

# Modernización y política artística: el Centro Nacional de Exposiciones entre 1983 y 1989

Isaac AIT MORENO

Universidad Complutense de Madrid  
Departamento de Historia del Arte III (Contemporáneo)  
isaacait@telefonica.net

Recibido: 21 de febrero de 2006

Aceptado: 11 de abril de 2007

## RESUMEN

En la España actual proliferan los espacios donde se pueden contemplar las últimas tendencias artísticas –museos, centros de arte, bienales, ferias...–, pero fue en la década de 1980 cuando se comenzó a difundir masivamente el arte contemporáneo en nuestro país, gracias a la acción de diversas instituciones públicas y privadas que renovaron el pobre panorama expositivo heredado del franquismo. En este artículo estudiamos la trayectoria de uno de los principales agentes públicos de tal renovación, el Centro Nacional de Exposiciones (CNE), a través del cual el Ministerio de Cultura llevó a cabo una importante serie de muestras de arte contemporáneo entre los años 1983 y 1989, en lo que supuso una de las más notables y polémicas actuaciones dentro de la reciente política artística española. Los datos disponibles nos permiten comprobar que el CNE cumplió una muy meritoria labor de difusión artística, si bien careció de un programa definido que diese unidad y coherencia a su actividad.

**Palabras clave:** Estado y arte contemporáneo. España democrática. Cambio cultural de la transición. Política cultural española. Política artística española. Javier Tusell. Exposiciones de arte contemporáneo. Centro Nacional de Exposiciones. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Programa Español de Acción Cultural en el Exterior. Carmen Giménez.

## Modernization and arts policy: the *Centro Nacional de Exposiciones* from 1983 to 1989

## ABSTRACT

Nowadays, exhibition spaces consecrated to new tendencies in art –museums, art centers, biennials, art fairs...– are developing in Spain. Nonetheless, contemporary art began to be largely shown at this country in the eighties, due to the contribution of public and private institutions that renovated art exhibition scene inherited from Franco's regime. My article talks about the trajectory of one of the most outstanding public institutions involved in such renovation, the Centro Nacional de Exposiciones (CNE), a government entity within the Ministry of Culture which set up a whole series of major shows from 1983 to 1989. This action meant a remarkable and polemical episode in the last Spanish arts policy. Available data about CNE allows to prove that although its role in the promotion of contemporary art was praiseworthy, its program lacked the necessary coherence and unity.

**Keywords:** State and contemporary art. Post-Franco Spain. Cultural changing in Spanish democratic transition. Spanish cultural policy. Spanish arts policy. Javier Tusell. Contemporary art exhibitions. Centro Nacional de Exposiciones. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Programa Español de. Acción Cultural en el Exterior. Carmen Giménez.

El papel de las administraciones públicas españolas es hoy decisivo en la difusión del arte contemporáneo, a juzgar por su implicación en la actual proliferación de museos, bienales, ferias y exposiciones que se consagran a las últimas manifestaciones artísticas. No obstante, el origen de esta situación debe remontarse a los años inmediatamente posteriores a la transición democrática y, más aún, a la década de los ochenta. Es precisamente en esos años cuando, con la restauración de la democracia, se produce un profundo cambio en la política artística del Estado, que comienza a prestar una especial atención a la difusión del arte contemporáneo, a través, fundamentalmente, de las exposiciones temporales que organizará el neonato Ministerio de Cultura. Se producía así un cambio de actitud respecto al franquismo, cuyo desinterés hacia la divulgación del arte actual —más allá de puntuales operaciones propagandísticas orientadas al exterior<sup>1</sup>— había quedado suficientemente manifiesto en el desafortunado Museo Español de Arte Contemporáneo (MEAC), inaugurado por el régimen en 1959 y afectado por una pobreza presupuestaria que resultaba crónica, lo que repercutía en una colección que nunca llegó a alcanzar una calidad suficiente<sup>2</sup>.

El nuevo interés del Estado post-franquista por el arte contemporáneo se correspondía con el clima cultural de la transición democrática, caracterizado por un decidido afán de superación del pasado. Este clima venía fraguándose desde los últimos años sesenta, época en la que ya se podía percibir entre intelectuales, escritores y artistas una creciente receptividad a las ideas y tendencias que llegaban del exterior, lo que supuso una mayor diversidad y un nuevo espíritu de libertad dentro de la cultura de la oposición, hasta entonces notablemente polarizada entre el liberalismo orteguiano y el marxismo<sup>3</sup>. Juan Benet describe así los últimos años del franquismo:

*(L)a gente [de la ciencia, el arte y la cultura] había empezado a ser postfranquista y a preparar su actividad como si habitase en cualquiera de los países vecinos, con un pleno disfrute de la democracia y sin tomar en consideración ninguno de los obstáculos que aún oponía el régimen, lo bastante débil y descreído como para no poder*

---

<sup>1</sup> Entre tales operaciones cabría destacar un acontecimiento como la I Bienal Hispano-Americana de Arte, “fundamentalmente planteada de cara a la proyección exterior”, con la que el régimen franquista logró “una imagen más liberalizadora y aperturista”, según señala Miguel Cabañas en *La política artística del franquismo. El hito de la Bienal Hispano-Americana de Arte*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1996, pp. 222 y 663, respectivamente.

<sup>2</sup> El propio director del MEAC entre 1981 y 1984, Álvaro Martínez-Novillo, reconocía al tomar posesión de su cargo la mediocridad de la colección, como recoge M<sup>a</sup>. Dolores Jiménez-Blanco en sus *Aportaciones a la historia de los fondos del Museo Español de Arte Contemporáneo*, Madrid, Universidad Complutense, 1988, p. 538.

<sup>3</sup> Vid. FUSL, Juan Pablo, *Un siglo de España. La cultura*, Madrid, Marcial Pons, 1999, pp. 133-141.

*seguir imponiendo su férula con todo rigor (...). (E)n el campo de la cultura y en muchos otros, la transición de la dictadura al Estado democrático resultó ser un proceso exento de todo drama y violencia*<sup>4</sup>.

Este fenómeno vino acompañado de un común deseo de superación del inmediato pasado franquista. Se produjo lo que Vilarós ha llamado el “pacto del olvido”, considerándolo un gesto visceral y necesario que permitió a la sociedad española pasar de una dictadura políticamente aislada y obsoleta al circuito económico, cultural y político del presente<sup>5</sup>. La transición parecía exigir así una “cancelación de la memoria colectiva”<sup>6</sup> y un inusitado afán de modernidad que en no pocas ocasiones pasará del entusiasmo a la euforia. Tras cuarenta años de aislamiento, la cultura española querrá mostrarse universal y europea, buscando el reconocimiento externo con una actitud que se ha llegado a considerar, en ocasiones, desmesurada<sup>7</sup>.

En consonancia con ese afán de modernidad, que trataba de superar antiguas carencias y de ofrecer una nueva imagen del país, tanto al interior como al exterior, los nuevos gobiernos democráticos concederán una gran importancia a la política cultural, que será materializada por el Ministerio de Cultura, creado por Real Decreto de 4 de julio de 1977<sup>8</sup>. Dicha política cultural, sin embargo, no estará exenta de polémica. Se criticará especialmente la inexistencia de una planificación a largo plazo, como podemos apreciar en las palabras de Jorge Ribalta, muy representativas de esta opinión:

*(L)as actuaciones en materia de cultura en las dos últimas décadas se han centrado exclusiva o prioritariamente en la construcción de las grandes infraestructuras, esto es, en la parte más visible e institucional de la política cultural, antes que en las estructuras operativas político-administrativas, menos visibles y orientadas a actuaciones y estrategias más a largo plazo*<sup>9</sup>.

Es precisamente esa tendencia a las operaciones más visibles uno de los aspectos más criticados por autores como Subirats, que sitúa los orígenes del “concepto de una cultura administrativamente definida como espectáculo” en las prácticas de la administración franquista, que ya concebía la cultura “como entretenimiento y escarnio de las masas”<sup>10</sup>. En esa espectacularización de la cultura, continúa Subirats,

<sup>4</sup> BENET, Juan, “La cultura de la transición”, en *Páginas impares*, Madrid, Alfaguara, 1996, p. 198.

<sup>5</sup> VILARÓS, Teresa M., *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*, Madrid, Siglo Veintiuno Editores, 1998, pp. 8-21.

<sup>6</sup> IMBERT, Gérard, *Los discursos del cambio. Imágenes e imaginarios sociales en la España de la transición (1976-1982)*, Madrid, Akal, 1990, p. 21.

<sup>7</sup> SOTELO, Ignacio, “La cultura española actual: apunte para un diagnóstico”, en *Revista de Occidente*, n.º 122-123, julio-agosto 1991, p. 11.

<sup>8</sup> Otro importante hito en esta nueva actitud del Estado lo encontramos en la Constitución Española, aprobada por referéndum el 6 de diciembre de 1978, que concederá especial atención a la salvaguarda de la cultura. *Vid.* PRIETO DE PEDRO, Jesús, *Cultura, culturas y Constitución*, Madrid, Congreso de los Diputados-Centro de Estudios Constitucionales, 1995, pp. 224-285.

<sup>9</sup> RIBALTA, Jorge, “Prólogo”, en RIBALTA, Jorge (ed.), *Servicio público. Conversaciones sobre financiación pública y arte contemporáneo*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1998, p. 12.

