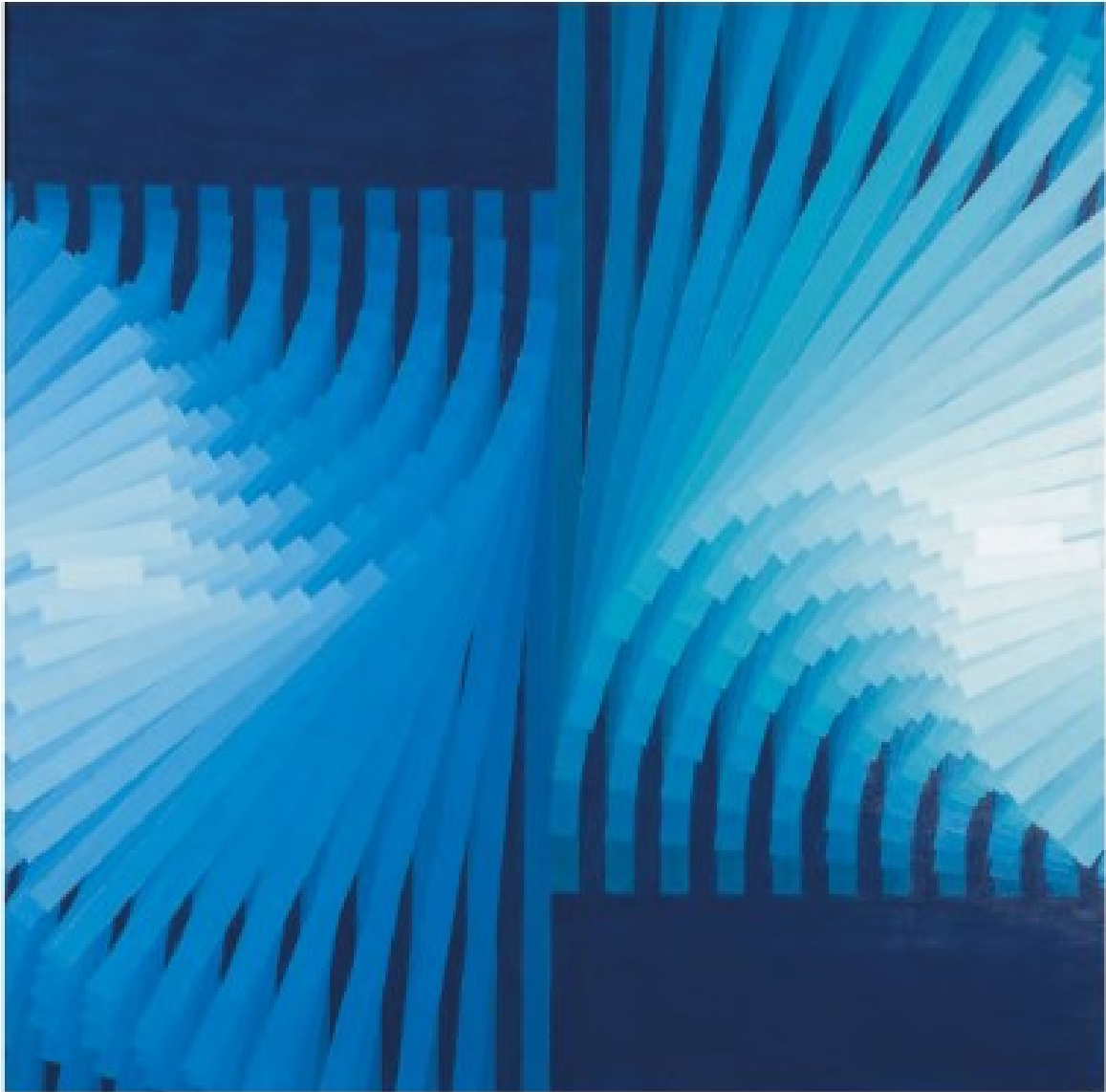


Figura 18: Buch, M. (2010). *Sin título # 283* [Acrílico sobre tabla, 80 x 80 cm.]. Colección Monika Buch.

En el sexto grupo, al que denomina las obras “casuales”; y están realizadas en su mayoría con la técnica del “*collage*”. En ellas, Monika Buch utiliza también el “módulo” que se repite en el espacio compositivo cuyo resultado viene dado por “la carga de acrílico que conlleva el tampón utilizado para su realización”.

Como se puede ver en la figura, 19, el proceso de trabajo es diferente al que ha llevado a cabo en los ejemplos anteriores y no pretende que destaquen por su rigurosidad, sino más bien conseguir el contraste entre la idea de forma modular geométrica y composición menos rigurosa.

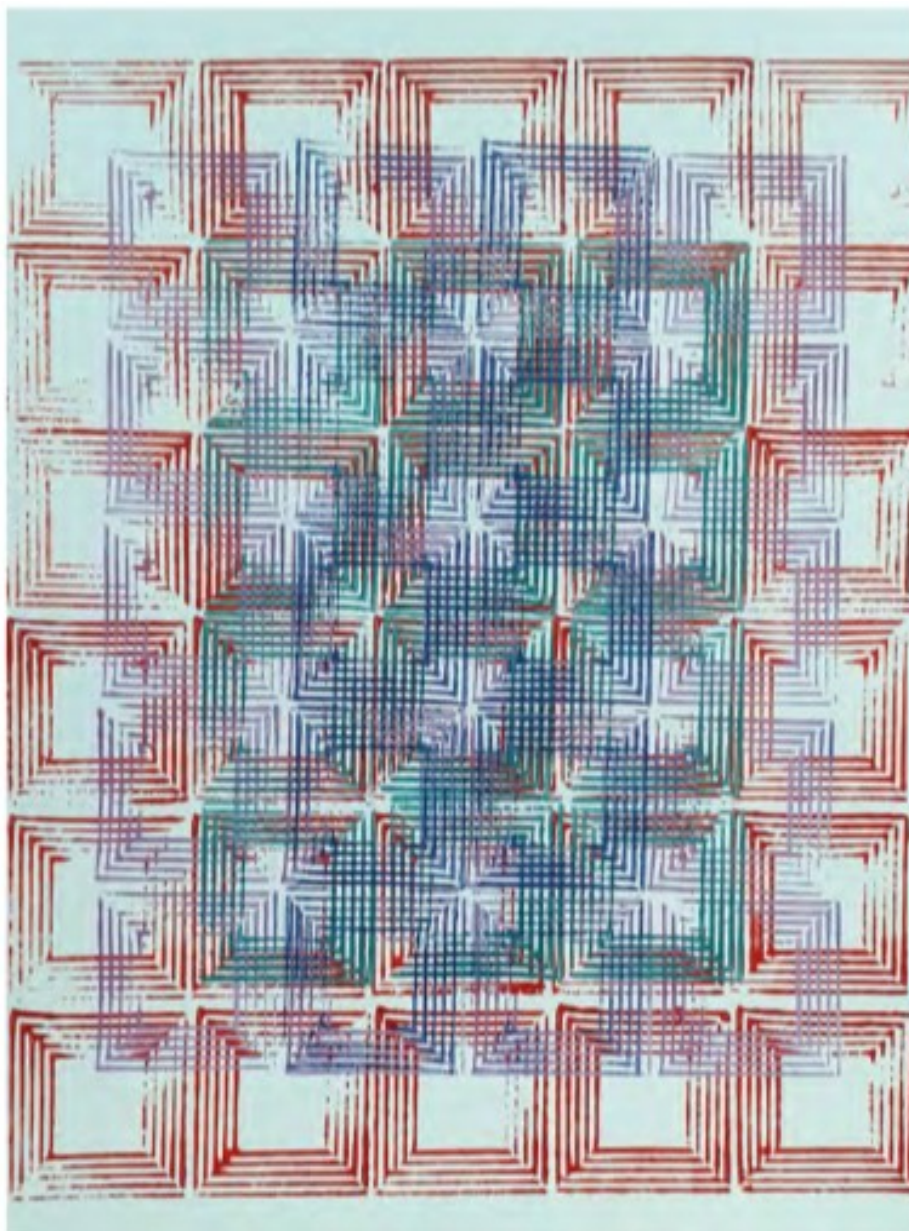


Figura 19: Buch, M. (2006). *Sin título # 055* [Acrílico sobre cartulina, 40 x 30 cm.]. Colección Ars Citerior de la Comunidad Valenciana.

La siguiente imagen de la figura 20 se asemeja a una obra de mediados de los años setenta, que se incluye en el segundo grupo denominado “figuras imposibles”, cuyos módulos repetitivos parecen generar un ritmo similar al crecimiento de una planta.



Figura 20: Buch, M. (2012). Sin título # 066 [Acrílico sobre cartulina, 30 x 30 cm.]. Colección Ars Citerior de la Comunidad Valenciana.

Y un séptimo grupo al que denomina “investigación”, en el que se reúnen aquellas obras en las que se manifiesta la “experimentación” de todo lo anterior a lo largo de los años y los diferentes “temas” que va desarrollando la artista. (Martínez, J. L., 2018, p. 16).

En este grupo se pueden ver composiciones muy diferentes. En la figura 21, esta composición destaca por el movimiento creado por módulos que se repiten.



Figura 21: Buch, M. (1979). *Sin título # 014* [Acrílico sobre papel, 50 x 65 cm.]. Colección Monika Buch.

En la siguiente obra que aparece en la figura 22 destaca la tridimensionalidad.



Figura 22: Buch, M. (1981). *Sin título # 200* [Acrílico sobre cartulina, 50 x 65 cm.]. Colección Monika Buch.

Y otro ejemplo diferente es el de la figura 23, en la que aparece una obra compuesta por figuras planas.



Figura 23: Buch, M. (2017). *Sin título # 137* (Centenario "De Stijl") [Acrílico sobre cartulina, 50 x 50 cm.]. Colección Monika Buch.

Como se observa en estas obras que se recogen en el catálogo de la exposición: *Monika Buch: Trayectoria 1956/2018*, y tal como explica J. L. Martínez en su texto “Monika Buch: geométrica pasión” (pp. 9-17) del mismo catálogo, la artista suele emplear la técnica de la pintura al agua, acrílico o *gouache*, y como soporte la tabla y el papel. En cuanto al proceso de trabajo, realiza diferentes composiciones a partir de una misma idea con el fin de explorar sus posibilidades plásticas. Trabaja por repetición modular, creando estructuras y ritmos. Como resultado plástico, esta artista crea sutiles composiciones dinámicas.

En general, en la superficie de sus obras destacan dos formas, según la distancia en la que se perciba: A una distancia próxima al cuadro, destaca el módulo (o unidad básica), y a otra distancia más lejana, se aprecia una forma geométrica que flota en el centro del espacio compositivo formada por las pequeñas unidades repetidas.

La figura grande (principal de la obra: un círculo, un cuadrado, etc.) se va configurando mediante del proceso perceptivo del espectador. Y parece describir un recorrido con una dirección centrípeta.

En cuanto a la sutilidad con la que se le suele definir su obra, responde no solo al color, sino también al hecho de que, a pesar de que intenta explorar todas las posibilidades de un mismo tema, no intenta crear esquemas compositivos muy complejos; de hecho, la complejidad ya viene dada por estas distancias en la que se perciben la multiplicidad del módulo, la estructura, el color y la luz. Con ello consigue resaltar de manera eficaz la figura principal en la segunda distancia más alejada, sin sugerir interpretaciones; una estructura que se define por sí sola cuando se percibe. Es, así pues, imprescindible el proceso perceptivo por parte del espectador para completar el sentido de la obra.

En las creaciones de esta artista, por tanto, encontramos dos tipos de procesos. El proceso plástico realizado por la manufactura de la artista y el proceso de la percepción visual realizado por el espectador, como ha sido la intención de la artista para completar la obra.

El proceso de la creación de las obras es explicado por la propia artista. En la concatenación de sus cuadros va conectando las figuras (estructurales) principales de todas las obras que pertenecen a una serie; aquellas que se visualizan en la segunda distancia más alejada. Todas las obras de una serie se podrían contemplar alineadas para comprender el proceso de investigación que ha llevado a cabo la artista. Por lo tanto, en la evolución de sus obras se describe una transversalidad, una línea horizontal que recorre todo el proceso de elaboración de cada serie que ella crea. Es un patrón que define su proceso creativo.

El segundo proceso al que nos referimos es el proceso perceptivo generado después por el espectador y que se convierte en otro protagonista definitorio de las obras de Monika Buch. Es una característica del arte óptico y cinético. La percepción del cuadro, sin interpretaciones, está relacionada con las construcciones geométricas, ya que este tipo de abstracción no sugiere otros significados connotativos. Es literal, no narrativo. Aquí el tema del cuadro es la geometría de la composición.

Los artistas y los diseñadores gráficos se basan en las leyes compositivas para crear imágenes. El artista diseña el recorrido de la mirada del espectador. En el caso de una obra realista, los artistas dirigían la composición a través de las formas, los colores y las luces para describir la narración de la pintura; por ejemplo, Caravaggio en su cuadro de estilo barroco titulado *La vocación de San Mateo*, de 1601. Sin embargo, en el caso del arte abstracto geométrico, la realidad es la materialidad de la pintura, los colores, la luz, las formas, el espacio compositivo, la textura visual, la estructura (malla o retícula). Es la “pintura-pintura”,

donde se presenta la imagen que se ha realizado con formas (figuras), sin intención de querer representar ningún paisaje.

Monika Buch utiliza habitualmente en sus obras óptico-cinéticas el color y la forma como recursos para provocar la sensación de movimiento. En el caso del color, la artista va modificando su grado de luminosidad en sus composiciones y juega mucho con gamas de colores contrastadas. Pero las formas son las protagonistas de estos espacios compositivos al crearse diferentes figuras, según su visualización en una u otra distancia. A lo largo de su carrera el módulo ha sido una constante en sus composiciones.

Por lo explicado anteriormente sobre el proceso de creación de la artista, se observa una relación de su proceso con las distancias de observación de sus obras. Por tanto, se distinguen tres distancias de observación: la primera, dada por la unidad que va a definir la composición de la obra; la segunda que corresponde a la figura o forma geométrica que se convierte en la estructura principal de la obra y que es percibida en la segunda distancia; y la tercera distancia marcada por la idea misma del proceso de creación de la artista, en la que va modificando un patrón inicial para indagar en sus posibilidades visuales. Aunque no realiza series de obras diferenciadas entre ellas, sus patrones son una constante en su obra. Principalmente podemos distinguir dos patrones: Un patrón que va desarrollando la artista a lo largo de su carrera es el esquema compositivo de una forma principal cerrada que concentra visualmente la atención en el centro del espacio, como se puede observar en muchas de sus obras, como en los ejemplos de las figuras 12 y 22, donde la forma se construye a partir de pequeños módulos que se repiten creando una textura visual.

Y otro patrón es una retícula que se expande visualmente. Como se puede ver en las figuras 11 y 21, en el caso de la figura 11, las líneas se cruzan diagonalmente para configurar un

plano bidimensional que se expande en dirección centrífuga. La retícula crea una textura visual que puede provocar al espectador la sensación de tridimensionalidad.

En cuanto al significado intrínseco de estas obras, todas las características formales que las definen implican que no necesiten un título más poético o simbólico, dado su carácter objetivo.

Por otra parte, a nivel visual de la obra, la artista no pretende evocar diferentes lecturas de la imagen percibida, pues queda definida claramente y su significado es cerrado. Más bien, cuando hablamos de lectura, desde el enfoque del arte óptico y del cinético, es posible referirse al recorrido de la mirada que realiza el espectador para configurar la imagen. En este tipo de obras, la posibilidad subjetiva de poder provocar al espectador la sensación de cierta tridimensionalidad, como se explicó anteriormente en relación a la figura 22 viene muy guiada por la artista.

La comprensión de la obra por parte del espectador no tiene más interpretación que lo que se percibe visualmente: la configuración de imágenes a través de las cualidades combinadas de los elementos visuales. La intervención del espectador estaría más próximo a un proceso analítico que contemplativo.

3.1.2. Elena Asins: el tránsito del cálculo a la forma

Elena Asins Rodríguez (Madrid, 1940-Azpirotz, Navarra, 2015) es escritora, artista, crítica de arte y conferenciante. Autodidacta “en sus aspectos más fundamentales”. Estudia “en la Escuela de Bellas Artes de París” y a principios de los años setenta en la “Universidad de Stuttgart, con el profesor Max Bense” (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1998, p. 155). Este docente es considerado “el padre de la estética teórico-informacional”, como explica el profesor de Historia del Arte Enrique Castaños Alés, en *Los orígenes del arte cibernético en España*; con ello “la inicia en el estudio de la semiótica y de la gramática generativa (Castaños, s.f.)”.

En el mismo texto, Castaños explica que en la *New School and Columbia University* de Nueva York, es invitada como “*Visiting Scholar*” para realizar una investigación sobre la aplicación digital en las artes plásticas” (Castaños, s.f.). En esta Universidad estudió con el profesor Noam Chomsky, “una de las figuras más destacadas de la lingüística del siglo XX” (Biblioteca Nacional de España, s.f.).

Es integrante del “grupo Castilla 63” desde 1963; y en 1967 se une al grupo “Nueva Generación”. “Su obra comienza a tomar su forma definitiva cuando en el año 1968 Elena expuso por primera vez individualmente en la Galería Edurne [...]”. (Mayordomo, C., 2016, párrafo 2). Y participa, a partir de “1969”, “en el Seminario de Generación Automática de las Formas Plásticas del Centro de Cálculo de la Universidad Complutense de Madrid” (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, p. 155), el centro donde se originó el arte cibernético español (Galería Elvira González, s.f.).

En 2006, le fue otorgada la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes (Ministerio de Cultura) en 2011 el Premio Nacional de Artes Plásticas (Ministerio de Cultura) y en 2012 el Premio Arte y mecenazgo (Instituto de Arte Contemporáneo, 2012).

En 2011 se organizó una exposición antológica sobre Elena Asins en el Museo Nacional Reina Sofía de Madrid (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, s.f.).

En cuanto a su participación en *ARCO Madrid*, ya había participado en 1994 con la Galería Edurne. Realiza 42 obras individuales y 91 colectivas (Ministerio de Cultura, p. 1).

Paralelamente a su trabajo plástico, Elena Asins, ha desarrollado una labor crítica: “Ha contribuido al desarrollo de movimientos experimentales, tales como la Poesía Concreta, alentada en la Estética del profesor Max Bense” (Ministerio de Cultura, p. 5). Asimismo, ha escrito publicado “Ensayos únicos sobre estética” y poemas de “Poesía experimental” en publicaciones especializadas en arte y estética, en diferentes países: España, Francia, Alemania y Estados Unidos (Ministerio de Cultura, p. 1).

En cuanto a su obra, la artista multidisciplinar Elena Asins es considerada una de las pioneras del arte cibernético y del arte conceptual español. También se la inscribe en la tradición constructivista y en el arte minimalista. Pero, como afirma el director del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), Manuel J. Borja-Villel (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2011, p. 10) en el texto de presentación de la exposición *Elena Asins. Fragmentos de la memoria* de 2011²¹, por la complejidad de su obra en su conjunto, resulta difícil limitarla a uno u otro lenguaje.

²¹ La exposición *Elena Asins. Fragmentos de la memoria*, se celebró del 15 de junio de 2011 al 18 de febrero de 2012 en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, (MNCARS).

Así se destaca también en la siguiente cita: “Su obra destaca principalmente por su rigor y coherencia, por su independencia a la moda o intereses de mercado del arte. Su obra bidimensional y tridimensional se encuentra en museos y en colecciones privadas y públicas, así como en inversionistas en arte. Ha recibido siete becas de prestigio nacional e internacional y ha impartido numerosos cursos y conferencias sobre Arte Contemporáneo en distintas universidades y centros culturales.” (Ministerio de Cultura, s.f., p. 1).

Como también afirma Castaños, la artista reconoce la importancia que tuvo su aprendizaje “autodidacta” en el Seminario de Generación Automática de las Formas Plásticas del Centro de Cálculo de la Universidad Complutense de Madrid (GAFP) -aunque apenas participa “en las reuniones” ni realiza obras con el “ordenador”-. Este paso le hizo descubrir la importancia de “las bases matemáticas en el arte”, la gestación de las ideas y el “proceso” de trabajo “en el producto estético final”, así como “[en] las posibilidades que se le abrían al arte con el empleo de otros medios distintos a los tradicionales” (Castaños, s.f.). A principios de los ochenta, cuando investigaba en la Universidad de Columbia, realiza sus primeras obras directamente con el ordenador (Castaños, s.f.). Así ha empleado desde entonces “la calculadora electrónica”, como “herramienta de trabajo y no como un fin en sí mismo”, y “ha acompañado todo su trabajo artístico, siempre vinculado a la abstracción geométrica y al ámbito de la composición pura” (Castaños, s.f.)

Asentó su investigación artística en la teoría de la información de la década de los sesenta, (MNCARS) y “creó sus propios sistemas gráficos para producir formas basadas en series numéricas, estructuras gramaticales y desarrollos musicales” (Galería Elvira González, s.f.). Por aquellos años participó en otros proyectos como la “Cooperativa de Producción Artística

y Artesana²² (CPAA), fundada por Ignacio Gómez de Liaño, donde se congregaban diferentes disciplinas: “artes plásticas, las matemáticas, la poesía, la lingüística, la filosofía, la música o la arquitectura” (Galería Elvira González, s.f.). Coincidió así “en un proyecto único, desde el arte óptico hasta la pintura monocroma.” (Mayordomo, C., 2016, párrafo 2). Asimismo participó en el Grupo 63, arriba indicado, con pintores que cultivaban diferentes “tendencias” (Julio Plaza, s.f.).

Lo corrobora también el filósofo y profesor, Ignacio Gómez de Liaño, en el texto *Elena Asins, o la danza silenciosa de las líneas*, para el catálogo de la exposición *Elena Asins: Fragmentos de la memoria*, organizado por el MNCARS en 2011. Este autor considera que Elena Asins, Julio Plaza (su esposo), LUGAN y Julián Gil, quienes habían formado parte de la CPAA, son ya en la década de los sesenta las grandes figuras del “arte constructivista”. Y deciden ir a “contracorriente” de todas las tendencias del momento desarrollando el arte “de las formas puras de la geometría”, situados en el polo opuesto de “la reproducción ilusionista de la realidad fenoménica” (MNCARS, 2011, p. 19).

Durante su última etapa, Elena Asins continúa generando obra con el ordenador, investigando en el tema del “urbanismo como estética” (MNCARS, 2011, p. 19) y el concepto de “espacio” (MNCARS, 1998, p. 155). La artista afirma al respecto: “Una pintura es simplemente un hecho, una acción o una intervención, en que sus elementos propios están relacionados de una determinada manera, y precisamente esta relación o conexión es lo que vengo denominando, desde hace muchos años atrás, estructura.” (Asins, 1996, como se citó en Galería Elvira González, s.f. p. 1).

²² En un artículo publicado por el Institut de Cultura de Barcelona (ICUB), donde se anuncia la exposición organizada por la Galería Nogueras Blanchard de Barcelona, (del 14 de enero al 31 de marzo de 2023), sobre Elena Asins, titulada *Elena Asins, pionera del arte digital*, se afirma que fue cofundadora de la Cooperativa de Producción Artística y Artesana. (Institut de Cultura de Barcelona, 2023, párrafo 2).

En la década de los sesenta, Asins comenzó a trabajar en obras constructivistas y progresivamente fue sintetizando las formas. Desde su inicio está influenciada por el arte geométrico, y sobre todo “por el arte óptico, la pintura monocroma y el Suprematismo de Malévich.” (Galería Elvira González, s.f., p. 3). En “1964” ya investiga “sobre las estructuras plásticas”. Y lo enriquecería “a partir de 1966, con el conocimiento de la poesía visual”, así como “la estética informacional de Max Bense”, a quien conoce en 1970, y con la teoría mencionada de Chomsky (MNCARS, 2011, p. 21).

A finales de los años sesenta, la artista escribió lo siguiente en el texto “Consideraciones generales sobre la obra de Mondrian. *Ordenadores en el arte*, Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid”: “La obra de Mondrian es la presentación, demostración y valorización del plano-espacio, o del espacio plano. Sus medios: espacio, plano, línea, color.” (MNCARS, 2011, p. 47). Y en las conclusiones del mismo texto añadía: “Toda creación humana puede organizarse y estudiarse científicamente. Su realización está basada en leyes que parten de los principios elementales de expresión, [...]” (MNCARS, 2011, p. 53).

En los años sesenta (MNCARS, s.f.) su obra tiene características conceptuales, y también algunas características procedentes de sus primeros cuadros constructivistas de su juventud, por la forma de estructurar el espacio del lienzo. En alguna obra, utiliza en su composición letras, cuyo resultado se asemeja a una obra de diseño gráfico.

Por aquella época, Elena Asins también consigue crear otro tipo de composiciones armónicas y sutiles, por sus formas, sus colores y su composición, superponiendo grandes planos. A finales de los años sesenta, crea grandes composiciones en blanco y negro, como su conocida obra *Estructuras ópticas (Boceto)*.

A finales de los años sesenta Elena Asins conecta con la tendencia internacional del arte óptico.

En muchas de sus composiciones, Elena Asins explora con las formas geométricas como el círculo. En la mayoría de estas obras utiliza una paleta cromática muy austera. A veces, el círculo los combina con otros elementos como la línea, o el positivo/negativo. La sutilidad con la que traza las líneas ortogonales recuerda a las obras de Agnes Martin (Canadá, 1912-Estados Unidos, 2004).

A finales de los sesenta, la artista utiliza tanto técnicas experimentales como técnicas pictóricas tradicionales (MNCARS, s.f.).

En los años setenta trabaja también con técnicas tradicionales como el dibujo y con técnicas de impresión más novedosas (MNCARS, s.f.).

Elena Asins nos cuenta en el texto del catálogo *El Centro de Cálculo 30 años después*, que su paso por el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid entre finales de los sesenta y principios de los setenta, fue primordial para su posterior interés e investigación acerca de la “memoria”/”memoria visual” y la relación entre el “cerebro y el ordenador”. De hecho fue una influencia también para otros compañeros que compartieron el seminario de artes plásticas. El hecho de reflexionar sobre el “procesamiento de información”. (Asins, 2003, p. 13).

Se adentra en el campo del lenguaje de la percepción visual y replantea su teoría con la nueva variable de la técnica informática.

Asins lo compara en cierta medida con la manera de procesar de una computadora. Y al hecho de como conserva la “memoria” y la recupera. En principio, en ambos sistemas de

almacenamiento y procesamiento, del cerebro y de la computadora, intervienen como “símbolos”: la “representación o algoritmo”.

Podemos ver la similitud que hace Asíns entre cerebro y computadora cuando dice que la “memoria trabaja como un procesador de imagen-espacio, de forma, de color, textura, brillo, etc. Y ambos utilizan “representación o algoritmo” como “símbolos” que procesan ambos, el cerebro y la computadora (Asins, 2003, p. 14).

Asins hace después una gran diferenciación entre la complejidad del cerebro y la computadora:

En el cerebro humano intervienen, además: la “percepción”, “emoción”, “conciencia”, “sensibilidad”, “accesibilidad”, “estabilidad”,... En definitiva, unidos a la idea de sentimientos y de reflexión. Y a través de estos algoritmos, se representa el “mundo”. Para que haya percepción, debemos establecer “relación entre conciencia y memoria”, nos dice Asins (Asins, 2003, p. 14). De hecho, reflexionando sobre la percepción visual, la complejidad radica, entre otros aspectos, en que el cerebro requiere una primera fase de percepción del mundo real que nos rodea y después la almacena. En el proceso de recuperación, intervendrá el bagaje de cada individuo. Nos habla de la fenomenología de la percepción visual; el cognoscimiento a través de la experiencia. Después en ese almacenamiento, el cerebro, con un sistema parecido al de la computadora, le dará un significado a cada elemento (o estímulo), de manera que cuando volvamos a percibir ese elemento, el cerebro lo interpretará.

Pero a pesar de su similitud en primera instancia, el cerebro es más complejo y en la “memoria visual”, -dice Asins-, intervienen el “procesamiento de datos” y el “procesamiento conceptual” en un proceso analítico de la “percepción”, (“o de conciencia”).

En definitiva, las ideas, pensamientos, reflexión o sentimientos son conceptos que sólo se dan en el proceso de la percepción (visual) del ser humano. Además, en el sistema de la percepción visual se necesitan de otros elementos externos, como la “luz” y el “movimiento”. Es por esto que Asins, concluye, que “Naturaleza y técnica” son los “polos” entre los que discurriría el ser humano (Asins, 2003, p. 13).

Por último, como explica Asins, la noción de lo tridimensional se da posteriormente en el cerebro. “Es en el sistema 3D donde implementamos la visión con nuestro conocimiento almacenado y catalogado” (Asins, 2003, p. 14).

Elena Asins tiene una temática que va desarrollando a lo largo de toda su trayectoria. Como en el ejemplo de la figura 24, indaga en las posibilidades de las estructuras, la expansión y el desarrollo en el espacio y el tiempo (por el ritmo que crea) de unas estructuras modulares.

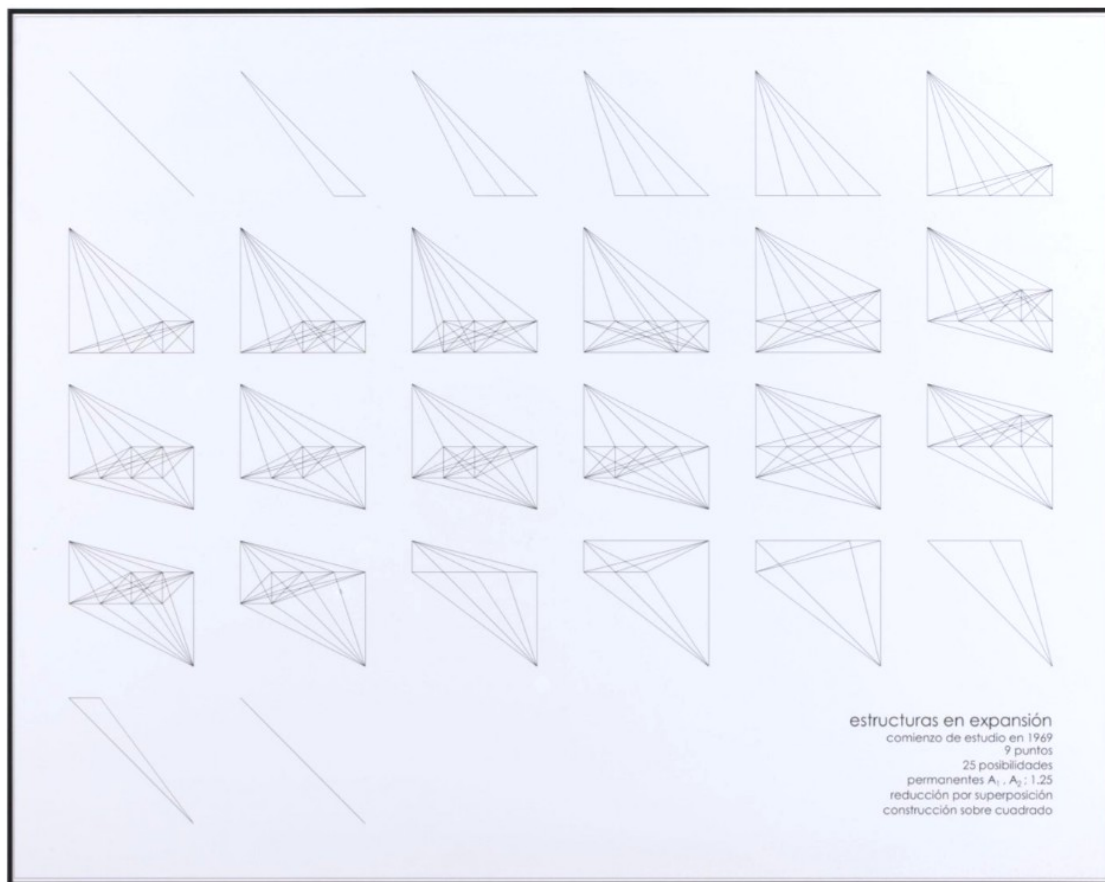


Figura 24: Asins, E. (1969-2009). Estructuras en expansión. [Impresión digital sobre papel, 122,5 x 154,5 cm]. Colección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

A mediados de los años setenta, se centra en las formas y se aleja del color. Las obras en b/n se alejan de la expresividad que pudiera evocar el color. El ritmo creado por el desarrollo de las formas visuales es el protagonista de esta obra.

