ARCO 2024

JOSE DE LA MANO

STAND 7A05

Un acercamiento al arte homosexual en la Transición española

Galería José de la Mano | Zorrilla, 21 – 28014 Madrid | +34 91 435 01 74 | info@josedelamano.com | www.josedelamano.com

Un acercamiento al arte homosexual en la Transición española[1]

Como es bien sabido, cuando en 1975 muere el dictador, España comienza un proceso, mitológicamente limpio, lineal y consensuado, hacia un sistema democrático de derecho. La salida del armario de sus ciudadanos LGTBI, sin embargo, será algo más larga y complicada.

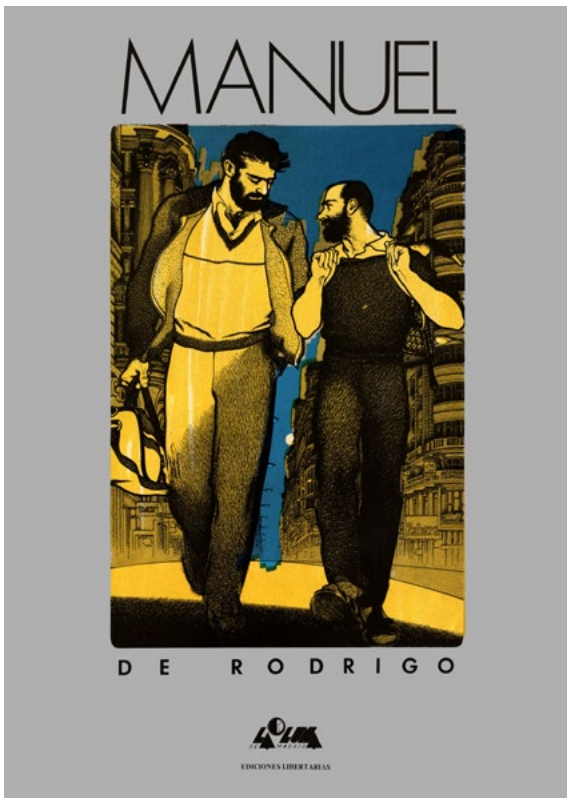
A grandes rasgos es evidente que, en ese momento, ninguno de los partidos políticos que llevarán a cabo la Transición incluye a los homosexuales en sus agendas[2]. Desde la criminalización de los partidos de centro y extrema derecha, herederos del Régimen y su estrecha relación con la Iglesia católica, a la evidente homofobia de los de izquierda, cualquier posibilidad de reconocimiento, igualdad y despenalización pasa por los propios sujetos LGTBI.

Precisamente en este momento se multiplica el número de asociaciones (que en realidad no serán legales hasta 1985) que harán posible la derogación, sucesivamente, de la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social que persigue los "actos de homosexualidad" en 1979 y, en 1988, el artículo sobre "escándalo público" del Código Penal. Una ley menos cada diez años es el ritmo de logros de estos colectivos hasta culminar en 1995, con la Ley Orgánica del Código Penal, que reconoce la orientación sexual como motivo de protección del sujeto homosexual[3].

Paradójicamente, en España, al solucionar el tema LGTBI mediante legislaciones, se produce una simplificación del relato que hace desaparecer las singularidades, para convertirse en una especie de canalización única que comunica directamente la manifestación de Barcelona de 1977 con la aprobación del matrimonio igualitario en 2005.

Las manifestaciones artísticas (y casi podríamos decir culturales en general) de visibilidad LGTBI, quedan atrapadas entre la ocultación durante el franquismo y la explosión de la rabia durante la pandemia del SIDA, desapareciendo lo que hay entre ambas, cuando en realidad es precisamente durante los años de conformación del actual estado español, la llamada Transición, cuando experimenta un auge totalmente nuevo y en paralelo a lo que está ocurriendo internacionalmente, allí donde van desapareciendo las legislaciones que criminalizaban la homosexualidad[4]. En estos dos momentos de lucha, además, por la visibilidad en los 70 y por las políticas del SIDA en los 90, será fundamental el aporte que se realiza desde el campo cultural.

Efectivamente, hoy, el relato oficial comienza con la fotografía de Colita de las Ramblas que acabó disuelta por la guardia civil a golpe de porra y persecución por las calles del Raval. Es la Barcelona de la contracultura, de Nazario y de Ocaña. Precisamente el documental sobre este último que realizó Ventura Pons es de 1979. Un año antes, en Madrid, Eloy de la Iglesia ha estrenado "El diputado" sobre el dilema de la homofobia de la izquierda y su utilización dentro del juego político de la Transición[5].



↑ Rodrigo. *Manuel,* 1985, Cómic (66 páginas). La Luna de Madrid. Ediciones Libertarias

Porque las amnistías de 1975 y 1976 no incluyen a los presos homosexuales y en la televisión oficial, la única, del tema no se habla. Un programa fundamental para entender la mentalidad sociocultural del momento, como es *La Clave,* no lo mencionará hasta 1983. Al mismo tiempo es imposible de calcular la influencia de la revista *Party* (1977 y 1985) que distribuyó por primera vez de forma masiva imágenes de homoerotismo por todo el país.

Los modelos de expresión homosexual

El fin del régimen franquista (y de su fijación por lo sexual) propicia una situación en la que los temas sexoafectivos se convierten en ubicuos en los medios socio culturales en un fenómeno de híper visibilidad que se ha venido a conocer como "el destape". Esto incluirá también a las prácticas no normativas aunque la mirada seguirá siendo fundamentalmente heterosexista. Los creadores homosexuales tardarán en tener acceso a los medios de creación y difusión.

Si es difícil delimitar una frontera entre los resultados de la acción del franquismo en lo afectivo y lo sexual en los que viven la Transición, en el caso de la homosexualidad resulta casi imposible, ya que deben liberarse no solo de la autorrepresión impuesta sino también de la ejercida por la sociedad heteropatriarcal criada en esos valores machistas de nacional catolicismo. En este sentido serán absolutamente fundamentales los ejemplos individuales los que marquen la diferencia al crear nuevos ejemplos de vivencia homosexual que se trasmiten al resto de la sociedad. Los campos de la actividad cultural (sobre todo los de mayor alcance como el cine, la literatura o la prensa, pero también, en menor medida por su propio espectro más limitado, las artes plásticas y las subculturas urbanas) servirán para dar a conocer y también para reivindicar, los modos y las posibilidades de la vida más allá de la heterosexualidad.

No podemos olvidar que el modelo mayoritariamente difundido será el del mariquita afeminado o el del travesti risible o patético que sirven para completar por contraposición la hombría del macho ibérico. Esta es, prácticamente, la representación única del homosexual en la cultura mayoritaria y comercial de la Transición (los ejemplos perfectos serían los de las películas de Ozores, Pajares y Esteso) pero que se extiende, por ejemplo, al cine de calidad de directores más comprometidos en lo artístico o en lo político. De nuevo un mayor compromiso en lo político no significa, como en el caso del feminismo, la menor capacidad para entender otras realidades sexuales.

También debemos recordar que la izquierda española, que está protagonizando los cambios políticos del momento, se mueve entre la persecución clásica del comunismo estalinista (las famosas declaraciones de Federica de Montseny) y la

1 Con "arte homosexual" me debo referir aquí al realizado por hombres homosexuales que trata de su realidad sexoafectiva. Con "transición política" al periodo de tiempo que va desde los últimos años del franquismo hasta la llegada al poder de los socialistas. Este texto no pretende extenderse a las artistas mujeres lesbianas ni a otros miembros del colectivo LGTBI ya que no son objeto de esta muestra y sufren de una serie de condicionantes represivos específicos que merecen de un estudio aparte.

2 Sobre la represión de las sexualidades no heterosexuales durante el franquismo ver F. Olmeda. *El látigo y la pluma. Homosexuales en la España de Franco*. Madrid, Oberon, 2004.

3 Sobre esto último es fundamental la influencia de la legislación internacional, especialmente la de la Unión Europea.

4 En Gran Bretaña la ley de delitos sexuales que despenaliza las relaciones homosexuales es de 1967, en Francia se acaba la discriminación en 1982, y en Alemania el famoso articulo 175 no desaparece por completo hasta 1994, por citar algunos ejemplos cercanos.

5 Chamoleau, Brice, *Tiran al maricón. Los fantasmas queer de la democracia (1970-1988),* Akal, 2017.

patologización paternalista ilustrada (más famosas declaraciones aún de Tierno Galván). Como se describe en la asombrosa y misteriosa novela *Anotaciones al Diario de un homosexual comunista* de Jordi Viladrich[6], la convivencia del homosexual con el comunismo es imposible por su naturaleza de vicio burgués o por el desprecio que naturalmente provoca al sano miembro del partido en lucha.

La expresión cultural homosexual pasa por lo que Alberto Mira ha llamado "El espectáculo del armario. El homosexual para consumo de los heterosexuales"[7] en la que la representación y la visibilidad no está en manos de los individuos homosexuales, sino que se convierte en la que conviene políticamente a la sociedad heterosexista o que fetichiza sexualmente al individuo gay.

A finales de los 70 se comenzarán a abrir nuevos espacios de expresión a medida que vaya cayendo cada pieza de legislación punitiva y, sobre todo, ocupando a la mínima oportunidad cada grieta que aparece en los espacios públicos, especialmente, con la desaparición de la censura. Compartirá muchos espacios con otras voluntades de representación ocultas durante la Dictadura (la mujer, los relatos de las víctimas de la guerra civil, la libertad sexual, el exilio...). Un campo especialmente fértil serán las llamadas movidas que, en las grandes ciudades especialmente, significarán cambios socio culturales de gran impacto y que tendrán una importante cantidad de protagonistas homosexuales y muy visibles.

La Movida y la diversidad sexual

En el conjunto de manifestaciones culturales de espíritu renovador y modernizador que tienen lugar en Madrid entre finales de los años 70 y principios de los 80 y que se conoce como la Movida, la liberación y la diversidad sexual juegan un papel fundamental. No sólo por su característica vertebradora de querer romper con las estructuras sociales del pasado sino, en gran parte, por la orientación sexual de muchos de los protagonistas. Independientemente de su implicación, mayor o menor, en los colectivos de voluntad política en defensa de los derechos de los homosexuales, el mero hecho de su visibilidad jugará un papel fundamental en la misma. Es cierto que su ánimo lúdico y su voluntad de distanciarse de un pasado inmediato, radicalmente marcado por el hecho político, produce, de una manera paradójica, una postura política de apolitización. Pero es importantísimo valorar que las actitudes personales y la producción cultural de estos creadores produce lo que, en ese momento resulta más necesario: la visibilidad del hecho homosexual.

Está por valorar el impacto que supuso la presencia de estos creadores en los medios de comunicación y lo importante que fue el ver su trabajo como una forma de reivindicación y de normalización del hecho gay en la sociedad española. Pero en un país que, hasta el momento, solo concebía al homosexual como al mariquita de las películas de Ozores o al excluido doliente de Interviú, la aparición de Pedro Almodóvar en la televisión o de Guillermo Pérez Villalta en El País, fueron un revulsivo para toda una generación de homosexuales.

↑ Juan Carrero COSTUS pintando al modelo Carlos Lozano, que posó en 1987 para su obra *Chico de Sanlúcar*

Sin duda, el ejemplo paradigmático de todo esto son las figuras y la obra de Costus. Tanto por su imagen personal, eminentemente fuera del armario, como por su pintura que concita las estrategias, los temas y las estéticas de lo homosexual, constituyen un caso único en la España del momento: "La expresiva ruptura con cualquier tipo de parámetro y la fijación en modelos gay internacionales parecían anunciar un modelo de convivencia casi queer 'avant la letre'[8]".

(De hecho, no podemos dejar de pensar que la fortuna que ha tenido su trabajo desde entonces no haya estado condicionada por la homofobia del momento. Las habituales acusaciones de superficialidad, limitación técnica y falta de implicación política es precisamente el tipo de crítica que la homofobia de izquierdas ha venido haciendo sobre la producción artística y cultural gay contrapuesta con la virilidad de los valores de profundidad, habilidad mecánica y compromiso, típicamente heterosexuales. Desde Proust hasta el tecno pop).

Enrique Naya y Juan Carrero, Costus, son el epicentro de la Movida en Madrid. Físicamente en la famosa casa-convento de la calle de la Palma en la que reunía lo más granado de lo que luego serán las caras de la Movida oficial (Alaska, Almodóvar, McNamara, Pérez Mínguez, Berlanga, Casal, Capi...) pero es que, además, se dan a conocer nada menos que con la decoración de uno de los templos sociales de la época, el bar La Vía Láctea.

En esa serie de murales ya encontramos lo que será la base de su lenguaje, realizado técnicamente a 4 manos (figuras de Enrique, fondos de Juan o al contrario o mezcladas, según quién cuente la historia y, sobre todo, según el momento de su carrera). Una estética que viene de los carteles de los cines, del arte pop internacional y de las revistas del corazón, que actualiza sus objetos al panteón local de ídolos, iconos y objetos de consumo: de las muñecas Marín a Sara Montiel, del Chochonismo Ilustrado al Valle de los Caídos, Costus construyen una obra que en forma y en ambición retrata la cultura homosexual de la época[9]. El objeto de deseo aparece en series más tardías, los "Chulos" de principios de los 80 y en "La Andalucía de Séneca", en donde el cuerpo masculino toma el protagonismo, en las actitudes tradicionales de representación habituales.