<sup>10</sup> SUBIRATS, Eduardo, *España: Miradas fin de siglo*, Madrid, Akal, 1995, p. 43.

los medios de comunicación de masas han tenido un destacado papel, aportando las necesarias dosis de trivialidad<sup>11</sup>. En todo caso, resulta evidente la inusitada repercusión informativa que a partir de la transición obtienen los acontecimientos culturales y especialmente los artísticos, fenómeno que comenzó a desarrollarse, en opinión de Francisco Calvo Serraller, a partir de la Bienal de Venecia de 1980<sup>12</sup>. Es en este contexto político-cultural y mediático en el que deben entenderse las actuaciones emprendidas por el Ministerio de Cultura en relación con el arte contemporáneo durante la década de los ochenta. Entre esas actuaciones destaca especialmente la política de grandes exposiciones a la que aludíamos al comienzo de nuestro artículo y cuya trayectoria trataremos de analizar a continuación.

Dicha política comenzó a gestarse bajo el gobierno de la Unión de Centro Democrático, concretamente durante la etapa en la que la Dirección General de Bellas Artes estuvo al cargo de Javier Tusell, entre 1979 y 1982<sup>13</sup>. En esos años se realizaron muestras antológicas de Miró (1978), Tàpies (1980), Chillida (1980), Picasso (1981), Henry Moore (1981) y Dalí (1983), entre otros. El MEAC será la sede de muchas de estas importantes exposiciones, pero irá perdiendo este papel a partir de 1983. Es en este último año, apenas iniciado el primer gobierno del Partido Socialista Obrero Español, cuando se crea el Centro Nacional de Exposiciones (CNE), que sustituye a la Subdirección General de Exposiciones y se hace responsable de las exposiciones de arte moderno y contemporáneo del Ministerio de Cultura. Su directora será desde un primer momento Carmen Giménez, que establecerá cinco líneas de trabajo: exposiciones históricas, exposiciones de arte español, exposiciones colectivas de arte contemporáneo, exposiciones de colecciones y convenios internacionales<sup>14</sup>.

El CNE organizará muestras itinerantes por todo el territorio nacional, pero será en sus sedes madrileñas –la Biblioteca Nacional, los Palacios de Cristal y de Velázquez y, a partir de su inauguración en 1986, el Centro de Arte Reina Sofía (CARS)<sup>15</sup>– donde concentre las exposiciones de mayor envergadura<sup>16</sup>. Se continuarán realizando importantes exposiciones de arte moderno histórico, entre las que cabe citar las dedicadas a Juan Gris (1985), José María Sert (1987) y las colectivas *Idas y Caos. Aspectos de las vanguardias fotográficas en España* (1984) y *El Siglo de Picasso* (1988). Pero será la actualidad artística europea y norteamericana la que marque una diferencia radical con la anterior etapa expositiva. Esta nueva línea venía a coincidir con la que estaban des-

<sup>11</sup> *Idem*, p. 131.

<sup>12</sup> CALVO SERRALLER, Francisco, “La política oficial y el arte contemporáneo entre 1980 y 1995”, en AA. VV., *Mercado del arte y coleccionismo en España (1980-1995)*, Cuadernos ICO, n.º 9 [Madrid, Instituto de Crédito Oficial, 1996], p. 72.

<sup>13</sup> FUSI, Juan Pablo, *op. cit.*, p. 154-155.

<sup>14</sup> GIMÉNEZ, Carmen, “Informe sobre política de exposiciones”, documento interno del Ministerio de Cultura, conservado en el Archivo Central del Ministerio de Cultura, caja 96.730, carpeta “Comisión Asesora de Exposiciones/Centro de Arte Reina Sofía”, p. 4. Este documento fue presentado en la Reunión de la Comisión Permanente del Centro de Arte Reina Sofía el 12 de septiembre de 1988. Debo agradecer a Jaime Brihuega que me informara de la existencia de este importante texto hasta ahora inédito.

<sup>15</sup> También organizará exposiciones puntuales en el Círculo de Bellas Artes y el Pabellón Villanueva del Jardín Botánico. *Vid.* “Política cultural. 1982-1986”, Madrid, Ministerio de Cultura, 1986, p. 38.

<sup>16</sup> *Ibidem*, pp. 35-39.

arrollando en ese momento otros importantes ámbitos de exhibición de Madrid, la Fundación Caja de Pensiones y la Feria Internacional de Arte Contemporáneo<sup>17</sup>, según señalaba la propia directora del CNE<sup>18</sup>. Los objetivos que se perseguían eran “la recuperación del tren de la historia” y “transformar la posición cultural de España en el mundo de la manera más rápida posible”<sup>19</sup>, así como apoyar el arte actual y formar estéticamente al público<sup>20</sup>. En cuanto a los medios empleados, se optó, de nuevo en palabras de Carmen Giménez y con una expresión que caracteriza la época, por “orientar la cultura bajo presupuestos postmodernos”<sup>21</sup>, lo que se traducía, de hecho, en una mecánica de trabajo *in promptu*:

*Era nuestro deber generar un esfuerzo para la presentación de figuras y movimientos históricos, pero no podíamos establecer un orden lineal ni una reproducción fidedigna de estas filosofías, ya que entonces “recuperar el tren del (sic) historia” se presentaba como una tarea constantemente desplazada. No considerábamos conveniente atenernos a modelos razonados, sino que iniciamos un plan de trabajo que incluía informaciones de diferentes caracteres. Nos remitíamos a la presencia creciente en las manifestaciones culturales de un numeroso público, y a que éste mostraba una significativa tolerancia hacia un bombardeo cultural de diversos signos. La rápida percepción de la audiencia y su insólita capacidad de asimilación nos permitía iniciar una política en muchos frentes, que al unísono pretendía estimular la memoria, generar una dinámica de actualidad, y situar a España en el mapa artístico internacional<sup>22</sup>.*

De este modo se reconocía y se trataba de justificar la carencia de un programa sólidamente fundamentado que sustentase las actividades del CNE<sup>23</sup>. Los motivos argüidos eran dos: la necesidad de conectar urgentemente a nuestro país con la escena internacional y la supuesta receptividad del público español. El primer motivo debe

---

<sup>17</sup> La sede madrileña de la Fundación Caja de Pensiones –la actual Fundación “la Caixa”– llevaba a cabo desde 1981, bajo la dirección de María Corral, una innovadora y constante programación de exposiciones en la que se presentaban las últimas tendencias nacionales e internacionales. La Feria Internacional de Arte Contemporáneo de Madrid, más conocida como ARCO, se había creado en 1982 gracias al impulso de Juana de Aizpuru y constituía, desde su primera convocatoria, un importante foco de difusión del arte actual. *Vid.*, acerca del papel de la Fundación “la Caixa” durante los años ochenta, OLIVARES, Rosa, “Las instituciones”, *Lápiz*, n.º 50, mayo-junio 1988, p. 103, “María Corral”, en *Lápiz*, n.º 50, *op. cit.*, p. 105, GAMBRELL, Jamey, “Report from Spain. Gearing Up”, en *Art in America*, septiembre 1988, vol. 76, n.º 9, p. 41 y GONZÁLEZ GARCÍA PANDO, Carmen, “Entidades privadas y artes plásticas”, en EQUIPO RESEÑA, *Doce años de cultura española (1976-1987)*, Madrid, Encuentro, 1989, pp. 312-313; en relación con ARCO, GAMBRELL, Jamey, “Business Not-Quite-As Usual: Madrid’s Art Fair”, *Art in America*, septiembre 1988, p. 40 CEMBALEST, Robin, “I Love Flamenco”, en ARTnews, noviembre 1990, vol. 89, n.º 9, p. 127, y “Arco, la feria que surgió de la necesidad”, en *Lápiz*, n.º 50, *op. cit.*, pp. 108-109.

<sup>18</sup> GIMÉNEZ, Carmen, *op. cit.*, p. 2.

<sup>19</sup> *Idem*, p. 3.

<sup>20</sup> GIMÉNEZ, Carmen, “Las exposiciones de arte”, en CALVO SERRALLER, Francisco (ed.), *Los espectáculos del arte*, Barcelona, Tusquets, 1993, p. 215.

<sup>21</sup> GIMÉNEZ, Carmen, “Informe sobre política de exposiciones”, *op. cit.*, p. 3.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 3.

<sup>23</sup> Sin embargo, años más tarde Carmen Giménez defenderá la unidad de criterios, homogeneidad y coherencia de las exposiciones del CNE, en GIMÉNEZ, Carmen, “Las exposiciones de arte”, *op. cit.*, p. 211.

entenderse dentro del ya comentado afán de internacionalidad que dominó la vida cultural de aquellos años. En cuanto a la cuestión del público, era cierto que desde los años de la transición democrática se venía registrando una inusitada afluencia de visitantes en las exposiciones de arte contemporáneo, hecho que desde el Ministerio de Cultura se consideraba un signo evidente de que la sociedad española “deseaba estar informada sobre los movimientos artísticos de nuestro tiempo”<sup>24</sup>; como veremos más adelante, esta ecuación debía incluir, sin embargo, otros factores, especialmente el de la promoción mediática.