Como se comentó anteriormente, la noción de lo temporal también se relaciona con el carácter musical que tiene el discurso de Asins. Ella misma lo explicaba en un texto recogido en el catálogo de la exposición *Elena Asins: Fragmentos de la memoria*: “No se trata de una nueva experiencia óptica, sino de una nueva concepción de la imagen: en la que la cuarta dimensión absorbe las restantes. EL NÚMERO EN EL ESPACIO convierte a este en Tiempo” (Asins, 1979, citado en MNCARS, 2011). Al respecto, es el profesor Gómez quien precisa más sobre la estética de Asins al afirmar que, por su carácter musical, es un “arte temporal” (MNCARS, 2011, p. 23).

Elena Asins reconoce “la calidad musical” (MNCARS, 2011, p. 23) en sus producciones y se identifica con algunos músicos, por los cuales, denomina a algunas de sus obras “*Cuartetos prusianos* (1979-1981), en honor a las obras homónimas de Mozart, y *Canons* (1988-1996), dada su relación con Juan Sebastián Bach” (MNCARS, 2011, p. 23).

A finales de los setenta sus obras minimalistas son el producto de la investigación de la artista sobre los lenguajes. Investiga el proceso de la línea creando un ritmo musical.

A principios de los ochenta, durante su estancia en la Universidad de Columbia, inicia su “serie de obras en las que estudia la estructura del plano mediante formas progresivas y generativas partiendo del concepto de escala.” (Galería Elvira González, s.f., p. 2). Sobre ello, la autora escribe:

Soy una artista que tiene como objetivo fundamental la búsqueda continua e ininterrumpida de valores auténticos, sin puntos de vista convencionales. Mi trabajo tiene como finalidad la ordenación espacial, en tanto medida secuencial de categorías espacio-temporales. También puede distinguirse por sus características de orden, severidad y pensamiento matemático, en el sentido de abstracción y creación de un mundo tautológico. [...] (MNCARS, 2011, pp. 210-211).

En la figura 25 se aprecia un ritmo musical aunque la construcción es más ortogonal y también recuerda a un trabajo de arquitectura.

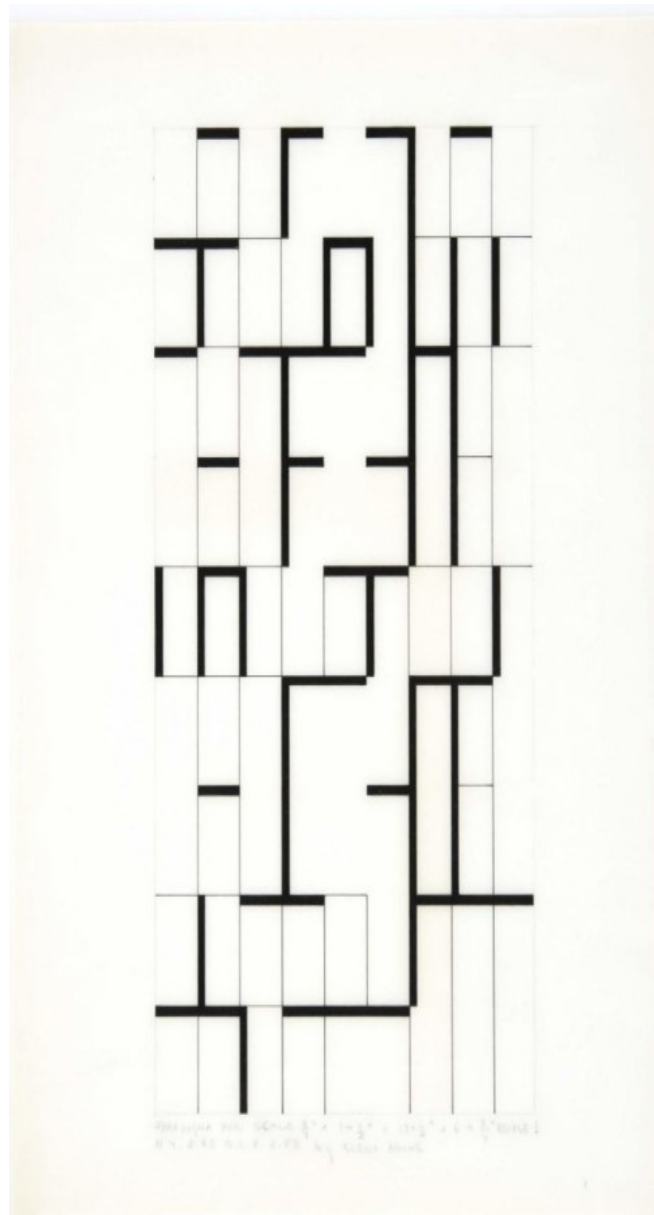


Figura 25: Asins, E. (1982-1983). *Paradigm for Scale (Paradigma de escala)*. [Lápiz, tinta y esmalte sobre papel vegetal, (obra formada por 272 dibujos. Dibujo, instalación), 42 x 29,5 cm]. Colección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.<https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/scale-escala>

Elena Asins escribe un texto relevante en 1984 para el catálogo de la exposición *Arte y nuevas tecnologías*, del Palacio de la Magdalena en Santander (Palacio de la Magdalena, 1984). En él manifiesta su idea del arte como lenguaje en sí mismo cuya función es comunicativa. Y explica que “el arte es una cosa, el arte es el uso que de él se hace”, y es “perteneciente al campo semiológico como lenguaje de signos y símbolos referidos a él mismo”. Añade, además, “el arte es un instrumento cuya finalidad es la comunicación sobre sí mismo, bajo el concepto de sí mismo, el cual es concepto de noticia de su ser comunicable [...]”. Y concluye este apartado afirmando: “en resumen, total tautología de significados y funciones, mundo cerrado en sí igual que la matemática. ARTE no es sensaciones, ni emociones, ni sentimientos, es puro concepto mental completo, no sensaciones a transmitir ni a ser recibidas.”

Por lo tanto, para Asins, el objetivo del arte no es la de transmitir una idea o una emoción a través de los sentidos: “tactilidad, olfatibilidad, audibilidad, visualidad” (Asins, 1984, citado en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2011) para narrar o representar algo externo. Y entonces, no es sólo estético (para ella, el sentido de la estética queda en un segundo plano), sino que tiene ante todo una función comunicativa y sólo dentro de un proceso mental en el que trata de reflexionar sobre planteamientos lingüísticos. Un ejemplo es cuando trata de aunar en un mismo espacio diferentes lenguajes: el musical, procedente del plano mental y que tiene que ver con el proceso mental sobre cómo concibe la obra la artista; y el lenguaje matemático, como vehículo que estructura el espacio físico donde se plasma la obra.

Más allá de pensar en el plano físico de la obra, alejado de la fenomenología producida por la expresión del color y sin intención de buscar nada relacionado con lo sublime, se aleja de este

polo y se aproxima al otro polo en el que se encuentra el otro tipo de arte, el arte geométrico. Es un “intercambio simbólico” en el que intervienen “planos inmateriales” y unidades “expresantes o articulantes”. El arte de este modo tiene una intención comunicativa; incluso es exclusivamente comunicación. Así, afirma Asins que, cuando conecta históricamente a través de las formas, lo hace puramente en un sentido “estético”. Por estas razones, para ella, el arte que existe es “el de vanguardia” dentro de un contexto actual.

Desde 1987 hasta 1990, se traslada a Hamburgo para continuar trabajando con el ordenador y la impresora como herramientas; en esta etapa sus obras son conceptuales. Realiza unas series inspiradas “en motivos religiosos y filosóficos que van desde el Viejo y el Nuevo Testamento hasta Wittgenstein.” (Galería Elvira González, s.f., p. 2). El director del Museo Reina Sofía de Madrid, a raíz de la exposición *Elena Asins: Fragmentos de la memoria*, celebrada en 2011, conecta “el megalito o ataurique y el pensamiento de Wittgenstein, reconocido por la autora como uno de sus puntos de apoyo.” (MNCARS, 2011, p. 9).

En un texto que escribió Ignacio Gómez de Liaño en 1988, titulado “Las imágenes celestes de Elena Asins” (MNCARS, 2011, p. 22)., describía algunas de las características de la obra de Asins. Entre ellas, se refiere a una característica poco visibilizada, la del “carácter orgánico” que tienen sus obras. Este atributo de orgánico relacionado con la noción de “caminante puramente estético”, como lo denomina Gómez, pues es como si la artista transitara en el plano de su imaginario “pitagórico” (MNCARS, 2011, p. 22). Es en el plano conceptual o mental donde se concibe la obra de arte. Y que para Asins es esa idea su obra, aunque después lo plasme físicamente en el papel o en una tablilla. Para Gómez, se trata del proceso formal generado por las geometrías relacionadas con la “gracia” platónica y que dan como resultado

una obra que estéticamente la denomina como “sutileza gótica” (MNCARS, 2011, p. 22), entre otras denominaciones. “Los espacios formales de Elena Asins solo se pueden entender como rítmicas concreciones de tiempo, o de tiempos, según sea la ley empleada para la composición de la serie particular” (MNCARS, 2011, p. 22).

En los noventa, continúa con las producciones realizadas en el ordenador, y crea un sistema nuevo con una base matemática, empleando “antiguas fórmulas matemáticas (Galería Elvira González, s.f., p. 2)”. Comenzó entonces a “denominar los átomos o partes mínimas de la obra, en recuerdo a J. S. Bach, *Canons*. (Galería Elvira González, s.f., p. 2)”. Como resultado de esta influencia, sus *Canons* 22 los realiza una vez regresa a Madrid, en 1990. Trabaja a partir de una “melodía”; y esta labor creativa a partir de “la música y el ritmo” fue una constante en la carrera de la artista. (Galería Elvira González, s.f., p. 2).

Como se observa en la figura 26, Elena había explorado ese camino en los años ochenta.

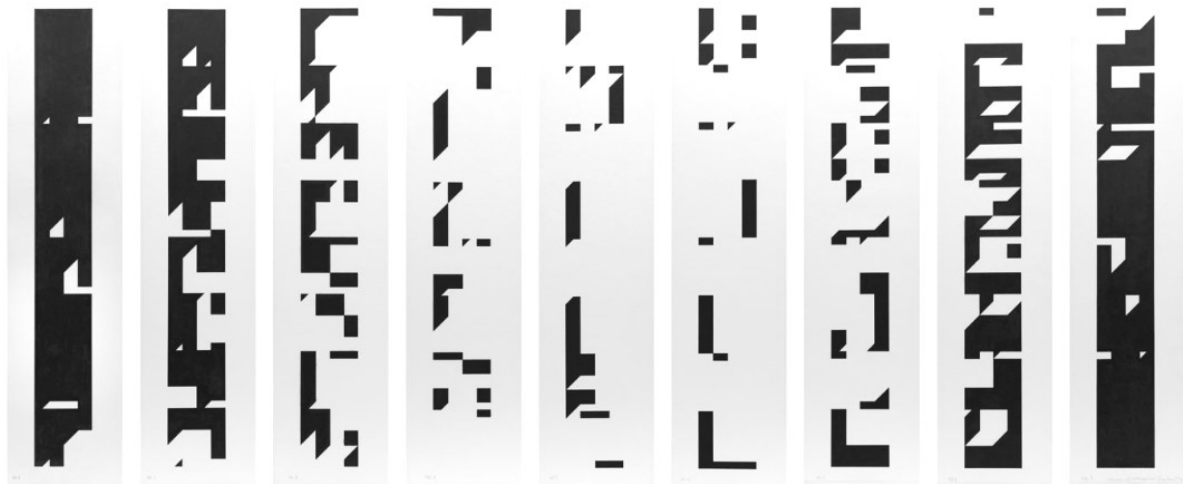


Figura 26: Asins, E. (1982-1983). *Canons 22, Ephpatha*. [Tinta sobre cartulina].

<https://elviragonzalez.es/elena-asins-canons/>

Desde mediados de los años noventa, la artista reside en Azpiroz, Navarra y trabaja en el conjunto escultórico de sus *Menhires*, en el relieve y en el vídeo. Y cada vez se interesa más por el “arte conceptual” (Galería Elvira González, s.f., p. 2), aunque se mantendrán los mismos intereses como hilo conductor prácticamente en toda su obra; como ocurre con la noción de lo temporal.

El profesor Javier Maderuelo escribe un texto para el catálogo de la exposición *Menhir dos* en 1995 en el que se explica el sentido de la musicalidad que existe en la obra de Elena Asins, tal como también argumenta Gómez de Liaño (y que hemos recogido ya al referirnos a la obra de Asins en los setenta). Es por tanto la musicalidad en la obra de Asins una constante en prácticamente toda su obra. Maderuelo lo precisa así: “Su arte es musical no solo porque sus formas plásticas tengan una relación de similitud estructural con ciertos desarrollos compositivos de la música, sino porque, como esta, es inmaterial, es puro proceso mental” (Maderuelo, 1995, tal como se cita en el Museo Reina Sofía, 2011, p. 23). En este sentido también, Ignacio Gómez de Liaño subraya el argumento de Elena Asins cuando dice que su obra primigenia es la que se crea en el plano mental; en su universo “pitagórico”. Por este motivo, el carácter musical de la obra de Asins es tan importante, porque se convierte en el centro del proceso de creación de la artista y se encuentra en los dos planos, en el mental y en la materia (ya sea en papel bidimensional o en materia escultórica), a modo de estructura que articula visualmente la composición.

Elena Asins trabaja a lo largo de su carrera este tema de los menhires. Las piezas que aparecen en la figura 27 pertenece a un conjunto de grandes dimensiones.

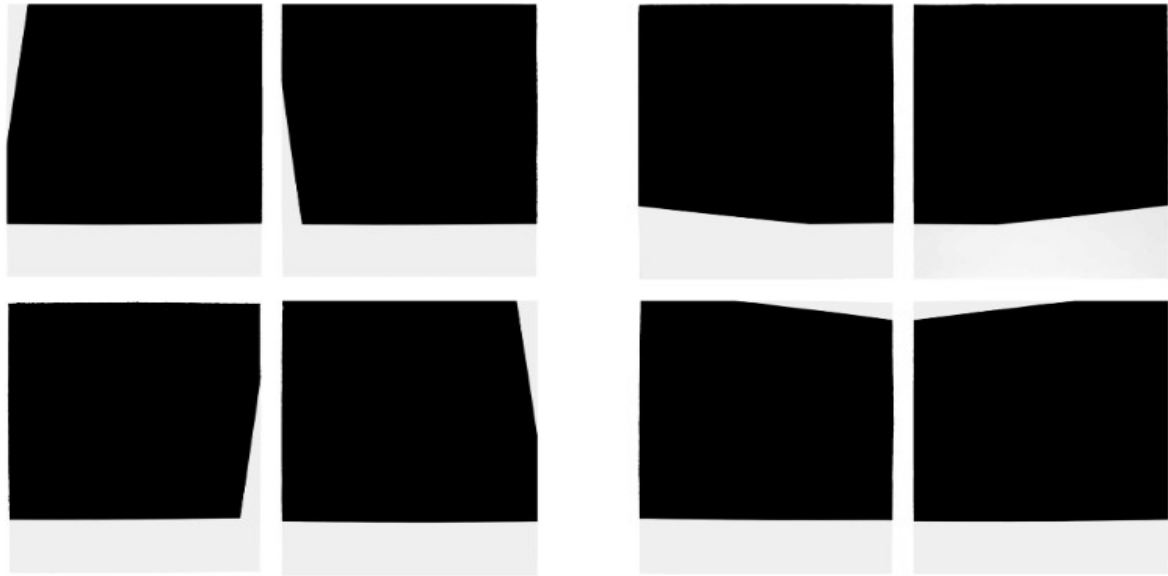


Figura 27: Asins, E. (1999). *La rotación del menhir*. [Serigrafía sobre papel, (conjunto de ocho obras), 148 x 118,5 cm c/u]. Colección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

Elena Asins emplea en muchas ocasiones el ordenador y la impresora (como ya se ha indicado). También crea obras con la técnica de la heliografía, impresión *offset*, impresión sobre papel fotográfico y mecanograma.

En cuanto a los soportes que utiliza, aunque influenciada por el arte óptico y el geométrico, es muy austera, “Asins incorpora progresivamente soportes poco convencionales como el hilo de nylon o el papel plegado” Galería Elvira González (s.f., p. 2). Otros soportes son los siguientes: papel continuo, papel de trama, papel milimetrado, papel fotográfico, cuaderno, lienzo, cartón, cartulina, madera, y táblex. Y entre los materiales destacan los que siguen: acrílico, óleo, letras transferibles, tiras de plástico Dymo, rotuladores, *gouache*, tinta china, esmalte y estilógrafo.

El proceso formal generado por las geometrías es el resultado de una idea. El proceso creativo en la mente es para Asins el sentido de su propia obra y, paralelamente, lo traslada al soporte plástico como la esencia estética de su obra. Como una partitura musical, el texto visual que se lee en su obra es la parte tangible de la idea intangible de la obra en su propia mente.

Como se explica en el artículo *Elena Asins, pionera del arte digital*, suele trabajar con un método “estructuralista influenciado por la semiótica, la lógica matemática, la teoría de la información y la poesía concreta.” Construye con pequeñas unidades un texto que forman parte de un todo.

De esta forma, realiza “obras monocromáticas y geométricas, creadas a partir de algoritmos y series numéricas”. Con ello, pretendía “crear nuevas estructuras de pensamiento; un mundo autónomo, alejado del simbolismo, basado en el orden y la pureza formal del movimiento.”

(Institut de Cultura de Barcelona, 2023, párrafo 2). La repetición de los elementos es una constante en sus series.

Resultados plásticos: Estudia y sistematiza un lenguaje complejo en el que trata de aunar campos diferentes en un mismo espacio.

En su extensa obra hay muchos ejemplos: “Contemplados bajo la lógica/no-lógica de las aporías como modelos de pensamiento, los hallazgos plásticos de Asins aúnan intereses dispares en apariencia”. Un ejemplo de ello es la “música” y la “historiografía” en muchas obras de la artista que “ha denominado *Cuartetos Prusianos* (1979-1981).” (MNCARS, s.f.). Estas obras las realiza “en honor a las obras homónimas de Mozart, y *Canons* (1988-1996), dada su relación, como se indicó más arriba, con Juan Sebastian Bach.” (MNCARS, 2011, p. 23).

Visualmente, hay unas constantes en su obra: unidades que se repiten creando ritmos. El ritmo como movimiento, espacio, notas y silencios, lleno y vacío²³. (MNCARS, 2011, p. 15). Repetición de línea, línea expandible, movimiento generado por la visualización de la línea. El signo y la estructura.

También se observa que trabaja visualmente con pares de conceptos contrarios: blanco/negro/ (además de ser ausencia de color, en contraste también con el b/n). Y la nota/silencio.

En cuanto a los lenguajes que utiliza destacan las teorías lingüísticas, matemáticas y la música.

²³ En el catálogo: *Elena Asins: Fragmentos de la memoria*, de 2011, se recoge un texto, titulado “Los tiempos de Elena Asins”, de Pierre Binétruy, director del Laboratoire AstroParticule et Cosmologie, París. Investigador y astrofísico. En este texto se alude a los conceptos relacionados con el tiempo en la obra de Elena Asins: “lo vacío y lo lleno”, el “ritmo”, el “fractal”, etc. (MNCARS, 2011, p. 15).

Conceptualmente, a la hora de concebir sus obras, utiliza nociones procedentes de las matemáticas como, fractal, secuencia, repetición,...Pero crea sus obras con un carácter musical. El número, sus imágenes, sus líneas, son tiempos, nos recuerdan a una partitura o un texto escrito. Elena Asins tiene presente la observación de la obra por parte del observador, pero sin pretensiones relacionadas con el arte óptico. Ella relaciona su obra con el proceso de la percepción visual, sobre cómo se procesa la información. Su forma de concebir las composiciones forman parte de un “proceso mental”. Al respecto, explica que su similitud con la música no se trataría simplemente de parecer una estructura musical, sino que la compara con la música por tratarse de un proceso totalmente “mental” (MNCARS, 2011, p. 23).

Ignacio Gómez de Liaño considera que, desde los setenta, es Elena Asins quien “de forma más constante y sistemática, utiliza el ordenador para la creación de su obra”. Para ella, como continúa Gómez, “su obra verdadera no será” (MNCARS, 2011, p. 21) la que vemos tangible, sino la que crea mentalmente y que traduce con las matemáticas. Como ella misma explica en un texto que redactó para un catálogo para la Galería Columela de Madrid, en 1988, su finalidad es la de comunicar (MNCARS, 2011, p. 207). La comunicación tiene que ver con el lenguaje, con lo signos, y con lo simbólico. De esta forma, para la autora, lo simbólico forma parte del lenguaje. Lo artístico no es lo que percibimos visualmente, pues, para ella, su obra va más allá de lo que se transmite por los sentidos (MNCARS, 2011, p. 203).

Pero, además, concibe sus obras como un proceso mental y pensando en la percepción visual del espectador; en como va a procesar esa imagen. La percepción visual necesita de una información previa para poder interpretar las imágenes. Al visualizarlas es cuando interpretamos que hay una similitud con otro lenguaje. Por este motivo, Elena Asins, va más allá de su interés por crear su propia estética, dando como resultado una obra compleja en una

aparente austeridad de formas y colores. Es pues una artista teórica que teje todo un sistema complejo mediante el cual trata de comunicar, de explicar la teoría que construye y de argumentar a través del lenguaje artístico que construye a lo largo de los años.

3.1.3. Soledad Sevilla: el equilibrio entre la rigurosidad y lo orgánico

Soledad Sevilla Portillo (Valencia, 1944) estudió entre 1960 y 1965 en la Escuela de Bellas Artes de Sant Jordi en Barcelona. Como profesional, ha sido docente en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Granada. Sobre su carrera artística, entre 1969 y 1971 participó en el Seminario de Generación Automática de Formas Plásticas del Centro de Cálculo de la Universidad Complutense de Madrid. Y recibió cuatro becas: en 1979 la Beca Fundación Juan March para España; en 1980, la Beca Centro de Promoción de las Artes Plásticas e Investigación de las Nuevas Formas Expresivas; la Beca Comité Conjunto Hispano Norteamericano para Asuntos Culturales (1980-1982); y la Beca para realizar estudios en la Universidad de Harvard, Boston (1981-1982).

Como reconocimiento a su trayectoria artística, el 21 de diciembre de 1993 recibió el Premio Nacional de Artes Plásticas. A este le siguieron otros: en el mismo año el Premio Alfons Roig de Valencia; el 12 de diciembre de 2007 la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes (propuesta por el Ministerio de Cultura y Deporte y concedida por el Gobierno de España) (Soledad Sevilla, s.f.); también en 2007, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (RABASF) le otorgó el premio José González de la Peña, Barón de Forna; en 2008 la Medalla de la Academia de Bellas Artes de Granada José M^a Rodríguez Acosta; en el año 2014 el Premio Arte y Mecenazgo en la categoría de mejor artista; el 16 de octubre de 2020 fue nombrada Doctora *honoris causa* por la Universidad de Granada; el 23 de noviembre de

2020 recibió el Premio Velázquez de Artes Plásticas²⁴; y el 17 de octubre de 2022 fue nombrada miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia.

Hasta el año 2021, (fecha de la última actualización de exposiciones en su web), ha realizado alrededor de setenta y tres exposiciones individuales (Soledad Sevilla, s.f.), aproximadamente ochenta y seis exposiciones colectivas (en su web solo aparecen registradas hasta 2022 las principales exposiciones en esta categoría) (Soledad Sevilla, s.f.) y sesenta instalaciones (publicadas en su web hasta 2021) (Soledad Sevilla, s.f.). Entre otros eventos importantes, participó por primera vez en ARCO'85 de Madrid. En 1992 realiza en el Castillo de Vélez Blanco de Almería “una proyección sobre los muros desnudos del patio que permite visualizar nuevamente el pórtico renacentista que actualmente está en el *Metropolitan Museum* de Nueva York.” (Sevilla, S., s.f., párrafo 3). Y en 2004 aparece en el Museo Reina Sofía, “trabajando en su retrospectiva” (Sevilla, S., s.f., párrafo 10).

En cuanto a su obra, esta autora comienza a finales de la década de los sesenta con una pintura próxima al minimalismo. Con el aprendizaje en el Centro de Cálculo, inicia en los setenta una nueva etapa, donde su praxis pictórica se fundamenta en “la geometría como una base normativa”.

Durante los años que residió en Boston, con la segunda Beca para realizar estudios en la Universidad de Harvard, Boston (1981-1982): *Technical Examination of Works of Arts*, Fine Arts Department. Gracias a esta estancia comenzó a trabajar en la serie *Las meninas* (Sevilla,

²⁴ “El jurado del Premio Velázquez de Artes Plásticas” propuso a Soledad Sevilla “por ser pionera en la experimentación con los lenguajes en el Centro de Cálculo, y por la solvencia con la que transita entre el plano y el espacio, así como por su forma innovadora de entender la luz, los materiales y la geometría”. (Ministerio de Cultura, 2020 párrafo 1). A esta valoración se añadió también que “su obra es reconocida por su reflexión sobre diferentes tradiciones y culturas artísticas, que abraza e incorpora al presente, siempre en la tensión entre naturaleza y arquitectura”. (Ministerio de Cultura, 2020 párrafo 2).

S., s.f., párrafo 2). Estas obras se sustentan en “una estructura básica en forma de retícula para reinterpretar los espacios y las atmósferas del cuadro de Velázquez.” (Sevilla, S., s.f., párrafo 2).

A su regreso a España, realiza instalaciones, donde utiliza el espacio real para crear su obra, pero la artista concibe estas nuevas obras de manera pictórica. Esta manera de abordar la instalación es una aportación de Soledad Sevilla novedosa que representa una “renovación” (Sevilla, S., s.f., párrafo 2) en el mundo plástico.

En otra serie posterior, *La Alhambra*, donde reinterpreta “el palacio nazarí”, continúa trabajando con “la retícula” (Sevilla, S., s.f., párrafo 2) como sustento de la imagen, aunque también otorga mucha importancia al color (Sevilla, S., s.f., párrafo 2). Este trabajo con la retícula prosigue hasta “finales de los años noventa”. (Sevilla, S., s.f., párrafo 4). Después, aunque no sea tan evidente la estructura geométrica, continúa concibiendo sus obras con un cierto orden matemático, “permanece una cierta idea geométrica, de muro y de espacio, a través de lo vegetal, de las formas de las hojas, que evoca sutilmente a Granada” (Sevilla, S., s.f., párrafo 4). Después, tanto en su serie de *Los Apóstoles* (una recreación de los apóstoles de Rubens), como en *Retablo*, vuelve a evidenciar el uso del orden geométrico que estructura las imágenes (Sevilla, S., s.f., párrafo 5). En los trabajos de esta época explora las texturas mediante la aplicación del color en la superficie pictórica de grandes dimensiones (Sevilla, S., s.f., párrafo 5). También complementa sus obras con el vídeo y la fotografía (Sevilla, S., s.f., párrafo 6). Por ejemplo, en el caso de *Los Apóstoles*, aparecen sus figuras junto a reproducciones parciales de las figuras que representó Rubens para poder comprender la obra y apreciar las similitudes en cuanto a las tonalidades. Es interesante el resultado porque de una imagen realista nos traslada a una obra abstracta.

Las obras de Soledad Sevilla de finales de los sesenta están próximas a la escultura. Los planos de materiales translúcidos configuran un espacio tridimensional.

En el artículo “Soledad Sevilla. Detrás de la celosía” de la revista *Lápiz*, se recogen unas palabras de Soledad Sevilla que explican cual es su máxima inquietud en el arte: “[...] De las cosas me seduce su esencia, por qué se generan, por qué ocurren, eso es lo que quiero transmitir, no los hechos exteriores o las imágenes sino las presencias” (Iglesias, C. y Montolío C., 1996, p. 82).

En palabras de las autoras del artículo:

Todo su trabajo trata de envolver al espectador en la esencia de aquello que posiblemente no esté presente, ya que no es la figura el protagonista de sus trabajos sino el espacio, un espacio creado, delimitado por sus líneas de luz y de sombras, un espacio recuperado por la memoria y por la imaginación como en la instalación del patio del Palacio de Vélez Blanco, para la exposición *Plus Ultra* en Sevilla en 1992²⁵ (Iglesias, C. y Montolío C., 1996, p. 82).

En su etapa geométrica más pura, a lo largo de la década de los setenta, Soledad Sevilla configura unos espacios reticulados que parecen expandirse más allá del lienzo. Como vemos en las figuras 50, 51 y 52 la artista consigue crear unas imágenes dinámicas mediante el uso de la línea diagonal que organiza el espacio.

²⁵ La pieza de la que se habla aquí se encuentra actualmente en el Metropolitan Museum de Nueva York. (Iglesias, C. y Montolío C., 1996, p. 82).

En los años setenta evoca al neoplasticismo con su obra titulada *Mondrian* (1973) y sus características formales. Sin embargo, la autora le imprime cierto dinamismo a la obra mediante la dirección diagonal. La geometría es rigurosa y dentro de su aparente sencillez complica la composición con la doble retícula. Refuerza la idea de movimiento y el resultado es una obra cinética.

En esta década llama la atención la simplificación de recursos. En diversas obras utiliza la monocromía, consiguiendo crear imágenes armónicas (IVAM, 2001, p. 69).

Trabaja en diferentes soportes. En este tipo de composiciones, por ejemplo, ha trabajado tanto en papel como en tabla. Realiza un extenso estudio sobre las posibilidades que ofrecen sus composiciones, plasmándolo en múltiples variaciones.

A lo largo de los setenta, y ya en 1980, como el ejemplo de la figura 28, la artista también explora con la retícula ortogonal. Le da tridimensionalidad a la imagen y parece poder expandirse más allá del lienzo, como ocurre con otro tipo de obras.