De la importancia de la visibilidad de su trabajo baste destacar su colaboración profesional con las galerías más emblemáticas de las artes plásticas de la Movida madrileña como son, sucesivamente, Vandrés, Fernando Vijande y, en especial, la Galería Sen. Sobre sus figuras como encarnación del periplo del homosexual del momento, recordar la incomprensión homófoba que sufre su trabajo y su muerte ligada a la epidemia del SIDA.

En los aledaños de la Movida aparecen Rodrigo y Manuel, Rodrigo el artista y *Manuel*, una de las obras fundamentales de la época, tanto el cómic como la escultura homónimos. A la obra en papel ahora lo llamaríamos más bien novela gráfica, por su ambición técnica, narrativa y temática. De hecho, en los repartos academicistas que se hacen para narrar/resumir la Mo-

6 Ed. Mirasierra, 1977.

7 Mira, Alberto. *De Sodoma a Chueca. Una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX*. Eagles, 2004.

8 Pérez Manzanares, Julio. *Costus: You are a star. Pintura de corte (kitsch) en el Madrid de "La Movida"*. Universidad de Cádiz, 2016.

9 Sobre el *camp* y el *kitsch* ver Pérez Manzanares, op. cit.

vida por nombres y disciplinas intentando establecer un canon asimilable, Rodrigo es al Cómic lo que Sybilla a la Moda, Pérez Villalta a la Pintura o Almodóvar al Cine.

Manuel es una historia de amor. La que tiene su autor/narrador (Rodrigo) por un chico al que conoce un día de verano en la piscina del Parque Sindical[10]. Es una historia de amor con todas sus fases excepto la de consumación, porque Manuel no es homosexual aunque se sienta atraído por Rodrigo y le corresponda en su afecto hasta donde puede. Manuel es la más bonita historia de amor no consumada del mundo. *Manuel* es la crónica de la alegría y el dolor de Rodrigo al encontrar y no poder tener al ser amado. *Manuel* es una narración que mezcla lo real y lo onírico, que mira la realidad desde otro lugar, deshaciéndola, que no necesita palabras para contarse porque la imagen es más sutil y más rica en interpretaciones sin que la fije y la limite el lenguaje escrito. Como dice su autor en aquellas fechas, "quiero hacer pedazos de realidad".[11]

Manuel se publica primero en entregas en la revista *La Luna* de Madrid a lo largo del año 83, luego en un solo tomo y se reeditará más tarde y más veces. El impacto que tiene, tanto por la temática como por el tratamiento visual y el lenguaje, es difícil de cuantificar porque, además, al no tener una distribución constante, su desaparición de las librerías contribuye a la construcción del mito. Pero sobre todo por su excepcionalidad. Dice su autor: "Lo que pretendo es hacer una realidad de bolsillo. Una bofetada fuerte de realidad, pero a tu disposición. El centro de la obra es un amanecer, una ventana.[12]" Y lo que está reconstruyendo es un Madrid onírico y real a la vez, un espacio imaginario en una topografía literal, que delata su formación de arquitecto. Una Gran Vía que parece un escenario para una distopía de Moebius cuando era todavía de color gris franquista, la ruptura de los planos narrativos espacio temporales a lo Escher, Guido Crepax o Gianni de Luca, y el regodeo en la vibración de los gestos y los cuerpos como como un posterior Fabrice Neaud. Que uno de los cómics más influyentes de los 80 en España sea la historia de amor entre dos hombres barbudos es un hecho muy importante.

Respecto a la visibilidad homosexual *Manuel* resulta un caso excepcional por dos razones: la primera por el regodeo concupiscente en el cuerpo masculino, el del protagonista homónimo. Rodrigo sublima en el dibujo el deseo de posesión que no pudo conseguir en el mundo real y se relame dibujando cada detalle de este con una mirada sexualizada que ni se justifica ni se esconde: sólo es. En segundo lugar, *Manuel* es una guía documental por la geografía homosexual madrileña del momento. No sólo bares, discotecas y saunas sino unos casos concretos y conocidos, espacios de *cruising:* la Sala Consulado, la Sauna Comendadoras, el cine Carretas, lo que lo convierte en un documento único para conocer la socialización sexo afectiva de los homosexuales en el Madrid de la época literalmente desde dentro[13].

Pero lo primero no fue esto, en el principio fue la escultura. Como se narra en el cómic, Rodrigo sueña su cuerpo del que emerge el de Manuel al que contiene, al que abraza, como si se le escapara o como si entrara en él. Son dos figuras que es una. Desde luego solo hay un corazón que, además, se ilumina. Uno vestido y el otro desnudo, detallista hasta la extenuación, una imagen entre soñada y de pesadilla, que puede recordar a la futura imaginería de David Cronemberg, con un aspecto físico que se acerca también a su neo carne. Ser uno los dos, tenerlo dentro, poseer al otro, fundirse en un solo cuerpo... La construcción de la escultura será larga y complicada, después de todo no hay nada parecido con anterioridad en lo que fijarse y técnicamente se trata de un desafío y un experimento constantes. El trabajo dura desde 1977 hasta 1983, cuando la muestra por primera vez, aunque haya tenido retoques posteriores. Técnicamente es una mezcla de materiales: madera, malla metálica, escayola, yeso... incluye prendas de vestir reales y un circuito eléctrico para iluminar el corazón. El vello corporal de Manuel está pintado con pincel, uno a uno, en una ceremonia de adoración al atributo sexual más deseado por el artista. La escultura posee las características de la invocación, del exvoto y del fetiche. Su realización es un acto de amor, su existencia una forma de poseer al ser amado. Manuel es probablemente la primera obra de arte queer del arte español. En todos los sentidos del término.

La galerista Fefa Seiquer tiene conocimiento de la existencia de la escultura y le propone exponerla en su stand de Arco en 1983, la segunda edición de la feria. Allí se convierte en la pieza de la que habla todo el mundo, la que se lleva todas las miradas. Arco es uno de los pináculos de la modernidad de la España de los 80 y Rodrigo es su protagonista. Hasta las acciones de Pepe Espaliú ninguna obra de arte de temática homosexual de un artista español tendrá tanta visibilidad. Como dice el artista: "Sembrando el pánico con el san Sebastián peludo híper sexualizado."

En la misma época, una noche en el RockOla, Rodrigo conoce a Borja Casani y le propone colaborar en la nueva revista que está preparando y que se llamará *La luna*. El artista recuerda unos dibujos que le regaló a Manuel sobre su relación y le ofrece hacer esa historia a razón de 4 páginas por número de la revista, desde el número 0.

A los tres años la escultura *Manuel* se vende a un norteamericano homosexual,

↑ Carlos Forns Bada posa ante su serie de dibujos *Chueca* en la Galería Estampa, Madrid, 1982.
Fotografía de Luis Pérez Mínguez

10 Esto ocurre el 22 de agosto de 1977.
11 Entrevista en Diario 16, 24-12-85.
12 Ibidem.

13 Tanto *Manuel* como los dibujos de la serie *Chueca* de Carlos Forns Bada comparten ese valor documental de mostrarnos cómo eran unos lugares concretos que se han perdido y que por su realidad fuera de la heteronormatividad nunca fueron documentados.

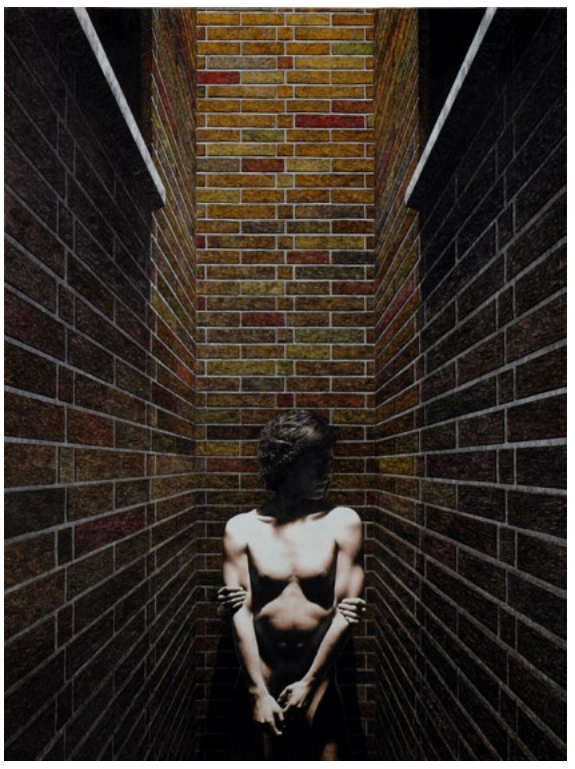
que reside en Nueva York, ciudad en la que estará la obra durante los siguientes seis años hasta la muerte del coleccionista por causas derivadas del virus VIH. La obra continúa, por lo tanto, el camino de la realidad de los homosexuales de su época. Tanto es así que también provoca el rechazo de la familia que le hereda y se la devuelven al artista que debe viajar a Nueva York a recogerla. Desde entonces permanecerá en su casa, instalada a los pies de su cama, convirtiéndose en una entidad mítica del arte español. Apenas ha sido vista en público en alguna exposición especializada sobre arte y homosexualidad, hasta su vuelta a Arco 41 años después.

La pintura figurativa va a encontrar una referencia fundamental en las vueltas al orden y las nuevas objetividades de los años 20 del siglo xx[14]. Por una parte, se trata de un fenómeno general en la práctica pictórica desde finales de los 70 ya que estos movimientos son los últimos en tratar la figura antes del gran triunfo de la abstracción de posguerra pero, además, con su preocupación por el cuerpo y su relación con el mundo clásico, se convierten en un terreno abonado para hablar de afectos, sensibilidades y sexualidades. Esto es especialmente evidente en el trabajo de Carlos Forns Bada de principios de los 80[15].

En su caso emerge del epicentro de la Movida tras una adolescencia cerrada en sí mismo y en la pintura. A finales de los 70 entra en contacto con figuras seminales como Luis Gordillo o Carlos Alcolea al tiempo que establece un círculo social entre los que estaban Guillermo Pérez Villalta, Sigfrido Martín Begué e Ignacio Gómez de Liaño, Jaime Gorospe y luego Carlos Berlanga y Bernardo Bonezzi. y finalmente las Costus. Es invitado a pasarse cuando quiera por el famoso estudio de Malasaña en el que sucede casi todo en esos años, a sabiendas de que ellos no se levantan antes de las cinco de la tarde. En esa compañía asiste a la magia que está ocurriendo en las calles y bares de Madrid en ese momento, esa explosión cultural, afectiva y sexual que fue la Movida y que le encuentra en el lugar y la edad perfectos.

La aproximación al tema homosexual se produce con naturalidad a través de su interés por la tradición de la pintura figurativa con raíces en el clasicismo que ofrecen dos posibilidades de representación inmejorables gracias a los lugares comunes del desnudo y la naturaleza. Mitos puestos al día, revisitados, traspuestos, le permiten desnudar el cuerpo masculino y que tome el centro de la atención o retratar al joven ensimismado, melancólico y fuera de la sociedad. El objeto de deseo y la representación del yo diferente. Los modelos son el propio pintor o personas próximas a su entorno afectivo lo que convierte estos cuadros en casi un diario sentimental alegórico. Obras que se exponen sucesivamente en las galerías clásicas del momento: Estampa, Ovidio o Antonio Machado.

Una pieza excepcional en todos los sentidos es la serie "Chueca", presentada por primera vez en Estampa en 1982 y que consta de varios dibujos[16] a tinta de interiores de locales de ambiente gay de Chueca. En ese momento el barrio no es todavía el parque de atracciones de temática homosexual en que se convertirá a partir de mediados de los 90 pero, precisamente por su condición de zona marginal, sobre todo asociada al consumo de droga, hace que ahí se localicen varios establecimientos de y para homosexuales[17]. El artista, fascinado por estos interiores en los que se está desarrollando su vida socio afectiva, los retrata con la sencillez y la inmediatez que permite el dibujo. El Ras ("toda la vida en el Ras porque eres lo más" que cantaban Almodóvar & Mcnamara), el LL, con su cuarto oscuro en la planta inferior, una vista de la calle Barbieri... Como en el caso del cómic de Rodrigo estos dibujos son también los únicos registros documentales que tenemos de los interiores de estos lugares fundamentales para los encuentros sociales y sexuales de la comunidad homosexual en el Madrid de principios de los años 80.