En lo que se refiere a las actuaciones concretas del CNE, éstas fueron materializadas, en gran medida, por un grupo de prestigiosos e influyentes comisarios internacionales, entre los que podemos mencionar a Harald Szeemann, Rudi Fuchs, y Nicholas Serota<sup>25</sup>. Con el concurso de estos especialistas se trataba de garantizar la calidad de las exposiciones y de ganar la confianza de los museos internacionales, reacios a prestar obras a un país que no contaba con una colección propia de arte contemporáneo con la que responder a los préstamos. Esta carencia también motivaba, según el CNE, la necesidad de exhibir colecciones privadas internacionales<sup>26</sup>. No obstante, hubo también exposiciones de producción propia, comisariadas por especialistas españoles, hecho que sería destacado por Carmen Giménez como uno de los logros del CNE, entre los que también incluía el creciente prestigio de España en el mundo del arte<sup>27</sup>.

Pero el logro más tangible, en lo que atañe a la difusión del arte contemporáneo en nuestro país, fue la presentación de los últimos movimientos internacionales, con muestras como *Tendencias en Nueva York* (1983), *Origen y visión. Nueva pintura alemana* (1984) –esta última en colaboración con la Fundación Caja de Pensiones–, o *Del arte povera a 1985* (1985), dedicada al arte italiano contemporáneo. Merecen destacarse también las ya mencionadas exposiciones de colecciones privadas internacionales, que se concentraron especialmente entre los años 1987 y 1989. Durante estos dos años se expusieron las colecciones Nasher, Sonnabend, Panza di Biumo, Phillips y Beyeler, con la explícita intención de estimular el coleccionismo institucional<sup>28</sup>. También se mostró en las sedes madrileñas del CNE la obra de artistas españoles recientes, como Miquel Barceló (1985), José María Sicilia (1988) y Ferràn García Sevilla (1989), entre otros.

Podemos aportar aquí unos datos significativos acerca del carácter de las exposiciones programadas por el CNE entre 1983 y 1989<sup>29</sup>. De las sesenta y nueve mues-

<sup>24</sup> SOLANA, Javier, “Presentación”, en “Política cultural. 1982-1986”, *op. cit.*, p. 5.

<sup>25</sup> Éstos y otros especialistas que trabajaron para el CNE ocupaban una posición hegemónica en el panorama expositivo internacional de los años ochenta. BRIHUEGA, Jaime, “Más sobre arte y política”, en *La balsa de la Medusa*, n.º 30-31, 1994, pp. 18 y 20.

<sup>26</sup> CASANI, Borja, “Carmen Giménez, directora del Centro Nacional de Exposiciones”, en *Sur Express*, n.º 5, noviembre-diciembre 1987, pp. 58 y 61; GIMÉNEZ, Carmen, “Informe sobre política de exposiciones”, *op. cit.*, pp. 4-5; y GIMÉNEZ, Carmen, “Las exposiciones de arte”, *op. cit.*, pp. 218-219.

<sup>27</sup> CASANI, Borja, *op. cit.*, p. 57, y GIMÉNEZ, Carmen, “Informe sobre política de exposiciones”, *op. cit.*, pp. 4 y 6.

<sup>28</sup> CASANI, Borja, *op. cit.*, pp. 61 y 151.

<sup>29</sup> No incluimos aquí las exposiciones organizadas por el MEAC, cuya programación no dependía del CNE, ni las que el Ministerio de Cultura dedicaba regularmente a los Premios Nacionales de Artes Plásticas y Medallas de Bellas Artes.

tras realizadas en este período, cuarenta y seis se dedicaron al arte internacional y veintidós al español, mientras que una última combinó los dos ámbitos mediante la exhibición conjunta de piezas de Saura, Chillida, Tàpies, Twombly, Serra y Baselitz, con ocasión de la inauguración del CARS<sup>30</sup>. Dentro del grupo de exposiciones de contenido foráneo, treinta y seis mostraron obras fechables entre comienzos del siglo veinte y finales de la década de 1970, mientras que las diez restantes se consagraron al arte de la actualidad. En cuanto a las dedicadas al arte español, se repite la preeminencia del primer bloque cronológico –16– sobre el segundo –6<sup>31</sup>. Comprobamos así que la presencia del arte actual, con ser notable, no se impuso sobre la del arte moderno histórico, que mantuvo un papel preponderante en la programación del CNE.

La asistencia de público a esta serie de exposiciones, como ya hemos apuntado, fue masiva. Este hecho se vio favorecido tanto por la gratuidad de la entrada y la céntrica ubicación de sus sedes como por la promoción mediática. De hecho, algunos críticos consideraban que este último factor era el verdadero responsable de la gran afluencia de visitantes<sup>32</sup>. Pero, si bien es cierto que los medios de comunicación prestaban una nueva atención hacia los acontecimientos artísticos, son varios los autores que hablan también de un nuevo interés social por la cultura<sup>33</sup>. Este interés, sin embargo, no suponía un mayor nivel cultural o una asimilación correcta de lo expuesto, como reveló una encuesta realizada para la el Ministerio de Cultura en 1990<sup>34</sup>.

En cuanto a la respuesta de la crítica a la línea expositiva del CNE, hubo división de opiniones. Abundaron los comentarios que veían un excesivo interés por lo contemporáneo –opinión que, como hemos podido comprobar, supone una cierta exageración–, así como cierta improvisación en sus actuaciones y una política centralizadora que concentraba las exposiciones más importantes en Madrid<sup>35</sup>. Las acusaciones más graves hacían alusión a la supuesta influencia de determinados sectores del mercado artístico en la programación de las exposiciones<sup>36</sup>, sin que llegaran a demostrarse tales afirmaciones. En otro orden, era también frecuente la crítica a lo que se consideraba un gasto excesivo en muestras espectaculares –a las que se solía reconocer, no obstante, una gran calidad– mientras se dejaba de lado la creación de

<sup>30</sup> *Referencias: un encuentro artístico en el tiempo*, Centro de Arte Reina Sofía, 26 de mayo-15 de septiembre de 1986.

<sup>31</sup> *Programa de exposiciones 1983-1988 y Programa de exposiciones 1989*, documentos internos del Ministerio de Cultura, conservados en el Archivo Central del Ministerio de Cultura, caja 96.730, carpeta “Centro de Arte Reina Sofía/Comisión Permanente de 12.9.88/Política de exposiciones” y

<sup>32</sup> Vid. CABALLERO, Antonio, “Exposiciones peatonales”, en *Lápiz* n.º 10, noviembre 1983, pp. 6-7, y PEÑALVER, Rafael, “El arte y la Administración”, *Lápiz* n.º 10, *op. cit.*, pp. 7-8.

<sup>33</sup> Vid. BOLAÑOS, María, *Historia de los museos en España*, Gijón, Trea, 1997, p. 443, BRADLEY, Kim, “The Great Socialist Experiment”, en *Art in America*, febrero 1996, p. 72, y FUSI, Juan Pablo, *op. cit.*, p. 156.

<sup>34</sup> BRIHUEGA, Jaime, *op. cit.*, p. 22.

<sup>35</sup> Vid. LÓPEZ, José Alberto, “Editorial”, en *Lápiz*, n.º 2, enero 1983, p. 3, LÓPEZ, José Alberto, “Editorial”, en *Lápiz*, n.º 43, Verano 1987, p. 3, RUBIO, Pilar, “Del Estado, abajo... de momento, ninguno”, en *Lápiz*, n.º 60, Verano 1989, p. 3, “Editorial”, en *Arena*, n.º 4, octubre 1989, p. 6, y CENTRE D’ESTUDIS DE PLANIFICACIÓ, *El sector cultural en España ante el proceso de integración europea*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1992, p. 226.

<sup>36</sup> Vid. “Editorial”, en *Guadalimar*, n.º 97, junio-septiembre 1988, p. 4.

infraestructuras de difusión artística permanentes<sup>37</sup>. Los críticos veían en esa tendencia a la espectacularidad un interés propagandístico que pretendía ofrecer, dentro y fuera de España, una imagen de modernidad que no se correspondía con nuestra verdadera situación<sup>38</sup>. No obstante, tampoco faltaron los elogios, provenientes en su mayor parte del exterior, hacia una política de exposiciones que venía a llenar un enorme vacío en el panorama artístico español mediante la presentación de las tendencias artísticas del momento<sup>39</sup>.

Un segundo capítulo –también polémico, como veremos– de la actividad del Centro Nacional de Exposiciones tuvo lugar en el extranjero, a través del Programa Español de Acción Cultural en el Exterior (PEACE). Este programa oficial empezó a funcionar en 1983 como actuación conjunta entre el Ministerio de Cultura y el de Asuntos Exteriores, con el objeto de difundir internacionalmente el arte español contemporáneo y de promocionar a nuestros jóvenes artistas<sup>40</sup>. Esta política tiene un antecedente destacado en la exposición *New Images from Spain*, celebrada en el Museo Guggenheim de Nueva York en 1980<sup>41</sup>, pero ahora el empeño por internacionalizar nuestro arte se hace constante, con muestras como *Art Espagnol Actuel*, que viajó por varias ciudades francesas en 1984; *Spanisches Kaleidoskop*, enviada a Dortmund, Basilea y Bonn ese mismo año; y *Five Spanish Artists*, presentada en el “Artists Space” de Nueva York y en Bruselas –dentro del festival cultural “Europalia 85”– en 1985<sup>42</sup>. En 1987 se celebraría en París uno de los mayores proyectos del PEACE, un conjunto de exposiciones reunido bajo el título de *Cinq Siècles d’Art Espagnol* y que contó con una sección dedicada al arte de los años setenta y ochenta, mientras que otra, titulada *Dynamiques et Interrogations*, se ocupaba de los artistas más jóvenes.