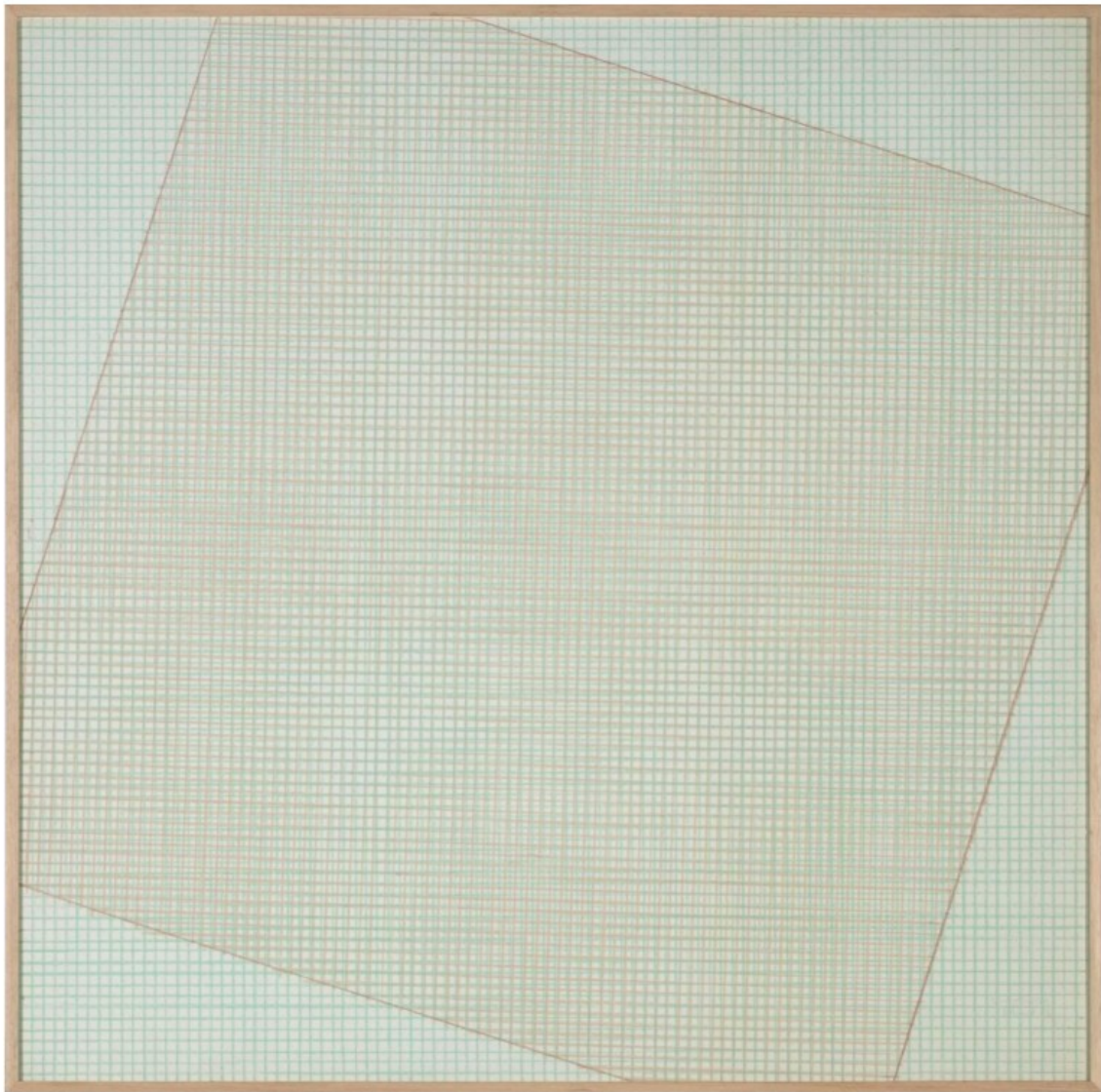


Figura 28: Sevilla, S. (1980). *Belmont 1*. Serie Belmont. [Dibujo. Ceras de colores sobre papel, 124,5 x 125 cm]. Colección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.
<https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/belmont-1>

Como se observa en la figura 28, las líneas se depuran y se simplifican la figura principal. Se intenta buscar un equilibrio entre la fuerza visual de la figura principal y la fuerza visual que tiene la retícula, que además es doble. En su aparente simplicidad minimalista utiliza muchos recursos. Además, en su visualización fuerza a la percepción a discernir entre una imagen que podría ser el cuadrado del fondo u otra que podría ser una composición de varios planos. En general, sus obras tienen reminiscencias de diferentes corrientes artísticas, del suprematismo, del minimalismo, del conceptualismo, ...

Como se comentó en relación a la obra de Elena Asins, las sutiles composiciones de Soledad Sevilla también recuerdan a la obra de la pintora canadiense Agnes Martin.

A través del título, Soledad Sevilla conecta sus obras reticuladas con la realidad, como ocurre en el cuadro de la figura 29. Incluso nos recuerda a sus obras más realistas que no hemos incluido en este estudio por no tratarse de obra geométrica abstracta.



Figura 29: Sevilla, S. (1986). *Patio de los leones I*. [Acrílico sobre lienzo, 220 x 186 cm].
Colección particular. <https://www.soledadsevilla.com/inicio/alhambra/>

En los años 90 la mancha de color se vuelve más suelta, creando un campo de color que se expande. La imagen (Galería Soledad Lorenzo, 1992, p. 25) de la figura 30 no tiene una base geométrica ni un intento de búsqueda del equilibrio entre las formas orgánicas y geométricas, por lo tanto no pertenece al grupo de obras geométricas puras ni a las que combina formas geométricas con otros elementos de la realidad.

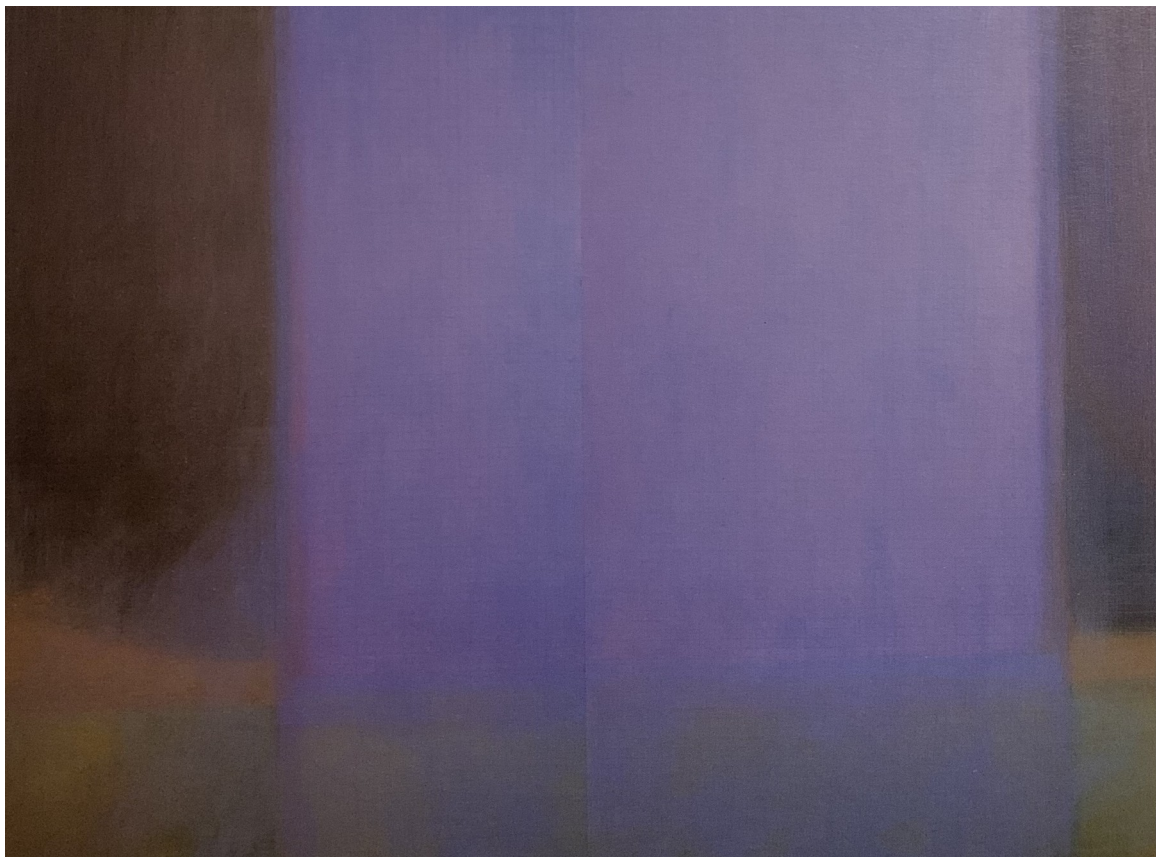


Figura 30: Sevilla, S. (1991). *Tiempo después*. [Acrílico sobre tela, 195 x 260 cm].

A mediados de los años 90, Soledad Sevilla crea obras de gran formato configuradas con grandes planos de color, como la obra *Vélez-Blanco V*, (IVAM, 2001, pp. 86-87) (de la figura 31). La composición es geométrica pero los planos no están rigurosamente trazados. Vuelve a unas de sus constantes, que es la búsqueda del equilibrio entre lo geométrico y lo orgánico.



Figura 31: Sevilla, S. (1995). *Vélez-Blanco V*. [Acrílico sobre tela, 220 x 520 cm].
Colección Marcos y Elena, Madrid.

El origen de sus construcciones geométricas las encontramos en sus obras de los años sesenta.

En cuanto a técnicas y materiales, Soledad Sevilla utiliza técnicas de impresión, de ordenador y técnicas tradicionales pictóricas. Su paleta de color es muy variada y sobre todo en sus etapas intermedias tiene que ver con una pintura con cierto carácter expresionista, emocional. Trabaja la textura táctil de la materia variando su densidad en la diferentes series. En su primera etapa geométrica, la textura es visual con las que crea unas sutiles estructuras.

Suele trabajar en grandes formatos. Utiliza pintura acrílica u óleo sobre tela o madera. En su primera y luego en su última etapa actual es muy rigurosa; sobre todo en la primera no deja pinceladas con texturas.

En todo su proceso creativo, en mayor o menor medida tiene presente la percepción de la obra con un sentido próximo al arte óptico.

En una entrevista que concedió en 2001, a raíz de la exposición *Soledad Sevilla. L'espai i el recinte. El espacio y el recinto*, celebrada en el Centro del Carmen de Cultura Contemporánea (CCCC) de Valencia, Yolanda Romero le manifestaba que había observado en sus series algunas obras con “más referencias figurativas”, pero que a medida que iba avanzando se observaba “un trabajo de depuración” que le conducía “a un campo de abstracción total.” (IVAM, 2001, p. 31). Asimismo, Yolanda Romero añadía que, de las series que había creado hasta la fecha, la serie de Vélez-Blanco era la que le parecía más abstracta. Soledad Sevilla le contestó diciendo que ese era “el proceso” que seguía. Pero, por aquella época, para Soledad Sevilla eran *Las Meninas* el ciclo más abstracto (IVAM, 2001, p. 31).

Como resultados plásticos, en toda su obra, tanto en instalaciones como en pintura, “la luz” y “el espacio” (Soledad Sevilla, s.f.) se convierten en los elementos principales. (Sevilla, S., s.f., párrafo 8). El estudio del color, la luz, la forma, la textura, la materia y el espacio son los elementos visuales que configuran el universo de Soledad Sevilla. El resultado es una obra poética, sutil y elegante, donde se conjugan la forma geométrica con la energía del color, la luz y el espacio.

Esta artista refleja en su obra la herencia de las corrientes abstractas; ya que siendo la base estructural a lo largo de su carrera la geometría, hay conexiones con las emociones y sentimientos del expresionismo y con el concepto romántico de lo sublime, en cuanto al gran formato, a la expansión de las líneas más allá del lienzo y a la extensión del color. Supone una unión de la literalidad y rigurosidad matemática con la expresión y el concepto. Hay una conexión también con el arte óptico en el modo de concebir las obras, tanto por las formas geométricas de su primera etapa, donde las estructuras crean un ritmo, como por las obras en las que conjuga elementos geométricos con los orgánicos; incluso esto se aprecia en algún título de un cuadro en el que cita a un autor abstracto y lo escribe junto a un elemento realista. Es una constante en toda su obra pensar en la manera en que va a ser percibida la obra.

Podemos afirmar también que la retícula que dibuja en la serie de *Las Meninas* o en la serie *La Alhambra* representa la idea como concibe sus obras, donde esa red que se expande simbolizaría la manera en la que la artista representa conceptualmente sus obras. Conecta con todo el conocimiento (o cognoscimiento), con el universo del arte (incluso con el arte realista), la poesía²⁶, el sentimiento. El hecho de explorar y plasmar sus inquietudes puede ser el motivo por el que lleva a cabo sus proyectos artísticos sin acotaciones, independientemente

²⁶ Un ejemplo, puede ser el paralelismo que manifiesta en su instalación en El Palacio de Cristal del Retiro Madrileño, realizada entre el 2011 y 2012, al integrar la idea de la estructura arquitectónica con el universo lingüístico que recuerda al universo físico.

de la disciplina, sea pintura o instalación. La idea de la estructura arquitectónica y de luz que invade el espacio sin duda se hace más evidente en sus instalaciones, pero son ideas que recorren toda su obra, indistintamente de si se trata de pintura o instalación. Como se comentó anteriormente, la artista imprime a las instalaciones “un marcado, pero sutil carácter pictórico” (Sevilla, S., s.f., párrafo 2).

La geometría, en mayor o menor medida, siempre ha estado presente en la obra de Soledad Sevilla: en su primera etapa, iniciada durante los años en los que asistió al Centro de Cálculo, se observa una clara objetividad, donde la protagonista de su investigación es la rigurosidad matemática; después la geometría, a través de líneas ortogonales que forman retículas, sirve para estructurar el espacio donde se conjugan otros elementos con reminiscencias del espacio real, como en la serie de *La Alhambra*. Se puede decir que hay un equilibrio entre lo geométrico y lo orgánico. Posteriormente, como ocurre en la serie *Insomnios*, se disuelve la retícula y la matemática queda como base de la composición, aunque las formas orgánicas de la naturaleza sobre las que reflexiona la artista ganan protagonismo en la superficie pictórica. Sin embargo, como se ha observado, frecuentemente crea un diálogo con la realidad, bien por el título en los casos más abstractos, bien porque intenta congregar ambos universos en sus lienzos.

A lo largo de toda la trayectoria de Soledad Sevilla, como se viene afirmando, la geometría ha sido siempre una constante en sus obras. Unas veces más rigurosa y otras, combinadas con recursos orgánicos o realistas.

3.1.4. Rosa Brun: la conjugación de los elementos gráfico-plásticos

Rosa Brun Jaén (Madrid, 1955) estudió Bellas Artes en la Universidad Complutense de Madrid. Es Doctora en Bellas Artes y Catedrática en Pintura por la Universidad de Granada. (Rosa Brun, s.f.). Desde 1989 compagina la docencia con la creación artística (Fundación Juan March, s.f.).

Como reconocimiento a su trabajo, recibió la Medalla a las Bellas Artes concedida por la Real Academia de Bellas Artes de Granada, el 9 de junio de 2022; y fue elegida por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, como Académica de número por la Sección de Pintura, el 23 de enero de 2023 (Rosa Brun, s.f.). Entre otros premios, se le concedió en 1992 el VII Premio de Pintura L'Oréal. Casa de Velázquez, Madrid.

Ha expuesto en muchas ciudades españolas, sobre todo en Madrid. Hasta el año 2024 había realizado treinta y ocho exposiciones individuales y ciento cincuenta y ocho colectivas (Rosa Brun, s.f.), entre españolas e internacionales. Entre las internacionales, en 2007 realizó una muestra “en la New York Public Library” (Fundación Juan March, s.f.), de esta ciudad. En el ámbito nacional, en 1989 participó por primera vez en la Feria ARCO de Madrid.

Respecto a su obra, Brun hizo sus primeras pinturas en acuarela cuando era adolescente. Su interés desde muy joven por “los espacios ‘vacíos’ de la naturaleza” y la materia le llevaron a explorar la conjugación entre el campo pictórico, el escultórico, el “espacio” y el color monocromo (Fundación Juan March, s.f.). En los años setenta comenzó a interesarse por el arte conceptual. Más tarde, además, trabajó con “la relación” que se creaba “entre sus obras, el espacio expositivo y la arquitectura del museo.”

Su obra se identifica también con el minimalismo estadounidense (de Josef Albers, Ad Reinhardt o Barnett Newman) y con la abstracción lírica (de Rothko, por su “simplicidad”, “cromatismo” y “composiciones estrictas” (Fundación Juan March, s.f.)).

Desde el inicio de su trayectoria, sus producciones artísticas se encuentran “entre la escultura y la pintura” y las expone situadas en la pared o en el suelo, conjugando “el espacio, el color y la arquitectura” (Fundación Juan March, s.f.). A lo largo de su carrera, ha pasado de la limitación del propio color que ofrecía el material a una rica paleta cromática.

Esta autora ha ido conformando su propio lenguaje explorando las posibilidades que le ofrecen los materiales. En su obra son unas constantes el estudio de la materia y la integración del soporte de la pintura como parte de la propia obra. Pero no se ha quedado en la superficie pictórica, sino que paralelamente a la estructura pictórica ha ido tejiendo otra estructura semántica, creando en una aparente obra austera un complejo sistema en el que se relacionan diferentes pares de conceptos contrarios: el color cálido brillante y el ácido frío; la frialdad del material y la espiritualidad que evoca su obra, etc.

La esencia de su obra radica en la relación que establece la artista entre el orden geométrico medible y la evocación de significados inesperados para el espectador, gracias a la disposición de los materiales, la utilización del color, la ubicación de la pieza en la sala de exposiciones, etc. Los elementos del lenguaje visual y plástico generan todo el lenguaje expresivo. Por ello, es difícil de encuadrar; entre el lirismo y lo matemático, la artista encuentra el espacio donde conjugar una poética de la geometría.

En la *web* propia, la muestra de obras comienza en 1988. Por estas fechas, como se puede observar en las figuras 32, 33 y 34, la artista crea unas obras totémicas que se relacionan con la naturaleza y evidencian las cualidades del material empleado como soporte, dejando la madera con sus formas naturales. De esta manera, integra el material que hace de soporte con el resto de elementos visuales y plásticos, como el color y la forma; pero además transforma la superficie del lienzo y construye una estructura escultórica. Con una paleta cromática austera, indaga sobre las texturas plasmadas en la superficie. Las obras se componen de dos o tres piezas yuxtapuestas que forman grandes planos de color. Muchas veces deja la superficie de una de las piezas con mucha textura, pareciendo subrayar la idea de la manufactura, mientras que la otra pieza yuxtapuesta a veces aparece con un color monocromo más liso. Con estos elementos, consigue un contraste, uno de los pares de conceptos opuestos con los que trabaja la artista. Pero ahí radica también la armonía de sus obras, encontrando el equilibrio entre lo geométrico y lo orgánico.



Figura 32: Brun, R. (1988). Sin título [Técnica mixta, 203,5 x 100 x 35 cm]. Colección Galería Oliva Arauna. <http://www.rosabrun.com/1988.html>



Figura 33: Brun, R. (1989). *Elemento del Natural V*. [Técnica mixta sobre madera, 24 x 79 x 10 cm]. Colección GRUPO PRISA. Rosa Brun. <http://www.rosabrun.com/1989.html>

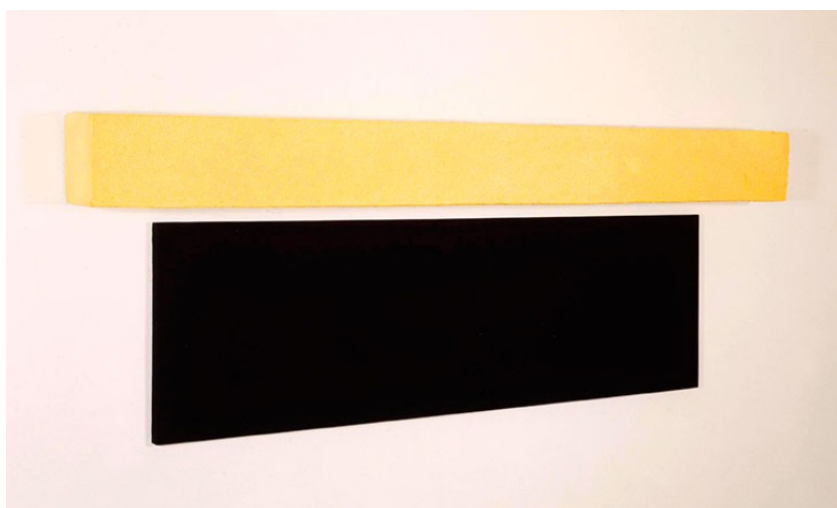


Figura 34: Brun, R. (1989). *Elemento del Natural III*. [Técnica mixta sobre madera, 92 x 250 x 10 cm]. Colección particular, Madrid. Rosa Brun (s.f.). 1989. Rosa Brun. Rosa Brun. <http://www.rosabrun.com/1989.html>

Rosa Olivares describe la exposición *Rosa Brun* que se celebró a finales de los noventa en la galería Oliva Arauna de Madrid. Y sintetiza las características que definen su obra, aunque afirma que es compleja en su aparente “sencillez”.

La obra de Rosa se desarrolla entre los diferentes lenguajes, de la pintura, la escultura y la instalación, aunque fundamentalmente “se autodefine como pintora”. Olivares se refiere a ella como pintura, por el modo en que constituye las obras, o por el “concepto esencial del proceso mental que lo genera”, como afirma literalmente Olivares; más que por la forma exterior del resultado pictórico.

También se mueve entre discursos diferentes como el estructuralismo y el minimalismo, explorando desde estas diferentes vertientes las propias posibilidades que le ofrecen los elementos procedentes de la pintura. Y así va conformando su propio lenguaje, en el cual podemos apreciar siempre unas constantes que se mantienen en sus obras: prolonga sus “estructuras”, explora la materia y el color, la “superposición que da volumen al cuadro”, entre lo más destacable.

En este caso, en su obra austera y de “recogimiento” destacan los “colores suaves” procedentes de la “propia materia”.

“La mínima expresión para un resultado que abarca la belleza tradicional, el respeto con el cuadro, la vinculación con la instalación.” Ahí radica su dificultad para definir su obra. Su desplazamiento por las diferentes formas (pintura, escultura, instalación), pero manteniendo la esencia de la pintura. “Ella trabaja desde los términos tradicionales de la pintura, desde el concepto del color y de materia, de superficie que es ocupada por un color, por una materia y cuya forma completa se convierte en otra cosa.” (Olivares, R., 1998, pp. 84-85).

Básicamente podemos destacar dos aspectos importantes a tener en cuenta en la obra de Rosa Brun de finales de los noventa:

Por un lado, explora diferentes lenguajes plásticos con una manera de concebir las obras muy pictórica.

Por otro lado, lo que nos viene a decir Rosa Olivares es que no se queda en los elementos puramente formales de la obra, sino que trasciende a un plano más espiritual. Sus campos de color y la materia que genera sus imágenes son el medio por el que trasciende su obra. Por ello, Olivares interpreta que no se queda su obra en “una narración literal”, sino que se está más próxima a “una abstracción lírica”.

De lo literal, lo superficial, lo matérico, a lo espiritual. Trabaja entre dos planos: el denotativo y el connotativo. Así, Olivares habla de la apariencia “de una obra fría”, por el tipo de material que emplea. y por el aspecto industrial que consigue la artista, lejos de la manufactura de la superficie pictórica. Sin embargo, a través de la materia, la semántica de Rosa Brun le lleva a crear una red de significados. Por ello, Rosa Olivares afirma que todo es una “metáfora”.

La materia que utiliza en ocasiones, el metal, integra en la obra otro elemento, la luz.

Por todo lo dicho hasta aquí, la obra de esta artista está en constante transformación, sea por el cambio del lenguaje, sea por el diálogo de las piezas expuestas, tridimensionales como las esculturas, o cuadros (muchas veces con volumen), o por el equilibrio que busca entre todos estos elementos que aparecen en sus obras. La complejidad radica en estos elementos, más que en el resultado visual de las piezas. Es como si esa austeridad que caracteriza a sus obras le permitiera al espectador poder llegar a los significados o sensaciones que trata de

transmitir; como una sutil estructura de apariencia sencilla que sustenta toda la semántica de la obra y que se compone de todos los binomios que se han nombrado:

La exploración de diferentes lenguajes pero manteniendo la forma de crear como un proceso pictórico; la frialdad del material y su significado espiritual; el concepto de cuadro y el volumen de la obra, llegando a la tridimensionalidad; el color de la materia (en el lenguaje de lo literal y del formalismo) y la estructura que sustenta un lenguaje: entre el minimalismo y el estructuralismo.

Al final, la esencia de sus obras parece que se encuentra en el equilibrio constante entre esos pares de conceptos que parecen contrarios. Una obra compleja en la que podemos realizar diferentes lecturas.

En los años noventa la artista crea una obras, muchas veces, con unas líneas y unas superficies más depuradas. Contrasta el material, conjugando el metal y la madera, con todas las connotaciones que sugieren la calidez y lo orgánico, en contraste con la frialdad del material y la solidez. También sugiere la idea de lo manufacturado y lo industrial, pulido y perfecto.

En la siguiente obra que aparece en la figura 35, la artista resalta la idea de trabajar con la tercera dimensión en un cuadro.



Figura 35: Brun, R. (1993). *Antesala IV*. [Acero pulido y hierro lacado, 197 x 177 x 30 cm]. Museo de Bellas Artes de Álava, Vitoria-Gasteiz. Fuente de la imagen: Rosa Brun (1996), catálogo de la exposición (Granada, 1996). Diputación Provincial de Granada.

En el díptico de la figura 36, las dos líneas verticales de los extremos delimitan visualmente la imagen.

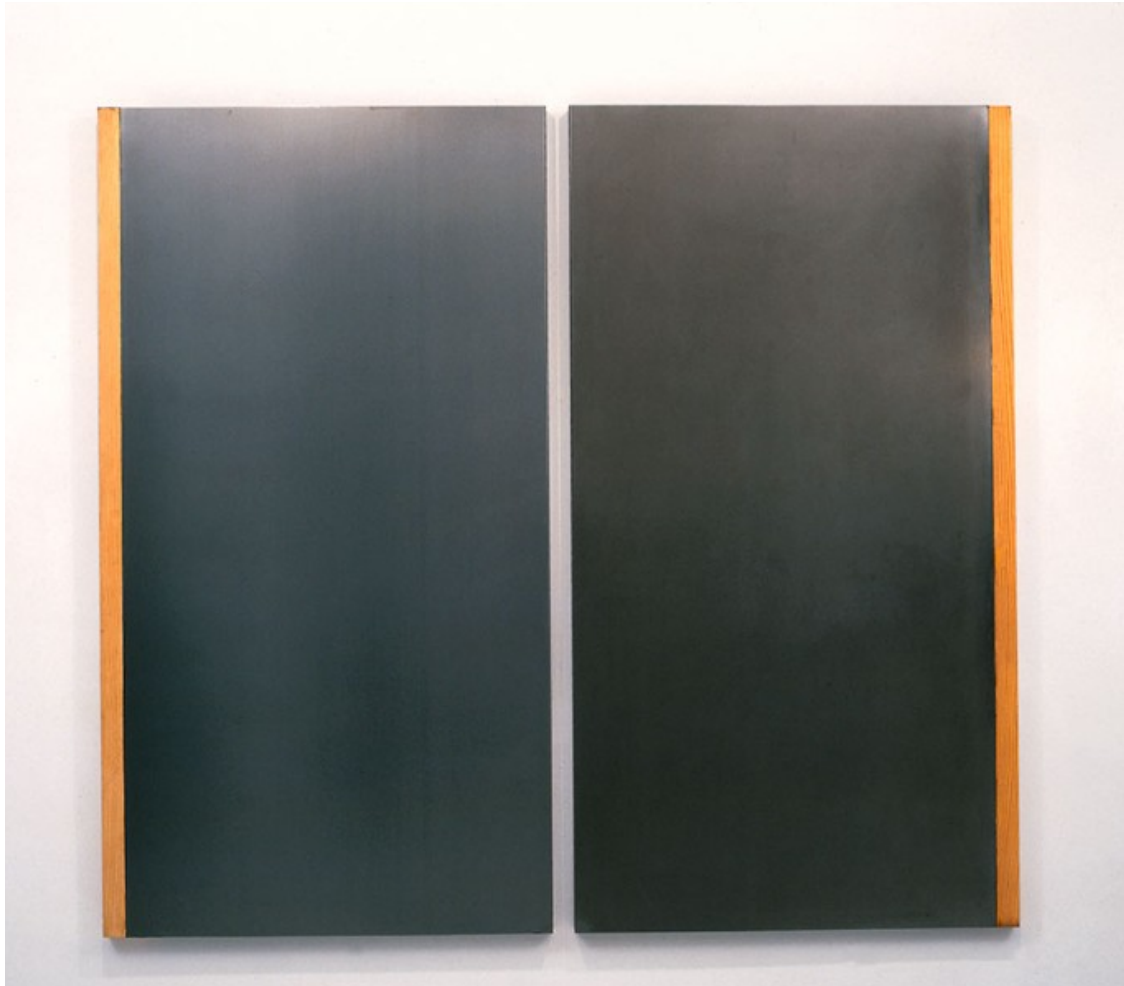


Figura 36: Brun, R. (1996). *Resonancia 3*. [Hierro y madera, 200 x 185 x 4 cm]. Brun.
<http://www.rosabrun.com/1996.html>

La autora también explora las cualidades cromáticas trabajando con colores cálidos, con el contraste entre los cálidos y los fríos o con los colores complementarios. Los planos de color se vuelven tridimensionales. Aparecen superpuestos como cuadros individuales creando profundidad, incluyendo las sombras arrojadas como parte integrante de la obra. Resalta las cualidades del material del soporte, en este caso la madera.

En la siguiente obra de la figura 37, la monocromía aparece con varios matices diferentes. En este caso, son diferentes tonalidades de color naranja.



Figura 37: Brun, R. (1999). *Hanzo*. [Técnica mixta sobre madera, 199,5 x 206 x 20,5 cm].

<http://www.rosabrun.com/1999.html>

Como se observa en la figura 38, por las mismas fechas, la artista también exploraba sobre los contrastes cromáticos.



Figura 38: Brun, R. (1999). *Tenique*. [Técnica mixta y madera, 59,5 x 50 x 5 cm].

<http://www.rosabrun.com/1999.html>

En 2003, Inés Monteiro escribió un artículo sobre la exposición de Rosa Brun titulada “Rosa Brun” que se organizó en la galería Oliva Arauna de Madrid en 2003, del 16 de septiembre al 8 de noviembre de 2003 (Monteira, I., 2003). Aunque mantiene la constante que prevalece en toda su obra, el estudio de la “materia”, llama la atención las superficies planas de sus cuadros y la luz. “Es la manera en que esta artista supera sus experiencias anteriores, que llegaron a enmarcarse en la órbita del expresionismo abstracto americano, dominadas por una gama cromática oscura y sombría” (Monteira, I., 2003, p. 84).

Nuevamente destaca la austeridad en el conjunto de la obra, esta vez, por los extensos campos de color yuxtapuestos que nos recuerdan a los binomios que aparecen como una constantes en sus obras; en este caso, por ejemplo: “tonalidades eléctricas y anti-orgánicas, cuya gama cromática difícilmente va a ser encontrada en la naturaleza.”

Una línea divide el lienzo en dos planos. “Esta línea presente-ausente otorga una suma cualidad geométrica al lienzo, estructurado y dividido por este segmento perfecto y científico, permitiendo a cada pieza flotar sobre el fondo mural en el que se inscribe”. Introduce el propio soporte del lienzo como parte integrante de la obra. (Monteira, I., 2003, p. 84).

Podemos hacer dos lecturas, una denotativa (descriptiva), realizada a través de la percepción de los elementos visuales, donde es posible analizar los elementos configuradores de las obras pictóricas. Y, por otro lado, la lectura connotativa (de los significados) que evocan los elementos plásticos.

Los elementos visuales que configuran las imágenes conduce a poder analizar también cada obra en su conjunto, mediante las leyes compositivas de dichas imágenes.

Se encuentran más binomios en estas obras: por ejemplo, por la diferencia de los materiales y de los colores. Sin embargo, no llaman la atención ni el volumen ni la textura. No resalta el volumen ni la profundidad a través de las cualidades de los materiales.

Los binomios observados son los siguientes:

- Color, (luz, reflejo) / ausencia de color, (absorción de la luz).
- Material frío / espiritual.
- Materia y espacio (elementos visuales, formales, plano denotativo, descriptivo, literal) / los elementos visuales al ser percibidos por el espectador evocan significados, (plano connotativo), espiritual.

De estos binomios, se deducen las siguientes características de este tipo de obras:

La obra ha de ser percibida, por lo que juega un papel determinante el espectador. Este encuentra los significados que evocan los elementos plásticos de la superficie pictórica.

Cada elemento, por ejemplo un plano de color, equivale a una unidad significativa.