↑ Roberto González. *Esta semana dura todavía [serie Fachadas y patios]*, 1975. Lápiz sobre papel

Curiosamente estos dibujos son en realidad un recuerdo, sin saberlo todavía, ya que los realiza en un permiso durante la mili y reflejan la vida que llevaba antes de comenzar el entrenamiento militar. La cesura que significará ese año fuera de Madrid y los cambios ocurridos en su ausencia, unidos a su primera pareja y lo que eso implica de cambio de costumbres, hacen que esos dibujos se conviertan en el reflejo de un mundo que ya no existe. El Madrid que reflejan ya no existirá cuando el artista regrese y Pedro evita a la gente después del estreno de su primera película, las Costus visten distinto en compañía de Tino Casal, y Bernardo y Jaime parecen cambiados.

La vida del artista sigue adelante, el momento cultural de Madrid se transforma y el propio país entra en una nueva fase a partir de la victoria socialista de 1982. La referencia al mundo clásico como recurso para la visibilidad homosexual queda obsoleto con una presencia más contundente y clara en los medios. También el lujo, la calma y la voluptuosidad de esos desnudos en un paisaje se van a ver ensombrecidos por la oscura sombra del SIDA que está llegando precisamente en esos mismos años.

También en Madrid, pero más alejado de los círculos de la Movida, aparece la figura de Roberto González que optará por un lenguaje artístico muy del momento, el del hiperrealismo[18], para hablar del hecho homosexual. En su caso, que vive su cotidianeidad afectivo sexual con bastante libertad, no oculta la obra que produce en este periodo, todavía bajo el franquismo, si bien se conocen en su entorno personal más que en el comercial.

En 1973 realiza la serie de "Parejas de beisbolistas", deportistas en uniforme, extraídos del campo de juego, sin referencias espaciales, en los que las figuras, en actitud de batear o recibir la bola, se presentan al espectador incauto de una manera aparentemente inocente. Sin embargo, las torsiones corporales y la fetichización de la ropa que llevan, resultan evidentemente eróticos para el espectador más avezado. Son los mismos códigos que podemos encontrar en la pornografía de la época y que forman parte de la semiótica gay

14 Los dos grandes momentos de visibilidad homosexual del siglo XX unidos por una estética en común.

15 Los textos que le dedica Ignacio Gómez de Liaño en las publicaciones de sus exposiciones de la galería Ovidio en 1981 y 1983-84 están llenos de referencias a la pintura clásica, sobre todo del Renacimiento italiano, y nada a la de su tiempo.

16 Un hecho fascinante que ocurre con varias piezas de esta selección es el carácter "de ida y vuelta" de muchas de ellas. Obras que se vendieron en su momento y que por vicisitudes de la historia han vuelto a manos de sus artistas o las han conseguido recuperar. Es el caso de uno de los dibujos de *Chueca* de Forns Bada, de otro de Roberto González o de la escultura de Rodrigo.

17 Domínguez Ruiz, Ignacio Elipio, *Cuando muera Chueca*, Eagles, 2018.

18 Tanto en el caso de González como en el de Rodrigo la figura de Antonio López es un referente sin que nada de la obra del pintor de Tomelloso hubiera podido preverlo.

contemporánea[19] pero que, a través de un dibujo técnicamente perfecto, pasan desapercibidos para el público heterosexual. Son una celebración del cuerpo masculino expuesto en los momentos que resultan más eróticamente reveladores.

Algo parecido sucede después con su siguiente serie, mucho más obvia, llamada "Eróticos" (1974) en la que unos personajes espejados, desnudos, se besan o se masturban, en un juego que confunde al espectador, que no sabe si se trata de reflejos narcisistas o de verdaderas parejas dedicadas a la actividad sexual. Este recurso supone un inicio de codificación del verdadero contenido de su obra, que se hará más evidente a medida que las obras tengan más dificultades en el mercado y se acentúen los posibles problemas legales.

Esto le llevará a dotar a su trabajo de elementos simbólicos que deben ser decodificados con una serie de elementos recurrentes para hablar de ocultación, de separación entre el individuo homosexual y la sociedad, de alienación, pero también de deseo y de fetiches sexuales. Así, en las series "Fachadas" (1974-1975), "Azules, fachadas y patios" (1975) y "Azules interiores" (1975-1976) desarrolla un repertorio de elementos simbólicos propios para poder permitirse seguir hablando de la realidad homosexual sin sufrir las consecuencias legales o comerciales de su persecución legal o médica.

En estas series los personajes masculinos aparecen entrevistos detrás de las ventanas de edificios de ladrillos con pocas aperturas al exterior, o bien se encuentran en patios de arquitecturas cerradas en las que una luz azul, reflejada en los cristales o proveniente de un hueco cenital, funciona como oposición a la severidad cerrada de los muros. A veces podemos entrever unos cuerpos semi desnudos, como un mirón, pero otras, estos personajes nos observan desde el otro lado de un cristal que les aísla del exterior. A través de un dibujo de exquisita factura realista González se puede permitir hablar del deseo y de alienación en un entorno hostil a estos temas.

Cuando en los años posteriores salga de España por razones personales y afectivas, continuará con estas estrategias para hablar del descubrimiento de la vida abiertamente gay del Castro en San Francisco, de las primeras manifestaciones de reivindicación de la visibilidad homosexual y de la llegada del Sida.

Por su parte, el reciente descubrimiento de la figura y la obra de JULUJAMA nos recuerda la importancia de las periferias geográficas y la importancia de la(s) movida(s) más allá de la madrileña, en este caso en Valencia y de las personales también. En su caso, con una formación clásica de escuela de Bellas Artes de su tiempo, comienza a exponer dentro del circuito oficial del tardo franquismo sin que la más que evidente otredad de su obra, centrada en el autorretrato y el desnudo masculino, apenas despierte comentarios ni reacciones negativas. Sus circunstancias afectivas le llevan a vivir fuera de España en donde desarrollará el resto de su obra hasta que deje de pintar, radicalmente, en 1981[20].

Su pintura, siempre dentro de la tradición clásica aprendida en la academia, significa un ejemplo único de autorrepresentación homosexual en nuestro país. JULUJAMA se pinta como se ve y así se ofrece al mundo, rodeado de atributos maricas exagerados e hipersexualizados y relacionados con su biografía personal.

↑ Rodrigo. Boceto original a tinta para la portada del cómic *Manuel*.

En sus autorretratos se muestra al espectador frontalmente, exhibiéndose de una manera empoderada y autorreivindicativa. En otras series reproduce su punto de vista sobre entornos cotidianos de su vida en los que su cuerpo se prolonga hacia el interior actuando como catalizador. Por sus ojos vemos su mundo como él lo ve y su cuerpo, habitualmente desnudo y muchas veces con los atributos sexuales puestos en evidencia, es el pasaporte que nos lleva en ese viaje. El cuadro es una ventana que se abre de nuestro mundo al suyo.

Es cierto que al mantenerse alejado de grupos o corrientes instituidas e incluso, debido al hecho de realizar la mayor parte de su producción fuera de España, el trabajo de JULUJAMA se puede permitir esas altas cotas de representación del hecho homosexual sin sufrir censuras o autocensuras o preocuparse por las consecuencias penales que pudieran afectarle. Pero también significa un ejemplo que ha conseguido llegar hasta nosotros de una realidad que debió ser más habitual, que no se dio a conocer y sin embargo existió, de otros artistas o creadores que trataron los mismos temas pero que o bien por cuestiones de autocensura o por represalias posteriores (destrucción en momentos de miedo o en el caso de los que murieron en años posteriores por causas derivadas del virus de VIH) no hemos conservado o su pista se ha perdido o todavía siguen en almacenes privados.

La importancia de su trabajo, por lo tanto, no reside exclusivamente en la calidad de este, sino que también nos da a conocer la existencia de una serie de artistas que existían más allá de la narración clásica de la represión del régimen, que estaban interesados en trabajar sobre su propia realidad y tenían una voluntad de representarla, y que serían una pieza fundamental para entender los cambios que se pondrían en marcha a continuación.

Finalmente, debemos destacar una figura excepcional como es la de Juan Hidalgo, con una carrera que se expande más allá de los límites de los años de la Transición y que trabaja con lenguajes ligados a los del arte conceptual. La gran importancia de su obra y el largo recorrido de su carrera han hecho que sus aspectos más queer no hayan recibido hasta recientes fechas el interés que merecen, pero debemos tener en cuenta que, ya desde sus acciones dentro del grupo zaj, hace aparición lo queer[21].

En la obra de Hidalgo encontramos menciones al cruising, a personajes históricos homosexuales o al "ambiente" desde los años 60, a grupos o sociedades aparte, en varias de sus propuestas performáticas. Todas son preocupaciones sobre lo gay referidas de manera codificada pero inteligible para el público especializado. El espectador que carece de esos códigos sí que percibe una sensación de extrañamiento propia de lo queer.

Pero probablemente lo más evidente es su apuesta por la igualación de la presencia del cuerpo masculino desnudo con el femenino y la reivindicación del primero. Ya sea como representación del yo o como utilización del cuerpo en general, su pre-

19 Ver Hal Fischer, *Gay Semiotics*, 1977.

20 Para conocer más a fondo la obra y el periplo personal de JULUJAMA ver nuestro texto para la exposición en la galería de José de la Mano de junio de 2023.

21 Sobre el accionismo, la performance y lo queer pensemos también en Carlos Pazos, en Ocaña o en los primeros trabajos de Pepe Espaliú en Barcelona.

sencia en el trabajo de Hidalgo resulta llamativa desde muy temprano en su obra. El desnudo, casi siempre el suyo, expuesto, fragmentado, a veces vestido con el pene al aire, a veces desnudo con el pene tapado, es una representación continua, gozosa y reivindicativa del miembro masculino que se irá haciendo más habitual con el paso de los años hasta protagonizar una serie propia[22].

Es cierto que la pertenencia de Juan Hidalgo a los circuitos más sofisticados del arte de su época limitará mucho el alcance y la difusión de su trabajo, pero lo excepcional del mismo no debe perderse de vista. La enorme importancia de piezas como "Flor y hombre" de 1969, una gozosa celebración del sexo masculino, tendrá una importancia enorme cuando en los años 90 comiencen los estudios y puestas en valor del arte español de la dictadura más allá del informalismo.

En los últimos años están empezando a aparecer las primeras revisiones de la historia del arte del siglo XX desde el punto de vista de las perspectivas queer y que incluyen a los artistas o a las temáticas homosexuales. Estos estudios se encuentran, por una parte, con una necesidad de reordenar prácticas, imágenes o creadores cuya obra ha sido leída de una forma errónea durante años.[23] También hay trayectorias completas ninguneadas por razones de incomprensión y homofobia y, finalmente, hemos perdido u olvidado a gran cantidad de artistas que no pudieron dar a conocer su trabajo por el momento histórico que vivieron o que fueron negados y escondidos a posteriori. A todo esto, hay que sumar que estos trabajos se están realizando desde los tradicionales focos anglosajones, con los que nos arriesgamos a la habitual lectura colonial del arte realizado más allá de ciertos espacios geográficos que se viene eternizando desde hace 200 años.

Es necesario insistir en el reconocimiento, recuperación y estudio, y en la puesta en valor de todos los creadores que han hecho parte de la historia del arte en España. Estamos en el momento perfecto.

Joaquín García Martín

22 VV.AA. *De Juan a Hidalgo 1957-1997*. Centro Atlántico de Arte Moderno de Las Palmas, 1997.

23 Un reciente y fundamental ejemplo sería el libro de Juan Vicente Aliaga *Un mundo perseguido*, Akal, 2023.

↓ Artículo de Paco Morales publicado en prensa durante la celebración de ARCO 1983 (reconstrucción)

Impacto en el ARCO'83

PACO MORALES

"Me falta solo el legal de 4º para acabar arquitectura pero no tengo ningún interés especial en Ser Arquitecto. Me gano la vida haciendo perspectivas arquittectónicas para otros, murales para los bares.. trabajos viles. Hace dos noches no tenia un duro, ahora tampoco y no es que me importe mucho.