Esta última exposición, que sería mayoritariamente descalificada por la crítica española<sup>43</sup>, vino a alimentar la polémica que desde un principio había levantado la política exterior del Ministerio de Cultura. Efectivamente, las críticas eran muy frecuentes hacia lo que se consideraba una promoción exterior excesivamente costosa

<sup>37</sup> Vid. LÓPEZ, José Alberto, “Editorial”, en *Lápiz*, n.º 42, junio 87, RUBIO NAVARRO, Javier, ALBACETE, Alfonso, COBO, José, MUÑOZ, Juan, y MONTESINOS, Armando, “El Estado del Arte”, en *Sur Express* n.º 5, noviembre-diciembre 1987, pp. 50-51, y VILLAESPESA, Mar, “Síndrome de mayoría absoluta”, en *Arena*, n.º 1, febrero 1989, pp. 80-83.

<sup>38</sup> Son muy abundantes los textos que recogen estas críticas. Podemos citar, a modo de ejemplo, los siguientes: VILLAESPESA, Mar, “El estado de las cosas”, en *Sur Express*, n.º 12, octubre 1988, p. 68, RAMÍREZ, Juan Antonio, “¡Ay! De la Expo al pudridero”, en *Arte, resquemor y pavesas errantes del 92*, Madrid, Publicaciones de Estética y Pensamiento, 1994, pp. 115-147, BRADLEY, Kim, *op. cit.*, pp. 72-77, y EXPÓSITO, Marcelo, y RIBALTA, Jorge, “Un epílogo sobre arte y Estado, democratización y subalternidad en el mundo administrado”, en RIBALTA, Jorge (ed.), *op. cit.*, pp. 307-349.

<sup>39</sup> Vid. CAMERON, Dan, “Report from Spain”, en *Art in America*, febrero 1985, vol. 73, n.º 2, p. 27, GAMBRELL, Jamey, “Report from Spain. Gearing Up”, *op. cit.*, pp. 38-39, BOLAÑOS, María, *op. cit.*, pp. 444-445, BRADLEY, Kim, *op. cit.*, p. 73; BOLAÑOS, María, “España recupera el tiempo perdido”, en BOLAÑOS, María (ed.), *La memoria del mundo. Cien años de museología. 1900-2000*, Gijón, Trea, 2002, p. 341; y HOLO, Selma Reuben, *Más allá del Prado*, Madrid, Akal, 2002, p. 51.

<sup>40</sup> *Política cultural. 1982-1986*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1986, p. 37.

<sup>41</sup> DE DIEGO, Estrella, “Al fin cosmopolitas”, en *Revista de Occidente*, *op. cit.*, p. 207.

<sup>42</sup> JIMÉNEZ, Carlos, “El exilio dorado”, en *Lápiz*, n.º 50, mayo-junio 1988, pp. 94-95.

<sup>43</sup> *Idem*, p. 95.

frente al escaso apoyo efectivo con el que contaban los artistas noveles<sup>44</sup>. Igualmente, se acusó al Ministerio de dirigismo cultural y de incidir excesivamente en la exhibición de determinados artistas jóvenes, lo que agraviaba a las anteriores generaciones y suponía una suplantación de la función de las galerías de arte<sup>45</sup>. En relación con este último aspecto, sin embargo, se reconocía que las galerías españolas no tenían capacidad para actuar en el extranjero, por lo que la intervención del Estado en la difusión exterior de nuestro arte se hacía casi inevitable<sup>46</sup>. Desde el Ministerio, Carmen Giménez explicaba sus intenciones:

*Acostumbrar a algunos países a que de forma habitual y periódica vean lo que se está haciendo constantemente en España. (...) Las repercusiones de una cualificada presencia en el exterior, además de mejorar nuestra imagen, y nuestra ubicación en el panorama internacional, fomentaría la atracción de los galeristas extranjeros para incluir exposiciones de artistas españoles, al mismo tiempo que revitalizarían el mercado artístico del interior. Pero, sobre todo, contribuiría a valorar en su justa medida determinadas influencias exteriores resaltando nuestra tradición y nuestras peculiaridades<sup>47</sup>.*

Se afirmaba así explícitamente la intención de influir en el mercado internacional del arte, lo que suponía confundir los límites entre la difusión cultural y la promoción comercial, precisamente uno de los aspectos que más se criticó del PEACE, como hemos visto.

En cuanto a los resultados efectivos del Programa, las opiniones fueron diversas. Por un lado tenemos a quienes consideraban que se ponía más empeño en dar una imagen de modernidad al exterior que en promocionar de forma constante el arte español, por lo que éste era incapaz de lograr una auténtica y duradera internacionalización. Así, J. A. López, editor de la revista de arte *Lápiz*, afirmaba tajantemente en 1986:

*El Programa Español de Acción Cultural en el Exterior (...) no ha ofrecido (...) la información o divulgación de lo que en el campo de las artes plásticas se está haciendo hoy día en España. Las exposiciones realizadas han sido tan escasas como mediocres y de una itinerancia tan ajena a los circuitos artísticos que ha impedido las más de las veces la obtención de resultados positivos para nuestros artistas. (...) Una política de exposiciones hacia el exterior tan sesgada y falta de rigor no habrá de mejorar nuestra imagen artística<sup>48</sup>.*

---

<sup>44</sup> Vid. COLLADO, Gloria, "Mira cómo caen los jóvenes al moverse las palmeras", en *Lápiz*, n.º 50, *op. cit.*, pp. 97-98.

<sup>45</sup> Vid. FERNÁNDEZ REGAL, Ángeles, y ALONSO FERNÁNDEZ, Luis, "Entidades públicas y artes plásticas", en EQUIPO RESEÑA, *op. cit.*, p. 308, RUBIO, Pilar, *op. cit.*, p. 3, PICAZO, Gloria, "Más allá de naufragios y desencantos", en *Arena*, n.º 4, octubre 1989, p. 50, GAMBRELL, Jamey, "Report from Spain. Gearing up", *op. cit.*, p. 39, LÓPEZ, José Alberto, "Editorial", en *Lápiz*, n.º 43, *op. cit.*, y OLIVARES, Rosa, "Las instituciones", *op. cit.*, p. 103.

<sup>46</sup> RUBIO NAVARRO, Javier..., *op. cit.* p. 50.

<sup>47</sup> GIMÉNEZ, Carmen, "Defender nuestro arte", en *Lápiz*, n.º 13, febrero 1984, p. 10.

<sup>48</sup> LÓPEZ, José Alberto, "Editorial", en *Lápiz*, n.º 31, enero-febrero 1986, p. 3.

Pero, por otra parte, podemos encontrar opiniones favorables a la actuación del Ministerio, como la de Jamey Gambrell, que dos años más tarde afirmará lo siguiente:

*PEACE has proved extremely succesful. Exhibitions sponsored by the program have helped to spark interest in Spanish art in the Western European and American markets, leading to gallery shows abroad for a rapidly increasing number of Spanish artists*<sup>49</sup>.

Recientemente, y con una mayor perspectiva histórica, Anna Maria Guasch ha hecho notar que el PEACE dio “más frutos en lo individual que en lo colectivo”<sup>50</sup>, de modo que, más que una internacionalización de nuestra escena artística, se logró la difusión de determinadas figuras, como Miquel Barceló, Cristina Iglesias, Juan Muñoz, José María Sicilia, Susana Solano y Ferrán García Sevilla<sup>51</sup>. Sin embargo, la responsabilidad de que nuestro país no se consolidase como centro artístico no debe achacarse, en opinión de Estrella de Diego, a una mala gestión política, sino al carácter poco novedoso del arte español de la época, a la sobrevaloración provinciana de todo lo extranjero y a la escasez de una crítica sólida y con proyección exterior<sup>52</sup>.

Envuelto en la polémica por sus actuaciones tanto en el ámbito nacional como en el internacional, el CNE irá viendo reducidas sus funciones a medida que se vaya definiendo el perfil del CARS, institución que estaba destinada a convertirse en el nuevo museo de arte contemporáneo del Estado. Ya a finales de 1987, Juan Miguel Hernández de León, director general de Bellas Artes, anunció la separación de funciones entre ambas instituciones, correspondiendo al CARS la revisión histórica de las vanguardias, la presentación de grandes colecciones extranjeras y la exhibición de arte español actual; el CNE, por su parte, debería dedicarse a funciones de administración cultural, como el intercambio de muestras o la proyección internacional de nuestro arte<sup>53</sup>. Esta reordenación dejaba al CNE sin salas de exposición en Madrid, ya que los palacios de Cristal y de Velázquez pasaban a depender del CARS.

El 27 de mayo de 1988 se aprobaba el Real Decreto por el que el CARS se configuraba como Museo Nacional y pasaba a centralizar las exposiciones de arte contemporáneo del Ministerio de Cultura. Ante esta situación, Carmen Giménez propuso que la política de exposiciones del CARS estuviese al cargo del CNE. Tras descartarse esta posibilidad, pidió mantener, al menos, el control de los mencionados palacios de Cristal y Velázquez. Al ver también rechazada esta última propuesta, y considerando que la institución que dirigía se vaciaba de contenido, Carmen Giménez dimitirá en junio de 1989<sup>54</sup>. El CNE comenzará una nueva etapa en septiembre

---

<sup>49</sup> GAMBRELL, Jamey, “Report from Spain. Gearing up”, *op. cit.*, p. 39. El crítico norteamericano Dan Cameron también valora positivamente los resultados del PEACE, en “Report from Spain”, *op. cit.*, p. 34.