En el diálogo entre las unidades y sus relaciones, como en el caso del material metalizado, se refleja una luz. El material introduce otro elemento visual, la luz.

Alejada de “la pintura como ritual”, presenta una obra en la que “sus potentes contrastes y alternancias de gamas, busca la hipnosis de la mirada”. La factura del proceso pictórico no se percibe, de líneas perfectas, y de estructura fría. La poética semántica la construye el espectador en su proceso de percepción visual.

“Las obras de Rosa Brun se fundamentan en la ausencia absoluta de representación y en la esencialidad material del color como soporte, forma y superficie....” (Galería Rafael Ortíz, s.f., párrafo 2).

En cuanto al proceso de trabajo, su obra se encuentra entre la escultura, la instalación o la pintura. Es difícil encuadrarla en una disciplina concreta. Llama la atención que a la hora de aludir a las medidas de sus obras, aunque se trate de una pintura en un lienzo, siempre se tiene en cuenta la tercera dimensión.

La misma autora explica en la siguiente cita como concibe su obra:

Las tres posibilidades de expresión forman parte indisoluble del proceso mismo y desarrollo de mi obra. El cuadro desde su referente bidimensional alude no obstante a la tercera dimensión mediante la estructura que lo soporta, generalmente creando volúmenes y sombras que inciden con fuerza en el espectador, a su vez, la escultura difumina sus aristas, sus límites mediante el color pintado, generando aspectos bidimensionales de la forma, que en la visión unitaria de elementos diferentes, refuerza ambos aspectos en la instalación. El discurso es por lo tanto plural y no atiende a diferentes separaciones (Brun, R., 2013, párrafo 4).

Resultados plásticos:

En cuanto a los resultados plásticos, Rosa Brun ha ido conformando su propio lenguaje explorando las posibilidades que le ofrecen los materiales. En su obra son unas constantes: el estudio de la materia y la integración del soporte de la pintura como parte de la propia obra. Dentro de la aparente obra austera, no se ha quedado en la superficie pictórica, sino que paralelamente a la estructura pictórica, ha ido tejiendo otra estructura semántica creando un complejo sistema en el que se relacionan diferentes pares de conceptos contrarios: el color cálido brillante y el ácido frío; la frialdad del material y la espiritualidad que evoca su obra, “peso y levedad, vacío y lleno, verticalidad y horizontalidad, invitando a indagar sobre las estructuras y nuestra propia capacidad perceptivas.” (Galería Rafael Ortíz, s.f., párrafo 2).

Brun ha explorado en el lenguaje sugiriendo una ambigüedad de los significados de los materiales. Esto lo consigue modificando el significado de la apariencia del material, tal como ella también explica:

Mi obra mantiene un diálogo con el espacio, con la arquitectura, se sitúa en el muro, pero no está ligada permanentemente a él, las obras parecen flotar a pesar de su tamaño y peso, la división fragmentada de las superficies potencia a través del color diferentes cualidades perceptivas que interactúan con la arquitectura y el lugar concreto (Brun, R., 2013, párrafo 2).

También le interesa a la artista indagar en los sentimientos que genera al espectador. En sus propias palabras, así lo explica:

Las formas geométricas con las que trabajo establecen una constante relación entre el orden reconocible y las exigencias de algo no predeterminado, algo que tiene lugar y sucede en la misma acción, cuando se realiza, dejando en el proceso de ejecución un grado de indeterminación expresiva y gestual no dirigido hacia la razón, sino hacia aquéllos procesos perceptivos del inconsciente en los que cobra relieve el placer desinteresado que produce el juego del azar (Brun, R., 2013, párrafo 5).

En la obra de Rosa Brun la geometría viene dada por la propia estructura tridimensional que da forma a la pieza. También organiza la composición de la superficie pictórica con los campos de color. Pero después lo que llama la atención son los grandes campos de color, los contrastes entre los materiales, los detalles de la textura y la disposición de la pieza en el espacio donde se ubica. Son ideas con mucha fuerza que se conjugan armónicamente en esa complejidad de elementos que participan en la construcción de la imagen, evocando la idea de lo sublime.

Entre los conceptos sobre los que indaga, llama la atención la noción de la apariencia, pero no solo del material (en el que consigue, por ejemplo, que un material denso y pesado pueda parecer liviano), sino también a la hora de contemplar una pieza en su conjunto: en una distancia de observación lejana, puede aparentar sobriedad, pero en una segunda lectura de la obra, a una distancia más próxima, invita a la reflexión sobre la superficie texturada, llena de detalles. Construida como vehículo para la reflexión, en esa complejidad su obra remite al

concepto romántico de lo sublime. En el catálogo *Rosa Brun*, Fernando Castro Flórez describe esta idea refiriéndose a los detalles que plasma la artista en la superficie con el color: “La politonalidad de las obras de Rosa Brun, su fascinante complejidad remite al sentimiento de lo sublime [...]” (Diputación Provincial de Granada, p. 15., 1996).

Rosa Brun ha ido conformando su propio lenguaje explorando las posibilidades que le ofrecen los materiales. En su obra son unas constantes: el estudio de la materia y la integración del soporte de la pintura como parte de la propia obra. Pero no se ha quedado en la superficie pictórica sino que paralelamente a la estructura pictórica ha ido tejiendo otra estructura semántica, creando en una aparente obra austera, un complejo sistema en el que se relacionan diferentes pares de conceptos contrarios: el color cálido brillante y el ácido frío; la frialdad del material y la espiritualidad que evoca su obra, etc.

Rosa Olivares describe la exposición “Rosa Brun” que se celebró a finales de los noventa en la galería Oliva Arauna de Madrid. Y sintetiza las características que definen su obra, aunque afirma, es compleja en su aparente “sencillez”.

La obra de Rosa se desarrolla entre los diferentes lenguajes, de la pintura, la escultura y la instalación. Aunque fundamentalmente “se autodefine como pintora”. Y Olivares habla de pintura, por el modo en que constituye las obras, o el “concepto esencial del proceso mental que lo genera”, como dice Olivares; más que por la forma exterior del resultado pictórico.

También se mueve entre discursos diferentes como el estructuralismo y el minimalismo, explorando desde estas diferentes vertientes las propias posibilidades que le ofrecen los

elementos procedentes de la pintura. Y así va conformando su propio lenguaje, en el cuál, podemos apreciar siempre unas constantes que se mantienen en sus obras: prolonga sus “estructuras”, explora la materia y el color, la “superposición que da volumen al cuadro”,...

En este caso, en su obra austera y de “recogimiento” destacan los “colores suaves” procedentes de la “propia materia”.

La mínima expresión para un resultado que abarca la belleza tradicional, el respeto con el cuadro, la vinculación con la instalación. Ahí radica su dificultad para definir su obra. Su desplazamiento por las diferentes formas (pintura, escultura, instalación), pero manteniendo la esencia de la pintura. Ella trabaja desde los términos tradicionales de la pintura, desde el concepto del color y de materia, de superficie que es ocupada por un color, por una materia y cuya forma completa se convierte en otra cosa (Olivares, 1998, pp. 84-85).

Básicamente podemos destacar dos aspectos importantes a tener en cuenta en la obra de Rosa Brun de finales de los noventa: Explora diferentes lenguajes plásticos con una manera de concebir las obras muy pictórica. Y por otro lado, lo que nos viene a decir Rosa Olivares es que no se queda en los elementos puramente formales de la obra, si no que trasciende a un plano más espiritual. Sus campos de color y la materia que genera sus imágenes son el medio por el que trasciende su obra. Por ello, Olivares dice que no se queda su obra en “una narración literal”, sino que se está más próxima de “una abstracción lírica”.

De lo literal, lo superficial, lo matérico, a lo espiritual. Trabaja entre dos planos: el denotativo y el connotativo.

Por otro lado, Olivares habla de la apariencia “de una obra fría”, por el tipo de material que emplea. y por el aspecto industrial que consigue la artista, lejos de la manufactura de la superficie pictórica. A través de la materia, la semántica de Rosa Brun le lleva a crear una red de significados. Rosa Olivares dice que todo es una “metáfora”. La materia que utiliza en ocasiones, el metal, integra en la obra otro elemento, la luz.

Por todo lo dicho anteriormente, la obra de esta artista está en constante transformación, sea por el cambio del lenguaje, sea por el diálogo de las piezas expuestas, tridimensionales como las esculturas, o cuadros (muchas veces con volumen), o por el equilibrio que busca entre todos estos elementos que aparecen en sus obras. La complejidad radica en estos elementos, más que en el resultado visual de las piezas. Como si esa austeridad que caracteriza a sus obras le permitiera al espectador poder llegar a los significados o sensaciones que trata de transmitir. Como una sutil estructura de apariencia sencilla que sustenta toda la semántica de la obra y que se compone de todos los binomios que hemos nombrado:

La exploración de diferentes lenguajes pero manteniendo la forma de crear como un proceso pictórico; La frialdad del material y su significado espiritual; el concepto de cuadro y el volumen de la obra, llegando a la tridimensionalidad; el color de la materia (en el lenguaje de lo literal y del formalismo) y la estructura que sustenta un lenguaje; entre el minimalismo y el estructuralismo. Al final, en la esencia de sus obras parece que se encuentra esa cerca del equilibrio constante entre esos pares de conceptos que parecen contrarios. Una obra compleja en la que podemos realizar diferentes lecturas.

Inés Monteiro escribió el artículo “Rosa Brun” para la revista *Lápiz*, nº 197 donde comentaba la exposición de Rosa Brun titulada *Rosa Brun* que se organizó en la galería Oliva Arauna de Madrid en 2003, del 16 de septiembre al 8 de noviembre de 2003.

Aunque mantiene la constante que prevalece en toda su obra, el estudio de la “materia”, llama la atención las superficies planas de sus cuadros y la luz. “Es la manera en que esta artista supera sus experiencias anteriores, que llegaron a enmarcarse en la órbita del expresionismo abstracto americano, dominadas por una gama cromática oscura y sombría” (Monteira, I., 2003, p. 84).

Nuevamente destaca la austeridad en el conjunto de la obra, esta vez, por los extensos campos de color yuxtapuestos que nos recuerdan a los binomios que aparecen como una constantes en sus obras, en este caso, por ejemplo: “tonalidades eléctricas y anti-orgánicas, cuya gama cromática difícilmente va a ser encontrada en la naturaleza.”

Una línea divide el lienzo en dos planos. “Esta línea presente-ausente otorga una suma cualidad geométrica al lienzo, estructurado y dividido por este segmento perfecto y científico, permitiendo a cada pieza flotar sobre el fondo mural en el que se inscribe.”

Introduce el propio soporte del lienzo como parte integrante de la obra. (Monteira, I., 2003, p. 84).

Podemos hacer dos lecturas, una denotativa (descriptiva), realizada a través de la percepción de los elementos visuales, donde podemos analizar los elementos configuradores de las obras pictóricas. Y por otro lado, la lectura connotativa (de los significados) que evocan los elementos plásticos. Los elementos visuales que configuran las imágenes, nos llevan a poder analizar también cada obra en su conjunto, mediante las leyes compositivas de dichas imágenes.

Encontramos más binomios en estas obras: por ejemplo, por la diferencia de los materiales y de los colores. Sin embargo, no llaman la atención ni el volumen ni la textura. No resalta el volumen ni la profundidad a través de las cualidades de los materiales.

Los binomios que observamos son los siguientes:

- Color, (luz, reflejo) / ausencia de color, (absorción de la luz).
- Material frío / espiritual.
- Materia y espacio, (elementos visuales, formales, plano denotativo, descriptivo, literal)/los elementos visuales al ser percibidos por el espectador evocan significados, (plano connotativo), espiritual.

De estos binomios deducimos las siguientes características de este tipo de obras:

La obra ha de ser percibida, por lo que juega un papel determinante el espectador. Éste encuentra los significados que evocan los elementos plásticos de la superficie pictórica.

Cada elemento, por ejemplo, un plano de color equivale a una unidad significativa.

En el diálogo entre las unidades y con sus relaciones, por ejemplo, el material metalizado refleja una luz. El material introduce otro elemento visual, la luz.

Alejada de “la pintura como ritual”, presenta una obra en la que “sus potentes contrastes y alternancias de gamas, busca la hipnosis de la mirada”. La factura del proceso pictórico no se percibe, de líneas perfectas, y de estructura fría. La poética semántica la construye el espectador en su proceso de percepción visual.

Queremos hacer mención a esta publicación en la web de la galería Fernández-Braso de Madrid en relación a Rosa Brun por la relevancia que tiene la incorporación de una de las artistas más importantes del arte contemporáneo a una de las instituciones más prestigiosas del país: La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (RABASF).

La galería Fernández-Braso presentó la exposición individual *Rosa Brun* que se celebró del 25 de enero al 27 de marzo de 2024:

[...] Esta muestra quiere celebrar el reciente ingreso de la artista en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; y lo hace a través de una selección de obras realizadas en los últimos quince años. Dedicamos a Rosa Brun un primer reconocimiento público en la anterior edición de ARCOmadrid, mostrando su obra junto a la de Carmen Laffón, la extraordinaria artista sevillana de quien heredó la plaza de la academia. Sirva esta exposición para celebrar y para recordar, para destacar y para homenajear; y para subrayar la importancia del relevo y la incorporación de las mujeres en esa institución cultural en la que Rosa Brun leerá su discurso de entrada a lo largo de los próximos meses de este año 2024 (Fernández-Braso, párrafo 1).

Capítulo 4. Conclusiones de la investigación

En base a los objetivos planteados para esta Tesis Doctoral se formulan a continuación las conclusiones alcanzadas en el estudio realizado.

En una primera revisión teórica, se pudieron observar algunas opiniones vertidas por algunos teóricos, a través de las cuáles se podía deducir que quedaba todavía mucho terreno por explorar sobre el desarrollo de la pintura abstracta española en las últimas décadas.

Tal es la visión que refleja el historiador de arte Juan Vicente Aliaga en el texto que escribe para el libro *100 artistas españoles* (Aliaga, J. V. 2008):

[...] para analizar el calado de dichas prácticas apenas se dispone de una bibliografía bien documentada con que estudiar la producción artística española contemporánea, en particular la de las tres décadas de democracia parlamentaria que hemos vivido [...]. En cambio, las omisiones y lagunas en la bibliografía artística contemporánea en los ámbitos de la reflexión en España [...] son palpables. (Aliaga, 2008, pp. 26, 27).

4.1. Conclusiones en relación a los objetivos marcados en la tesis

Llegados a este punto de la investigación, estamos ya en disposición de responder a las preguntas que se formularon al principio con la finalidad de poder alcanzar los objetivos definidos en el presente estudio:

En cuanto al posible desarrollo de la pintura abstracta geométrica española durante el período de 1980 y 2000, hemos comprobado que en los primeros años de la década de los ochenta, los pintores seguían influenciados por la herencia estética de la década anterior. Siguiendo a Calvo Serraller, todavía no se había iniciado con base sólida un nuevo discurso, pero la apertura de ARCO supuso un avance impulsor para la cultura y el arte, además de hacerse más fluida la comunicación con otros países. También ayudó a este impulso el hecho de que se inauguraron algunas instituciones relacionadas con la divulgación del arte en los años siguientes; todas ellas comenzaron a asentar con base sólida el arte contemporáneo. En los ochenta se produjo el famoso “retorno a la pintura”, aunque en los noventa la pintura volvió a retroceder y dejó de incluirse en los discursos del arte. En este contexto y momento concretos, el grupo de pintores no es muy elevado.

Por otra parte, después de las diferentes indagaciones en libros, catálogos, revistas, museos, ferias y archivos, y galerías de arte en la *web*, el resultado muestra que, aunque han sido poco visibilizadas en la difusión cultural, las artistas mujeres han tenido un papel en el ámbito de la abstracción española; con todo, se observa una desproporción considerable en cuanto al número de artistas mujeres y hombres. Sin embargo, el número de mujeres se ha ido reduciendo

a medida que se ha ido acotando el ámbito de nuestro estudio, del arte abstracto a la pintura abstracta geométrica. Igualmente se ha ido reduciendo el número general de artistas en este tipo de pintura, lo que ha repercutido también en el número de los hombres artistas. En total, si seleccionamos a los/las artistas referentes de este tipo de pintura con los mismos criterios, aproximadamente, sólo el 10% son mujeres artistas y el 90% hombres.

Las artistas seleccionadas son las siguientes: Monika Buch, Elena Asins, Soledad Sevilla y Rosa Brun. Todas ellas cumplían con los requisitos marcados como relevantes; a saber, pertenecer a *grosso modo* una misma generación y haber sido reconocidas por su trayectoria en la consolidación de la pintura abstracta geométrica.

Monika Buch surge del mundo del diseño y de la herencia de la *Bauhaus*. Es por ello que desarrolla una rigurosa y sutil pintura basada en el lenguaje de las formas geométricas. El resultado es que esta pintura abstracta geométrica resulta una constante a lo largo de toda su carrera.

Elena Asins intenta formular una teoría para la cual llega a crear sus propios programas informáticos. Toda su carrera se centra en investigar diferentes lenguajes y los integra en formatos físicos, imprimiendo en papel o con procedimientos pictóricos.

Soledad Sevilla trabaja en diferentes temas desarrollados en series. Imprime también su carácter pictórico en sus instalaciones. Sus obras dialogan con otras obras de diferentes artistas referentes dentro de la pintura. Al contemplar sus obras, lo que generalmente destaca más es

la integración del mundo orgánico con el geométrico. Sus obras de gran formato y colores que se expanden en el lienzo captan toda la atención del espectador.

Finalmente, Rosa Brun desarrolla una obra en la que sobre todo resalta la tridimensionalidad de muchos de sus cuadros. En otras obras, el protagonista es el gran formato, la luz y el color, como en el caso de Sevilla. Sus obras dialogan con el espacio circundante y con otras obras.

Por otra parte, los temas que desarrolla cada una de estas artistas son muy diferentes. Monika Buch trabaja exclusivamente centrada en la pintura geométrica pura y en aspectos relacionado con el arte óptico y cinético. Elena Asins, trata de crear y formular una teoría con lo que conjuga diferentes lenguajes en el mismo formato. Su tema principal son las matemáticas y, a través de este lenguaje, desarrolla temas diferentes relacionados sobre todo con la música y los dólmenes. La obra de Soledad Sevilla gira en torno a las geometrías, los espacios reales, al diálogo con otras obras importantes realizadas por algunos de los referentes de la historia de la pintura y al diálogo con la naturaleza. Y Rosa Brun indaga en la conjugación de los materiales. Reflexiona sobre los materiales de la naturaleza pero al mismo tiempo con los industriales; ello le lleva a trabajar con pares de conceptos contrarios, por los que articula una compleja obra.

Todas estas artistas crean unas obras que hacen partícipe al espectador. La artista abstracta geométrica más pura, Monika Buch, logra realizar una obra con una lectura clara rigurosa y matemática. Elena Asins conforma un sistema complejo, complicado a veces de entender en todos los conceptos al observar su obra gráfica; aun y así, cada obra gráfica tiene por sí mis-

ma una lectura a nivel compositivo por lo que capta la atención del observador y genera un proceso perceptivo. Soledad Sevilla también concibe sus obras desde su percepción como artista, pero pensando al mismo tiempo en la percepción visual de los espectadores y en las ideas que van a generar sus composiciones. Rosa Brun también necesita la intervención del espectador, visual y dinámicamente, con lo cual es posible contemplar su obra desde diferentes puntos de vista espaciales.

Las técnicas, materiales y recursos plásticos que utilizan cada una de estas artistas, Monika Buch, utiliza principalmente utensilios tradicionales de dibujo técnico, pintura y lienzo. Destaca su uso de la pintura al agua: acrílico y *gouache*; y como soporte la tabla y el papel. Realiza diferentes composiciones a partir de una idea para explorar sus posibilidades plásticas.

Elena Asins, es la que explora con recursos, materiales y métodos más variados. En cuanto a técnicas y materiales, emplea en muchas ocasiones el ordenador y la impresora. También crea obras con las técnicas de la heliografía, así como impresión *offset*, impresión sobre papel fotográfico y mecanograma. En cuanto a los soportes utiliza papel continuo, papel de trama, papel milimetrado, papel fotográfico, cuaderno, lienzo, cartón, cartulina, madera y táblex. Y como materiales los siguientes: hilo de nylon, papel plegado acrílico, óleo, letras transferibles, tiras de plástico Dymo, rotuladores, *gouache*, tinta china, esmalte y estilógrafo.

Soledad Sevilla utiliza como herramienta de trabajo el ordenador y las técnicas tradicionales pictóricas. Para ella el color y la textura son muy importantes; también en muchas ocasiones el gran formato.

Para Rosa Brun, son primordiales el color y la materia, así como la concepción de sus obras como esculturas tridimensionales. De este modo, muchas veces para ella es importante el gran formato. Emplea el procedimiento de ensamblaje con materiales como el hierro y madera. Otras veces decide dejar visible la factura de la textura, pero también opta por destacar la pureza de las líneas empleando métodos industriales. Se sirve de materiales tradicionales y herramientas que se utilizan en la creación de esculturas.

Tras el análisis de los elementos formales que utilizan las artistas en la constitución de la imagen, principalmente podemos destacar los siguientes:

Sobre el uso de la luz y del color en sus composiciones, cabe destacar que Monika Buch emplea ambos elementos aunque le da prioridad a la búsqueda de posibilidades de la forma. Sus formas son módulos que se repiten rigurosamente en el espacio para constituir unas composiciones rítmicas. Para Elena Asins, la línea sutil es el elemento generador de las formas que se multiplican en el espacio, el signo que rítmicamente va describiendo un proceso constructivo. Para ella, la línea es el elemento (o signo) visual compositivo protagonista, junto con las nociones de lo temporal, lo rítmico y lo dinámico. Tanto Soledad Sevilla como Rosa Brun emplean la luz, el color y la textura para conectar con el mundo de lo sublime y lo fenomenológico del espectador. Por tanto, la línea, la estructura y el soporte son las herramientas organizadoras del espacio geométrico de ambas artistas.

En cuanto al recurso de la profundidad (como efecto visual creado por la retícula, o por los planos), tanto Monika Buch, como Elena Asins, como Soledad Sevilla crean profundidad en algunas de sus obras geométricas. En sus composiciones, las líneas imbricadas se organizan estructuralmente dentro de un espacio abstracto, con lo cual se produce a veces la sensación de que se crea una cierta profundidad visual. Soledad Sevilla también representa en ocasiones la profundidad, conjugando las formas realistas con la estructura abstracta formada por líneas ortogonales. Y Rosa Brun es la que muestra con más evidencia la profundidad y adquiere así mucho protagonismo en sus cuadros tridimensionales.

Por otra parte, analizando cómo emplean el punto y a línea, por ejemplo, en las obras de las dos primeras, Monika Buch y Elena Asins, la forma global a veces se queda flotando en el centro de la imagen, captando la mirada del espectador en una lectura centrípeta (ver figuras). Otras veces las estructuras se expanden hacia el exterior, de forma centrífuga. Las obras de Soledad Sevilla y de Rosa Brun suelen presentarse como formas expansibles, generando la sensación de movimiento centrífugo. En las producciones de Asins, la línea es un signo que va configurando la composición a modo de partitura musical. La línea va unida en este caso a la noción de tiempo, ritmo y movimiento.

En cuanto a la posibilidad de indagar en la apariencia del material, Buch y Asins conciben unas obras literales. Se centran en la conjugación de los elementos gráfico-plásticos para generar sus estructuras. Soledad Sevilla y Rosa Brun exaltan el material precisamente para encontrar contrastes entre diferentes materiales, sobre todo en el caso de Brun. Soledad interviene las texturas muchas veces para que recuerden también a los materiales de la naturaleza; así lo percibe el espectador.

Otro elemento significativo es el soporte empleado en el trabajo de cada una de ellas. Tanto para Elena Asins como para Monika Buch, el soporte es el medio mediante el cual realizan sus indagaciones plásticas. Para Monika Buch, la superficie del soporte es el espacio donde desarrolla su obra, pero lo que trata de expresar solo se manifiesta en la composición que aparece en la superficie. Tanto Soledad Sevilla como Rosa Brun integran el soporte como parte de la obra. La última parece querer remarcar esa idea y la convierte en el elemento protagonista de algunas de sus obras. En general, los elementos gráfico-plásticos más estudiados por estas artistas son: la forma y la estructura.

Para todas las artistas, el proceso de constitución de la obra es intelectual y está relacionado con el diseño de cada proyecto. En este desarrollo conceptual, el procedimiento riguroso está muy pautado. Asimismo, una segunda idea de este proceso tiene que ver con el efecto mental que generan todas estas obras en el espectador; para ello se han diseñado.

Dada la naturaleza propia de estas obras, el nivel de la conceptualización de las mismas destaca sobre el proceso de construcción. Es este un requisito imprescindible, de otra manera pertenecerían a otros tipos de pintura abstracta.

Para Elena Asins la noción de proceso es especial, pues tiene que ver con tres aspectos relevantes en su obra. Por un lado, para ella el proceso de creación es la esencia misma de la obra, un proceso que reside en la mente. Después es también importante el proceso perceptivo del espectador a la hora de observar la obra. Por último, destaca el proceso de creación mediante una herramienta electrónica como es el ordenador y la impresora; de estas herramientas depende en gran manera también el resultado compositivo de sus obras.

Tres de ellas, Monika Buch, Elena Asins y Rosa Brun, trabajan desde el centro de su universo circular. Van construyendo su discurso con los mismos conceptos a lo largo de sus trayectorias, y van indagando y proponiendo nuevas soluciones plásticas y visuales. En cuanto a Monika Buch, desde que dejó el mundo del diseño para dedicarse exclusivamente la arte, trabaja desde los mismos parámetros en el mundo de la pintura; explora así el mundo de los elementos visuales conjugados mediante sus geometrías. Elena Asins, por su parte, va construyendo paralelamente su teoría y su obra artística. Y desarrolla los temas sobre los que va trabajando a lo largo de esta trayectoria. Podemos revisar su obra y comprender su discurso en cada una de sus distintas décadas. De hecho, hay obras que las desarrolla en un largo período de años. Soledad Sevilla, va desarrollando sus conceptos a lo largo de su carrera, aplicándolos al mundo de la instalación y de la pintura, siempre desde una visión muy pictórica; los aplica al desarrollo de temas muy diferentes, creando series de cada tema. Podemos decir que su método es lineal, observándose con ello una evolución estética. Y Rosa Brun va trabajando en la escultura y en la pintura y desarrollando sus conceptos entendidos globalmente, con resultados parecidos en distintas épocas pero con una evolución estética en la que plasma su indagación. Según la intención comunicativa de cada momento, retoma algunos aspectos que tienen que ver con la materia natural y en otros momentos produce obras muy sofisticadas reflexionando sobre los materiales con los que trabaja. Todas producen una prolífica obra plástica.

El resultado es que todas ellas tienen discursos muy diferentes y particulares. Es por ello que también aportan nuevas reflexiones al mundo del arte. Donde encontramos nexos en común es en las obras de Monika Buch, Elena Asins y Soledad Sevilla en sus inicios, dentro del lenguaje geométrico más puro. Constituye también un tema que ha retomado en la actualidad

Soledad Sevilla aunque con otros intereses estéticos. Todas comparten el interés por hacer partícipe al espectador para que la obra cobre el sentido para el que ha sido diseñada. Por ello, de un modo u otro, son relevantes para indagar y descubrir nuevas formas de manifestar las ideas. Y contribuyen al desarrollo de nuevos lenguajes. Por ejemplo, en el caso de Sevilla y Brun, investigan en las posibilidades de los materiales y su apariencia. Todos los significados que les añaden a la materia, conectan con el plano semiótico y fomentan el desarrollo del vocabulario plástico. Todas implementan características heredadas de diferentes corrientes artísticas y crean en ese sentido obras universales.

Viendo los posibles paralelismos relacionados con los elementos gráfico-plásticos entre los diferentes discursos de estas artistas, en primer lugar se observa el uso de un patrón que se repite en las composiciones. En todas las obras de Elena Asins existen al menos dos lecturas a dos distancias diferentes. Elena Asins lo explica en sus textos. Para ella es importante la visión micro y macro de las composiciones. Algunas estructuras, además, parecen tener un crecimiento exponencial a modo de fractal. Monika Buch y Soledad Sevilla también crean composiciones rítmicas en las que el módulo se repite y recuerda al desarrollo de los fractales.

Monika Buch y Elena Asins emplean la rigurosa línea en sus construcciones. Por su parte, Buch, Asins, Sevilla y Brun utilizan la estructura compuesta por líneas o módulos.

Las formas geométricas aparecen como elementos protagonistas en el caso de las obras de Buch y Asins; también en Sevilla y Brun, pero de forma diferente: emplean las formas como elementos organizadores del espacio, conjugándolos con otros elementos importantes como la luz, el color o las texturas.

Sevilla y Brun emplean el color tanto para indagar en los aspectos formales de las composiciones como con la finalidad de sobrecoger al espectador en otro tipo de obras. Mientras Buch y Asins no lo consideran como elemento central en el plano del cuadro. Elena Asins deja de emplear el color y reduce al máximo su paleta; se centra principalmente en el blanco y en el negro.

Monika Buch, Elena Asins y Soledad Sevilla crean profundidad en algunas de sus obras geométricas. Soledad Sevilla también representa en ocasiones la profundidad, conjugando las formas realistas con la estructura abstracta formada por líneas ortogonales. Rosa Brun trabaja el concepto de la profundidad con la materia creando pinturas-esculturas tridimensionales.

Sevilla y Brun trabajan las texturas creando formas orgánicas. Pero Buch y Asins crean texturas visuales geometrizadas.

El resultado general es el de obras cuya lectura se percibe como campos que se expanden más allá de los límites del lienzo. Estas estructuras son centrífugas, mientras que a veces pueden aparecer obras geométricas puras como las de Buch, Asins y Sevilla, cuyas figuras principales flotan en el centro del cuadro. Serían composiciones centrípetas.

En segundo lugar, en los proyectos pictóricos de estas artistas, otro de los paralelismos descubiertos es el método que emplean Monika Buch, Elena Asins y Rosa Brun. Las tres se sitúan en el centro de su universo y trabajan en un sistema circular, a diferencia de Soledad Sevilla que realiza un tipo de obra lineal. Pero todas ellas mantienen su universo conceptual a lo lar-

go de sus trayectorias, por lo que estéticamente podemos comprender el discurso propio en las obras realizadas en diferentes años.

En cuanto a la línea de trabajo que siguen en la actualidad Monika Buch, Elena Asins, Soledad Sevilla y Rosa Brun, las cuatro continúan trabajando en los mismos discursos. Elena Asins continuó con el mismo discurso, extendiendo su exploración hacia otros soportes, tal es el caso del vídeo, entre otros. Tanto es así, que a lo largo de los años sus esfuerzos han ido encaminados a construir una teoría por la cual se pudiera explicar rigurosamente la conjugación de diferentes campos del saber. Las tres artistas, Buch, Sevilla y Brun, continúan fieles a su andadura. Monika Buch persiste en la línea de la abstracción pura. Soledad Sevilla introduce en su estética los colores, las formas y las estructuras de elementos que tradicionalmente se han venido utilizando en lugares concretos, como es el caso de los azulejos típicos valencianos. Su diálogo con el mundo figurativo en mayor o menor medida sigue estando presente en su obra. Todas ellas, conectan también con los discursos de otras épocas y culturas.

En cuanto a sus aportaciones al mundo de la abstracción geométrica, las cuatro artistas conectan con las corrientes formalistas y estructuralistas que defienden la autonomía de la obra de arte. Todas indagan en el lenguaje plástico, cada una desde su campo de exploración. Monika Buch estudia la generación de las matemáticas en la superficie del lienzo; Soledad Sevilla y Rosa Brun proporcionan nuevas apreciaciones sobre la calidad de la superficie, la materia y las texturas; Elena Asins explora además la conjugación de lenguajes procedentes de campos del saber diferentes. Cada una de estas artistas, desde su particular estética, crea complejas y elegantes composiciones matemáticas que conectan con corrientes teóricas y artísticas de diferentes épocas. Y, en mayor o menor medida, todas aportan nuevos

significados sobre estos elementos visuales; es decir, contribuyen al enriquecimiento del lenguaje plástico y visual.