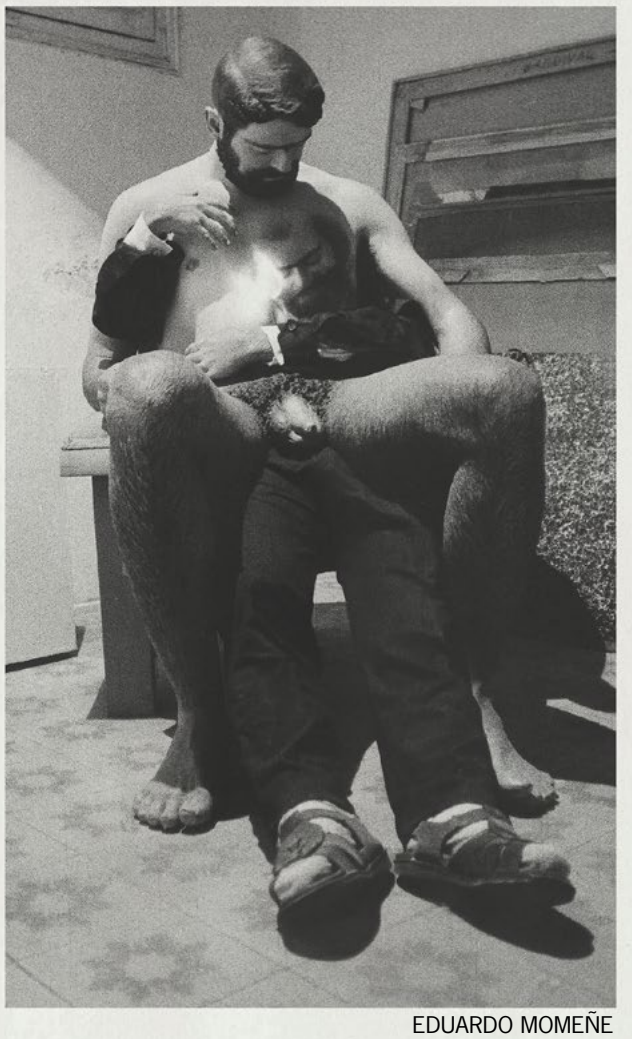
He hecho sólo unos pocos trabajos, muy crispados todos ellos, porque el are me importa mucho menos que el tiempo que he vivido. Me encanta que esto, la presentación al público de Manuel, sea un princidio

¿Realismo? Es que soy incapaz de deformar la realidad, pero sin querer ser realista. Las cosas son tal como son. Manuel no es una expresión del desdoblamiento de personalidad, ni la representación del hombre culto y el hombre irracional, ni nada de eso. Manuel es el de fuera. El otro soy yo queriendo quedarme así siempre. Por supuesto que hay por ahí un gusto totémico muy fuerte, pero también hay una idea de desmitificar el amor entre hombres... Lo que pasó es que le vi y me dije: ¡es El! ¡Le voy a hacer la escultural La escultura ya estaba latiendo mucho tiempo. El fue la forma.

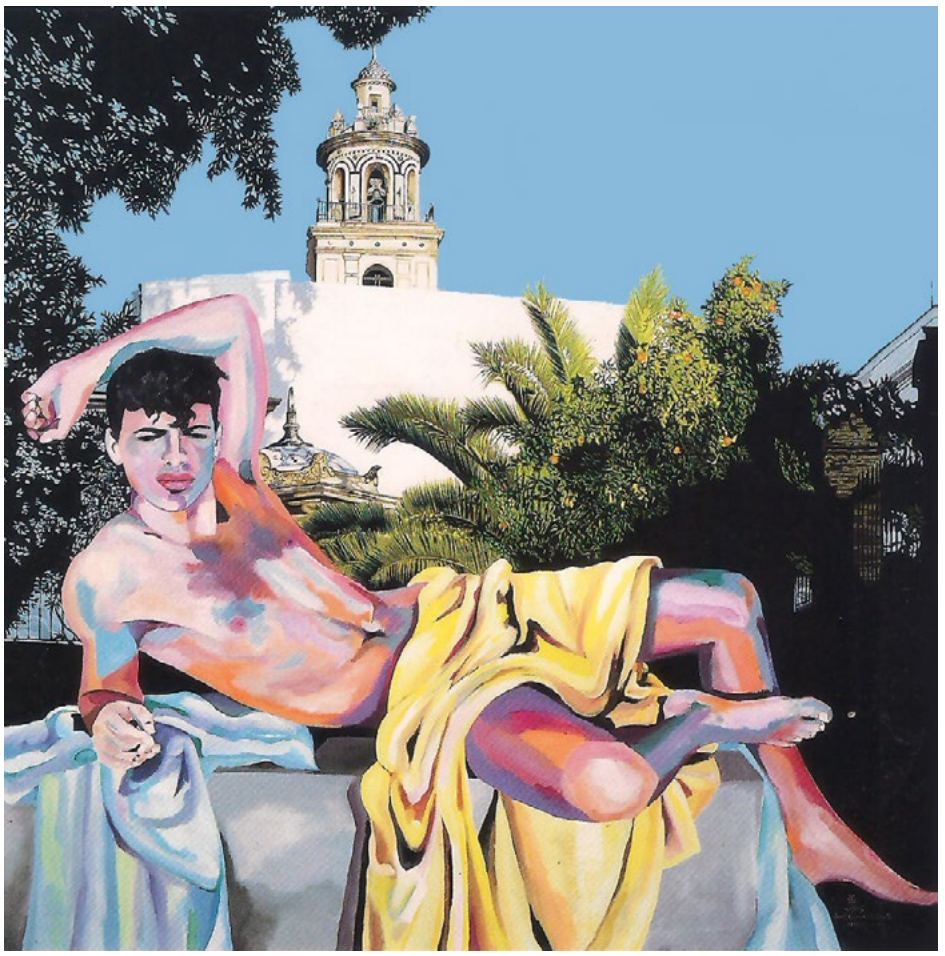
Ahora aquí en Arco me estoy divirtiendo mucho. Esto es como una pelicula. Cantidad de anécdotas. Los comentarios de las señoras de la limpieza, el policía de recinto que trae a su novia, ¡cuando vino!.. Antonio López. Podría escribir un libro de estos días.

Tengo cosas para hacer durante un año y medio. Hay una obra que quizà muestre pronto totalmente distinta. Va sobre la muerte. Pero yo no soy escultor ni artista. Voy de Rodrigo, de vivir, y no quiero apalancarme en ningun sitio. Si no hago nada más, pues nada.

Esto va está hecho. Como cosa inmediata voy a hacer un comic sobre Manuel porque una escultura es sólo de un milonario. Y además aún no he llegado al fondo. Hay que hacer un comic para que la gente pueda tener a Manuel en la mesilla de noche: y ojalá en el Ras me saluden cuando entre."



EDUARDO MOMEÑE

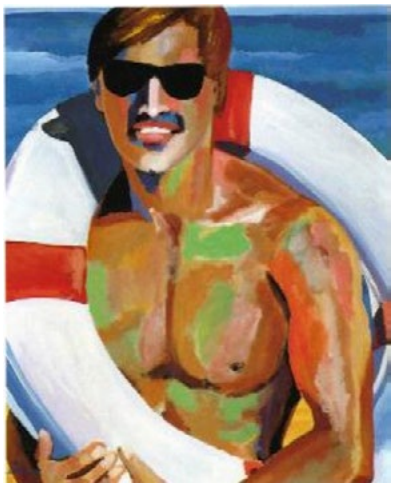


← *Chico de Sanlúcar*, 1987
Acrílico sobre lienzo
195 x 195 cm

COSTUS

Enrique Naya (Cádiz, 1953-Badalona, 1989) y Juan Carrero (Palma de Mallorca, 1955-Sitges, 1989). Enrique y Juan se conocieron en la Escuela de Artes y Oficios de Cádiz en 1974 y, a partir de entonces, inician una relación artística y sentimental de por vida. Tras finalizar sus estudios deciden mudarse a Madrid. En 1981 ambos empiezan a firmar su pintura figurativa de iconos pop con el nombre de Costus (en homenaje al gremio de las costureras, por la dedicación a cada uno de sus lienzos). Los artistas se convierten pronto en iconos de la Movida madrileña. Su gran piso en el barrio de Malasaña fue uno de los centros de reunión más populares del movimiento, frecuentado por figuras como el fotógrafo Pablo Pérez-Mínguez, Fabio McNamara, Alaska, Nacho Canut, Carlos Berlanga o Pedro Almodóvar. Fue en 'Casa Costus' donde se rodó *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980), la primera película comercial de Almodóvar.

En 1981 sus obras formaron parte de la colectiva *Chochonismo ilustrado* en la Galería Vijande. En los años inmediatamente posteriores pasarían a ser representados por la emblemática Galería Sen, dirigida por Eugenia Niño y Antonio Súñer. En 1987 presentaron en Casa de Vacas del Retiro de Madrid la muestra *Valle de los Caídos,* una serie de pinturas sin intención política que homenajeaban a Madrid y Castilla. Lamentablemente la carrera de Costus fue corta, debido a la muerte prematura de estos dos jóvenes artistas. Naya fallece en 1989, a la edad de 35 años, por causas derivadas del SIDA. Y Carrero, sumido en una profunda depresión, se suicida un mes más tarde. No obstante, a pesar de su temprana desaparición, dejaron el legado de una amplia producción que ha ganado reconocimiento con los años. En 1992 el Museo del Mar de Cádiz les dedica a título póstumo la muestra *Clausura: exposición antológica,* que se pudo contemplar al año siguiente en Madrid, en Casa América. Recientemente, en 2023, el Espacio Cultural Serrería Belga celebra la trayectoria del dúo con la exposición *Costus: La Vía Láctea,* una serie de pinturas y esculturas dedicada a conocidas personalidades del mundo del cine y del arte (como Ava Gadner, Brigitte Bardot, Elvis Presley, Marilyn Monroe, Marlon Brandon o Lola Flores), que no se mostraban desde 1984, año en el que se retiraron del mítico bar de Malasaña para el que fueron realizadas a finales de los setenta.



↑ *Bañista moreno / Bañista rubio*, 1985
Acrílico sobre lienzo
73 x 60 cm

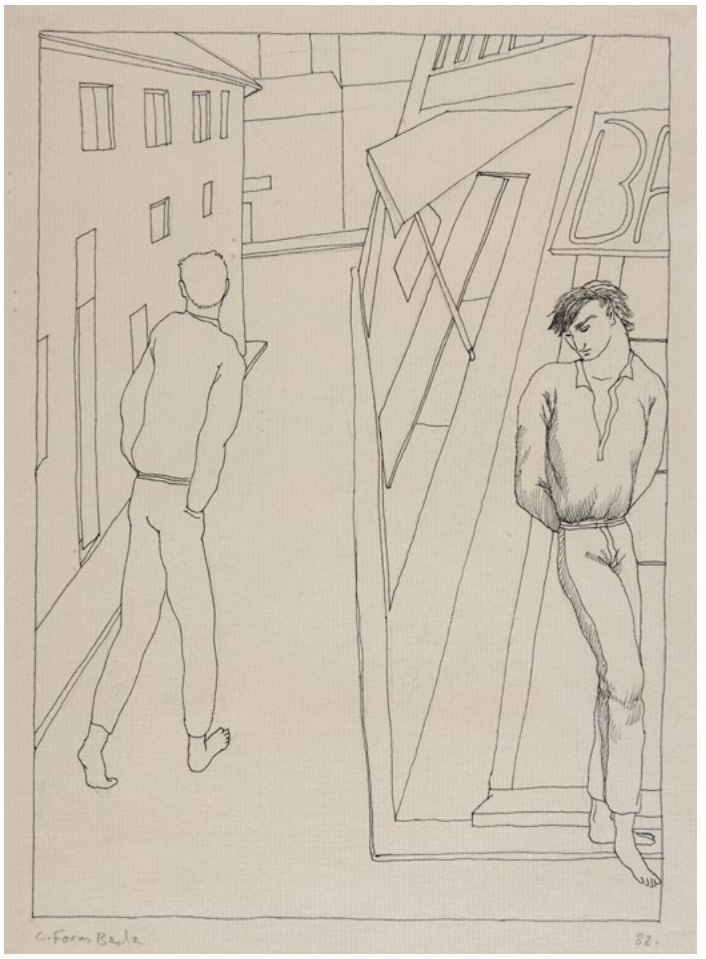
↓ *Minotauro de frente*, 1985
Acrílico sobre lienzo
162 x 114 cm