<sup>50</sup> GUASCH, Anna María, *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid, Alianza, 2000, p. 327.

<sup>51</sup> *Idem.*

<sup>52</sup> DE DIEGO, Estrella, “Al borde”, en AA. VV., *Impasse*, Lérida, Ajuntament de Lleida, 1997, pp. 128-129.

<sup>53</sup> RUBIO, Pilar, “Juan Miguel Hernández de León: ‘El próximo año el Centro Reina Sofía estará en pleno funcionamiento’”, en *Lápiz*, n.º 46, diciembre 1987, p. 73.

<sup>54</sup> OLIVARES, Rosa, “Carmen Giménez deja su cargo”, en *Lápiz* n.º 60, Verano 1989, pp. 84-85, y “Nombres de hoy”, en *Lápiz*, n.º 61, octubre 1989, p. 85.

de ese mismo año, ahora bajo la dirección de Rosa García Brage, que lo reorientará hacia la difusión de exposiciones de carácter histórico por todo el territorio nacional<sup>55</sup>. Se cerraba así una etapa en la política artística del Ministerio de Cultura, que a partir de ahora concentrará en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) sus esfuerzos en la difusión del arte contemporáneo. De este modo, la creación de este último museo supone la consolidación e institucionalización plena del interés del nuevo Estado democrático por el arte contemporáneo, tras una década de exposiciones que, más allá de sus resultados inmediatos, había hecho evidente la carencia de una digna colección pública de arte contemporáneo en España<sup>56</sup>.

Podemos apuntar aquí, finalmente, un balance provisional de las actuaciones del CNE, a la espera del estudio definitivo que analice detenidamente su trayectoria expositiva y valore ésta en su justa medida. El resultado de sus actuaciones internacionales no se correspondió, como vimos, con las expectativas creadas en España, pero el esfuerzo llevado a cabo fue innegable –tan sólo entre 1984 y 1987 se realizaron 24 exposiciones, de las que ocho fueron itinerantes. En cuanto a los logros obtenidos en el ámbito nacional, cabe destacar muy especialmente la presentación de una parte importante de la actualidad artística europea y norteamericana ante el público español, algo inédito hasta entonces en nuestra política artística. No obstante, debe lamentarse lo que la propia directora del CNE definía como “una política de «desorden»”<sup>57</sup>, esto es, la ya comentada inexistencia de un plan de exposiciones sólidamente fundado, de un criterio teórico rector. Dominó, al contrario, un sentimiento de urgencia y se confió en un grupo de comisarios y coleccionistas de los que, sin entrar a cuestionar su valía, no se podía esperar la ejecución de un programa unitario. Pero más allá de esta circunstancia, nuestra conclusión sería injusta si olvidásemos la pionera labor que el CNE llevó a cabo en la actualización del panorama artístico español y en la configuración de la política cultural de la democracia. Durante unos años en los que se definía el proyecto del CARS<sup>58</sup> y el MEAC se mantenía en un *impasse*, a la espera de ser absorbido por el primero, la institución dirigida por Carmen Giménez llevó a cabo una labor expositiva que prefiguró lo que habría de ser un centro permanente de exposiciones de arte contemporáneo y que inauguró una nueva etapa en la política artística española.

## Apéndice documental

Presentamos a continuación un informe sobre la trayectoria del CNE realizado por Carmen Giménez y presentado en la reunión de la Comisión Permanente del CARS el 12 de septiembre de 1988, del que hemos citado algunos fragmentos más

<sup>55</sup> “Nombres de hoy”, *op. cit.*, p. 85, y “El nuevo camino del CNE”, en *Lápiz*, n.º 62, p. 80.

<sup>56</sup> BOLAÑOS, María, *Historia de los museos en España*, *op. cit.*, p. 452.

<sup>57</sup> GIMÉNEZ, Carmen, “Informe sobre política de exposiciones”, *op. cit.*, p. 4.

<sup>58</sup> El primer proyecto se elaboró en la Subdirección General de Inmuebles y Obras del Ministerio de Cultura en mayo de 1979: FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos, *Estudio para revitalización del Antiguo Hospital de Madrid* (V/1979), Archivo Central del Ministerio de Cultura, caja 81.892, carpeta “Hospital Provincial Madrid”. La configuración definitiva no llegaría hasta la promulgación del Real Decreto 535/1988, de 27 de mayo, por el que el CARS pasaba a constituirse en Museo Nacional (BOE n.º 132, 2/VI/1988).

arriba. La importancia de este documento, inédito hasta la fecha, es fundamental para entender los planteamientos y el modo de actuación de la institución que nos ocupa. Del mismo modo, podemos apreciar en sus páginas cómo la progresiva definición del CARS iba situando al CNE en una difícil posición, lo que llevaría, como hemos visto, a su total reorientación. Por todo ello, juzgamos conveniente incluir aquí este documento de forma íntegra, salvo un índice que sigue a la Introducción.

## INFORME SOBRE POLÍTICA DE EXPOSICIONES

*Carmen Giménez. Centro Nacional de Exposiciones  
Reunión Comisión Permanente del CARS. 12 Septiembre 1988*

### Introducción

*El presente informe propone a la Comisión Permanente del Centro de Arte Reina Sofía un repaso sustancial de todas las actividades llevadas a cabo por el Centro Nacional de Exposiciones, y de las ideas desarrolladas hasta la fecha. Pretende aportar el mayor número de datos para que ésta (sic) Comisión se sitúe de forma adecuada en los trabajos que deberá llevar a cabo a partir de ahora.*

(...)

### Algunos antecedentes

*No parece necesario insistir sobre la definición del panorama artístico de la España predemocrática, pero sí recordar algunas actividades que se desarrollaron desde mediados de los años setenta hasta la creación de CNE en 1983.*

*No podemos analizar en este informe, aunque atañe a las últimas líneas del trabajo del CNE, acontecimientos de mayor envergadura como los Encuentros de Pamplona en 1972, o el pabellón español de la Bienal de Venecia de 1976. Nos limitamos a realizar un recorrido por la actividad expositiva, que con carácter regular, iniciaron algunas instituciones españolas que nos precedieron.*

*Es interesante observar, que ya en 1974 la Fundación Juan March de Madrid inició un período con un significativo seguimiento de público, y que se orientaba en figuras históricas internacionales (Matisse, Kandinsky, Giacometti, Dubuffet, Picasso, Bacon...). Una experiencia de menor envergadura la encontramos en la Fundación Miró de Barcelona (Miró años 20, Tapiés (sic), Imágen (sic) de Calder...). En ambas ciudades comienza a mostrarse un interés importante por parte de un público mayoritariamente joven y en general desinformado.*

*Con la creación del Ministerio de Cultura en 1978 se comienza una política cultural oficial de recuperación de las figuras históricas de la vanguardia internacional (Picasso, Miró, Dalí), de presentación de artistas españoles contemporáneos ya reconocidos en la escena internacional (Tapiés (sic), Saura, Chillida, Arroyo), y de exposición en Madrid de artistas latinoamericanos.*

*Es importante recordar que la actividad desarrollada en esos años de intensos cambios en la vida social española se concentra en el intento de normalización de la cultura por la vía de la información, y que ésta se limitaba a figuras de carácter histórico.*

### La creación del Centro Nacional de Exposiciones. Período 1983/88

*Como consecuencia lógica de la gran explosión socio/cultural que vivió la España democrática, y muy particularmente la ciudad de Madrid, se inicia una nueva etapa en la política cultural del Estado, dirigida desde entonces por un gobierno socialista.*

*El Ministerio de Cultura del año 1983 quiso dotar de mayores medios y de una orientación sistemática a una escena cultural explosiva, que en Madrid vivía bajo iniciativa del Ayuntamiento. En este sentido, el Ministerio de Cultura incrementó su participación en los territorios generales de la cultura postfranquista.*

*En el caso de las artes plásticas, queremos hacer recordar la exposición “Tendencias en Nueva York”, que se organizó independientemente pero que fue financiada por el Ministerio de Cultura en 1983. Dejando de lado el análisis de las enconadas críticas que suscitó entre una parte de la crítica especializada, esta exposición planteó unas relaciones más vivas entre la creación –en aquellos momentos puntera– neoyorkina (sic), y el público y los creadores españoles. Como caso insólito en la experiencia de aquella época, la exposición fué (sic) invitada a ser presentada en París.*

*A raíz (sic) de aquella muestra el Ministro de Cultura Javier Solana me pidió que formara parte de su gabinete asesor; y más tarde me ofreció el nombramiento de directora del Centro Nacional de Exposiciones.*

*La política de artes plásticas que el Ministerio de Cultura asume a partir de entonces toma un rumbo diferente, ya que planteaba la animación de la escena artística española bajo presupuestos contemporáneos; en el sentido de los temas a desarrollar, como el del análisis de la realidad socio/cultural.*

*Sería preciso señalar que esta orientación era a su vez planteada por la Fundación Caja de Pensiones, y por la Feria Internacional ARCO.*

*Aunque no forma parte de esta discusión, no parecía entonces que otras ciudades españolas participaran de estos presupuestos, ya que las más importantes se planteaban la cultura contemporánea en relación con la puesta al día de sus culturas específicas, y con ello sacrificaban una mayor apertura internacional, y unas más estrechas relaciones con Madrid. El inicio del período de transferencias a las comunidades autónomas no generó un mayor acercamiento entre Madrid y otras ciudades españolas, sino muy al contrario el aislamiento de todas ellas.*

*En el área exclusiva de las artes plásticas, el Ministerio de Cultura se propuso la aceleración en la creación de un Museo Nacional de arte moderno y contemporáneo, que vendría a sustituir al MEAC, y que tendría su sede en el antiguo Hospital de San Carlos. Se reiniciaron las obras para su remodelación, y finalmente abrió sus puertas en su primera fase en Mayo de 1986.*

*El análisis de la realidad social y cultural que en 1983 hacía el recién creado Centro Nacional de Exposiciones nos ponía en contacto con el pensamiento que se*

proponía entonces en la comunidad intelectual internacional, y del que participaban numerosos creadores, entre los que se encontraban artistas contemporáneos y críticos especializados.