Además, se puede apreciar cierto paralelismo entre Elena Asins y Soledad Sevilla. Algunas obras de estas artistas recuerdan tanto a las composiciones de la pintora minimalista canadiense Agnes Martin (Macklin, Canadá, 1912-Taos, Nuevo México, Estados Unidos) como a las de la artista estadounidense Eva Hesse (Hamburgo, Alemania, 1936-Nueva York, Nueva York, Estados Unidos, 1970) -esta segunda autora destaca como escultora, pero también tiene producciones pictóricas-. El resultado es el de obras parecen expandirse al haberse generado por sutiles estructuras.

Un segundo paralelismo entre Elena Asins y Rosa Brun se encuentra en sus monolitos. Desde su quietud parecen contemplar otros hitos históricos. Recuerdan a las columnas infinitas compuestas de módulos geométricos del escultor, pintor y fotógrafo, Constantin Brancusi (Hobita, Rumanía, 1876 - París, Francia, 1957); a los postes del escultor, ilustrador y compositor, Walter J. de Maria (Albany, California, Estados Unidos, 1935-Los Ángeles, California, Estados Unidos, 2013); y conectan con el arte minimalista, el Land Art y el arte conceptual así como con el cosmos pitagórico. Desde el plano físico y el geometrizado, las obras de Asins y Brun evocan a su vez otro plano más subjetivo y espiritual, como ocurre también con los campos de color expandidos de Rosa Brun. En este último caso, aparecen también reminiscencias del pintor y grabador Mark Rothko (Daugavpils, Letonia, 1903-Nueva York, Nueva York, Estados Unidos, 1970) y del expresionismo abstracto.

En su conjunto, las cuatro artistas estudiadas crean obras atemporales, trascendentales y universales que conectan con otro plano mayor en el que se encuentra todo el imaginario de la historia del arte.

4.2. Conclusiones sobre el análisis de las obras de las artistas: Monika Buch, Elena Asins, Soledad Sevilla y Rosa Brun

Monika Buch heredera de la tradición de la *Bauhaus*, se cultiva en el campo del diseño y traslada su visión estética y sus conocimientos sobre composición y percepción visual a su campo de investigación en el lenguaje geométrico. Dentro de la “Taxonomía de los cuadros abstractos aplicando el criterio de su grado de realidad” (Alcaide, 2010, pp. 16-22) que hace la profesora Aurora Alcaide, las obras de Buch se enmarcan dentro de la abstracción de primer grado.

Por otra parte, Elena Asins es la más singular de las artistas estudiadas en el capítulo central. Su indagación se centra en el lenguaje de diferentes campos y trata de crear una teoría nueva. Sus composiciones pertenecen también a la abstracción de primer grado.

Tanto Elena Asins como Soledad Sevilla indagaron sobre las composiciones geométricas desde otros campos diferentes al de Buch. Ambas participaron en el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid y, concretamente, Asins continuó trabajando con el ordenador, convirtiéndose en una herramienta imprescindible en su trabajo.

Monika Buch y Elena Asins trabajan con un método científico y matemático analizando cuestiones externas, por observación, estudio y análisis. Buch se centra en la organización espacial de las composiciones en una obra abstracta geométrica pura. Asins también es siempre matemática y por ello sus composiciones se organizan geométricamente. Exploran el

mundo exterior a través del lenguaje matemático, el proceso de percepción y la comunicación y los diferentes lenguajes (en el caso de Asins).

Soledad Sevilla y Rosa Brun construyen arquitecturas que dialogan con el espacio y que expresan sus inquietudes. Exploran el lenguaje de los elementos grafico-plásticos desde su perspectiva personal. Tanto Asins, como Sevilla y Brun transitan entre diferentes disciplinas (pintura, escultura, instalación) para llevar a cabo sus proyectos. Las obra pictórica de Soledad Sevilla es una abstracción de tercer grado, ya que en sus composiciones aparecen conexiones con lugares reales. Aunque también se relaciona con la abstracción de segundo grado porque su obra surge de sus inquietudes. Por otra parte, la obra de Rosa Brun se trata de una abstracción de segundo grado, relacionado con su mundo interior, pero también se relaciona con la abstracción de tercer grado, por su relación con la naturaleza.

Las aportaciones plásticas de Monika Buch, Elena Asins, Soledad Sevilla y Rosa Brun son esenciales para comprender la evolución de la pintura abstracta geométrica. Cada una de ellas, desde sus intereses particulares plantean modos diferentes de conjugar los elementos grafico-plásticos. El universo que presenta cada una de sus obras autónomas aportan nuevas contribuciones al vocabulario plástico.

4.3. Futuras líneas de investigación

Al finalizar la presente investigación sobre la presencia de la mujer artista en el campo de la pintura abstracta geométrica española en el período comprendido entre 1980 y 2020, han surgido otras cuestiones relacionadas con este tema que requieren ser investigadas. La primera de ellas es la de poder continuar profundizando en un futuro en las cuestiones plásticas que intervienen en la creación de las obras pictóricas de las cuatro artistas estudiadas: Monika Buch, Elena Asins, Soledad Sevilla y Rosa Brun. En segundo lugar, es la posibilidad de estudiar a aquellas artistas que por los criterios marcados en el presente estudio se han descartado de la selección de artistas mujeres que aparecen en el capítulo central y que se ha adjuntado en este trabajo como el Anexo1. En tercer lugar, otra cuestión importante susceptible de ser estudiada es la evolución de la pintura abstracta geométrica española realizada por las artistas jóvenes del siglo XXI.

Y en cuarto lugar, la investigación teórica sobre la pintura abstracta geométrica a través del estudio de las obras de los/las diferentes artistas, aprendiendo de sus procesos, de sus técnicas, y en general, del enriquecimiento que aportan al vocabulario del lenguaje plástico y visual, genera la posibilidad de enfocar este estudio como investigación teórico-práctica, tratando de aplicar los conocimientos adquiridos del estudio de la pintura abstracta a la investigación práctica de la pintura.

Referencias bibliográficas

- Aguilar, A. (20 de febrero de 2016). Las no compras de 1982: La primera edición de Arco sacudió un país con hambre de modernidad. [Suplemento cultural]. *El País*.
https://elpais.com/cultura/2016/02/19/babelia/1455887124_105070.html?event=go&event_log=go&prod=REGCRARTBAB&o=cerrbab
- Aizpuru, J. (1983). Madrid, ciudad abierta. *Lápiz*, (3), p. 9.
- Alcaide, A. (2010). Como mirar un cuadro abstracto: Aproximación a la abstracción pictórica mediante el análisis de obras realizadas por mujeres. [Sección archivo]. *Creatividad y Sociedad*, (15), 1-29. http://creatividadysociedad.com/wp-admin/Art%C3%ADculos/15/creatividadysociedad_como%20mirar%20un%20cuadro%20abstracto.pdf?t=1576011934
- Aliaga, J. V. (2008). ¿Horizonte despejado?: Notas para un estudio contrahegemónico e incluyente del arte en España. En Olivares, R. (Ed.), *100 artistas españoles* (pp. 26-29). EXIT Publicaciones.
- Anguera, M. M. (2000). *El grupo pòrtico (1947-1952) historia y presupuestos estéticos*. [Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid]. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=190221>
- Atienza, A., Poza, E., Villarejo V., Castro, L., Martín, N., Trujillo, T. & Cejudo, V. (27 de febrero de 2020). *Ferias/Los datos bajo el prisma del género. Avance del informe MAV #20*. [Sección Informes]. Asociación de Mujeres en las Artes Visuales. <https://mav.org.es/ferias-arte-2020-mav/>

Aramburu, N., de la Villa, R., Soláns, P. (2012). *Mujeres en el sistema del arte en España*.

Exit Publicaciones.

Arnheim, R. (1979). *Arte y percepción visual*. Ed. Alianza Forma.

Arnheim, R. (1993). *El poder del centro*. Alianza Editorial.

Arte español de los años 80 y 90 en las colecciones del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (2001). [Sección Exposiciones]. Museo Reina Sofía. <https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/arte-espanol-anos-80-90-colecciones-museo-nacional-centro-arte-reina-sofia>.

Artistas españoles. Obras de los años 80 y 90 en las Colecciones del museo (1994). [Sección Exposiciones]. Museo Reina Sofía. <https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/artistas-espanoles-obras-anos-80-90-colecciones-museo>

Autores de las publicaciones del CCUM (s.f.). [Sección Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid]. Universidad Complutense de Madrid. <https://biblioteca.ucm.es/data/cont/media/www/pag-120280/Participantes%20CCUM.pdf>

A vueltas con la maldita pintura, en el MUICO, (11 de noviembre de 2011). Hoy es Arte. http://www.hoyesarte.com/opinion/a-vueltas-con-la-maldita-pintura-en-el-muico_97771/

Barreiro, P. (2009). *La abstracción geométrica en España (1957-1969)*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas CSIC.

Barreiro, P. (2007). *La abstracción geométrica en España (1957-1969)*. [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid]. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=179434>

Becados, Investigadores, Alumnos del CCUM (s.f.). [Sección Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid]. Universidad Complutense de Madrid.

<https://www.ucm.es/data/cont/docs/386-2018-12-20-Becados,%20Investigadores,%20Alumnos%20CCUM.pdf>

Blok, C. (1982). *Historia del arte abstracto: (1900-1960)*. Ediciones Cátedra, S. A.

Bonet, J. M. (1985). Una euforia irrepetible. *Lápiz*, (33), 39-40.

Breve historia del Museo (s.f.). [Sección]. Museo de Arte Abstracto Español. Cuenca.

<https://www.march.es/es/cuenca/museo-introduccion-historia>

Carceller A. & Cabello H. (1998). Mirando hacia dentro: la situación de la obra de las mujeres en el panorama artístico actual. *Arte, Individuo y Sociedad*, (10), 229-244.

<https://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/ARIS9898110229A>

Cassirer, E. (1972). *Filosofía de las formas simbólicas*. (Vol. II). Fondo de Cultura Económica.

Castaños, E. (s.f.). *Contaminaciones finiseculares*. [Sección Pintura y escultura: Colección Argentaria]. Enriquecastaños.com.

<http://www.enriquecastanos.com/coleccionargentina.htm>

Castaños, E. (s.f.). *El Seminario de GAFP*. [Sección Los orígenes del arte cibernético en España]. Enriquecastaños.com. <https://www.enriquecastanos.com/tesiseminario.htm>

Castaños, E. (2000). *Los orígenes del arte cibernético en España. El seminario de generación automática de formas plásticas del centro de cálculo de la universidad de Madrid*. [Tesis doctoral, Universidad de Málaga]. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=164424>

Castro, F. (s.f.). <http://www.dariobasso.com/1-4.htm>

50 aniversario del Centro de Cálculo de la Universidad Complutense de Madrid (14 de marzo de 2019). [Sección Eventos]. Universidad Complutense de Madrid.

<https://eventos.ucm.es/25869/detail/50-aniversario-del-centro-de-calculo-de-la-universidad-complutense-de-madrid.html>

Cooperativa de Producción Artística y Artesana. (s.f.). [Archivo]. Fundación Juan March.

https://archivo.march.es/repositories/3/archival_objects/7919

Cruz, P. A. & Hernández-Navarro, M. A. (2004), *Impurezas: el híbrido pintura – fotografía*.

Murcia: Consejería de Educación y Cultura.

40 años de Arco: una memoria de la feria por 40 artistas, galeristas, coleccionistas y comisarios (19 de febrero de 2022). *Columna Digital*. <https://columnadigital.com/40-anos-de-arco-una-memoria-de-la-feria-por-40-artistas-galeristas-coleccionistas-y-comisarios/>

De Diego, E. (1986). *La mujer y la pintura en la España del siglo XIX: mujeres pintoras en Madrid, 1868-1910*. [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid].

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=135511>

Definición.de (s.f.). <http://definicion.de/formalismo/>

De la Villa, R. (s.f.). *Pepa Caballero, viajar colores*. [Artículo]. Asociación de Mujeres en las Artes Visuales. <https://www.m-arteyculturavisual.com/2022/10/05/pepa-caballero-viajar-colores/>

- Díaz Sánchez, J. (2002). Los críticos, los artistas y la pintura abstracta en la España de postguerra. *Archivo Español De Arte*, 75 (297), 39–50.
<https://doi.org/10.3989/aearte.2002.v75.i297.357>
- Díez, C. (19 de febrero de 2014). *Informe MAV #11: Presencia de mujeres artistas en ARCO MADRID 2013*. [Sección Informe]. Asociación de Mujeres en las Artes Visuales.
<https://mav.org.es/informe-mav-n11/>
- Díez artistas presentan la pintura de la próxima década (10 de octubre de 1979). [Sección Cultura]. *El País*.
https://elpais.com/diario/1979/10/10/cultura/308358009_850215.html
- Doctor, R. (dir.). (2013). *Arte español contemporáneo 1992-2013*. La Fábrica.
- Dondis, D. A. (2000). La sintaxis de la imagen: Introducción al alfabeto visual. Ed. Gustavo Gili, S. A.
- Editors, P. (2023). *Grandes mujeres artistas*. Phaidon Press.
- El Centro de Cálculo (Guía Documental)* (s.f.). Universidad Complutense de Madrid.
<https://biblioteca.ucm.es/fdi/ccum-guia>
- El Centro de Cálculo 30 años después (2003), catálogo de la exposición (Alicante, 2003).
Museo de la Universidad de Alicante. Alicante.
- El Grav* (s.f.). [Sección Textos]. Julio Le Parc. <https://www.julio-le-parc.com/es/el-grav.html>
- Elles (2022), catálogo de la exposición (Valencia, 2022). Ayuntamiento de Valencia.
Valencia.

El Patio Herreriano explora la abstracción contemporánea en clave femenina (9 de febrero de 2018). Ayuntamiento de Valladolid. <https://www.info.valladolid.es/-/el-patio-herreriano-explora-la-abstraccion-contemporanea-en-clave-femenina>.

Escuela de Altamira, 1948-1952 (s.f.). [Documento de Archivo]. Fundación Juan March. <https://archivo.march.es/agents/people/3838>

Frigeri, F. (2023). *Mujeres artistas*. Blume.

Fuera de orden: mujeres de la vanguardia española (1999), catálogo de la exposición (Madrid, 1999). Fundación Cultural Mapfre Vida. España. <https://www.lacentral.com/de-diego-estrella/fuera-de-orden-mujeres-de-la-vanguardia-espanola/9788489455276>

García, A. (11 de febrero de 2020). Arco 2020 refuerza el protagonismo de los artistas: Los organizadores no temen que les afecte el coronavirus. Aumenta ligeramente el número de galerías y no habrá país invitado. *El País*. https://elpais.com/cultura/2020/02/11/actualidad/1581431734_117516.html#

García, A. (1988). *Didáctica del Museo: El descubrimiento de los objetos*. Ediciones de la Torre.

García, A. & Vicente, A. (19 de febrero de 2022). 40 años de Arco: una memoria de la feria por 40 artistas, galeristas, coleccionistas y comisarios. [Archivo]. *El País*. <https://elpais.com/babelia/2022-02-19/40-anos-de-arco-una-memoria-de-la-feria-por-40-artistas-galeristas-coleccionistas-y-comisarios.html>

Gil, J. (1986). *Constructivismo en Madrid*. [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid]. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=162942>

Grosenick, U. (Ed.). (2005). *Women Artists: mujeres artistas de los siglos XX y XXI*. Taschen.

Grupo MENTE (s.f.). [Archivo]. Fundación Juan March.

https://archivo.march.es/repositories/3/archival_objects/8048

Guasch, A. M. (2002). *El arte último del siglo XX: Del posminimalismo a lo multicultural*.

Alianza Forma.

Gubern, R. (1999). *Del bisonte a la realidad virtual: La escena y el laberinto*. Anagrama.

Hermida, J. L. (2001). *El plano del cuadro como punto de referencia en la obra pictórica y su relación con las obras del museo de arte abstracto español de Cuenca*. [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid].

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=242417>

Hessel, K. (2022). *Historia del arte sin hombres*. Ático de los Libros.

Iglesias, C. & Montolio C. (1996). Soledad Sevilla: Detrás de la celosía. *Lápiz*, (125).

Imágenes de la abstracción (1999), catálogo de la exposición (Madrid, 1999). Fundación Caja Madrid. Madrid.

Juana Mordó: un cambio de época para el arte español. *El Reina Sofía recuerda las disputas creativas que acogió su sala madrileña* (17 de agosto de 2022). MASDEARTE.COM.

<https://masdearte.com/juana-mordo-museo-reina-sofia/>

JUSTMAD11. Edición 2020. Una edición comprometida. (s.f.). <https://justmad.es/ed->

[antteriores/2020/?_gl=1*gxbxt*_up*MQ..&gclid=Cj0KCQiA5-](https://justmad.es/ed-antteriores/2020/?_gl=1*gxbxt*_up*MQ..&gclid=Cj0KCQiA5-)

[uuBhDzARIsAAa21T8O22cCnvvB-](https://justmad.es/ed-uuBhDzARIsAAa21T8O22cCnvvB-)

[nj5wIrn3q8JKJNpLIk2AMyLFgDkI1MGEnOdAyiFaTMaAqcREALw_wcB](https://justmad.es/ed-nj5wIrn3q8JKJNpLIk2AMyLFgDkI1MGEnOdAyiFaTMaAqcREALw_wcB)

Krauss, R. E. (1992). La transgresión está en el ojo del observador. *Creación: estética y teoría de las artes*, (6).

Krauss, R. E. (1997). *El inconsciente óptico*. Ed. Tecnos.

La galería Fernández-Braso presenta a ROSA BRUN (s.f). Galería Fernández-Braso.

<https://galeriafernandez-braso.com/rosa-brun-2024-exposicion/>

Larrea, D. (25 de noviembre de 2022). *Mª Paz Jiménez Escudero (1909-1975)*. [Sección]. Tal día como hoy. <https://www.taldiacomohoy.es/post/m%C2%AA-paz-jim%C3%A9nez-escudero-1909-1975>

Legado (s.f.). [Archivo]. Fundación Juan March. <https://www.march.es/es/legado/archivo-artistas-abstractos-espana-aaaaee>

Lola Bosshard (s.f.). Galería José de la Mano. <https://josedelamano.com/exposicion/lola-bosshard-1965-1975-mas-alla-del-arte-objetivo/>

López Fernández-Cao, M. (2013). MAV te observa, entraremos en acción: Las mujeres en el sistema del arte español. Sobre piedras y vientos de igualdad. [Dossier monográfico Las mujeres en el sistema del arte]. *Investigaciones Feministas*, 4, 91-95.
http://dx.doi.org/10.5209/rev_INFE.2013.v4.41873

Lo que veremos en ARCO 2010 (26 de enero de 2010). Masdearte.com.
<https://masdearte.com/lo-que-veremos-en-arco-2010/>

Macel, Ch. & Lewandowska, K. (Eds.). (2021). *Women in Abstraction*. WW Norton.

María Blanchard (María Gutiérrez Blanchard). Obras de la Colección (s.f.). Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
<https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/composicion-cubista>

Martínez-Collado, A. (2012). Apuntes sobre una teoría del feminismo y de género en España. En *Mujeres en el sistema del arte en España*. Exit Publicaciones.(Pp. 72-89).

Martín, J. (2000). La composición visual. [CD ROM]. UNED.

- Marzo, J. L. & Mayayo, P. (2015). *Arte en España (1939-2015): ideas, prácticas, políticas*. Cátedra.
- Masdertae.com (2013). Moderación selecta y facilidades para el coleccionista.
MASDEARTE.COM. <https://masdearte.com/moderacion-selecta-y-facilidades-para-el-coleccionista/>
- Mayayo, P. (2012). El Imperio de “las señoras”. Orígenes de un mito fundacional o el acceso de las mujeres a la institución arte. [Documento en pdf]. *Desacuerdos: Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, (7), 146-159.
https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/revista/pdf/des_c07.pdf
- Mellado, J. (1 de septiembre de 2014). *Las mujeres de la vanguardia española*. [Sección]. Dona Havia de Ser. <https://donahaviadeser.blogspot.com/2014/09/las-mujeres-de-la-vanguardia-espanola.html>.
- Merleau-Ponty, M. (1994). *Fenomenología de la percepción*. Ed. Península.
- Michaud, Y. (2009). Filosofía del arte y estética. *Disturbis*, (6).
<http://www.disturbis.esteticauab.org/Disturbis567/Michaud.html>
- Molinos, N. I. (2010). *La artista alicantina Juana Francés. Estudio crítico de su obra*. [Tesis doctoral, Universidad de Alicante]. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=24336>
- Monteira, I. (noviembre 2003). Rosa Brun. *Lápiz*, (197), 84.
- Moreno, J. M., (2010) *Autocrítica del arte*. Ed. Barataria.
- Murray, C. (Ed.). (2006). *Pensadores clave sobre el arte: el siglo XX*. Ediciones Cátedra.

- Museo de Arte Contemporáneo Español Patio Herreriano (2 de febrero de 2018). *Exposición: seis creadoras en la colección. Obras de la Asociación Colección Arte Contemporáneo*. Museo de Arte Contemporáneo Español Patio Herreriano.
<https://museoph.org/noticia/exposicion-seis-creadoras-en-la-coleccion-obras-de-la-asociacion-coleccion-arte-contemporaneo>
- Museo del Prado (s.f.). [Sección]. <https://www.museodelprado.es/el-prado-en-femenino>
- Navarro, M. (1999). *Imágenes de la abstracción: pintura y escultura española, 1969-1989*. Fundación Caja Madrid.
- Nochlin, L. (2022). *Mujeres artistas: Ensayos de Linda Nochlin*. Alianza Editorial.
- Nosotras. (s.f.). [Nota de prensa]. *Centro Andaluz de Arte Contemporáneo*. p. 2.
http://www.caac.es/prensa/dossiers/dos_col_nos10.pdf
- Nosotras (s.f.). [Sección]. Asociación de Mujeres en las Artes Visuales.
<https://mav.org.es/quienes-somos-2/#constitucion>
- Nuevas Abstracciones* (s.f.). [Folleto]. Museo Reina Sofía.
https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/exposiciones/folletos/1996011-fol_es-001-nuevas-abstracciones.pdf
- Nueva Generación (1967), catálogo de la exposición (Madrid, 1967). Langa y CIA. Madrid.
- Observatorio (s.f.). Asociación de *Mujeres en las Artes Visuales*.
<https://mav.org.es/observatorio-igualdad-genero/>
- Ocampo, E. & Peran, M. (1988). *Teorías del arte*. Ed. Icaria. Antrazit.
- Olivares, R. (Ed.) (2004). *Abstracción. Publicación trimestral EXIT -Imagen y Cultura-*. Olivares & Asociados S. L. / EXIT Publicaciones.

Olivares, R. (Ed.) (2008). *Cien artistas españoles*. EXIT Publicaciones / Olivares & Asociados S. L.

Olivares, R. (mayo de 1998). Rosa Brun. *Lápiz*, (143), 84-85.

Olivares, R. & Rubio, P. (1983). Jovencísimos. *Lápiz*, (2), 30-38.

Palacio Condes de Gabia (s.f.). Diputación de Granada.

<https://www.dipgra.es/contenidos/palacio-condes-gabia/>

Palomar, A. (23 de octubre de 2023). *Hilma af Klint, la pionera del arte abstracto que se adelantó a Kandinski*. National Geographic.

https://historia.nationalgeographic.com.es/a/hilma-af-klint-pionera-arte-abstracto-que-se-adelanto-kandinski_19427

Participantes del CCUM (s.f.). [Sección]. Biblioteca de la Facultad de Informática de la Universidad Complutense de Madrid. <https://biblioteca.ucm.es/fdi/participantes-del-ccum>

Pérez Carreño, F. (1999). El Formalismo y el desarrollo de la historia del arte. En Bozal, Valeriano (Ed.). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas* (Vol. II, pp. 256-257). Visor.

Ponentes de seminarios, conferencias, coloquios, etc. CCUM (s.f.). [Documento pdf].

Biblioteca de la Facultad de Informática de la Universidad Complutense de Madrid.
<https://biblioteca.ucm.es/fdi/participantes-del-ccum>

Praz, M (1979). *Mnemosine: Paralelo entre la literatura y las artes visuales*. Ed. Taurus.

Primo de Rivera, P. (2015). *ARCO'82: génesis de una feria*. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

- Quintero, S. (2012). *Figuraciones en el cambio de siglo: pervivencia y desarrollo de la pintura en las dos últimas décadas (1990-2010)*. [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid]. <https://hdl.handle.net/20.500.14352/48040>
- Ramírez, D. (2013). *¡Arte contemporáneo en Madrid! ARCO 2013*. Duam Comunicación. <https://duamcomunicacion.com/arco-2013/>
- Real Academia de la Historia (s.f). *Ana María Gómez y González*. <https://dbe.rah.es/biografias/12733/ana-maria-gomez-y-gonzalez>
- Real Academia de la Historia. *María Gutiérrez-Cueto Blanchard* (s.f). Real Academia de la Historia. <https://dbe.rah.es/biografias/13159/maria-gutierrez-cueto-blanchard>
- Rodvalho, C., González, S. & Pérez, M. (2021). *Desigualdad de género en el sistema del arte en España*. Ménades.
- Salón de los 16 (1989), catálogo de la exposición (Barcelona, 1989). Grupo 16. Madrid.
- Salón de los 16 (1994), catálogo de la exposición (Madrid, 1994). Grupo 16. Madrid.
- Santamaría, Z. (19 de junio del 2010). *Informe MAV #2: Presencia de artistas mujeres en ARCO 2010, con referencias a su evolución desde la primera edición en 1982*. [Informe]. Asociación de Mujeres en las Artes Visuales. <https://mav.org.es/informe-mav-n2/>
- Sanz, J. C. (1996). *El libro de la imagen*. Alianza Editorial.
- Sanz, J. C. (2003). *El libro del color*. Alianza Editorial.
- Seoane, A. (25 de febrero de 2016). ARCO'82: historia de un éxito. [Sección El Cultural]. *El Español*. https://www.elespanol.com/el-cultural/arte/20160225/arco82-historia-exito/104989930_0.html

Sobre nosotros (s.f.). [Sección]. *JUSTMAD*. <https://justmad.es/?>

gad_source=1&gclid=Cj0KCQiA5-uuBhDzARIsAAa21T8O22cCnvvB-nj5wIrn3q8JKJNpLlk2AMyLFgDkI1MGEEnOdAyiFaTMaAqcREALw_wcB#nosotros

Solana, G. (2005). Los dominios de lo invisible . En Bozal, V., De Diego, E., Fauchereau, S., Jiménez-Blanco, M. D., Marchán, S., Rose, B., Rousseau, P., Solana, Gu. & Stevens, M. A., *El arte abstracto: Los dominios de lo invisible* (pp. 11-28). Fundación Cultural Mapfre Vida.

Sontag, S. (2007). *Cuestión de énfasis*, Alfaguara.