→ *Torero desnudo*,1986
Acrílico sobre lienzo
195 x 131 cm

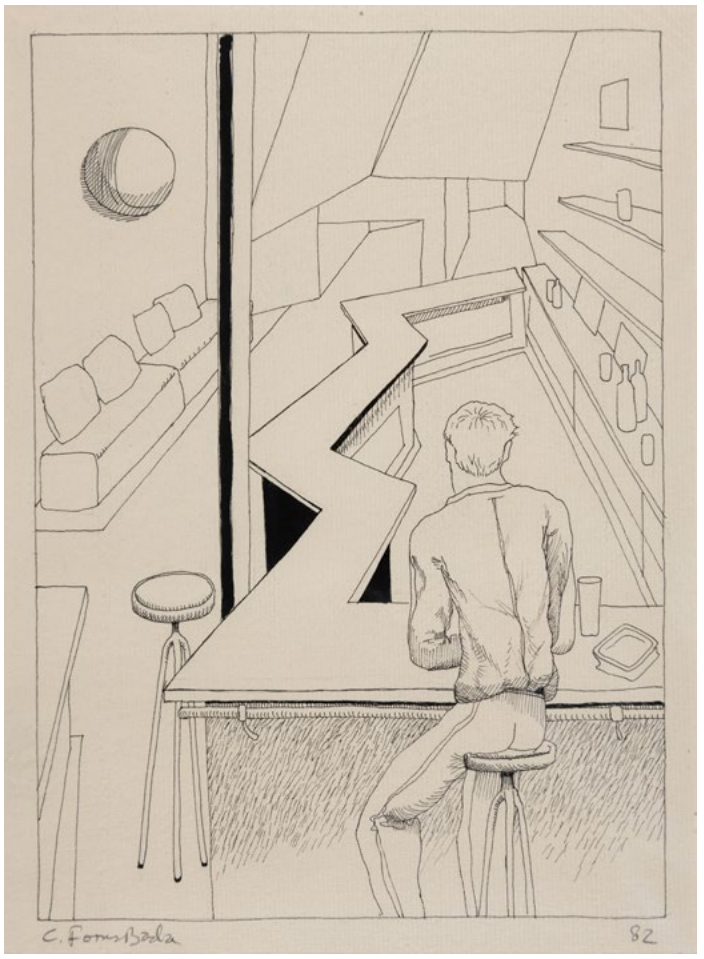
Carlos Forns Bada

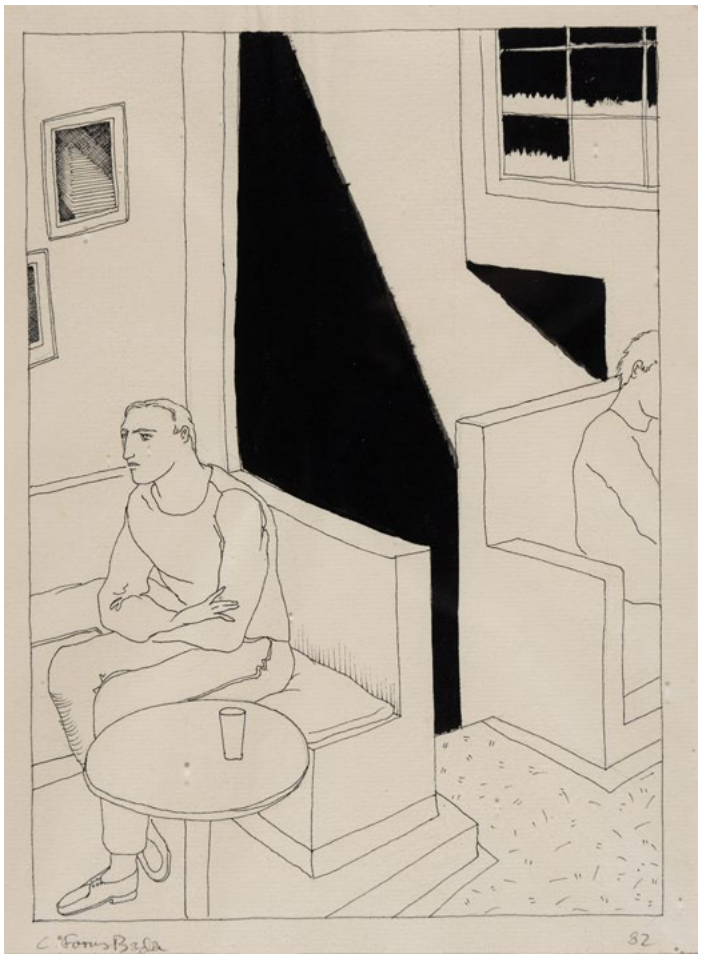
(Madrid, 1956) es un artista dedicado a la representación simbólica de la naturaleza y del cuerpo humano, con una formación de tres años en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura y de dos en la Facultad de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Forjado durante La Movida madrileña, domina en los años ochenta los géneros del bodegón y el retrato, dibujando con una precisión científica. Los conocimientos botánicos de Forns y su interés por la ilustración naturalista le conducen a considerar la actividad pictórica como una expedición o un viaje iniciático. La temática de sus obras está influenciada por la reinterpretación y la apropiación de los recuerdos y sueños de la infancia, así como de las diferentes imágenes que le han inspirado a lo largo de su trayectoria. En su obra la naturaleza y sus elementos aparecen monumentalizados, cargados de cierta sacralidad, y representados sobre fondos de vivos colores haciendo uso de un lenguaje de carácter surrealista. La figura humana también está presente en sus trabajos, con especial protagonismo en sus piezas sobre papel en blanco y negro (o con ligeras notas de color) de los años ochenta. Con tinta china dibuja figuras masculinas en primeros planos o retratos, que forman parte de su serie titulada Chueca. En esta época produce también obra gráfica y composiciones de técnica mixta, que giran en torno al desnudo masculino retratados con cierto misticismo.

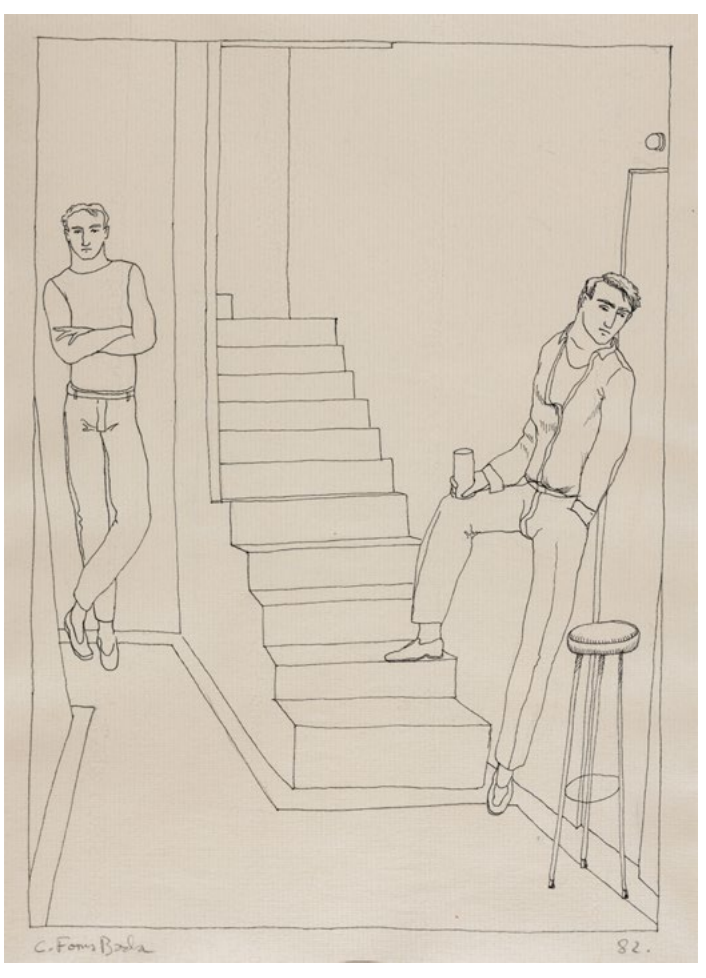
Desde su primera exposición en la Galería Edurne de Madrid en 1976, Forns ha participado en numerosas muestras. A lo largo de los años noventa y dosmil ha expuesto asiduamente de manera individual en la Galería Estampa de Madrid y en la Galería Rafael Ortiz de Sevilla. También ha mostrado su obra en otras instituciones entre las que cabe citar: *23 Salón de Jeune Peinture* (1977) en el Musée de Luxemburg de París; *Línea, Espacio y Expresión en la Pintura Española Actual* (1980) en Río de Janeiro en 1980, *Salón de los 16* (1982) en el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid, Colección Fundación Arco (1993) en el Centro Cultural Conde Duque de Madrid, *La Movida-Artes plásticas* (2006) en la Sala Alcalá 31 de Madrid, o *Los Esquizos* en el Museo Reina Sofía (2009) y el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo de Sevilla (2010).



↑ ↓ *Sin título [serie Chueca]*, 1982
Tinta sobre papel
267 x 198 mm







↑ *Sin título [serie Chueca]*, 1982
Tinta sobre papel
267 x 198 mm

← *Parade XIX- Stud II [serie Parade]*, 1981
Lápiz y tinta sobre papel

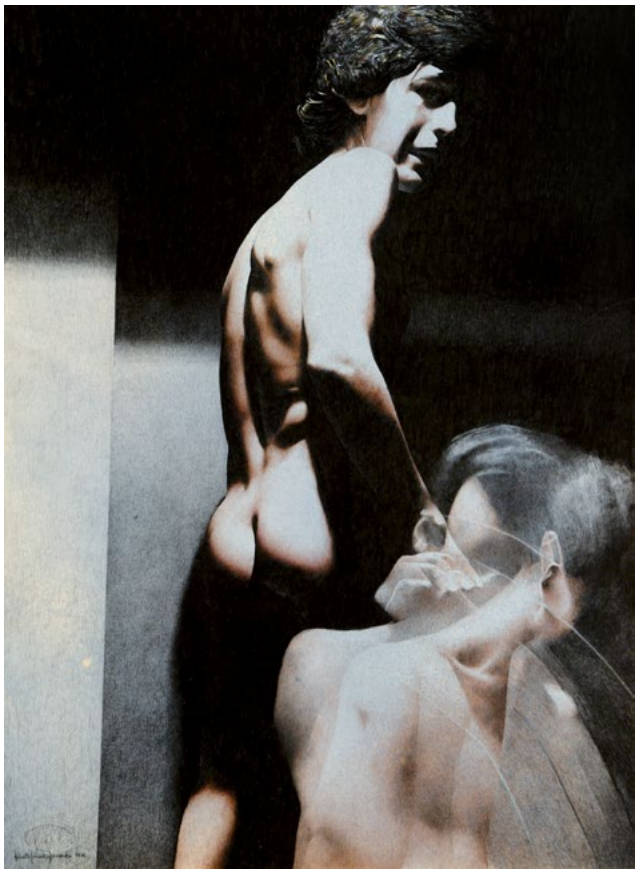
Roberto González Fernández

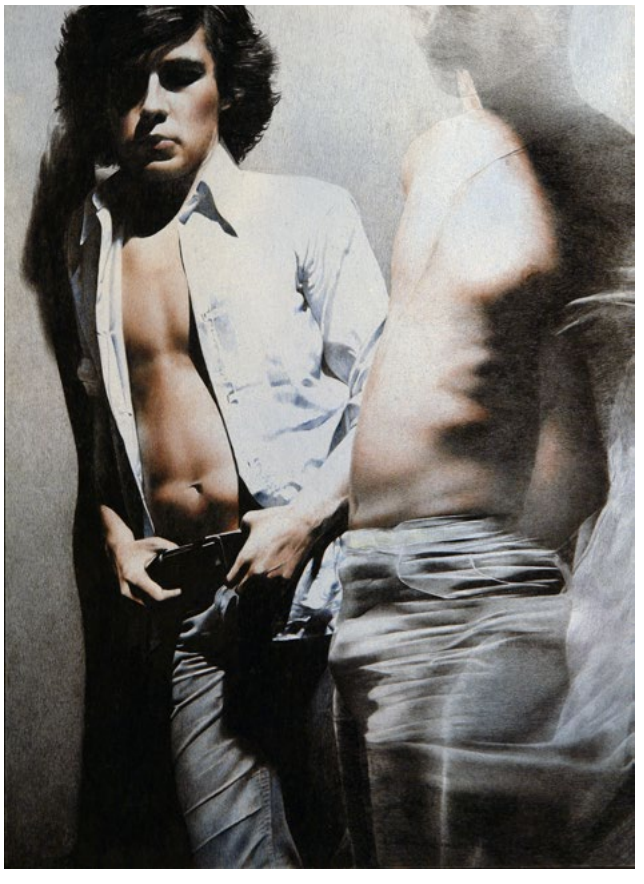
(Monforte de Lemos, Lugo, 1948) es un artista que, desde temprana edad, muestra un gran interés por el dibujo y la pintura. Asiste a clases en la Escuela de Artes y Oficios de A Coruña y, a los veinte años, se traslada a Madrid para estudiar en la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Pocos meses después Roberto González Fernández (RGF) abre su estudio en la capital, donde crea sus primeros dibujos realistas a lápiz de objetos cotidianos. También empieza a realizar trabajos en acrílico de estilo expresionista, que compagina con experimentaciones en distintas técnicas, consolidadas en dos series de *Beisbolistas* y un grupo de dibujos *Eróticos*. En 1974 el artista concentra su trabajo en obras a lápiz y completa la serie *Fachadas*, que expone al año siguiente en su primera individual de relieve en La Casa del Siglo XV de Segovia. A principio de los años 80 trabaja en *Parade*, donde representa a lápiz y tinta la fiesta del Orgullo, inspirado en sus experiencias en California. Una serie que expone en la Henderson Gallery de Edimburgo y en la Rob Gallery de Ámsterdam en 1981. De forma paralela vuelve a la pintura al óleo con la serie *Encuentros en la habitación de Madame du Barry*. En 1982 el artista comienza en Madrid los primeros dibujos de la serie *Vida Privada*, dedicados a la pasión homosexual, con títulos de poemas de Luis Cernuda. Por otro lado, inicia sus primeras colaboraciones para libros de artista en 1984: *5 CDB/RGF* con Carlos Díez Bustos, y *El Amigo l*, con escritores como Francisco Brines, Mario Míguez, Luis Martínez de Merlo y José Infante.

A mediados de la década de los 80 RGF viaja a Nueva York y Canadá, y obtiene una beca de la New York Foundation for the Arts. En aquella época varios de sus amigos de Europa y Estados Unidos comienzan a verse afectados por el SIDA y refleja el impacto que la noticia le produce en series como *Tumbas*. En 1988, el artista expone en Londres, en la galería del National Theatre, varias obras a lápiz y tinta con una temática que gira en torno a las relaciones humanas. A inicios de los noventa RGF crea sus célebres polípticos *I Love You I Hate You*, donde aborda la cuestión del SIDA desde el tabú por la enfermedad y el sufrimiento causado por la desinformación o la criminalización.