Nosotros entendíamos que España vivía una experiencia que servía de modelo privilegiado para orientar la cultura bajo presupuestos posmodernos. Se esperaba de una política oficial la recuperación del tren de la historia, y ésta debía asumirse como una enorme amalgama de experiencias muy precisas, que formaban parte de una herencia cultural que no nos pertenecía, y que era fruto de la vida social de otros países occidentales.

Era nuestro deber generar un esfuerzo para la presentación de figuras y movimientos históricos, pero no podíamos establecer un orden lineal ni una reproducción fidedigna de estas filosofías, ya que entonces “recuperar el tren del (sic) historia” se presentaba como una tarea constantemente desplazada. No considerábamos conveniente atenernos a modelos razonados, sino que iniciamos un plan de trabajo que incluía informaciones de diferentes caracteres. Nos remitíamos a la presencia creciente en las manifestaciones culturales de un numeroso público, y a que éste mostraba una significativa tolerancia hacia un bombardeo cultural de diversos signos. La rápida percepción de la audiencia y su insólita capacidad de asimilación nos permitía iniciar una política en muchos frentes, que al unísono pretendía estimular la memoria, generar una dinámica de actualidad, y situar a España en el mapa artístico internacional.

Se asumía deliberadamente la escena artística española como un lugar de “contradicción”, en la que quisimos que participaran personalidades y especialistas de diversos períodos históricos, como lo fueron Rudi Fuchs, Jean Louis Froment, Gary Tinterow, Magdalena Dabrowski, el barón Thyssen-Bornemisza, Germano Celant, Riva Castelman, Harald Szeeman (sic), Werner Spies, Cristos Johachimides (sic), Richard Marschall (sic) y Richard Armstrong, Steve Nasch (sic), Patsy y Raymond Nascher (sic), Ileana Sonnabend, Giuseppe Pana di Biumo, Marc Rosenthal, Andrei Nakov, Suzanne Pagé... y un largo etcétera, entre los que se encuentran numerosos directores de museos, coleccionistas, críticos y artistas, cuya colaboración con España ha sido altamente fructífera. No seguimos la experiencia –de notable éxito, sin duda– llevada a cabo por la Fundación Juan March o por la política de exposiciones del Ministerio de Cultura precedente, sino que nos situamos en un terreno variable, que perseguía el objetivo de transformar la posición cultural de España en el mundo de la manera más rápida posible, y que incluía además la presencia intensificada del arte español en otros países y normalización de sus relaciones internacionales.

Establecimos, claro está, un cierto orden de actividades, que se dividían en los siguientes apartados:

- Exposiciones Históricas. (Llenar vacíos. Examinar figuras destacadas)
- Exposiciones de Arte Español. (En el territorio nacional se dio prioridad a los Premios Nacionales de Artes Plásticas y Bellas Artes. En el terreno internacional se eligieron lugares de prestigio).
- Exposiciones Colectivas de Arte Contemporáneo. (Que introdujeran a la audiencia española en los debates fundamentales de las tres últimas décadas).

- *Exposiciones de colecciones.* (Que mostraran ejemplos significativos. Exponer piezas importantes).
- *Convenios internacionales.* (Utilizar los cauces profesionales).  
(Ver anexos de exposiciones realizadas entre 1983-1988)

No fué (sic) tarea fácil situarse en esta esfera internacional. Los antecedentes del Ministerio de Cultura no habían dejado precisamente un buen recuerdo profesional, y fué (sic) necesario reiniciar un trabajo con un escaso equipo muy seleccionado. La carencia de medios se manifestaba críticamente con la inauguración y posterior incremento de actividades en el Centro de Arte Reina Sofía, y fué (sic) necesario un gran esfuerzo humano.

La colaboración, tanto intelectual como técnica de especialistas internacionales se planteaba como insustituible en este período. No se trataba únicamente de garantizar unas exposiciones de la más alta calidad, se trataba asimismo (sic) de ir ganando la confianza de museos y coleccionistas, y ello fué (sic) posible con la notable presencia de técnicos internacionales. La eficacia profesional se fué (sic) demostrando paulatinamente, y en estos momentos el CNE cuenta con un equipo que se mantiene reducido, pero que cuenta con la confianza de sus colegas internacionales.

Desde el comienzo de actividades del CNE, y durante el período 83-88, una gran parte del esfuerzo se centró en la calidad en la presentación de las exposiciones. En este sentido se puede reconocer una gran diferencia con las experiencias habidas con anterioridad. Sabíamos que desarrollábamos una política de “desorden”, pero asumíamos como cuestión principal la creación de una atmósfera, de una calidad, en cada una de las exposiciones, que facilitaba al público la máxima concentración en sus relaciones con la obra de arte. Esta calidad era deliberadamente neutra; necesaria en una propuesta variada e intensa como la nuestra.

Se habilitaron las salas de la Biblioteca Nacional, se eligieron los Palacios de Velázquez y Cristal como lugares abiertos a los artistas contemporáneos, y se trabajó intensamente en el interior de las salas del Reina Sofía para su inauguración en 1986.

La mayor dificultad que el CNE vivió en el período que tratamos en este apartado se refiere al préstamo de las obras. Ya hemos mencionado la falta de credibilidad que como institución habíamos heredado. Ello se mejoró notablemente, sin embargo se hacía cada vez más difícil presentarse en situación de intercambio patrimonial ante otros centros de primera magnitud —como es habitual en las relaciones internacionales—, ya que España carecía de colecciones del siglo XX.

El inicio de una línea de actuación en la presentación de colecciones internacionales que se inició (sic) con Thyssen-Bornemisza, Nasher, Sonnabend, Panza di Biumo, y que se propone continuar con la colección Berggruen, Beyeler y Tres Colecciones Europeas, está motivada no solamente por su carácter de estímulo para la precaria actividad coleccionista española, sino fundamentalmente para paliar las enormes dificultades del traslado a España para su exposición en muestras monográficas o temáticas de algunas de las piezas más significativas del arte de nuestro siglo. Esta necesidad explica también la presentación en España de muestras organizadas por otros museos, o por profesionales extranjeros.

*Quisiera muy especialmente llamar la atención de la Comisión Permanente sobre este particular, y recalcar las grandes dificultades que asimismo (sic) encontraremos en el futuro a la hora de organizar y planificar desde España grandes muestras históricas, si ello no conlleva por nuestra parte un esfuerzo extraordinario en el préstamo de nuestro patrimonio.*

*Como experiencia más reciente, quisiera hacer recordar que para la organización de “El Siglo de Picasso” y para el traslado de piezas clave de la historia de nuestro arte, fue necesario un esfuerzo inconmesurable, que nos pone en deuda con numerosas instituciones.*

*Evidentemente, y sin con ello querer analizar nuestra política de exposiciones desde posiciones netamente “practicistas”, se nos hacía indudablemente más adecuado privilegiar ciertos períodos históricos más recientes, y en concreto aquellos movimientos que se manifiestan a partir de los años 60 en Europa y EEUU. Se trataba fundamentalmente de afrontar una tarea de un valor político más preciso, y que era el eje central en la demanda de la vida cultural española: “Recuperar el tren de la Historia”.*

*Desde este punto de vista, habría que tener en cuenta que habíamos iniciado un período de discusión intensa con varios sectores de la crítica internacional, y que el mundo del arte tenía un gran interés en la situación española. Nos encontrábamos a fondo sumidos en una experiencia que ya no tenía fronteras, y que observábamos con atención.*

*El mundo del arte estaba viviendo un momento de suma importancia: aquel que trasladaba los movimientos de los sesenta y setenta desde sus iniciales presupuestos contraculturales, a su participación en los museos y en los conjuntos patrimoniales públicos y privados. Ello se producía tras la aparición en escena de una gran generación de pintores, que ya no planteaban la creación artística en términos sociales o políticos, sino como una gran aventura individual. En este sentido no fué (sic) difícil recuperar la confianza del cuerpo de conservadores de arte moderno en la actualidad artística, y reestablecer unas colecciones que en cierta manera se habían interrumpido con las actitudes radicales de la década de los setenta. Esta generación de pintores acarrió consigo sus antecedentes, que se comenzaban a admitir como integrantes de la historia del arte del siglo XX.*

*España cumplió un papel importante en este período. Por una parte no se sentía parte integrante de estas grandes dialécticas entre arte americano/(sic) arte europeo, o neoexpresionismo/recuperación de la escultura... se presentó sin embargo como un lugar de confraternización, en el que la pintura neoexpresionista alemana o norteamericana, el arte povera, la escultura postmínimal, el arte mínimo, la escultura inglesa reciente, la escultura alemana... convivían en un programa y unos espacios de exposición que estaban alcanzando un gran prestigio, y que se definían en no pocas ocasiones como “los mejores espacios del mundo” (Palacio de Velázquez, Palacio de Cristal, Centro de Arte Reina Sofía”).*

*El sólo (sic) hecho de prestar la mejor atención a estos movimientos, y de que fueran expuestos en las más generosas condiciones contribuyó notablemente a su revalorización, como podemos manifestar con mayor exactitud en caso más reciente: la Colección Panza, y la recuperación internacional del artista Dan Flavin.*

*España se relaciona ya con el mundo, viaja en el mismo “tren”, y forma parte integrante de sus evoluciones.*

No podemos olvidar la integración en la escena internacional más reciente de algunos artistas jóvenes (sic) españoles, como son los casos de Miquel Barceló, Jose (sic) María Sicilia, Susana Solano, Juan Muñoz o Cristina Iglesias. Son todos ellos requeridos en grandes exposiciones y en lugares de gran importancia, y la filosofía de su trabajo debe interpretarse en relación con su posición de miembros de la comunidad internacional.