Verde, N. (18 de septiembre de 2021). Objetivo Igualdad. Las mujeres artistas piden mayor visibilidad en el mercado del arte y una cotización más justa de su obra. *RTVE*.
<https://www.rtve.es/television/20210918/mujeres-artistas-mayor-visibilidad-cotizacion-mas-justa-obra/2167628.shtml>

Vidal, A. (2012). *DA2 Salamanca: un espacio de ruptura en una ciudad histórica*. Cromacultura. https://www.cromacultura.com/domus-artium/#google_vignette

Índice de figuras

Figura 1. Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid.....	64
Figura 2: Asins, E. (1969): Sin título.....	77
Figura 3: Blanchard, M. (1916 -1919). Composición cubista. Obra de la Colección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.....	91
Figura 4: Bosshard, L. (1968-1970). <i>Sin título</i> . [Acrílico sobre lienzo. 133 x 90 cm]. Catálogo de la exposición celebrada desde el 14 de septiembre hasta el 28 de octubre de 2023 en Madrid: Lola Bosshard [1965-1975]: Más allá del arte objetivo. (2023). Galería José de la Mano. https://josedelamano.com/exposicion/lola-bosshard-1965-1975-mas-alla-del-arte-objetivo/	94
Figura 5: Buenaventura, A. (ca. 1970). <i>S/T</i> [Serie Orden Biológico II. Acrílico sobre tabla, 50 x 75 cm].....	96
Figura 6: Caballero, P., Atardecer en El Palo, (2001), Suite Adalia, (2001), El mar la mar, (2002). [Acrílico sobre lienzo].....	97
Figura 7: Droc, M. (1974). Estructura cromática. [Dibujo collage]. Museo de Arte Contemporáneo Helga de Alvear. Cáceres. Explora el Museo (s.f.). Museo de Arte Contemporáneo Helga de Alvear. bit.ly/46tv02s	100
Figura 8: Francés, J. (1960). <i>Algaiat I</i> [Pintura]. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid. <i>Juana Francés: Obras de la colección</i> (s.f.). Museo Reina Sofía. https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/algaiat-i	102

Figura 9: Jiménez, M. P. (ca. 1968-1971). Sin Título [Óleo sobre lienzo, 61 x 50 cm]. Museo de San Telmo, Donostia.....	104
Figura 10: Mallo, M. Selvatro1, (1970 -1975). Obra de la Colección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.....	106
Figura 11: Buch, M. (1983). Sin título # 223 [Acrílico sobre cartulina, 60 x 47 cm]. Colección Monika Buch.....	111
Figura 12: Buch, M. (1984). Sin título # 171 [Acrílico sobre cartulina, 70 x 50 cm]. Colección Monika Buch.....	112
Figura 13: Buch, M. (1988). Sin título # 262 [Acrílico sobre tabla, 60 x 60 cm]. Colección Monika Buch.....	113
Figura 14: Buch, M. (1995). Sin título # 198 [Acrílico sobre cartulina, 51 x 72 cm]. Colección Monika Buch.....	114
Figura 15: Buch, M. (1985). Sin título # 289 [Acrílico sobre lienzo, 95 x 95 cm]. Colección Monika Buch.....	115
Figura 16: Buch, M. (1991). Sin título # 264 [Acrílico sobre tabla, 60 x 120 cm. Díptico]. Colección Monika Buch.....	116
Figura 17: Buch, M. (2006). Sin título # 268 [Acrílico sobre tabla, 60 x 60 cm.]. Colección Monika Buch.....	117
Figura 18: Buch, M. (2010). Sin título # 283 [Acrílico sobre tabla, 80 x 80 cm.]. Colección Monika Buch.....	118

Figura 19: Buch, M. (2006). <i>Sin título # 055</i> [Acrílico sobre cartulina, 40 x 30 cm.]. Colección Ars Citerior de la Comunidad Valenciana.....	120
Figura 20: Buch, M. (2012). <i>Sin título # 066</i> [Acrílico sobre cartulina, 30 x 30 cm.]. Colección Ars Citerior de la Comunidad Valenciana.....	121
Figura 21: Buch, M. (1979). <i>Sin título # 014</i> [Acrílico sobre papel, 50 x 65 cm.]. Colección Monika Buch.....	122
Figura 22: Buch, M. (1981). <i>Sin título # 200</i> [Acrílico sobre cartulina, 50 x 65 cm.]. Colección Monika Buch.....	123
Figura 23: Buch, M. (2017). <i>Sin título # 137</i> (Centenario "De Stijl") [Acrílico sobre cartulina, 50 x 50 cm.]. Colección Monika Buch.....	124
Figura 24: Asins, E. (1969-2009). Estructuras en expansión. [Impresión digital sobre papel, 122,5 x 154,5 cm]. Colección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.....	137
Figura 25: Asins, E. (1982-1983). <i>Paradigm for Scale (Paradigma de escala)</i> . [Lápiz, tinta y esmalte sobre papel vegetal, (obra formada por 272 dibujos. Dibujo, instalación), 42 x 29,5 cm]. Colección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/scale-escala	140
Figura 26: Asins, E. (1982-1983). <i>Canons 22, Ephpatha</i> . [Tinta sobre cartulina]. https://elviragonzalez.es/elena-asins-canons/	143
Figura 27: Asins, E. (1999). <i>La rotación del menhir</i> . [Serigrafía sobre papel, (conjunto de ocho obras), 148 x 118,5 cm c/u]. Colección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.....	145

Figura 28: Sevilla, S. (1980). <i>Belmont 1</i> . Serie Belmont. [Dibujo. Ceras de colores sobre papel, 124,5 x 125 cm]. Colección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/belmont-1	155
Figura 29: Sevilla, S. (1986). <i>Patio de los leones I</i> . [Acrílico sobre lienzo, 220 x 186 cm]. Colección particular. https://www.soledadsevilla.com/inicio/alhambra/	157
Figura 30: Sevilla, S. (1991). <i>Tiempo después</i> . [Acrílico sobre tela, 195 x 260 cm].....	158
Figura 31: Sevilla, S. (1995). <i>Vélez-Blanco V</i> . [Acrílico sobre tela, 220 x 520 cm]. Colección Marcos y Elena, Madrid.....	159
Figura 32: Brun, R. (1988). Sin título [Técnica mixta, 203,5 x 100 x 35 cm]. Colección Galería Oliva Arauna. http://www.rosabrun.com/1988.html	166
Figura 33: Brun, R. (1989). <i>Elemento del Natural V</i> . [Técnica mixta sobre madera, 24 x 79 x 10 cm]. Colección GRUPO PRISA. Rosa Brun. http://www.rosabrun.com/1989.html	167
Figura 34: Brun, R. (1989). <i>Elemento del Natural III</i> . [Técnica mixta sobre madera, 92 x 250 x 10 cm]. Colección particular, Madrid. Rosa Brun (s.f.). 1989. Rosa Brun. Rosa Brun. http://www.rosabrun.com/1989.html	167
Figura 35: Brun, R. (1993). <i>Antesala IV</i> . [Acero pulido y hierro lacado, 197 x 177 x 30 cm]. Museo de Bellas Artes de Álava, Vitoria-Gasteiz. Fuente de la imagen: Rosa Brun (1996), catálogo de la exposición (Granada, 1996). Diputación Provincial de Granada.....	171
Figura 36: Brun, R. (1996). <i>Resonancia 3</i> . [Hierro y madera, 200 x 185 x 4 cm]. Brun. http://www.rosabrun.com/1996.html	172

Figura 37: Brun, R. (1999). <i>Hanzo</i> . [Técnica mixta sobre madera, 199,5 x 206 x 20,5 cm]. http://www.rosabrun.com/1999.html	173
Figura 38: Brun, R. (1999). <i>Tenique</i> . [Técnica mixta y madera, 59,5 x 50 x 5 cm]. http://www.rosabrun.com/1999.html	174
Figura 39: Aguadé, C. (1974). <i>Underground</i> . [Óleo sobre tela, 70,2 x 92,1 cm]. Museo de Arte de Gerona. Colección Nacional de Arte. https://govern.cat/govern/docs/2023/03/10/10/39/89b75fb8-14dd-4977-bba3-11ddb022813f.pdf	222
Figura 40: Alonso, E. (2015). <i>Encofrados y contraformas</i> [190 x 411 cm]. Espaciovalverde Madrid. https://www.espaciovalverde.com/Projects/Elena-Alonso?pgid=k9wmcjw9-b7d4e1_fd6ba593ae254d3ca053248ac0d90abamv2	223
Figura 41: Álvarez-Laviada, I. (2013). <i>Sobre la pintura II</i> . [Pintura industrial, material de embalaje, bastidores, 3 de 200 x 95 cm]. https://www.irmaalvarezlaviada.com/	224
Figura 42: Avello, C. (2018). <i>Waters of March I</i> . www.cristinaavello-art.com	225
Figura 43: Bonet, P. <i>Composición 6</i> , serie Imaginarium. https://www.chirivellasoriano.org/wp-content/uploads/2022/07/50-GEOMETRIA-VALENCIANA.pdf	226
Figura 44: Bonanni, A. (1975). <i>Sin título</i> . [Pintura látex sobre madrea, 50 x 50 cm]. https://angiolabonanni.com/obra-geometrica/	227

Figura 45: Fernández, T. (2012). <i>Mon Endroit</i> . [Óleo, 80 x 80 cm]. https://nosoydignodetuamor.blogspot.com/2017/10/trinidad-fernandez-historia-de-una.html	228
Figura 46: Ferrer, M. [Técnica mixta sobre papel, 76 x57 cm]. https://melaerrer.com/index.php/es/2019/09/25/obras/	229
Figura 47: Lara, M. (2007). https://masdearte.com/maria-lara-performance-feminista-mestres-quadreny-musac/	231
Figura 48: Miralles, J. (1979). [Acuarela sobre papel, 65 x 55 cm]. https://www.fundaciosunol.org/ca/artista/miralles-fina/	232
Figura 49: Raventós, M. A. (1959). <i>Equilibri</i> . https://www.liceomagazine.com/post/m-assumpcio-raventos-territorio-materico	233
Figura 50: Sepúlveda, E. (2019). De la serie <i>Trenzando el tiempo</i> . [Acrílico sobre tela sobre tabla, 180 x 180 cm]. https://www.chirivellasoriano.org/wp-content/uploads/2022/07/50-GEOMETRIA-VALENCIANA.pdf	235
Figura 51: Zulueta, C. (20006). <i>4 relieves</i> . https://www.laopinioncoruna.es/cultura/2009/01/19/paseo-polifacetico-obra-carmen-zulueta-25360253.html	236

ANEXO I. Archivo de artistas mujeres de la pintura abstracta española desde principios del siglo XX hasta nuestros días

Tras una revisión del Archivo de Artistas Abstractos en España de la Fundación Juan March (AAAeE), así como de diferentes galerías, museos, fundaciones españolas y otras entidades, se han seleccionado las mujeres españolas (o afincadas en España) que se han dedicado o continúan su trayectoria en el marco de la pintura abstracta. Bajo nuestro criterio, para este trabajo se han descartado otras figuras de la abstracción del archivo J. March que han destacado en otras disciplinas: cerámica, grabado, dibujo, fotomontaje, instalación, textil, tapices, etc., aunque hayan trabajado en algún momento en la pintura. Asimismo, se ha prescindido de algunas artistas de las que no se han podido encontrar datos, como son: Amaya Bozal (1972-); Elvira Cué (1940-); María del Carmen Du Pontavice (1904-1992); Solé Ceballos, María Jesús (1960-); Planes, Carmen (1946-1996); y Toscano, Pilar.

Acerca del trabajo plástico de algunas de las artistas que se mencionan a continuación sólo podemos guiarnos por las explicaciones del Archivo de la Fundación Juan March, ya que no disponemos de imágenes de sus obras.

Adrada, Rosa (Bilbao, 1943-)

Su obra tiene características formalistas.

Fuente: Adrada, Rosa (1943-), 0008, Caja: 1, Carpeta: 0008. Archivo de Artistas Abstractos en España, ES-28006-BFJM-AAAE. Fundación Juan March. https://archivo.march.es/repositories/3/archival_objects/6297

Aguadé, Carmen María (Barcelona, 1915-2013) (Fundación Juan March, s.f.): Fue reconocida con varios premios en 1969 y 1971. Trabajó en una pintura a medio camino entre la figuración y la abstracción. Su estilo de pintura abstracta en gran parte de su obra puede considerarse cercana al *Pop-Art*; mayoritariamente figuración o espacios realistas.

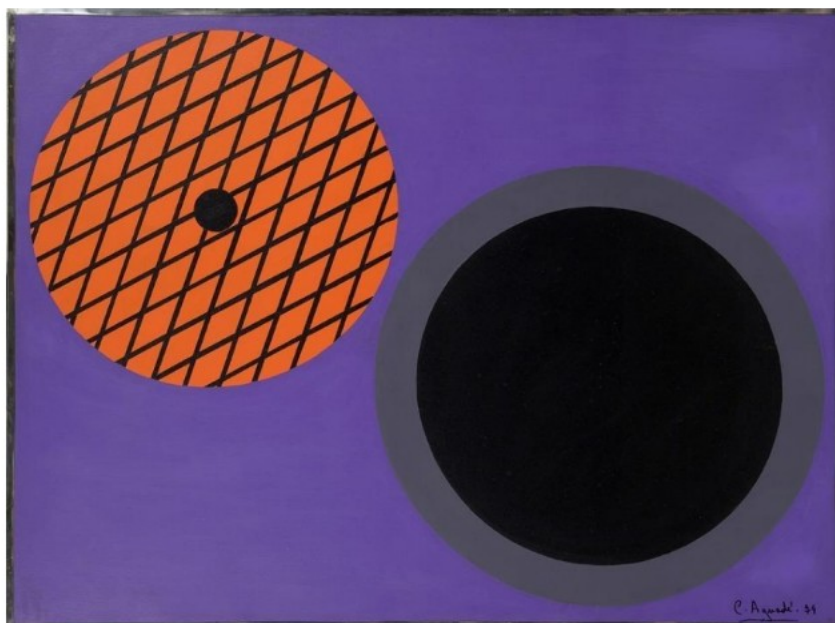


Figura 39: Aguadé, C. (1974). *Underground*. [Óleo sobre tela, 70,2 x 92,1 cm].

Museo de Arte de Gerona. Colección Nacional de Arte.

<https://govern.cat/govern/docs/2023/03/10/10/39/89b75fb8-14dd-4977-bba3-11ddb022813f.pdf>

Alonso, Elena (Madrid, 1981-): Es pintora y escultora. Su pintura explora la armonía entre las formas geométricas más definidas y otras formas que conectan con la realidad.



Figura 40: Alonso, E. (2015). *Encofrados y contraformas* [190 x 411 cm]. Espaciovalverde Madrid.
https://www.espaciovalverde.com/Projects/Elena-Alonso?pgid=k9wmcjw9-b7d4e1_fd6ba593ae254d3ca053248ac0d90abamv2

Álvarez-Laviada, Irma (Gijón, 1978-): Trabaja fundamentalmente en el campo de los planos geométricos, tanto en escultura como en pintura. Su forma y color son depurados; el color ocupa grandes extensiones homogéneas y armónicas.



Figura 41: Álvarez-Laviada, I. (2013). *Sobre la pintura II*. [Pintura industrial, material de embalaje, bastidores, 3 de 200 x 95 cm]. <https://www.irmaalvarezlaviada.com/>

Avello, Cristina (Madrid, 1977-): Sus pinturas y esculturas parecen estar en constante búsqueda del equilibrio entre la materia orgánica y la geometría.



Figura 42: Avello, C. (2018). Waters of March I. www.cristinaavello-art.com

Patricia Bonet (Castellón, 1974-): Ha participado en exposiciones colectivas importantes como *Una aproximació a la geometria valenciana*, celebrada en de 2020 en el Museo de a Ciudad de Valencia, junto a artistas célebres de la abstracción geométrica como Monika Buch o Encarna Sepúlveda. Participaron diecisiete artistas plásticos, de los cuales, sólo tres eran mujeres.

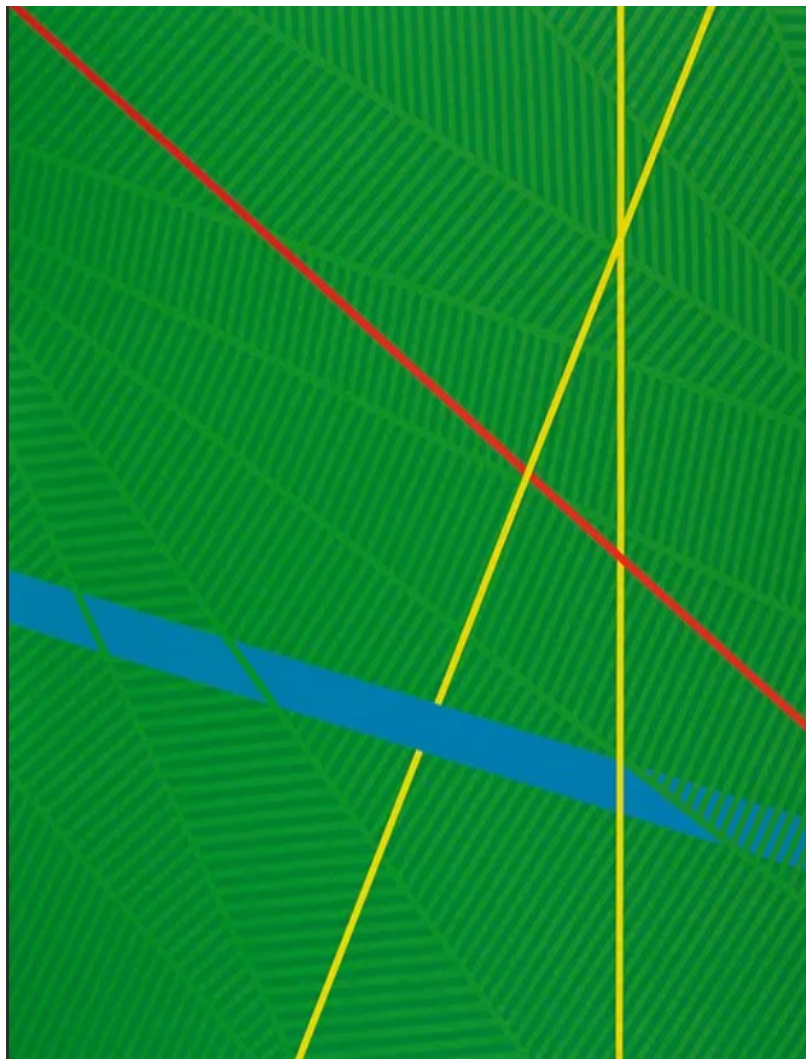


Figura 43: Bonet, P. *Composició 6*, serie Imaginarium.

<https://www.chirivellasoriano.org/wp-content/uploads/2022/07/50-GEOMETRIA-VALENCIANA.pdf>

Bonanni, Angiola (Roma, residente en Madrid, 1942-): La artista italiana residente en Madrid, realiza una pintura geométrica rigurosa.

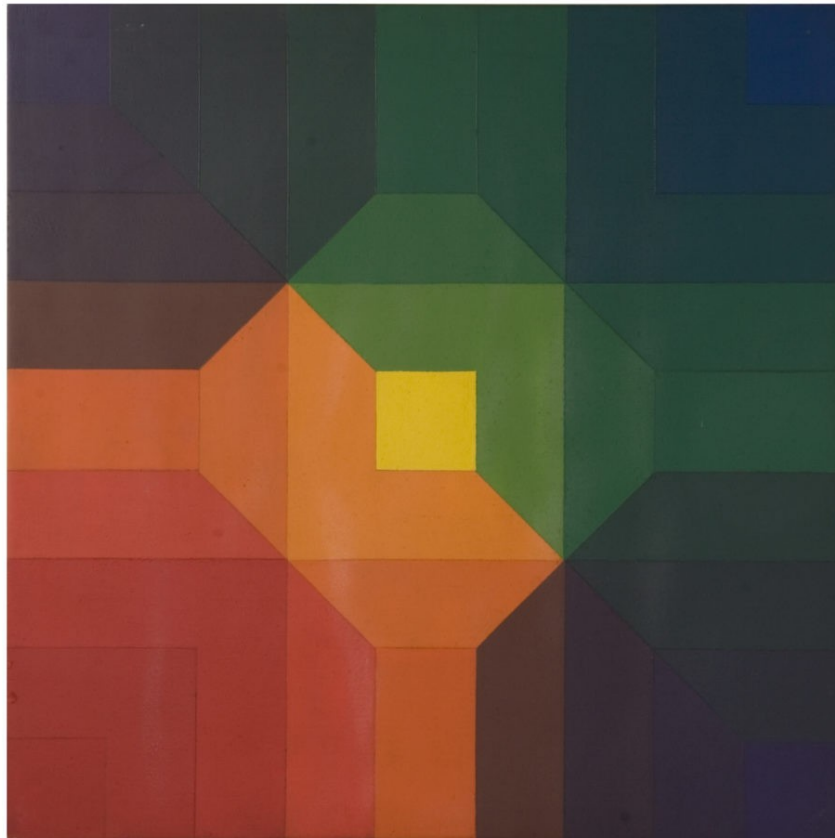


Figura 44: Bonanni, A. (1975). *Sin título*. [Pintura látex sobre madrea, 50 x 50 cm].

<https://angiolabonanni.com/obra-geometrica/>

Fernández, Trinidad (1931-): Realiza una pintura constructivista con reminiscencias de la realidad.



Figura 45: Fernández, T. (2012). *Mon Endroit*. [Óleo, 80 x 80 cm].
<https://nosoydignodetuamor.blogspot.com/2017/10/trinidad-fernandez-historia-de-una.html>

Ferrer, Mela (Madrid, 1960-): Su especialidad es el grabado aunque también realiza composiciones pictóricas en las que conjuga las manchas cromáticas con la rigurosidad de las formas geométricas.

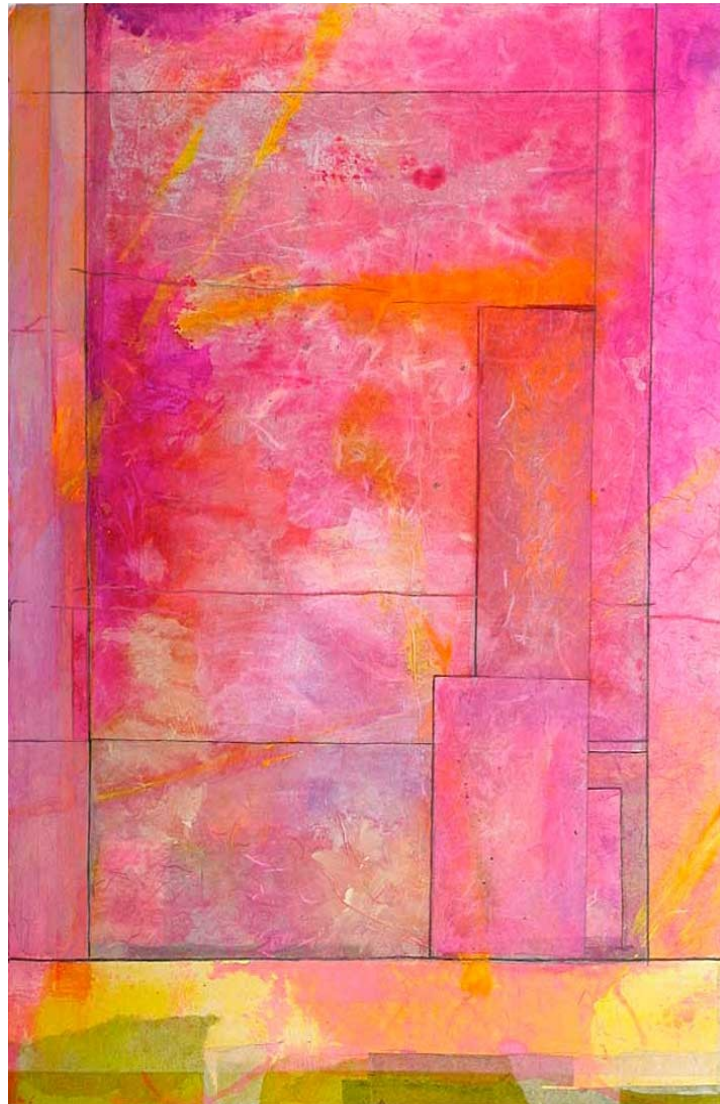


Figura 46: Ferrer, M. [Técnica mixta sobre papel, 76 x57 cm].
<https://melaerrer.com/index.php/es/2019/09/25/obras/>

Lara, María (Loja, Granada 1940-): Se centra especialmente en los campos de color y la luz.



Figura 47: Lara, M. (2007). <https://masdearte.com/maria-lara-performance-feminista-mestres-quadreny-musac/>

Miralles, Josefina (Valls, 1950-): En general, su obra es conceptual aunque también hizo su incursión en los campos de color bidimensionales, consiguiendo espacios muy geometrizados.

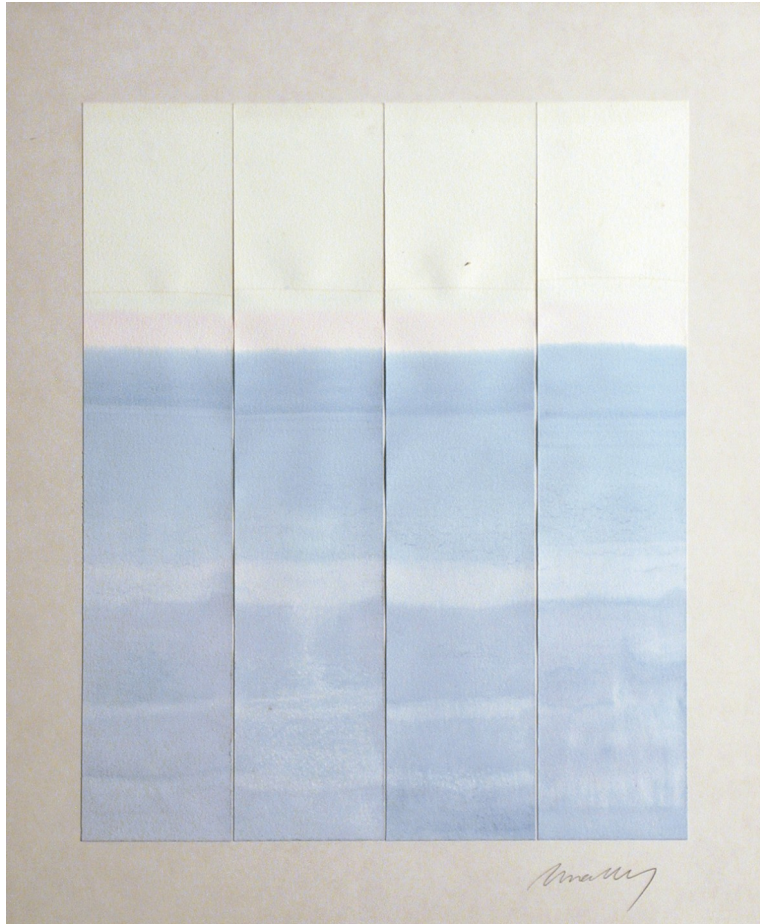


Figura 48: Miralles, J. (1979). [Acuarela sobre papel, 65 x 55 cm].

<https://www.fundaciosunol.org/ca/artista/miralles-fina/>

Raventós, Maria Assumpció (Sant Sadurní d'Anoia, Barcelona, 1930): Su obra no es geométrica rigurosa aunque tiene composiciones en las que busca el equilibrio entre la expresividad de la materia y las formas geométricas.



Figura 49: Raventós, M. A. (1959). *Equilibri*. <https://www.licomagazine.com/post/m-assumpcio-raventos-territorio-materico>

Encarna Sepúlveda (Cuenca, 1952): Es una artista representativa de la pintura abstracta geométrica española. Pero no la incluimos en el capítulo central ya que comenzó a pintar en los inicios de los años noventa y uno de los criterios de selección es que tuviera una trayectoria desde décadas anteriores a esa fecha.

Ha participado en exposiciones colectivas importantes como *Una aproximació a la geometría valenciana*, celebrada en el 2020 en el Museo de la Ciudad de Valencia, junto a artistas célebres de la abstracción geométrica, como Monika Buch o Patricia Bonet.



Figura 50: Sepúlveda, E. (2019). De la serie *Trenzando el tiempo*. [Acrílico sobre tela sobre tabla, 180 x 180 cm].

<https://www.chirivellasoriano.org/wp-content/uploads/2022/07/50-GEOMETRIA-VALENCIANA.pdf>

Carmen Zulueta (Madrid, 1937-): Su obra es multidisciplinar, abstracta pura; de grandes dimensiones y tonos fríos.



Figura 51: Zulueta, C. (20006). *4 relieves*. <https://www.laopinioncoruna.es/cultura/2009/01/19/paseo-polifacetico-obra-carmen-zulueta-25360253.html>

ANEXO II. Datos sobre la presencia de la artista mujer en el panorama artístico español contemporáneo

Hemos intentado extraer datos de diferentes publicaciones (catálogos, webs, etc.) que reflejen la problemática y situación real desde hace décadas sobre la presencia de la obra de artistas mujeres en la formación del entretejido artístico español. Un hecho que subraya la Asociación de Mujeres en las Artes Visuales (MAV) es que la participación de las mujeres artistas en eventos de gran proyección internacional, como ARCO, viene dada en relación a la demanda de los coleccionistas, tanto de tipo “institucional” como “privado”. Pero, como afirma esta asociación, en referencia a la feria de arte ARCO, “la feria solo es el escaparate de lo que ocurre en el mercado español”. Y pone de relieve otros datos significativos, como es por ejemplo el número de artistas mujeres que encontramos en las galerías adscritas al Consorcio de galerías españolas de arte contemporáneo. Del volumen total de participantes, solo exponen mensualmente un 18% de mujeres. Constituye un dato bastante llamativo teniendo en cuenta que son el 60% de licenciadas en Bellas Artes²⁷ desde los inicios de los años 90 hasta la actualidad.

En ARCO, donde se encuentran las mejores galerías y las mayores oportunidades de venta, la escenificación de estos desajustes alcanza la imagen de un espejo aberrante, lo que distorsiona por completo la realidad de la presencia y de la excelencia de la producción de artistas mujeres en el sistema del arte español (Santamaría, Z. 2010). A colación de estos

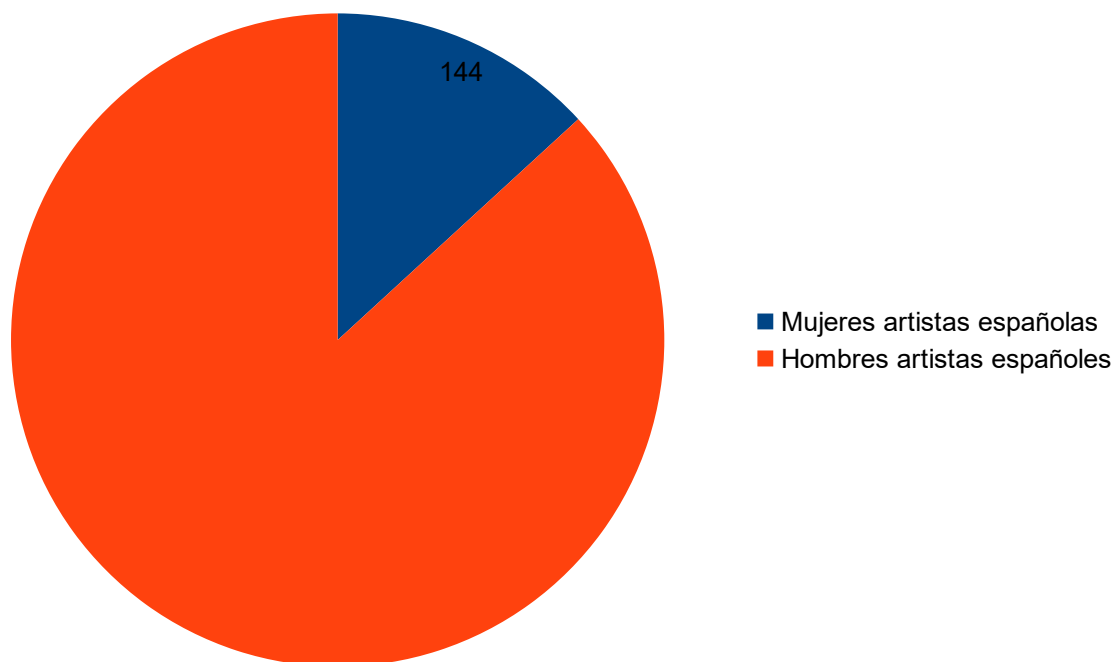
²⁷ En el artículo que escribió en 2013 Marian López Fernández Cao, para la revista *Investigaciones feministas* la Universidad Complutense de Madrid, titulado *MAV te observa, entraremos en acción: Las mujeres en el sistema del arte español. Sobre piedras y vientos de igualdad*, también se refiere a este dato: “[...] en España, han terminado muchas más mujeres que hombres tanto Bellas Artes como Historia del Arte, y también han editado muchas obras de análisis de género en el panorama artístico español que podrían haber servido de referencia” (López Fernández Cao, 2013, p. 93).

datos, es importante tener en cuenta que la feria de ARCO “recibe subvenciones públicas”, tal como nos recuerda Núria Verde en su artículo “Objetivo Igualdad. Las mujeres artistas piden mayor visibilidad en el mercado del arte y una cotización más justa de su obra”, publicado en la web de RTVE (Verde, 2021, párrafo 4).

Mujeres de la Abstracción Española en el Archivo de la Fundación Juan March

Hemos considerado importante reflejar aquí los datos consultados del *Archivo de artistas abstractos en España* del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca ya que ha supuesto una fuente fundamental en este estudio, pese a no ser una información extraída de un medio de divulgación como la prensa, libros, revistas, catálogos,... que es realmente donde queremos poner el foco para comprobar la presencia de la mujer en los medios de masas. Pero esta fuente, el archivo de la Fundación Juan March tiene un gran valor documental por su rigurosidad.

En el archivo hay 1092 artistas españoles de la abstracción, de los cuales, sólo hay 144 mujeres. Entre ellas, se encuentran: Elena Asins (1940-2015), Lola Bosshard, (1922-2012), Rosa Brun (1955-), Monika Buch (1936-), Ana Buenaventura (1942-) y Soledad Sevilla (1944-).



Archivo F. J. March	Número
Mujeres artistas españolas	144
Hombres artistas españoles	948

Artistas españoles de la abstracción: 1092

Artistas mujeres españolas: 13,1%

Artistas hombres: 86,8%

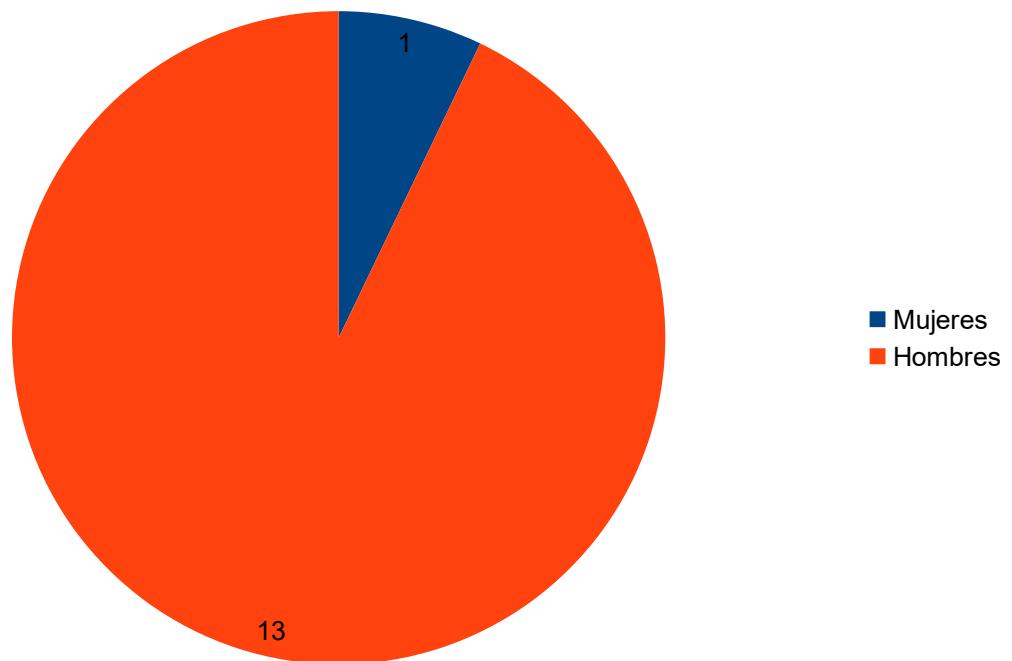
El archivo van ampliándolo constantemente. Nosotros hemos introducido los datos revisados a fecha de 7 de abril de 2023.