↓ *Tovar VII [serie Azules Interiores]*, 1976
Lápiz sobre papel Fabriano teñido
500 x 350 mm

↓ ↓ *Sin título [serie Azules Interiores]*, 1976
Lápiz sobre papel Fabriano teñido
500 x 350 mm





↑ *Arcoíris triple [serie Eróticos]*, 1974
Lápiz sobre papel Fabriano
437 x 372 mm

← ↓ *La barroca alegre y la barroca triste*, 1969
Acción fotográfica, 'serie erótica'
Díptico. 2 gelatinobromuros de plata al selenio
60 x 50 cm (c/u)

Juan Hidalgo

(Las Palmas de Gran Canaria, 1927–2018) es un artista conceptual multidisciplinar, galardonado con la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes en 1989 y el Premio Nacional de Artes Plásticas 2016. Desde pequeño siente interés por la música contemporánea, estudiando piano y composición en París y Ginebra. Durante su juventud fueron esenciales para su formación sus encuentros con David Tudor y John Cage. A inicios de la década de los 60 el artista compone *Etude de Stage* (1961), el primer trabajo de música concreta producido por un español, y en los tres años siguientes profundiza en las culturas china y japonesa en el Instituto para el Medio y Extremo Oriente de Milán y Roma. En 1964 Hidalgo funda el grupo ZAJ junto a Walter Marchetti, con el que empieza a trabajar en equipo desde que se conocen en Milán en 1956. Al grupo se suma también el compositor Ramón Barce y se unirán temporalmente otros creadores, como José Luis Castillejo o Esther Ferrer. Desde que comienzan su andadura con el *Primer traslado ZAJ* por las calles de Madrid, no dejan de desarrollar piezas de teatro, música experimental, performances, instalaciones, libros de artista, poesía visual, fotografía de acción, *Festivales ZAJ* (1965, 1966) y *Tournées ZAJ* (1966, 1968, 1973) en diversos países del mundo, como España, Italia, Alemania, Francia, Estados Unidos o Canadá.

En la producción de Hidalgo juega un papel importante la exploración del cuerpo y el deseo, asociado con el placer y el sexo de forma explícita en la serie fotográfica *Hombre y flor* (1969). La flor, como símbolo de la pureza, adquiere un rol principal en acciones fotográficas como *La barroca alegre y la barroca triste* (1969), donde el artista entrelaza la anatomía sexual con la naturaleza floral. Durante la Transición española Hidalgo participa activamente en la producción artística de Canarias, a la vez que realiza acciones, performances, charlas y talleres a nivel internacional. En las últimas décadas su obra se ha incluido en distintas exposiciones como *ZAJ en Canarias 1964-1990* en la sala La Regenta de Las Palmas de Gran Canaria y en La Casa de la Cultura de Santa Cruz de Tenerife en 1990, la *Retrospectiva de ZAJ* en el Museo Reina Sofía de Madrid en 1996 o la antológica *De Juan Hidalgo (1957-1997)* en el Centro Atlántico de Arte Moderno de Las Palmas de Gran Canaria en 1997.

ARCO 2024

JOSE DE LA MANO

STAND 7A05

Un acercamiento al arte homosexual en la Transición española

Galería José de la Mano | Zorrilla, 21 – 28014 Madrid | +34 91 435 01 74 | info@josedelamano.com | www.josedelamano.com

← *Flor y hombre*, 1969
Acción fotográfica, 'serie erótica'
12 fotografías color, papel RC
60 x 50 cm (c/u)
P.A. I/I

↑ *Autorretrato,* 1973-1974
Óleo sobre lienzo
64,5 x 129 cm

JULUJAMA

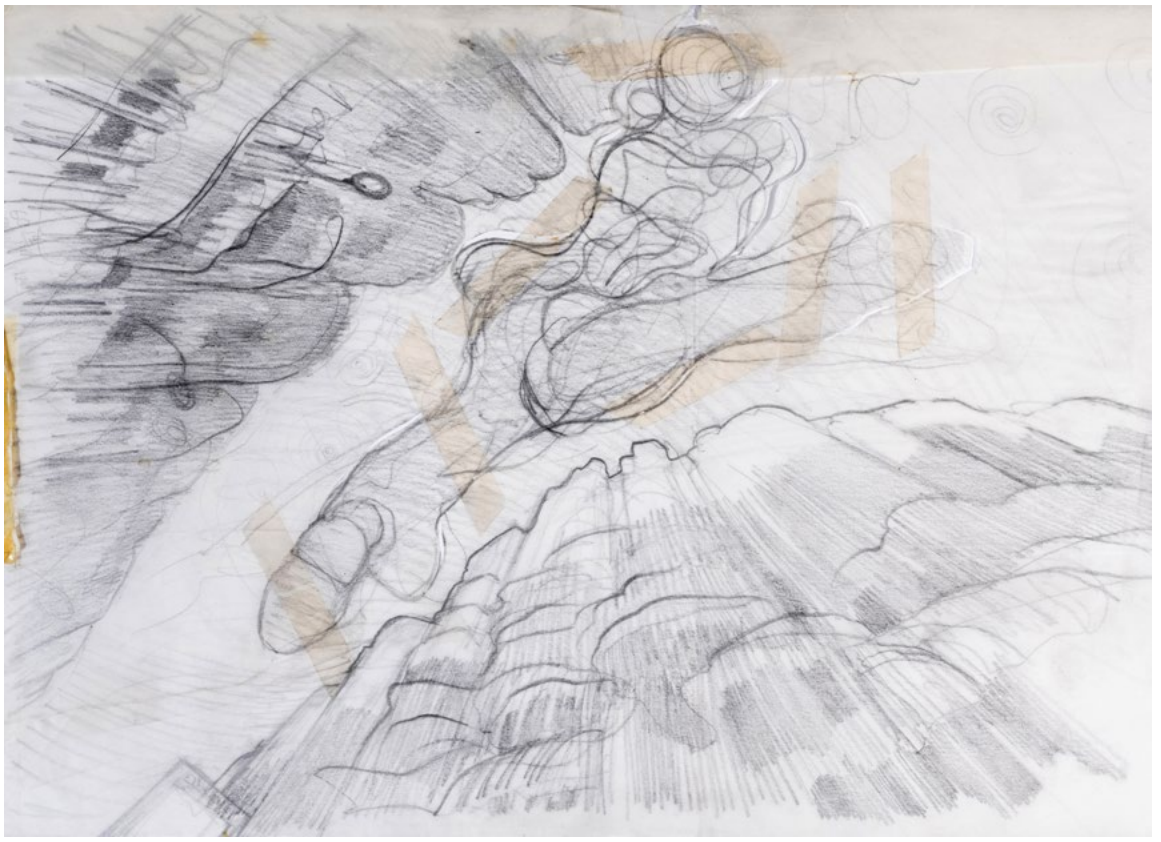
(Valencia, 1952) es el acrónimo usado por Juan-Luis Javier Marí, pionero en el arte queer en España que permanece activo entre 1972 (el año de su primera exposición) y 1981 (cuando deja de pintar). Desde muy pequeño muestra un gran interés por el arte y la música, pero lamentablemente su familia lo somete a terapia psiquiátrica, llegando incluso a estar ingresado por un tiempo, experiencia que lo marca profundamente. A pesar de los contratiempos, estudia Bellas Artes en la Escuela de San Carlos de Valencia, además de Canto y Danza en el Conservatorio. Comienza a exponer de niño en diversos espacios, como las salas de las cajas de ahorros, los ayuntamientos o salones de ciudades como Cuenca, León y Sevilla.

La obra de Julujama se divide en tres grandes grupos temáticos: el bodegón, el paisaje y el autorretrato. Tres de los géneros fundamentales de la tradición de la historia de la pintura clásica, que el autor reinterpreta y adapta a sus necesidades expresivas. Aunque el arte no heteronormativo ha sido sistemáticamente silenciado y escondido en España, Valencia fue uno de los principales centros de visibilidad queer en los años setenta. El artista empieza a vivir su sexualidad de forma libre y abierta, y expresa en su trabajo pictórico un especial interés por el desnudo masculino y el autorretrato, que posteriormente es recogido por la prensa. Los autorretratos son un reflejo de cómo el artista se ve a sí mismo y cómo se posiciona con relación al mundo que le rodea. Particularmente, la serie en la que aparece su rostro comprende un fascinante recorrido por la construcción de la imagen y la representación de la identidad queer. Julujama conoce a su primera pareja por casualidad, un suizo con el que se va a vivir a Ginebra, Lausana y, más tarde, a Vevey. Sus próximas exposiciones serán en el entorno centroeuropeo, principalmente en Bélgica y Suiza, bajo el nombre de Juan-Luis Xavier. Durante esta etapa se retrata desnudo, de forma explícita y con orgullo. Cuando regresa a España a principios de los años 80 se encuentra con un país y una situación personal totalmente distinta. Un cuadro de 1981 marca el final de su carrera y su obra cae en el olvido. La exposición *Julujama "... olvidado por esta libertad". Pinturas [1973-1981],* organizada por la Galería José de la Mano en 2023, fue la primera del artista en Madrid.