Sin embargo, nuevamente se plantea la misma frustración, ya que son muy importantes algunas de las piezas que los artistas contemporáneos han realizado "in situ" (Mario Merz, Richard Long, Richard Serra, Carl André, Christian Boltanski...) sin que exista por nuestra parte ninguna orientación precisa sobre la conservación en España de estas significativas obras, no solamente de la carrera del propio artista, sino de nuestra proia (sic) historia cultural.

Es curioso observar que otras experiencias llevadas a cabo por algunos de los más importantes críticos contemporáneos son requeridas para que formen ya parte de los más importantes patrimonios artísticos del siglo XX: Jean Hubert Martin es solicitado para dirigir el Museo Nacional de Arte Moderno del Centro Pompidou (ha sido anteriormente director de la Kunsthalle de Berna), Thomas Krens es en la actualidad director del Museo Guggenheim de Nueva York (ha sido el artífice del Mass MOCA, Museo (sic) que albergará la gran colección minimal de Panza di Biumo), Nicholas Serota es director de la Tate Gallery (fué (sic) director de la Whitechapel Gallery de Londres), Suzanne Pagé es directora del Museo de Arte Moderno de París (ha sido responsable del ARC de París), Jean Christophe Hamman es director de Museum für Moderne Kunst de Frankfurt (ha sido director de la Kunsthalle de Basilea). Todo ello significa que importantes museos con una sólida raíz (sic) en los períodos de preguerra desarrollarán en el futuro una importante labor contemporánea, y ésta ya de carácter patrimonial.

No es sencillo comprender como España, que tiene en su mano la simpatía y el especial interés de numerosos artistas de gran importancia no se plantee una estrategia cultural similar.

Naturalmente, ello afectará nuestra credibilidad actual en relación a esta escena internacional, y no encontraremos en el futuro la misma actitud en el préstamo de obras y en la singular colaboración habida hasta la fecha.

Para completar la información de los trabajos realizados en este período sería preciso añadir unas pequeñas notas sobre el apartado exclusivo de las actividades en el terreno del arte español.

El Ministerio de Cultura decidió intensificar el plan de exposiciones de arte español bajo la fórmula de muestras individuales. Se eligió la idea de garantizar exposiciones monográficas de aquellos artistas que hayan sido premiados con las medallas de Bellas Artes y con el premio (sic) Nacional de Artes Plásticas. Se trata de dar prioridad a artistas que hubieran logrado el consenso del grupo de críticos que cada año formaban (sic) el jurado.

(Ver anexo de Premios Nacionales de Artes Plásticas y Medallas de Bellas Artes).

Como punto final de este apartado, no quisieramos (sic) dejar pasar por alto dos premios recibidos a exposiciones realizadas en el año 1987/88, y que para nosotros tienen un vran (sic) valor.

*La Guía del Ocio de Madrid eligió la exposición “Colección Sonnabend” como la mejor realizada en este curso, y es un premio que, ya que se otorga por los lectores de la revista, lo interpretamos como opinión del público.*

*Los catálogos de la exposición “5 Siglos de Arte Español en París (sic)” recibieron el Premio Vasari a la mejor calidad en las publicaciones artísticas francesas.*

### *Algunas consideraciones de la Comisión Asesora en 1988*

*La Comisión Asesora (sic) de Exposiciones para el Centro de Arte Reina Sofía se formó en Abril de 1987, y continuó sus trabajos hasta Junio de 1988. Sus miembros eran el Director General de Bellas Artes, Harald Szeeman (sic), Antonio Saura, Martín Chirino y yo misma.*

*Sería interesante realizar un repaso a los trabajos de esta comisión, ya que ha contado con miembros de una gran categoría intelectual, y se han presentado opiniones para el futuro del CARS que se deberían de considerar. Por otro lado, esta comisión trabajó el programa de exposiciones con un alcance que no solo (sic) afecta a la temporada 1988/89, sino que asumía también las del 90 y 91, por lo que se adquirió unos compromisos que aún están vigentes. (Ver anexo Exposiciones 90 y 91).*

*Una de las grandes consideraciones de la Comisión Asesora era la necesidad de reorientar nuestra acción “a la española”, en el sentido de incrementar nuestra capacidad autónoma de producción, y en el de realizar un esfuerzo para la participación de críticos españoles en nuestros programas.*

*En esta temporada se han realizado dos de las exposiciones que más prestigio han dado al Ministerio de Cultura: “5 Siglos de Arte Español en París”, “El Siglo de Picasso” en Madrid y la “Colección Panza”, que está siendo calificada como la mejor exposición realizada en el mundo en 1988. En ambos casos el personal implicado en su organización ha sido español.*

*De la misma manera, el personal del CNE se encuentra en estos momentos mucho más relacionado con la elaboración intelectual de las exposiciones, y algunas las han realizado como propios comisarios. En los apartados contemporáneos, la presencia de comisarios internacionales ha descendido visiblemente. Ello no quiere decir que no consideremos interesante la participación de estos especialistas, ya que nuestra situación ha tenido siempre su aspecto positivo en la apertura a un gran número de posiciones, sino que existe un mayor equilibrio en este sentido.*

*La Comisión Asesora insistía sobre la necesidad de realizar desde España grandes exposiciones históricas, y en el caso de algunas de tipo temático desarrollar la posibilidad de sus exportaciones a otros museos.*

*No quiero volver a repetir las grandes dificultades en el préstamo de las obras históricas, ya que se han expuesto anteriormente. Sí quisiera decir que estas grandes exposiciones no están al alcance de nuestras posibilidades en estos momentos, al menos de una manera regular, y que para su realización seguimos necesitando la ayuda –en condiciones de deuda– de los grandes museos internacionales.*

*Las exposiciones temáticas no son, por regla general, fácilmente exportables, ya que responden a los análisis precisos de un país (sic), una colección, una situa-*

*ción. Son proyectos en los que se debe colaborar desde el inicio de su elaboración, para poder participar en sus líneas argumentales.*

*El siguiente punto interesante que la Comisión Asesora discutió se deriva del gran desequilibrio que se producirá en la escena española actual cuando el MEAC cierre sus espacios de exposición.*

*El MEAC ha venido llevando a cabo una política muy abierta en relación al arte español, territorio que el CARS ha limitado considerablemente. Parece lógico que aparezca un notorio descontento entre amplios sectores españoles, y que el CARS perciba una mayor demanda de exposiciones españolas, que al no satisfacerse, irán (sic) creando un malestar creciente.*

*Ya la Comisión Asesora mencionó la necesidad de coordinar una acción con otras instituciones en Madrid como el Ayuntamiento y la Comunidad que cuentan con espacios disponibles. Esta colaboración se presenta como inaplazable en la situación del próximo futuro.*

*La escena española ha visto aumentar estrepitosamente el número de jóvenes artistas, que ha sido canalizado parcialmente por el Instituto de la Juventud en sus escasas muestras anuales. Los jóvenes no encuentran cauces adecuados de confrontación, ya que los que existen –muestras aisladas de las instituciones mencionadas– no logran el interés de la clase profesional, y no se realizan en lugares que hayan desarrollado un contexto específico, y que sirvan para dar los pasos necesarios en este período tan importante en la carrera de un artista.*

*Nos encontramos con que la única salida útil para un joven artista que comienza es dirigirse a una galería comercial, cosa que resulta totalmente inadecuada en ese preciso momento, ya que el interés de su trabajo se cifrará en términos económicos. Esta realidad se parece más a las situaciones norteamericanas que a las experiencias europeas, de las que nos sentimos éticamente más cercanos. Ya que el Reina Sofía no asumirá esta función, sería preciso que se plantee ciertas ideas que puedan orientar una acción por parte del Instituto de la Juventud, el Ayuntamiento y la Comunidad de Madrid.*

*La Comisión Asesora mencionó que en el programa del CNE para el Centro de Arte Reina Sofía deberían incluirse muestras de artistas españoles de actualidad en confrontación con alguna figura internacional.*

*La Comisión Asesora del CARS manifestó así mismo (sic) que las actividades de la fotografía, vídeo y cine deberían formar parte del departamento general que se ocupe de las artes plásticas, ya que –como territorio de los media– formaban parte sustancial de las actividades artísticas contemporáneas.*

### Programa y situación actual

*A partir de estos momentos se inicia otra frase en el programa de exposiciones.*

*La experiencia anterior se podría definir como una práctica similar a las llevadas a cabo en Alemania por las Kunsthalle, y no precisamente en el sentido en el que se viene definiendo constantemente a estas instituciones –se les atribuye una intervención exclusiva en el área contemporánea– sino como un lugar en donde se presentan grandes exposiciones de períodos históricos que también incluyen el arte*

moderno (Basilea, Dusseldorf...), en contraposición con los Kunstmuseums, que construyen colecciones. La situación exclusiva de la actividad juvenil se lleva a cabo en Alemania por los Kunstverein, que tienen financiación privada y que a su vez mantienen una actividad coleccionista.