No se han contabilizado los grupos artísticos de la lista original.

Fuente: *Archivo de artistas abstractos en España* (s.f.). Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca
<https://archivo.march.es/repositories/3/resources/41>. Recuperado el 7 de abril de 2023.

Catálogo de la exposición *Nueva generación*

En el catálogo *Nueva Generación*, publicado en 1967, aparecen catorce artistas plásticos, y entre ellos, únicamente aparece una mujer, Elena Asins.



Exposición <i>Nueva Generación</i> de 1967	Número
Mujeres	1
Hombres	13

Número de artistas en la exposición: 14

Mujeres: 7,1%

Hombres: 92,8%

Participantes del Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid (CCUM).

La información sobre el número de mujeres que participaron en el Centro de Cálculo en el período desde 1968 hasta 1973 -correspondientes a los cinco cursos en los que se realizaron las actividades más importantes- ha procedido de la web de la Universidad Complutense de Madrid, en la sección de la Biblioteca, en el apartado: “Sobre el Centro de Cálculo”, en: “Participantes del CCUM (según la información contenida en sus memorias)”.

En principio, hemos consultado el volumen de participantes de un informe donde se registran los participantes de todos los campos del saber que estudiaron esos años en el Centro de Cálculo (no sólo los alumnos de arte) para ver cuantas mujeres participaron. Y de esos datos se ha extraído el número de mujeres artistas que aparecen registradas.

En “Participantes del CCUM (según la información contenida en sus memorias)”²⁸ hay varios puntos. Entre ellos nos interesan los siguientes:

- “Autores de las publicaciones del CCUM”: De los títulos relacionados con el arte, encontramos los títulos: “arte” “pintura”, “escultura”, “escultor/arte electrónico”: Aparecen veintidós autores/as relacionados con estas entradas; de los/las cuales, cuatro son mujeres; con tres españolas: Elena Asins, Ana Buenaventura y Soledad Sevilla. (Y otra artista que creemos que es extranjera, Dina Malle. No hemos encontrado más información sobre ella).
- “Becados, investigadores, alumnos del CCUM”: De los títulos relacionados con el arte destaca el título de “pintura”: aparecen tres participantes, todos hombres.
- “Ponentes de seminarios, conferencias, coloquios, etc. del CCUM”:

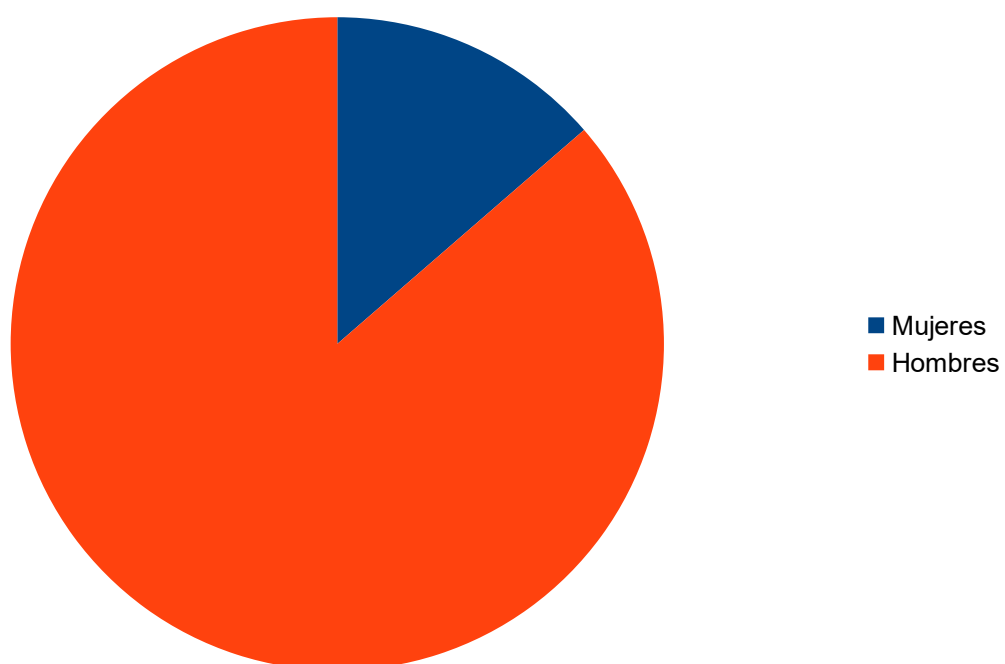
²⁸ Fuente: <https://biblioteca.ucm.es/data/cont/media/www/pag-120280/Participantes%20CCUM.pdf>

- En el evento: “Generación de formas plásticas”: Hay registrados treinta y un participantes, de los cuales tres son mujeres: Irene Fernández-Flórez (tras buscar otras fuentes, la única persona que coincide con ese nombre perteneció al Instituto de Óptica del CSIC. No tenemos seguridad de que fuera artista aunque participó en el evento. No hemos encontrado más información); la española Soledad Sevilla; y, finalmente, aparece también Dina Malle. En total, contamos dos participantes españolas que ya aparecían anteriormente.

Los participantes en estos tres eventos relacionados con el CCUM: cincuenta y seis, en total. Hay que contar que muchos nombres se repiten porque participan en diferentes actividades: en calidad de autor/a, alumno/a, etc. Hemos realizado los porcentajes de cada una de estas actividades por separado, contando a todos los participantes, hombres, mujeres, extranjeros o españoles juntos en cada una de las actividades y destacando, de entre todos, cuántas mujeres españolas hay. De todo ello, extraemos los siguientes datos:

Participantes mujeres en la suma de los tres eventos: cinco mujeres, de las cuáles, cuatro son artistas. Mujeres españolas artistas: de las cuatro artistas, tres son españolas.

“Autores de las publicaciones del CCUM”: veintidós autores, con tres artistas españolas.



Autores/as de las publicaciones del CCUM	Número
Mujeres	3
Hombres	19

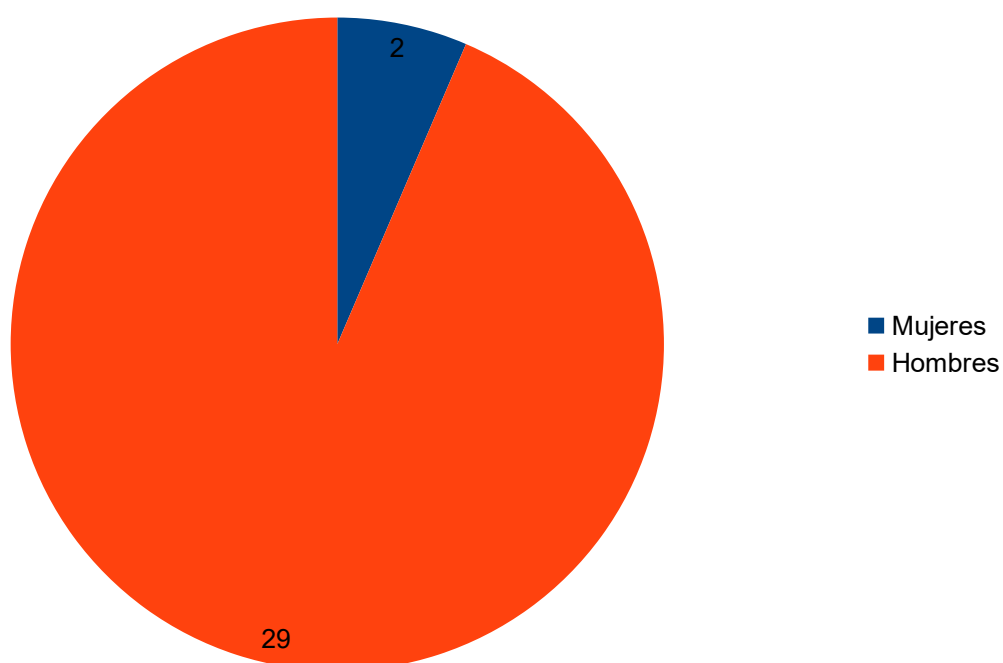
Número de autores/as: 22

Mujeres: 13,6%

Hombres: 86,3%

“Becados, Investigadores, Alumnos del CCUM”: tres participantes, con ninguna mujer artista española. Dada la obviedad no hemos incluido los porcentajes.

“Ponentes de seminarios, conferencias, coloquios, etc. del CCUM”: treinta y un participantes, con dos participantes españolas registradas.



Ponentes de seminarios, conferencias, coloquios, etc. del CCUM	Número
Mujeres	2
Hombres	29

Número de ponentes: 31

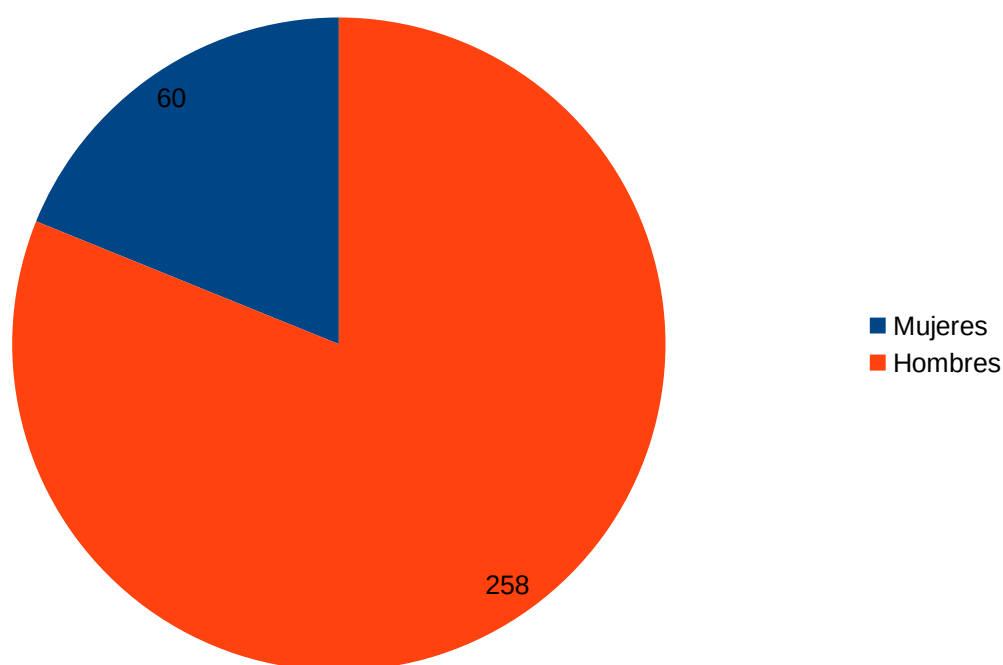
Mujeres: 6,4%

Hombres: 93,5%

Fuente: <https://www.ucm.es/>

Exposición Nacional de Arte Contemporáneo de 1972

El catálogo de 1972 editado por la Comisaria General de Exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes del Ministerio de Educación y Ciencia titulado “Exposición Nacional de Arte contemporáneo 1972”, reúne a artistas de once ciudades españolas, aunque en la portada se indica que son doce. En la sección de pintura, en total parecen 318 artistas, de los cuales, sesenta son mujeres. Donde más mujeres exponen es en Zaragoza con quince artistas mujeres, seguido de Madrid, con once.



Expos. Nac. De Arte Contemp. 1972	Número
Mujeres	60
Hombres	258

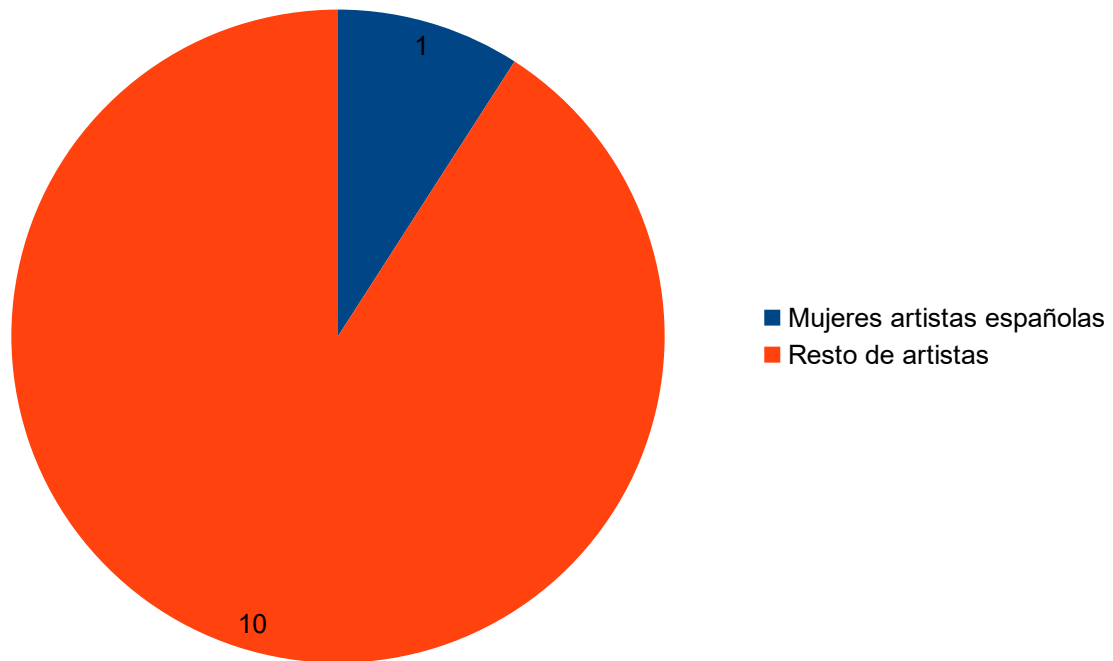
Número de artistas en la exposición: 318

Mujeres: 18,8%

Hombres: 81,1%

Exposición inaugurada en octubre de 1980 en el museo Municipal de Madrid: *Madrid D.F.*

De once artistas españoles en total, participó una mujer artista: Eva Lootz.



Exposición <i>Madrid D.F.</i>	Número
Mujeres artistas españolas	1
Resto de artistas	10

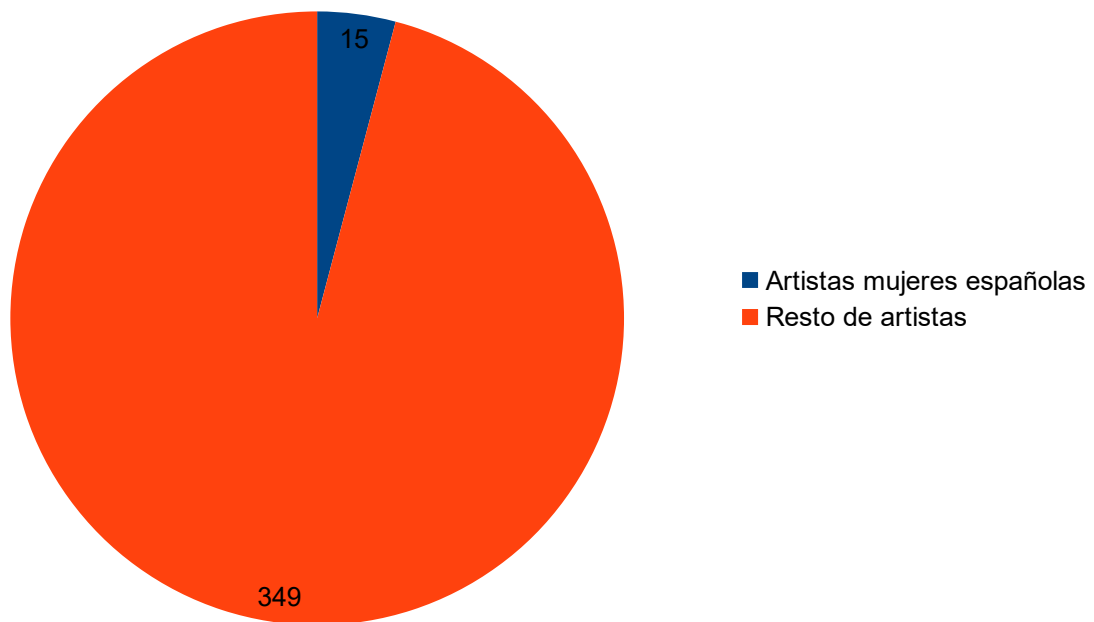
Artistas mujeres españolas: 9,09%

Artistas hombres: 90,9%

Fuentes: Marzo, J. L., Mayayo, P. (2015). *Arte en España (1939-2015): ideas, prácticas, políticas*. España: Cátedra. P. 466.

La presencia de artistas mujeres en la feria de arte ARCO 82'

Según datos de la publicación *Babelia* (Aguilar, A., 2016), en la primera edición de la feria de ARCO de 1982, dirigida por la galerista Juana de Aizpuru, participaron 364 artistas de diferentes nacionalidades. Las mujeres fueron quince.



Feria <i>ARCO</i> 82'	Número
Artistas mujeres españolas	15
Resto de artistas	349

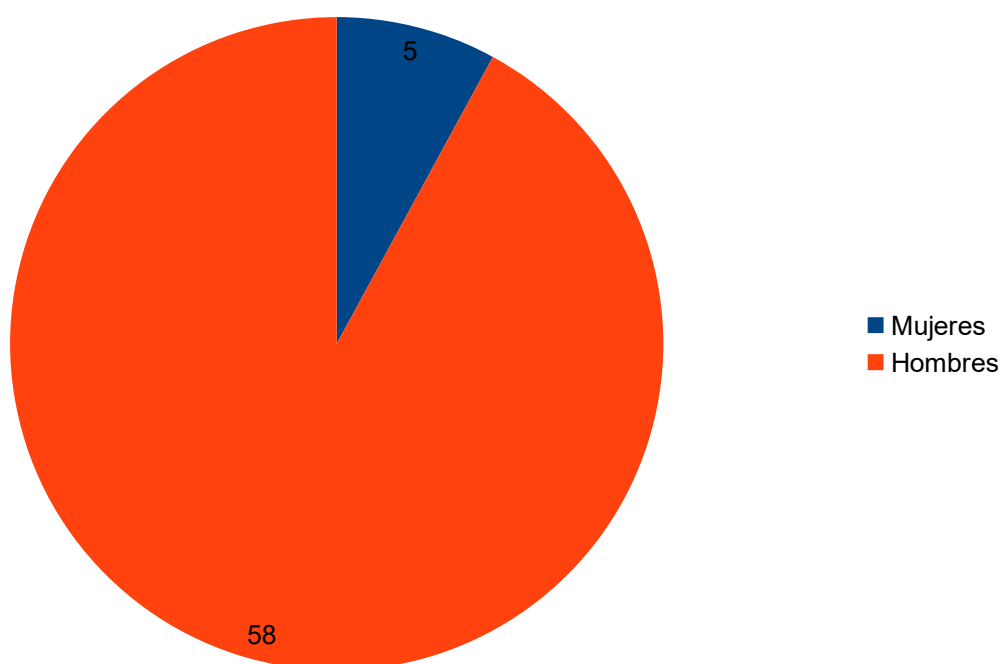
Número de artistas en la feria: 364

Artistas mujeres españolas: 4,1%

Resto de artistas: 95,9%

Congreso internacional de intelectuales y artistas

En junio de 1987, se celebró en Valencia el Congreso I de Intelectuales y Artistas. Lo hicieron coincidir con el cincuenta aniversario del Congreso de escritores antifascistas celebrado durante la guerra civil. Todas las intervenciones quedaron recogidas en una publicación con cuatro volúmenes. En las ponencias, intervinieron cinco mujeres, de las cuales, solo dos eran españolas: la ensayista y poetisa asturiana Aurora de Albornoz (Lluarca, Asturias, 1926-Madrid, 1990) y la historiadora madrileña María Rosa de Madariaga (Madrid, 1937-Madrid, 2022). Aparte, en una primera mesa de inauguración, participó la directora de cine y directora de RTVE entre 1986 y 1989, Pilar Miró (Madrid, 1940- Madrid, 1997).



<i>Congreso Internac. de Intelec. y Artistas, 1987</i>	Número
Mujeres	5
Hombres	58

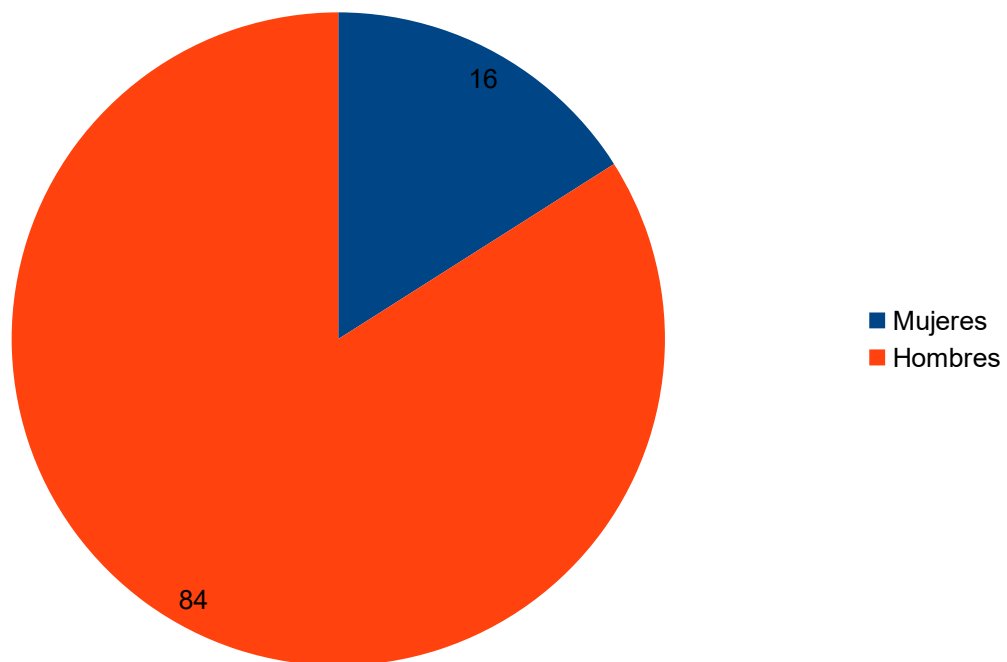
Número de intelectuales y artistas en el congreso: 63

Mujeres: 7,9%

Hombres: 92%

Revista de arte *Lápiz*, núms. 99, 100 y 101 de 1994

Esta edición especial de *Lápiz*, (Montolío y Iglesias, 1994), titulada *Cien x 100 Arte Español* se corresponde con los números 99, 100 y 101 (del año XII de su publicación periódica). En ella aparecen cien artistas, de los cuales ochenta y cuatro son hombres y dieciséis son artistas mujeres.



Revista <i>Lápiz</i> , 1994 (99, 100, 101)	Número
Mujeres	16
Hombres	84

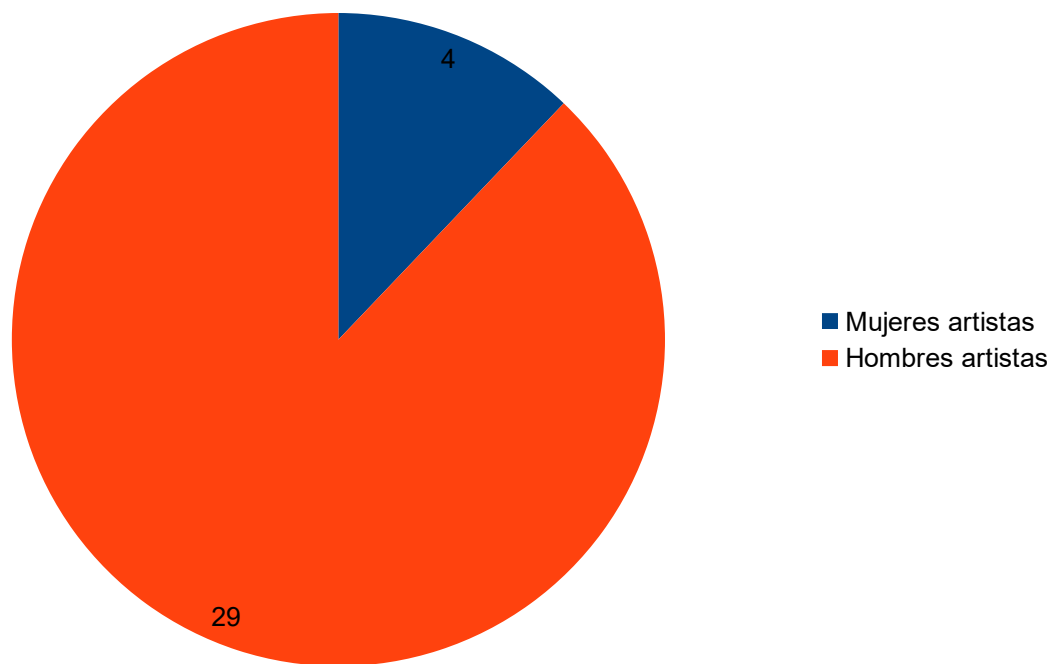
Número de artistas en la revista: 100

Mujeres: 16%

Hombres: 84%

Exposición *Artistas españoles. Obras de los años 80 y 90 en las Colecciones del museo*

En esta exposición (Museo Reina Sofía, 1994) celebrada del 10 de febrero al 31 marzo de 1994 en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, participaron treinta y tres artistas en total: veintinueve hombres artistas y cuatro mujeres artistas (representantes de la escultura).



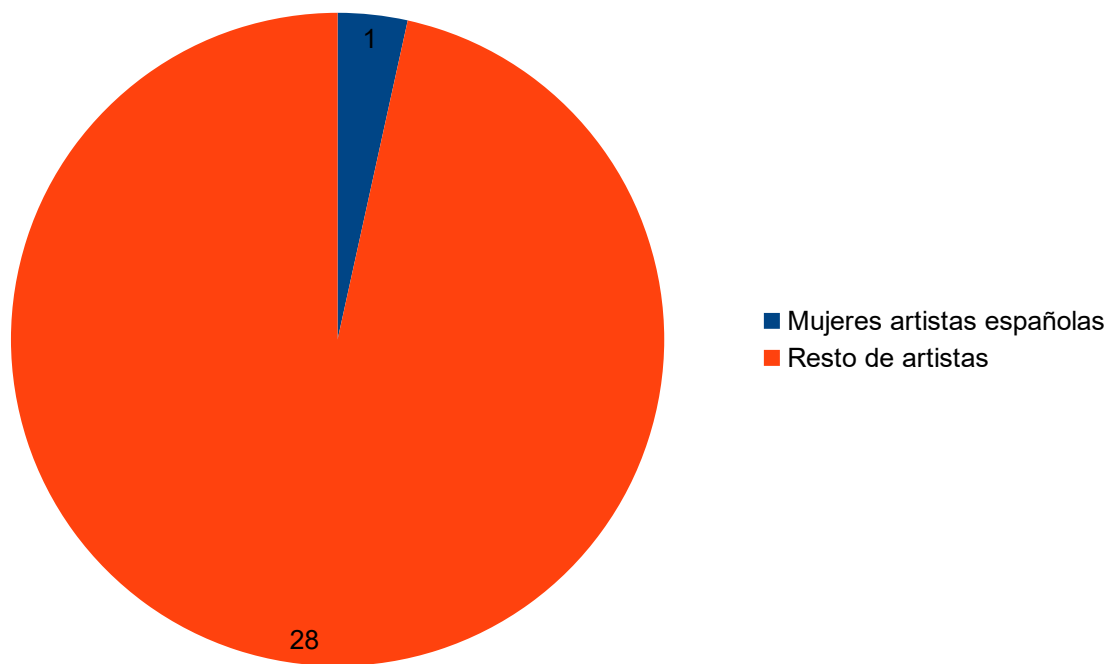
Exposición <i>Artistas españoles</i> [...]	Número
Mujeres artistas	4
Hombres artistas	29

Artistas mujeres: 12,1%

Artistas hombres: 87,8%

Exposición de Carácter Internacional *Nuevas Abstracciones* (Museo Reina Sofía)

En esta exposición celebrada en el Palacio Velázquez del 25 de abril al 23 junio de 1996, participaron veintinueve artistas en total, de los cuales, siete eran artistas españoles; seis eran hombres artistas y una era una mujer artista.



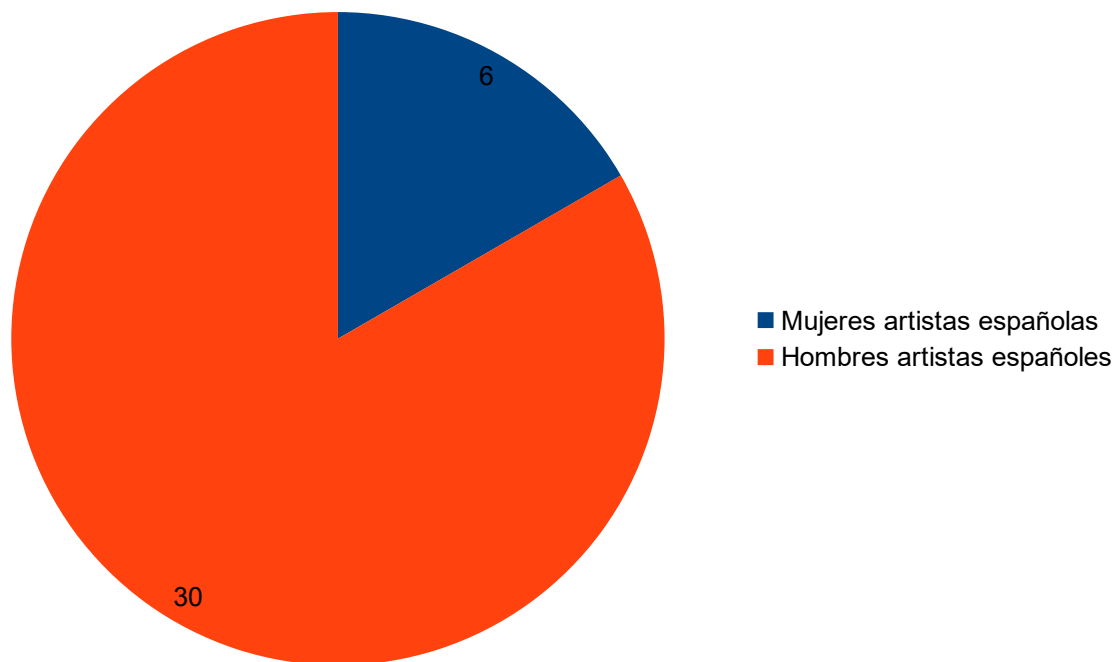
Exposición <i>Nuevas Abstracciones</i>	Número
Mujeres artistas españolas	1
Resto de artistas	28

Artistas mujeres españolas: 0,03%

Artistas hombres: 95,5%

Revista de arte *Lápiz*, núm. 125, de 1996

En la edición especial de los quince años de la publicación de la revista *Lápiz*, de octubre de 1996, (Año XV), se hace una selección de treinta y seis artistas españoles. Solo seis artistas son mujeres, entre las que se encuentra Soledad Sevilla.