↓ *Autorretrato,* 1978
Óleo sobre lienzo
73 x 54,5 cm

↑ *Publicidad,* c. 1980
Óleo sobre lienzo
100 x 100 cm

→ *Autorretrato,* c. 1980
Óleo sobre lienzo
100 x 96,5 cm

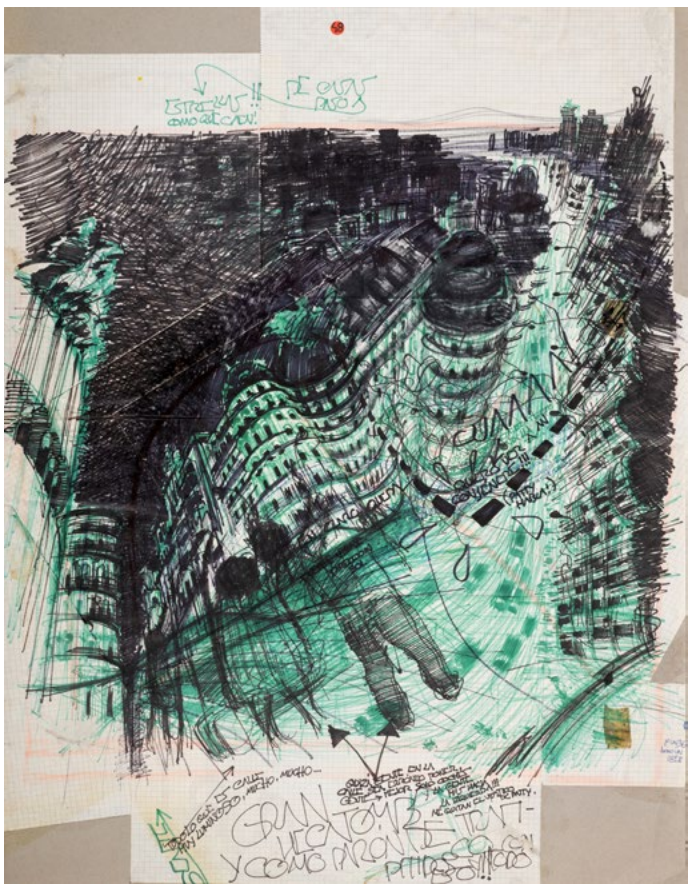


← *La zancada*
Grafito (y collage) sobre papel vegetal
255 x 355 mm

Rodrigo

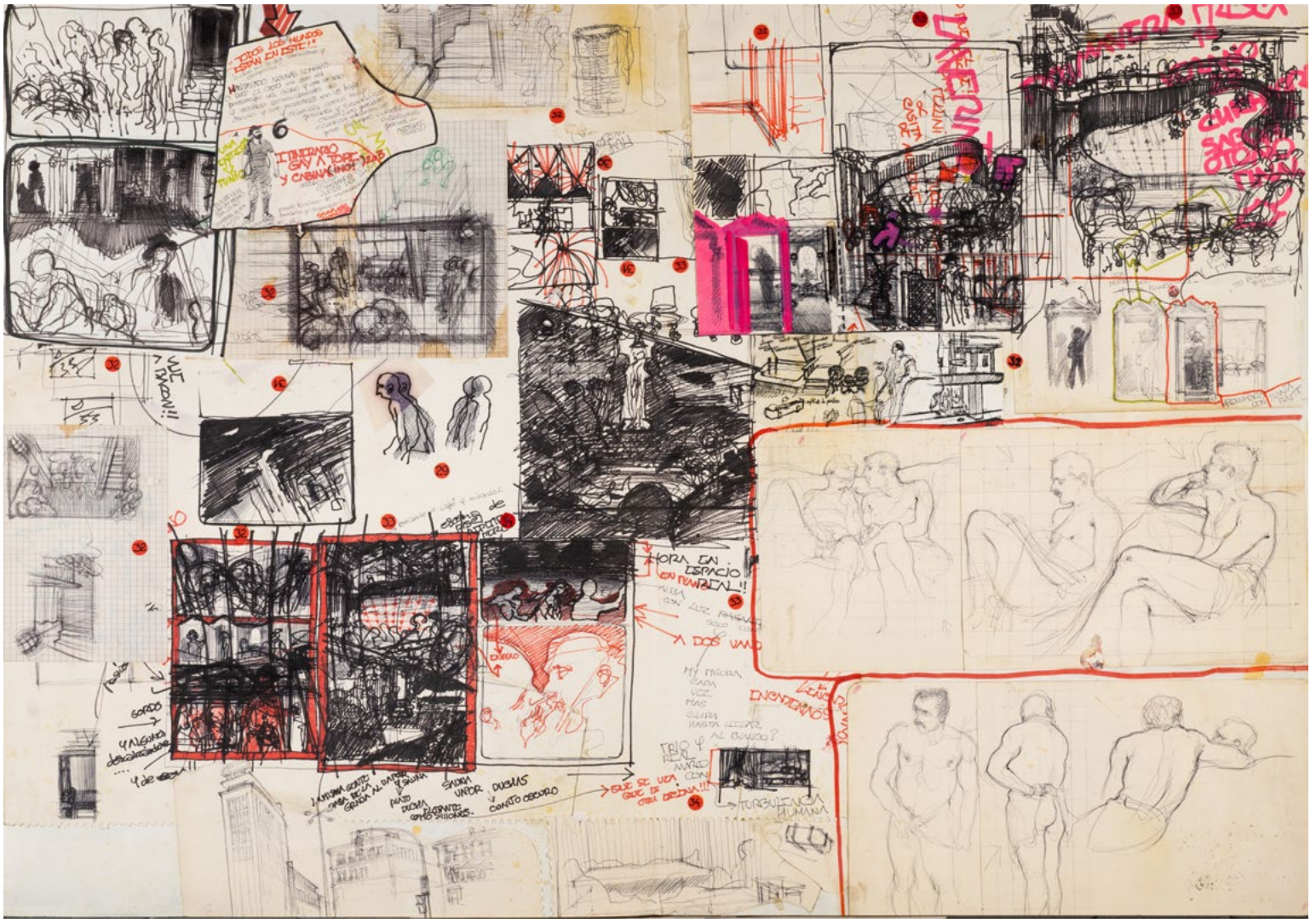
Rodrigo Muñoz Ballester (Tánger, Marruecos, 1950) es un artista plástico y autor de cómics. Conocido artísticamente como Rodrigo, su nombre se vuelve especialmente popular tras la publicación de la serie de historietas *Manuel,* que se distribuyó en capítulos de cuatro páginas mensuales en la revista *La Luna de Madrid* durante el año 1984 (dirigida entonces por Borja Casani). La historia, enmarcada en el género del cómic gay, parte de la emoción surgida en un encuentro real entre el propio Rodrigo y, otro joven, Manuel. Una obra altamente experimental, dibujada sin texto, y anticonvencional, que causaba polémica en una sociedad que todavía se encontraba en un incipiente proceso de liberación sexual tras el fin de la dictadura. No obstante, *Manuel* (que bebe de tendencias artísticas variadas como el realismo fotográfico, el expresionismo o el surrealismo) surge en un contexto en el que conocidos autores estaban elevando el tebeo a un género de culto dentro de la cultura española, como Carlos Giménez, Antonio Altarriba o relevantes dibujantes e ilustradores, como Ana Juan y Fernando Vicente. El origen de la publicación tiene lugar después de la escultura homónima que Rodrigo diseña para la segunda edición de ARCO en 1983, y que es exhibida en el stand de la Galería Seiquer, causando un gran revuelo. Poco tiempo después de iniciar su colaboración con la revista el artista deja Seiquer para empezar a exponer en la Galería Moriarty dirigida por Casani, que estaba cerca del Teatro Real de Madrid, donde se celebraban también charlas políticas y literarias. Rodrigo expuso de manera individual sus piezas escultóricas en varias ocasiones, durante los años 1985, 1989 y 1992.

Otras instituciones también acogieron exposiciones individuales de Rodrigo, como la Avenue B Gallery (1987) de Nueva York, el Espacio Caja de Burgos en 1997, la Galería H2O (1998) de Barcelona, la Galería Pelayo 47 (2009) de Madrid o la Galería Clérigos (2012) de Lugo. Y su obra ha formado parte de colectivas, como *Cosas de Casados* (2005) en el Círculo de Bellas Artes de Madrid y *Nuestro deseo es una revolución* (2017) en CentroCentro Cibeles de Madrid. En 2005, Ediciones Sins entido vuelve a recuperar el apasionado relato con *Manuel no está solo*. Una edición que incluye una revisión actual de lo que fue su idílica atracción por Manuel dos décadas después y que, a su vez, recopila otras siete historias escritas por Rodrigo en míticas revistas de la Movida madrileña.



↑ *El vuelo*
Técnica mixta sobre papel y cartón
725 x 500 mm

[Cubierta y póster central]
Manuel, 1977-1983
Técnica mixta
128 × 170 × 85 cm



↑ *La sauna*
Técnica mixta sobre papel
590 x 840 mm

Galería José de la Mano | Zorrilla, 21 – 28014 Madrid | +34 91 435 01 74 | info@josedelamano.com | www.josedelamano.com

Espacios de disidencia. Tres artistas españolas entre los 60 y los 70

ARCO 2024

JOSE DE LA MANO

STAND 7A05

Espacios de disidencia. Tres artistas españolas entre los 60 y los 70

Como un gran relato incontestable se seguía presentando la historia del arte para los que estudiamos allá por los años 70 y 80 del siglo pasado. Aquellos artistas que conocíamos habían pasado el tamiz de la historia, eran los que había que mirar, los que estaban presentes en los grandes museos, casi coleccionados de una forma clónica. Esa historia del arte, sin embargo, estaba muy lejos de ofrecer la foto fija de un momento determinado. Hoy, con una nueva mirada crítica, resulta complejo recuperar esa foto fija por la que pululaban muchos más actores y actrices de los que el gran relato nos apartó. La historia era una perfecta coartada para hacer un ejercicio de borrado de numerosas obras que quedaron en cajones, en las hemerotecas, en catálogos descoloridos. Entre los artistas que sistemáticamente fueron menoscabados se encontraban siempre las mujeres. Pareciera que jamás habían tenido un papel más allá de ser personajes secundarios, de pertenecer a un entorno familiar y privado del que en alguna ocasión anecdótica habían salido para vivir una "caprichosa" presencia pública que no era relevante ni subrayar ni hacer visible.

Cuando trabajo con las fuentes primarias de los años 60 y 70 es común tropezar con dos realidades que pueden entenderse como un síntoma. Por un lado, la prensa de la época nos ofrece infinitas posibilidades de culebrear y analizar desde dónde se hablaba, qué expectativas tenía el entrevistador de la entrevistada cuando centraba sus comentarios y preguntas en cuestiones relativas a su belleza o a su vida privada. Por otro, son muchas las artistas que me comentan cómo su trabajo pasó desapercibido mayoritariamente a sus compañeros de profesión, colegas con los que compartían exposiciones de carácter colectivo e incluso estudio: simplemente ellas no contaban. Otros coetáneos, historiadores y críticos de arte, acabaron la faena: cuando escribieron una primera historia de lo acontecido, ellas de forma sistemática quedaban excluidas. Expulsadas a los márgenes, siempre con un papel secundario, incluidas en los etcéteras que nadie nombra o bajo la oscuridad de lo anónimo, muchas artistas del siglo XX, tanto españolas como extranjeras, que en los centros de formación o tras graduarse habían vivido el espejismo de considerarse iguales, aguantaron, otras se rindieron ante una realidad tozuda que se resistía a dar su brazo a torcer. El recuerdo nunca es neutro, produce insatisfacción y revela un trauma.

No es la primera vez que colaboró con la galería José de la Mano con la presentación de obras de artistas mujeres españolas de los años 60 y 70. Ya en el ARCO de la pandemia, 2020, presentó la galería un proyecto sobre creadoras sudamericanas e ibéricas.[1] El pasado año 2023, la galería realizó un gran esfuerzo para poner en valor el trabajo de Lola Bosshard, una pintora hispano suiza que había sido totalmente olvidada.[2] Llevé a cabo una profunda investigación en archivos públicos y privados de España y Suiza que acabaron desvelando, más bien recordando, el papel pionero de esta artista en el arte español del tardofranquismo. Bosshard, junto a Aurèlia Muñoz y Maribel Nazco se presentan en el actual stand de la feria.

Aurèlia Muñoz (Barcelona, 1926-2011), formada en la Escola Massana de Barcelona, fue una figura relevante de la *Nouvelle tapisserie,* la revolución textil experimentada durante los años 60 y 70. Participó en las Bienales de Lausanne de los años 71, 73 y 77, o a la Bienal de São Paulo de 1973. Muñoz operó en un textil "expandido" que dialogaba con la arquitectura experimentando con la levedad, lo que la condujo al papel en 1983: hasta ese momento mero soporte, en sus manos se convertía en la materia con la que construir formas tridimensionales. Aunque tras su fallecimiento su nombre desaparece de las más importantes citas artísticas y museos (por ser una artista mujer, por ser una artista textil), su trabajo ha sido legitimado por su presencia permanente en el MoMA de Nueva York.[3] El textil, tantas veces relegado, ha experimentado una profunda revisión en las últimas décadas al amparo de los discursos de género y feministas del que el museo neoyorquino se ha hecho eco.

Sobre Bosshard publiqué un largo artículo en el catálogo que la galería llevó a cabo coincidiendo con su exposición el pasado mes de septiembre. Reunía parte de sus trabajos de finales de los años 60, hasta hace poco desaparecidos y recientemente descubiertos en una peluquería valenciana. Bosshard (Valencia, 1922-Thalwil, Suiza, 2012) estudió en la Escuela de Bellas Artes San Carlos, ampliando su formación en Suiza y Francia con Léger y André Lothe en los años 40. Encontré sus primeros trabajos abstractos en una fecha tan temprana como 1948, analizando en la primera mitad de los años 60 el salto que Bosshard da hacia la geometría. Aunque sabemos que siguió trabajando cuando se traslada a Suiza en la década de los 80, el clímax de su trayectoria tendrá lugar entre 1967 y 1968 con su muestra ambiental de raíz mínimal en la galería Edurne y su participación en la colectiva de tesis *Arte Objetivo*, ambas en Madrid. Se trata de una de las artistas mujeres pioneras de la abstracción en España, con una obra que en algunos momentos se centra en la geometría (segunda mitad de los años 60 y 70) y, en otros, en el informalismo (primera mitad de los años 60 y años 80 y 90).

Maribel Nazco (Los Llanos de Aridane, La Palma, 1938), se licenció y doctoró por la Facultad de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. A finales de la década de los setenta se convierte en docente en la Facultad de La Laguna, centro de educación superior del que sería no sólo catedrática sino también decana -es de hecho una de las pioneras como mujer decana del estado español-. Esta es la primera vez que la galería José de la Mano presenta su trabajo; lo hace con un metal que tiene su paralelo en exquisitos dibujos, realizados todos ellos en los años 70. Se trata de una línea de discurso que Nazco inicia en 1969 y en la que profundiza hasta principios de la década de los 80. El acero, el cobre, el hierro, el latón, el aluminio o el zinc son los metales con los que trabaja ensamblando elementos que a principios de los 70 se presentan con resultados relivarios que traen ecos eróticos de cuerpos, de sus fragmentos moldeados, pulidos, curvos y paradójicamente duros con una apariencia blanda, en un primerísimo primer plano. Cuerpos que se funden uno en otro en un intento de expresar el placer reconocido, experimentado y gozado, realizados por fuerza a partir de un lenguaje algo ambiguo en unos años, todavía en dictadura, en los que las mujeres carecían oficialmente de sexualidad.

Como pueden ver, las tres coincidieron su producción más relevante en las mismas dos décadas centrando su producción en la abstracción. Sus tres memorias están experimentando un análisis que las resitúa en aquellos relatos históricos interesados en los márgenes.

Isabel Tejeda Martín

---

1 Véase mi texto "Líneas paralelas. Seis artistas iberoamericanas de los años 60 y 70", en *Líneas Paralelas*, Galería José de la Mano, 2020, pp. 2-19; y "Aurèlia Muñoz", en *Aurèlia Muñoz. Textura, tensión, espacio (1970-1985)*, Madrid, Galería José de la Mano, 2020, sp.