Revista <i>Lápiz</i> , n.º 125	Número
Mujeres artistas españolas	6
Hombres artistas españoles	30

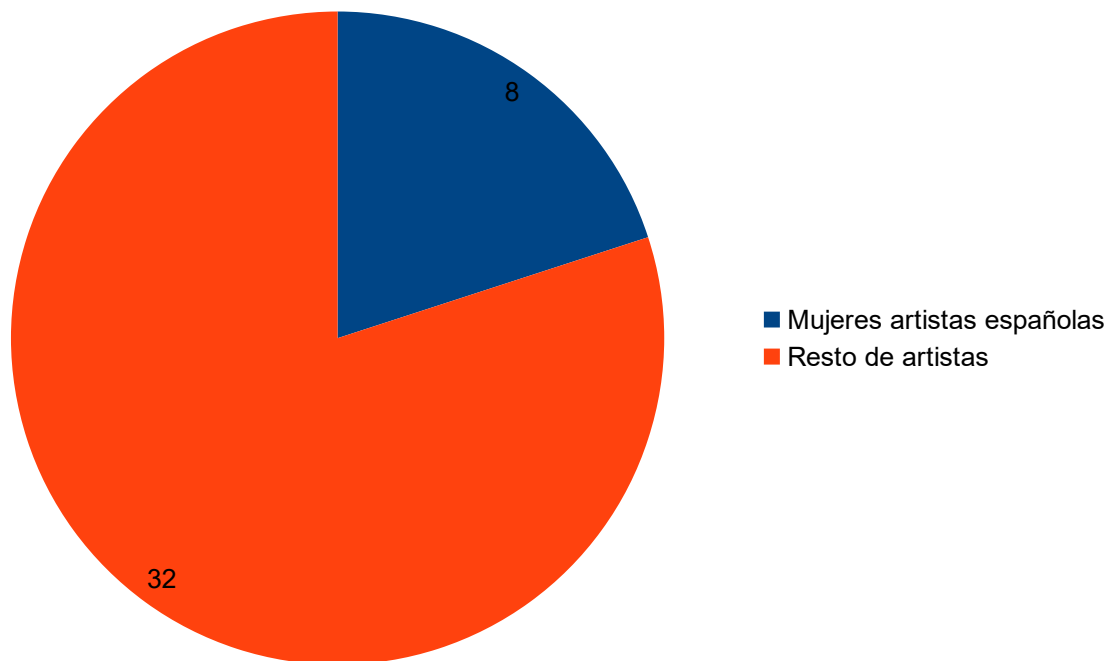
Artistas mujeres españolas: 6, 16,7%

Artistas hombres: 30, 83,3%

Fuente: Revista *Lápiz*, n.º 125, octubre de 1996.

Exposición *Imágenes de la abstracción: Pintura y escultura española, 1969-1989*

En esta exposición colectiva celebrada en 1999 en Madrid, participaron en total cuarenta artistas españoles, treinta y dos hombres y únicamente ocho mujeres artistas.



Exposición <i>Imágenes de la Abstracción</i> [...]	Número
Mujeres artistas españolas	8
Resto de artistas	32

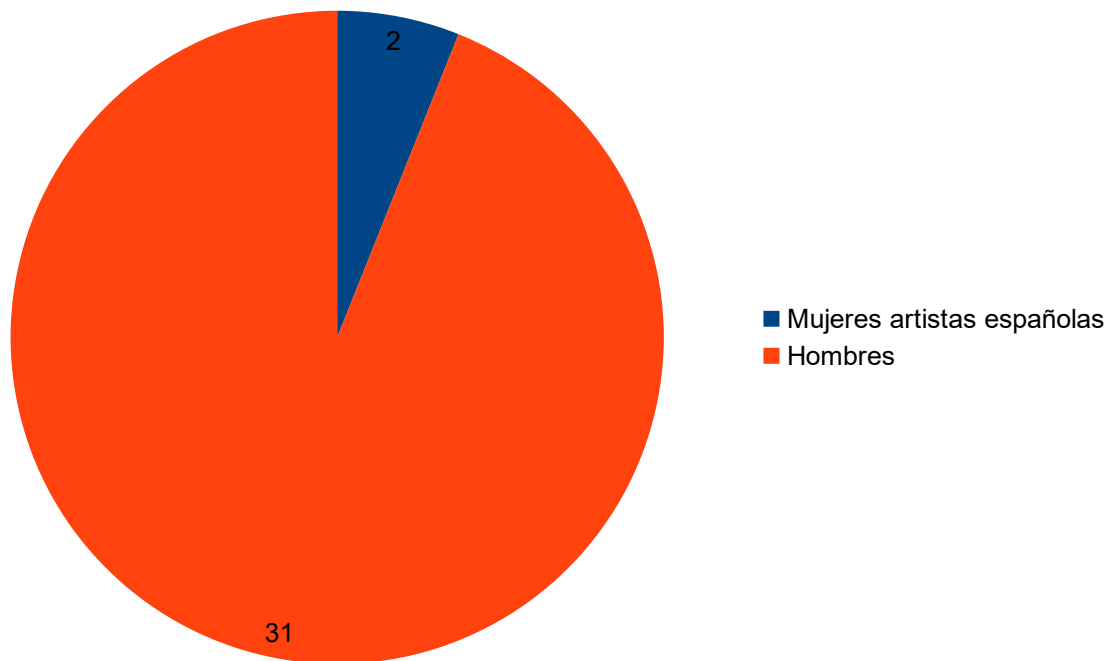
Artistas mujeres españolas: 20%

Artistas hombres españoles: 80%

Fuente: *Imágenes de la abstracción* (1999), catálogo de la exposición (Madrid, 1999). Fundación Caja Madrid. Madrid.

Publicación trimestral *EXIT #14 Abstracción* (Olivares, R., 2004)

Este libro publicado en 2004 está dedicado a la fotografía abstracta desde las vanguardias hasta la fecha de su edición. Cuenta con 36 artistas internacionales, de los cuales 5 son artistas mujeres y 2 de ellas son españolas.



Libro <i>EXIT #14 Abstracción</i>	Número
Mujeres artistas españolas	2
Hombres	31

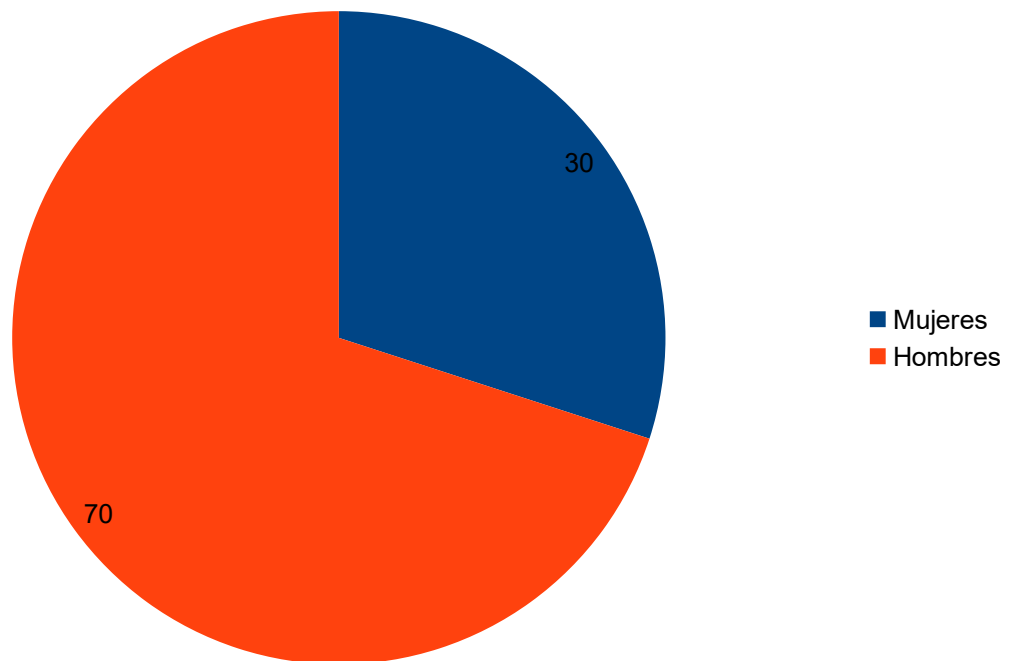
Número de artistas en el libro: 36

Mujeres artistas españolas: 5,5%

Hombres artistas: 86,1%

Libro *Cien artistas españoles* (Olivares, R., 2008)

En este libro publicado en 2008 aparecen cien artistas españoles, de los cuales setenta son hombres y treinta artistas mujeres.



Libro <i>Cien artistas españoles</i>	Número
Mujeres	30
Hombres	70

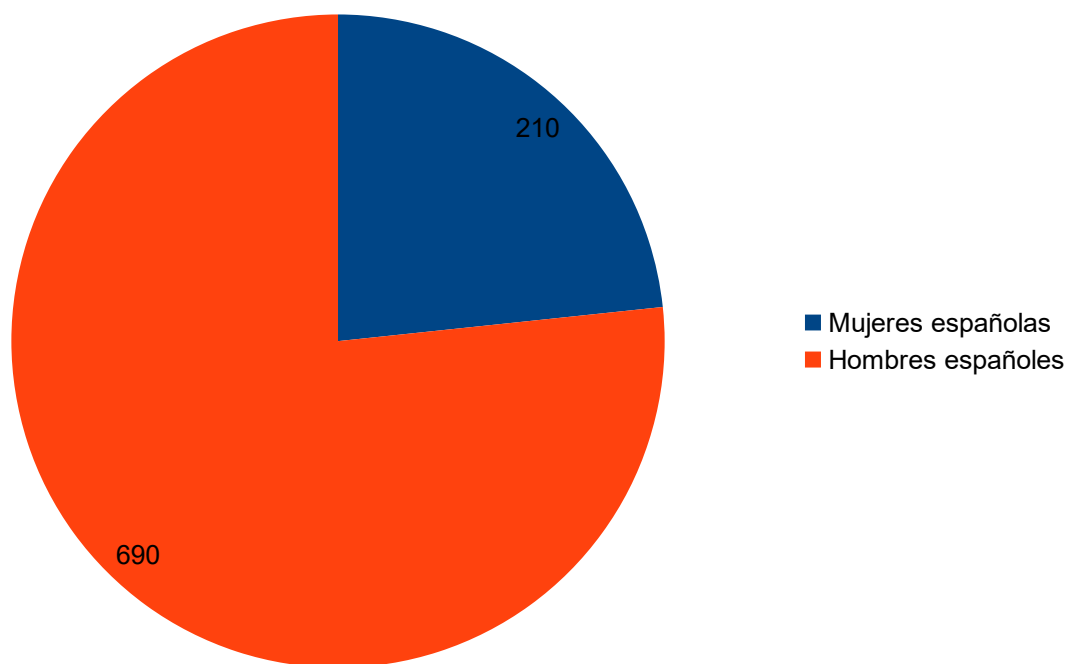
Número de artistas españoles en el libro: 100

Mujeres: 30%

Hombres: 70%

MAV: Informe sobre la presencia de artistas mujeres españolas en la feria de arte ARCO 2010 (Santamaría, Z., 2010)

Según el análisis del observatorio de MAV, la representación española fue del 30%, de donde un 7% fue de mujeres artistas. Por otra parte sabemos que en la edición de *ARCO 2010* participaron aproximadamente 3000 artistas, entre españoles y extranjeros, de los cuales, 900 eran españoles; entre ellos, 690 hombres y 210 mujeres. También es interesante señalar que del total de participantes, sólo el 29% fueron mujeres, lo que se traduce en 870 artistas, 210 artistas españolas y 660 extranjeras.



Feria ARCO 2010	Número
Mujeres españolas	210
Hombres españoles	690

Número de artistas españoles en ARCO 2010: 900

Artistas mujeres españolas: 23,3 %

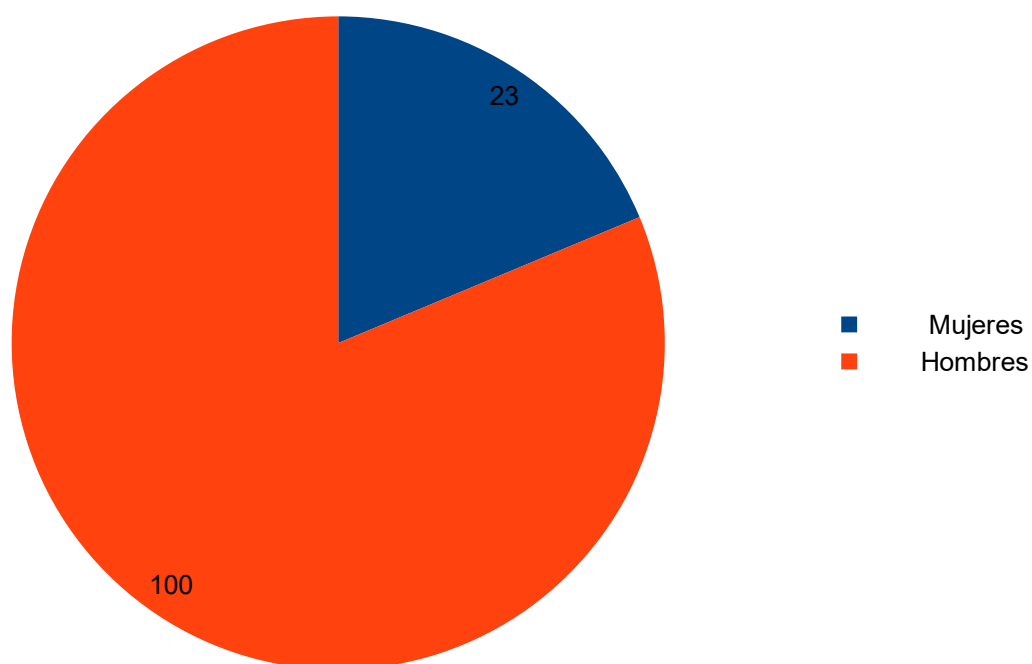
Hombres españoles: 76,6 %

Fuentes: Santamaría, Z. (19 de junio del 2010). *Informe MAV #2: Presencia de artistas mujeres en ARCO 2010, con referencias a su evolución desde la primera edición en 1982*. [Informe]. Asociación de Mujeres en las Artes Visuales. <https://mav.org.es/informe-mav-n2/>

Lo que veremos en ARCO 2010. Masdearte.com. <https://masdearte.com/lo-que-veremos-en-arco-2010/>

Exposición colectiva colección CAM de arte contemporáneo, 2012.

Cartel de la exposición colectiva celebrada en la Sala Municipal de Exposiciones “Lonja del Pesado” de Alicante, del 28 de septiembre de 2011 al 22 de enero de 2012.



Expos. [...] CAM de Arte Contemporáneo, 2011-2012	Número
Mujeres	23
Hombres	100

Número de artistas en la exposición: 123

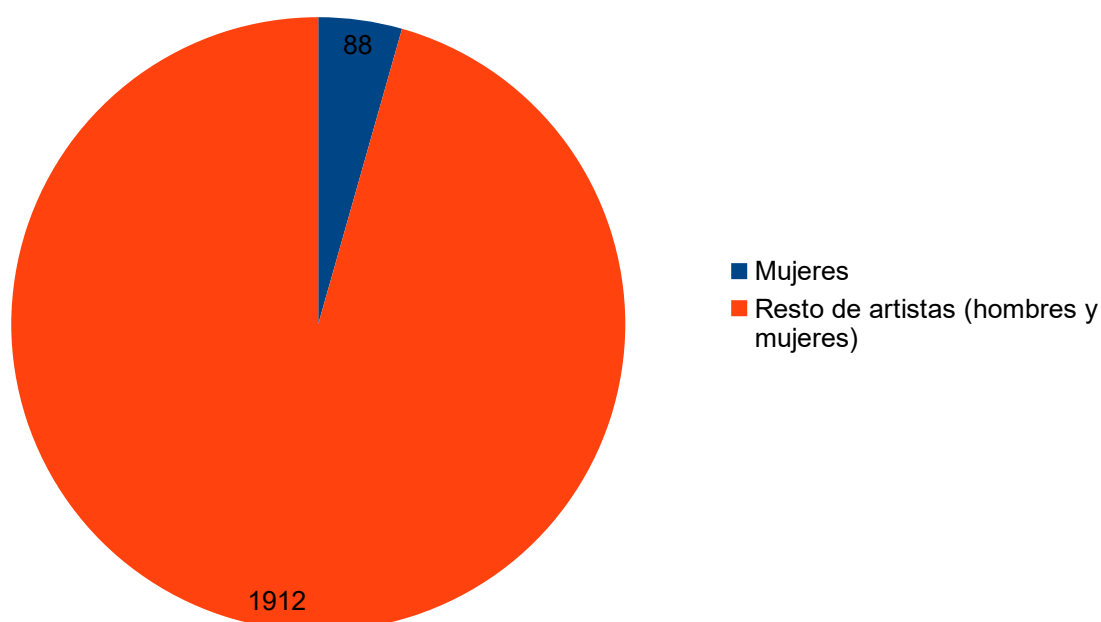
Mujeres: 18,6%

Hombres: 81,3%

Fuente: Cartel de la *Exposición colectiva Colección CAM de Arte Contemporáneo*, celebrada entre septiembre del 2011 y enero del 2012.

Informe sobre la presencia de artistas mujeres españolas en la feria de arte ARCO 2013

Según el artículo de Daniel Ramírez titulado “¡Arte contemporáneo en Madrid! *ARCO 2013*”, en la edición del 2013 participaron 2000 artistas. Según el informe de MAV sobre la presencia de la mujer artista en esta edición *ARCO 2013*, redactado por María del Carmen Díez Muñoz, sólo el 4,4% del total de artistas participantes fueron españolas. En este caso, la gráfica se ha realizado diferenciando de las artistas mujeres españolas del total de participantes.



Feria ARCO 2013	Número
Mujeres	88
Resto de artistas (hombres y mujeres)	1912

Artistas mujeres españolas: 4,4%

Hombres y mujeres extranjeros y españoles: 95,6%

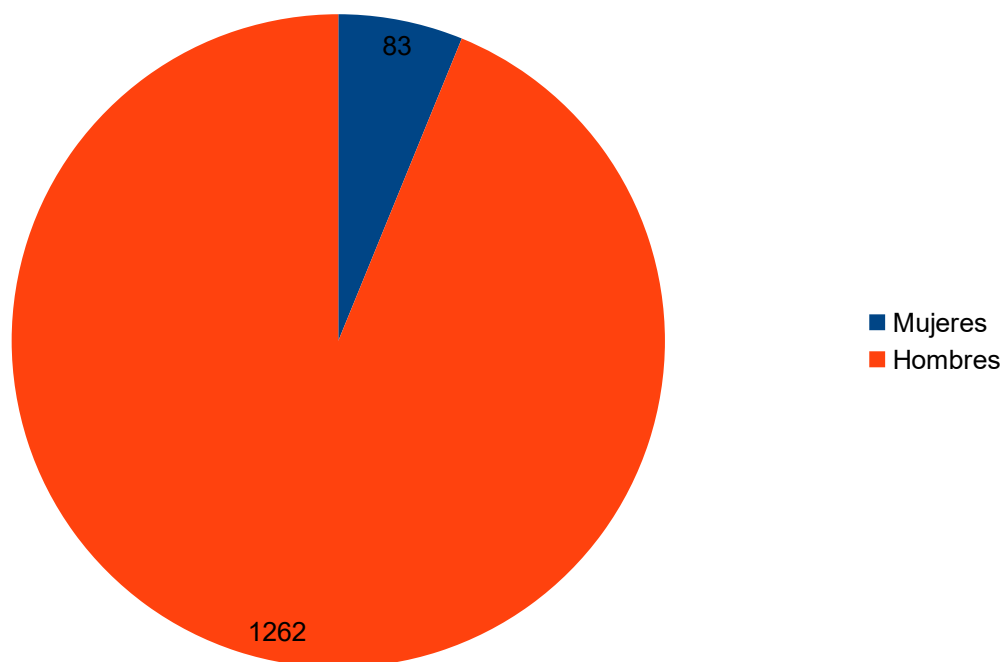
Fuentes: Ramírez, D. ¡Arte contemporáneo en Madrid! ARCO 2013 (2013). *Duam Comunicación*.
<https://duamcomunicacion.com/arco-2013/>

Díez, C. (2014). Informe MAV#11: Presencia de mujeres artistas en ARCO Madrid 2013. Asociación de Mujeres en las Artes Visuales. <https://mav.org.es/informe-mav-n11/>

MAV: Informe sobre la presencia de artistas mujeres en la feria de arte *ARCO 2019*

El informe realizado por el observatorio MAV: *Presencia de mujeres en ARCO, ArtMadrid, Drawing Room, JustMAD e Hybrid 2019*, nos desvela la situación real de la participación de la mujer española en la Feria ARCO 2019, siendo esta uno de los acontecimientos principales del panorama artístico contemporáneo nacional por su carácter de calado internacional. Este informe revela que la presencia de la mujer en este evento es de sólo ochenta y tres artistas mujeres españolas, de un total de 1345 artistas individuales de nacionalidad española de la programación general. Ello se traduce en un 6,17 % de mujeres artistas españolas. Un dato muy parecido en los cinco años anteriores, según el Observatorio del MAV.

Un dato relevante que se desprende del análisis realizado por el MAV desde los diez años anteriores es que incluso ha llegado a descender la presencia de la mujer en *ARCO*, ya que en la década anterior, la presencia de la mujer española era ligeramente superior, del 7% frente al 6,17% en el año 2019.



Feria <i>ARCO 2019</i>	Número
Mujeres	83
Hombres	1262

Número de artistas en ARCO: 1345

Artistas mujeres españolas: 6,17%

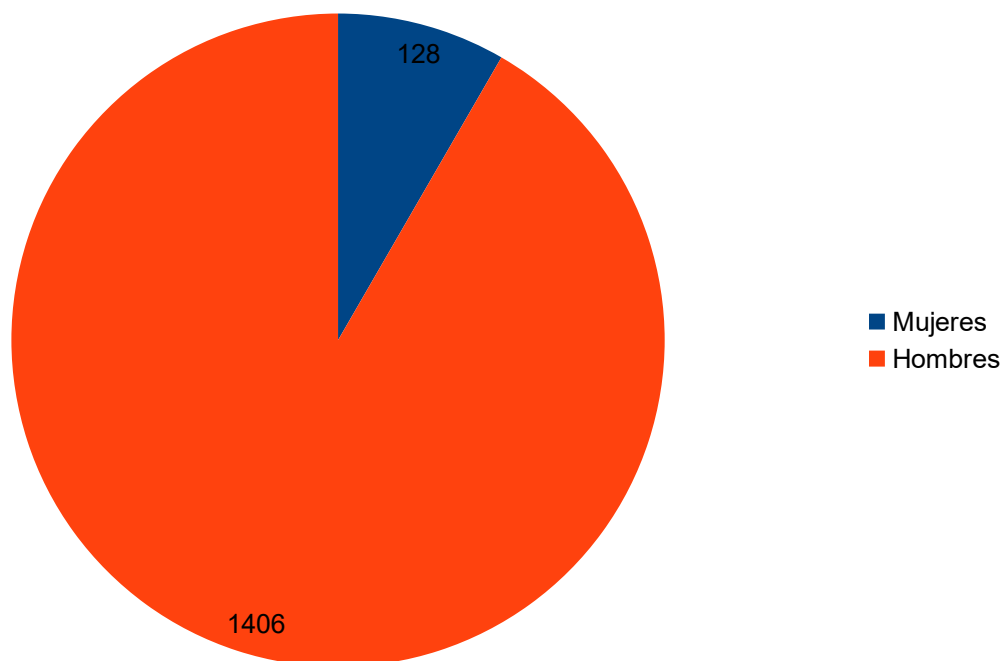
Hombres: 93,82%

Fuente: Asociación de Mujeres en las Artes Visuales. (9 de abril del 2019). *MAV#18 Presencia de mujeres en ARCO, ArtMadrid, Drawing Room, JustMAD e Hybrid 2019*. [Informes]. <https://mav.org.es/informes-mav-ferias-18/>. (Párrafo 2).

MAV: Informe sobre la presencia de artistas mujeres en la feria de arte ARCO 2020

El informe realizado por el observatorio MAV: “Ferias/los datos bajo el prisma del género. Avance del Informe Mav # 20” incluye información sobre las Ferias de Madrid en el 2020. Los datos sobre la visibilidad de la mujer artista española en la feria de *ARCO 2020* revela que la presencia de la mujer es de únicamente 594 artistas, de las cuales, 128 artistas mujeres son españolas.

En total, participa un 6,4 % de mujeres artistas españolas. Un dato muy parecido al de los últimos años, según el Observatorio del MAV. Además señala que ha decrecido el número de galerías dirigidas por mujeres, provocando que disminuyan los datos con respecto a la presencia de la artista mujer española en el 2010: un total del 7% respecto al 29% de mujeres en total, frente al 6,4% de mujeres españolas del total de 29,7% de representación de mujeres en 2020. Según fuente de *El País*, sabemos que en *Arco 2020* participaron en el evento 2000 artistas en total.



Feria ARCO 2020	Número
Mujeres	128
Hombres	1406

Número de artistas en *ARCO*: 2000

Artistas mujeres españolas: 6,4%

Hombres: 70,3%

Fuentes: Poza, E.; Villarejo V.; Castro, L.; Atienza, A.; Martín, N.; Trujillo, T.; Cejudo, V. (27 de febrero de 2020). Ferias/los datos bajo el prisma del género. Avance del Informe Mav # 20. *Mujeres en las Artes Visuales*. <https://mav.org.es/ferias-arte-2020-mav/>. (Párrafo 5).

García, A. (11 de febrero de 2020). Arco 2020 refuerza el protagonismo de los artistas. Los organizadores no temen que les afecte el coronavirus. Aumenta ligeramente el número de galerías y no habrá país invitado. El País. https://elpais.com/cultura/2020/02/11/actualidad/1581431734_117516.html#

MAV: Informe sobre la presencia de artistas mujeres españolas en la feria de arte ARCO

El observatorio de MAV es un indicador que hemos tenido muy presente en nuestro estudio ya que estudia objetivamente y a tiempo real el papel de la mujer dentro del mundo del arte español contemporáneo.

Según los datos que revelan sus informes, la participación de la mujer en los eventos como ARCO fueron subiendo pero con muy poca diferencia con respecto a otros años.

Los porcentajes de las artistas mujeres han ido creciendo en estos treinta años:

Mujeres artistas en ARCO	%
1982	4%
1990	10
2000	21

En 1982, de 364 artistas en total, la participación de mujeres españolas fue de un 4%.

Los datos en cuanto a la participación de las artistas mujeres en ARCO en 1990 y 2000 fueron subiendo levemente pero aún así eran muy bajos.

El compromiso de los organismos culturales para la visibilidad de las mujeres artistas

Hasta el año 2000, puntualmente encontramos sólo alguna exposición orientada a creadoras mujeres, como la exposición dedicada a mujeres artistas andaluzas promovida por la Junta de Andalucía a finales de 1993, que recogen Helena Cabello y Ana Carceller en el artículo *Mirando hacia dentro. La situación de la obra de las mujeres en el panorama artístico actual* (Cabello y Carceller, 1998, p. 238).

Indagaciones de la autora Estrella de Diego

De Diego, E. (2009). *La mujer y la pintura del XIX español. Cuatrocientas olvidadas y algunas más*. Ediciones Cátedra.

En la segunda parte de este libro, concretamente en el capítulo II, titulado “Pintoras del siglo XIX español”, su autora incluye la siguiente cita en la que alude a la falta de documentación para estudiar a las mujeres artistas:

El problema básico que plantea la otra historia del arte es la escasez de datos y la desinformación. Si las pintoras en la historia siguen presentando lagunas incluso ahora, que el primer esfuerzo para su conocimiento ha sido llevado a cabo por eficaces investigadoras, las españolas aparecen como una amalgama de nombres, cuyas obras recuperadas, escasísimas, no nos permiten emitir juicios de valor ni formar una idea precisa de quiénes eran o qué hacían (De Diego, 2009, p. 283).

En dicho artículo se incluye también una tabla a modo de Figura 1 y que titula *Participación femenina y masculina en las exposiciones nacionales*, con datos extraídos de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes. Lo más destacado es cómo desde 1881 se ha producido un aumento considerable del número de pintoras, aunque lo novedoso es que el número de los hombres también se incrementa. Por tanto el número de mujeres siempre resulta inferior al de los hombres. La curva estadística para la mujer alcanza “su máximo en 1887” y luego va siempre bajando. Estos datos prueban “que los cambios no llegan a ser

acusados” en los albores del siglo XX. En parte, afirma De Diego, porque decae la actividad de la pintura entre las mujeres (ya no es una “moda”) y en parte por las nuevas tendencias artísticas en Europa. (De Diego, 2009, p. 341).

Otro de los temas de reflexión de De Diego es el de la visibilidad de las obras de las mujeres artistas: “Uno de los mayores problemas que hay que afrontar a la hora de estudiar a las mujeres de todos los países y en todas las épocas es la desaparición de su obra.” Tal como argumenta “la crítica feminista”, se debe en muchas ocasiones a “las falsas atribuciones”. Además, como explica De Diego, “en los museos solo se encuentran expuestas las obras importantes”, pero sobre ello la autora se pregunta cómo es posible conocer las obras que lo son o las que no cuando ha sido siempre una tarea ardua descubrir a las artistas mismas. (De Diego, 2009, p. 381).

En el capítulo I, sobre La educación artística, esta autora analiza el volumen de matrículas en la “Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado” de la “enseñanza oficial”. Y revela los siguientes datos:

Del primer año que se tiene constancia sobre el número de “matrículas femeninas es el de 1878-79”. En el “curso” “1878-79” hay “164 alumnos” matriculados, de los cuales solo hay “cinco mujeres”; es decir, la participación de la mujer del 3%. En el curso “1884-85”, aparecen “188 alumnos” matriculados, de los que solo “seis son mujeres”; nuevamente, con un 3,1% de participación. (De Diego, 2009, p. 269).

Es relevante citar aunque solo tangencialmente, porque no podemos extendernos para no desviarnos de la cuestión que tratamos, y es el hecho de que la presencia de alumnas venía limitado por el mismo sistema; no se les permitía acceder a algunas clases: “hablando de la clase de Anatomía y Modelado del Antiguo se consigna «señoritas, no»”. (De Diego, 2009, p. 270).

Comparando los datos sobre la presencia de la mujer artista en el panorama cultural español de finales del siglo XIX que se recogen en el libro de Estrella de Diego anteriormente citado se constata que la línea evolutiva es similar, sin apreciar grandes cambios.

ANEXO III. Tabla de Abreviaturas

AAAE Archivo de Artistas Abstractos en España

ARCO Feria de Arte Contemporáneo, Madrid.

BIACS Bienal Internacional de Arte Contemporáneo, Sevilla

BNE Biblioteca Nacional de España

CAC Centro de Arte Contemporáneo, Málaga

CAAC Centro Andaluz de Arte Moderno Contemporáneo, Sevilla

CAAM Centro Atlántico de Arte Moderno, las Palmas de Gran Canaria

CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, Madrid.

CCCC Centro del Carmen Cultura Contemporánea

CCUM Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid

CEART Centro de Arte Tomás y Valiente de Fuenlabrada

CGAC Centro Gallego de Arte Contemporáneo, Santiago

CNE Centro Nacional de Exposiciones

CPAA Cooperativa de Producción Artística

EACC Espai d'Art Contemporani de Castelló, Castellón

GAFP Generación Automática de Formas Plásticas

GRAV *Groupe de recherche d'art visuel*. Grupo de Investigación de Arte Visual

IAC Instituto de Arte Contemporáneo

IBM International Business Machines

ICUB Institut de Cultura de Barcelona

IFEMA Institución Ferial de Madrid

IVAM Instituto Valenciano de Arte Moderno, Valencia

MACA Museo de Arte Contemporáneo de Alicante

MACBA Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, Barcelona

MARCO Museo de Arte Contemporáneo, Vigo

MAV Asociación de Mujeres en las Artes Visuales

MEAC Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid

MEIAC Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, Badajoz

MENTE Muestra Española de Nuevas Tendencias Estéticas

MUICO Museo Colecciones ICO, Madrid

MNCARS Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

MUSAC Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, León

RABASF Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

SGAE Sociedad General de Autores de España

SGAFP Seminario de Generación Automática de Formas Plásticas

UAVA Unión de Artistas Visuales de Andalucía

VEGAP Visual Entidad de Gestión de Artistas Plásticos