2 Isabel Tejeda, *Lola Bosshard [1965-1975], Más allá del arte objetivo*, Madrid, Galería José de la Mano, 2023.

3 Las piezas están en la sección *Taking a Thread for a Walk* del museo neoyorquino.

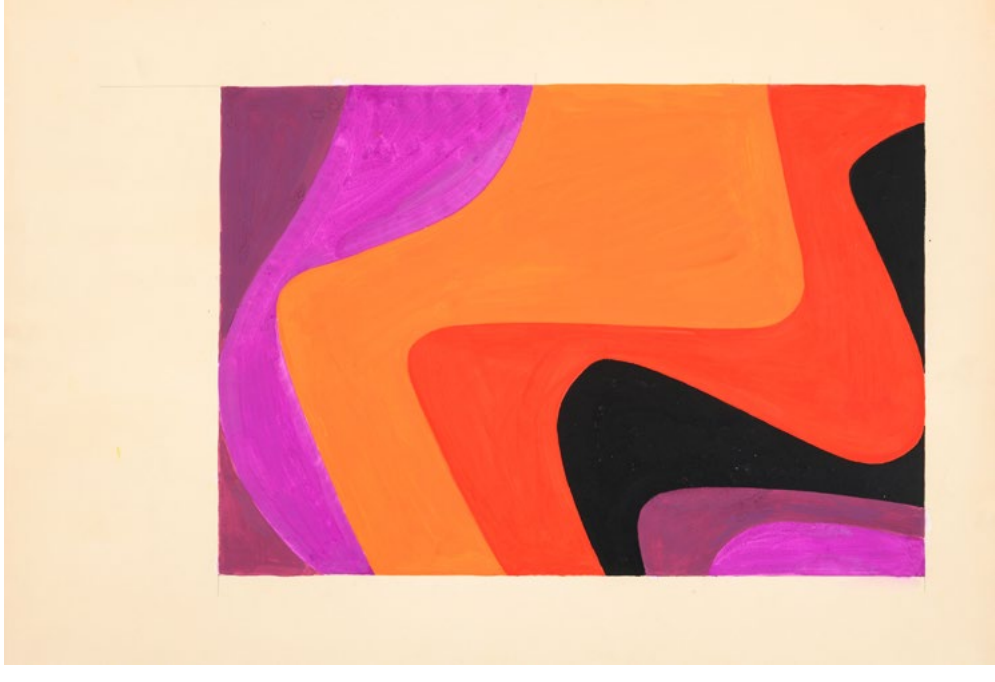
↑ *Sin título*, c. 1966-1967
Acrílico sobre lienzo
78,5 x 123 cm

Lola Bosshard

(Valencia, 1922–Thalwil, Suiza, 2012) fue una artista con un papel fundamental en el primer Minimal surgido en España (entre 1966 y 1967). Crece en Valencia, en el seno de una familia culta de origen suizo apasionada por el arte y la música. En 1938 estudia dibujo en la escuela para niñas vinculada a la Royal Drawing Society de Londres y continua su formación en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, entre 1939 y 1943. A inicios de su carrera participa en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1945 celebrada en los Palacios de Cristal y Velázquez de Madrid. Entre 1948 y 1951 Bosshard vive en Suiza y estudia Bellas Artes en la Kunstgewerbeschule, la Escuela Técnica Superior de Artes Aplicadas de Zúrich. Tras graduarse se traslada durante un año a París, donde fue discípula de André Lhote y Fernand Léger, y asiste a la Académie de la Grande Chaumière.

Bosshard retoma su actividad expositiva en Valencia en la década de los 60, mostrando una obra, por aquel entonces, de carácter informalista. Forma parte de la colectiva del Ateneo (1961), realiza una individual en el espacio de Martínez-Medina (1962), participa en el IV y V Salón de Marzo (1963 y 1964, respectivamente), y realiza exposiciones personales en la Sala Mateu (1964) y en la sala de Radio Valencia (1964). En 1967 lleva a cabo la exposición más arriesgada de toda su trayectoria, dejando patente su conexión con el Minimal. En la galería Edurne de Madrid la artista presenta una serie de pinturas de gran formato. Algunas monocromas y otras con bandas de color (horizontales y verticales), que generan diálogos ambientales en las dos salas del espacio (quizás, la primera exposición de pintura ambientalista en España). Ese mismo año su obra se incluye en la colectiva *Arte Objetivo,* en la Sala de Exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes de Madrid. A comienzos de los años 70 expone individualmente en espacios como la Sala Gaudí de Barcelona (1972) o la Galería Seiquer de Madrid (1975). Sin embargo, a partir de 1975 Bosshard cesa casi todas sus actividades culturales y, tras el fallecimiento de su madre diez años más tarde, traslada definitivamente su residencia a Suiza, donde expondrá durante los años siguientes. En 2023, la Galería José de la Mano le dedica la exposición *Lola Bosshard [1965-1975]. Más allá del arte objetivo.*

↑ *Sin título*, c. 1968-1970
Acrílico sobre lienzo
124,5 x 93,5 cm



← *Sin título*, c. 1966-1967
Gouache y lápiz sobre papel
475 x 670 mm

↓ *Sin título*, c. 1968-1970
Acrílico sobre lienzo
93,5 x 124,5 cm

← *Sin título*, c. 1968-1970
Acrílico sobre lienzo
125 x 94,5 cm

↑ *Sin título*, c. 1966-1967
Gouache y lápiz sobre papel
343 x 470 mm

[En portada] *Manto*, 1973
Cuerdas de yute. Técnica de macramé
120 x 137 cm

← *Macra ardoise*, 1971
Cuerdas de sisal teñidas y láminas de pizarra. Técnica de macramé
175 x 95 cm

↑ *Tridacna*, 1972
Cuerdas de sisal teñidas. Técnica de macramé
155 x 100 cm

↓ *Pájaro azul con micas*, 1972
Cuerdas de sisal teñidas y láminas de mica. Técnica de macramé
80 x 25 cm

Aurèlia Muñoz

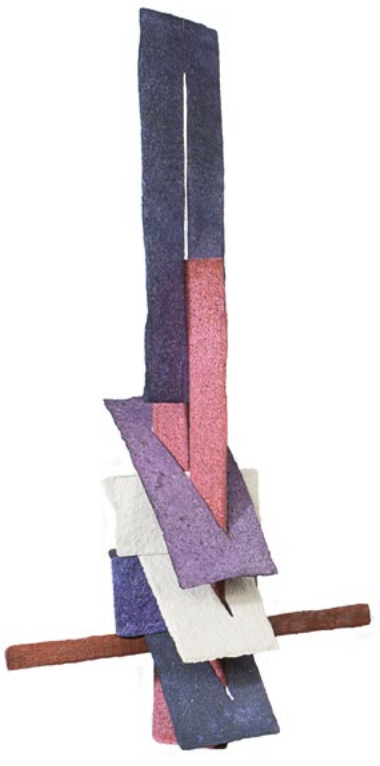
(Barcelona, 1926–2011) es una de las pocas artistas españolas presente en la colección permanente del MoMA de Nueva York. Su obra es clave en la redefinición del arte textil que, en los años 60, evoluciona de su heredada forma bidimensional hacia la volumetría escultórica y la intervención espacial. Muñoz estudia en la Escola Massana de Barcelona y sus primeros trabajos están fundamentados en las técnicas de bordado tradicionales, influenciadas por el *Tapiz de la creación* de Girona del siglo XI, pero a su vez también por artistas de vanguardia como Paul Klee, Torres García y los surrealistas. A mediados de los años 60 comienza a experimentar con la tridimensionalidad, descubriendo en 1969 la técnica del macramé con la que crea sus célebres esculturas textiles de monumental tamaño y, también, miniaturas, que presenta dentro de cajas de metacrilato. A finales de los años 70 diseña una amplia serie de piezas más ligeras, aéreas y móviles, con forma de pájaro y construidas con lonas, que se exponen en el Palacio de Cristal de Madrid y en la Fundación Rodríguez Acosta de Granada en 1982. En estas obras la artista abandona el macramé y estudia la confección a partir de velas de barcos. Además, crea maquetas en papel de estos trabajos, que le abren un nuevo mundo de investigación a partir de los años 80.

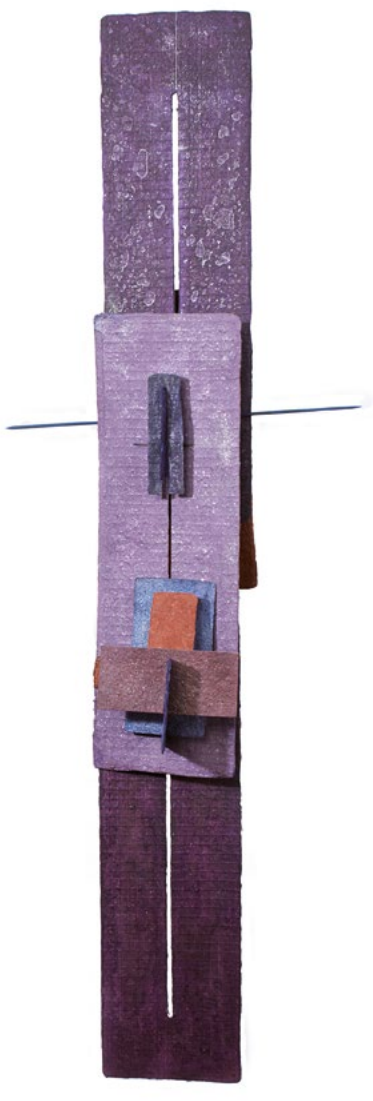
El reconocimiento internacional de la obra de Muñoz tiene lugar, sobre todo, tras su participación en la Bienal de Lausana (en las ediciones de 1966, 1969, 1971, 1973, 1977 y 1983) y la Bienal de São Paulo en 1973. Muñoz se convierte en una de las figuras más importantes del renacimiento del arte textil en la década de los 60 y 70, desarrollando un lenguaje estético a partir del anudado de macramé, que desdibuja los límites entre arte, arquitectura y artesanía. En los últimos años su obra ha recibido especial atención gracias a su exposición permanente en el MoMA de Nueva York y el Museu Nacional d'Art de Catalunya de Barcelona. Su trabajo también está presente en instituciones como el Art Institute de Chicago, el National Museum of Modern Art de Kyoto en Japón, el Museo Reina Sofía de Madrid, el MACBA de Barcelona o la Fundación Cristina Masaveu Peterson en Madrid. En 2020 la Galería José de la Mano le dedica la exposición individual titulada *Aurèlia Muñoz. Textura, tensión, espacio* [1970-1985].

← *Móviles*, 1988-1989
Papel teñido hecho a mano y varillas de madera
133 x 100 x 73 cm

↓ *Móviles*, 1988-1989
Papel teñido hecho a mano y varillas de madera
100 x 57 x 30 cm

↑ *Libro aéreo*, 1985
Papel hecho a mano y varillas de madera
117 x 107 x 90 cm
(libro desplegado, dimensiones variables)





↑ *Cuerpos III*, 1978
Ensamblaje metálico en aluminio
65 x 88 x 4,5 cm

Maribel Nazco

La obra de Maribel Nazco (Los Llanos de Aridane, La Palma, 1938) fue objeto, en el último tercio del siglo XX, de una notable atención por parte de la crítica, que se debatía entre la abstracción y la figuración compositivas. Sus metales y tablas matéricas, clasificadas dentro del concepto de la "esculto-pintura" española por el crítico Carlos Areán y reseñadas por Gillo Dorfles en su libro *Últimas tendencias del arte de hoy*, la convirtieron en una voz en proyección, con grandes expectativas en el contexto del arte español contemporáneo, como lo pone de manifiesto un mero repaso a su presencia en diferentes galerías de arte y otros espacios expositivos de los años setenta. Y así, teniendo en cuenta su impulso marcadamente experimental y su aceptación por parte de la crítica especializada, la trayectoria emprendida por Maribel Nazco constituye un capítulo de interés –incluso de excepción– en el devenir del arte realizado desde Canarias y, a la postre, una de las aventuras artísticas de mayor alcance de su generación.

Sus inicios pictóricos están marcados por su adscripción al colectivo *Nuestro Arte*, que protagoniza la actividad cultural de Tenerife entre 1963 y 1966, con el propósito de renovar los lenguajes artísticos y literarios del momento. En 1969, tras su participación en varias colectivas, el crítico Eduardo Westerdahl presenta su primera exposición individual. En la década de los setenta Nazco desarrolla una obra metálica y matérica que abre un notable horizonte de expectativas. En 1970 vuelve a exponer en Tenerife. Y ya en 1972 exhibe en la Sala Joven del Ateneo de Madrid. Asimismo, participa en la colectiva *Homenaje a Millares* de la Galería Juana Mordó (1973).

En 1977 vuelve a Madrid con una individual en el Centro Difusor de Arte Kandinsky. Este mismo Eduardo Westerdahl publica la monografía Nazco para la *Colección de Artistas Españoles Contemporáneos*. A partir de 1985 abandona los metales para dedicarse exclusivamente a la pintura. Ese mismo año expone en Tenerife, y en la década de los noventa renueva su quehacer pictórico con una obra presidida por sus controvertidos *Iconos de la ciudad* (1991) con los que desarrolla una obra que se nutre de la representación ilusoria de objetos metálicos, tratados ahora como naturalezas muertas urbanas. En 2012 TEA Tenerife Espacio de las Artes le dedica una retrospectiva.

↑ *Sin título [Serie Cuerpos]*, 1976
Grafito sobre papel
41,5 x 58,5 cm

↑ ↓ *Sin título [Serie Cuerpos]*, 1976
Grafito sobre papel
50,5 x 72,5 cm