Se da el caso curioso de que algunas Kunsthalle cumplen un papel mucho más importante en la escena internacional que los Kunstmuseums, como es por ejemplo el caso de Dusseldorf.

A partir de 1988, el Reina Sofía comenzó a ser una amalgama que Harald Szeeman (sic) llamaba Kunsthalle/Kunstmuseum, y que no coordinaba adecuadamente la actividad expositiva con la coleccionista.

Es importante saber que en la preparación de una exposición los precios para la adquisición de algunas de las obras no son los del mercado habitual, y que asimismo (sic), los costes de producción de exposiciones no son los mismos si existen perspectivas de adquisición.

Las Comisiones de Adquisición y de Exposiciones trabajaban totalmente aisladas, y no se realizó un trabajo sistematizado y en común.

En el momento actual existe una voluntad diferente, y el Reina Sofía está en camino de convertirse en un auténtico museo.

El plan de obras que la dirección del Reina Sofía va a llevar a cabo ha obligado a revisar el programa de exposiciones, cuestión que se está realizando con numerosos contratiempos. Algunas exposiciones han sido canceladas o postpuestas (sic) para el próximo año, y no se ha llegado a ninguna conclusión sobre algunos proyectos que ya habían sido iniciados para 1990. Quisiera que se estudiara detenidamente esta situación porque es delicada. No solamente el CNE ve puestos en cuestión los compromisos adquiridos, sino que la ruptura de éstos afecta globalmente al prestigio del propio museo, ya que envuelven numerosas relaciones.

En relación con el programa de colecciones que se pone en cuestión en la actualidad me gustaría insistir sobre la conveniencia de su continuidad. Si bien las colecciones Berggruen y Beyeler se consideran incluidas en nuestros futuros programas, se descarta la posibilidad de la realización de "Tres Colecciones Europeas". Esta exposición plantea nuevamente una cuestión que considero esencial en la actividad coleccionista. Con los ejemplos de Ileana Sonnabend y Giuseppe Panza di Biumo queríamos desvelar una cierta ética, una posición singular ante las artes de nuestro tiempo. Polémica decisiva en la práctica coleccionista contemporánea. En este sentido, manifestamos nuestras dudas ante la conveniencia de la exposición de las colecciones Saatchi y Ludwig, —ambas ofertadas para nuestro programa y con importantísimas piezas en su inventario—, ya que se han realizado desde una óptica de distinto carácter (sic), que envuelve posiciones netamente mercantiles. Podríamos —por la importancia de algunas de sus obras de arte— exponer estas colecciones si existiera la opción de nuestra participación en la selección, elaborada bajo presupuestos de nuestro interés.

Anoto, finalmente, que el CNE se ocupará con mayor dedicación de la itinerancia de algunas de las exposiciones del CARS en la geografía española, y que este capítulo se orientará asimismo (sic) bajo una filosofía de descentralización, que incluirá algunos proyectos especialmente elaborados para otros museos y centros españoles.

## Referencias bibliográficas

- “Arco, la feria que surgió de la necesidad”, en *Lápiz* n.º 50, *op. cit.*, pp. 108-109.
- “Editorial”, en *Arena*, n.º 4, octubre 1989, p. 6.
- “Editorial”, *Guadalimar*, n.º 97, junio-septiembre 1988, p. 4.
- “El nuevo camino del CNE”, en *Lápiz*, n.º 62, noviembre 1989, p. 80.
- “María Corral”, en *Lápiz*, n.º 50, *op. cit.*, p. 105.
- “Nombres de hoy”, *Lápiz*, n.º 61, octubre 1989, p. 85.
- AA. VV., *Mercado del arte y coleccionismo en España (1980-1995)*, Cuadernos ICO, n.º 9 [Madrid, Instituto de Crédito Oficial, 1996].
- BENET, Juan, *Páginas impares*, Madrid, Alfaguara, 1996.
- BOLAÑOS, María, *Historia de los museos en España*, Gijón, Trea, 1997.-“España recupera el tiempo perdido”, en BOLAÑOS, María (ed.), *La memoria del mundo. Cien años de museología. 1900-2000*, Gijón, Trea, 2002, p. 341.
- BRADLEY, Kim, “The Great Socialist Experiment”, *Art in America*, febrero 1996, pp. 72-77.
- BRADLEY, Kim, “The Great Socialist Experiment”, en *Art in America*, febrero 1996, pp. 72-77.
- BRIHUEGA, Jaime, “Más sobre arte y política”, en *La balsa de la Medusa*, n.º 30-31, 1994, pp. 17-27.
- CABALLERO, Antonio, “Exposiciones peatonales”, *Lápiz* n.º 10, noviembre 1983, pp. 6-7.
- CABAÑAS, Miguel, *La política artística del franquismo. El hito de la Bienal Hispano-Americana de Arte*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1996.
- CAMERON, Dan, “Report from Spain”, en *Art in America*, febrero 1985, vol. 73, n.º 2, pp. 25-34.
- CASANI, Borja, “Carmen Giménez, directora del Centro Nacional de Exposiciones”, *Sur Express*, n.º 5, noviembre-diciembre 1987, pp. 55-61 y 151.
- CEMBALEST, Robin, “I Love Flamenco”, en *ARTnews*, noviembre 1990, vol. 89, n.º 9, pp. 127-129.
- CENTRE D’ESTUDIS DE PLANIFICACIÓ, *El sector cultural en España ante el proceso de integración europea*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1992.
- COLLADO, Gloria, “Mira cómo caen los jóvenes al moverse las palmeras”, *Lápiz*, n.º 50, *op. cit.*, pp. 96-99.
- DE DIEGO, Estrella, “Al borde”, en AA. VV., *Impasse*, Lérida, Ajuntament de Lleida, 1997, pp. 123-131.
- “Al fin cosmopolitas”, en *Revista de Occidente*, n.º 122-123, julio-agosto 1991, pp. 197-210.
- FERNÁNDEZ REGAL, Ángeles, y ALONSO FERNÁNDEZ, Luis, “Entidades públicas y artes plásticas”, en EQUIPO RESEÑA, *Doce años de cultura española (1976-1987)*, Madrid, Encuentro, 1989, pp. 304-309.
- FUSI, Juan Pablo, *Un siglo de España. La cultura*, Madrid, Marcial Pons, 1999.
- GAMBRELL, Jamey, “Business Not-Quite-As Usual: Madrid’s Art Fair”, *Art in America*, septiembre 1988, p. 40.

- “Report from Spain. Gearing Up”, *Art in America*, septiembre 1988, vol. 76, n.º 9, pp. 37-47.
- GIMÉNEZ, Carmen, “Defender nuestro arte”, en *Lápiz*, n.º 13, febrero 1984, p. 10.
- “Las exposiciones de arte”, en CALVO SERRALLER, Francisco (ed.), *Los espectáculos del arte*, Barcelona, Tusquets, 1993, pp. 203-222.
- GONZÁLEZ GARCÍA PANDO, Carmen, “Entidades privadas y artes plásticas”, en EQUIPO RESEÑA, *Doce años de cultura española (1976-1987)*, Madrid, Encuentro, 1989, pp. 310-320.
- GUASCH, Anna María, *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid, Alianza, 2000.
- HOLO, Selma Reuben, *Más allá del Prado*, Madrid, Akal, 2002.
- IMBERT, Gérard, *Los discursos del cambio. Imágenes e imaginarios sociales en la España de la transición (1976-1982)*, Madrid, Akal, 1990.
- JIMÉNEZ, Carlos, “El exilio dorado”, en *Lápiz*, n.º 50, mayo-junio 1988, pp. 94-95.
- JIMÉNEZ-BLANCO, M<sup>a</sup>. Dolores, *Aportaciones a la historia de los fondos del Museo Español de Arte Contemporáneo*, Madrid, Universidad Complutense, 1988.
- LÓPEZ, José Alberto, “Editorial”, *Lápiz*, n.º 2, enero 1983, p. 3.
- “Editorial”, en *Lápiz*, n.º 31, enero-febrero 1986, p. 3.
- “Editorial”, *Lápiz*, n.º 43, Verano 1987, p. 3.
- “Editorial”, *Lápiz*, n.º 42, junio 87, p. 3.
- OLIVARES, Rosa, “Carmen Giménez deja su cargo”, *Lápiz* n.º 60, Verano 1989, pp. 84-87.
- “Las instituciones”, *Lápiz*, n.º 50, mayo-junio 1988, pp. 103-105
- PEÑALVER, Rafael, “El arte y la Administración”, *Lápiz* n.º 10, noviembre 1983, pp. 7-8.
- PICAZO, Gloria, “Más allá de naufragios y desencantos”, en *Arena*, n.º 4, octubre 1989, pp.48-51.
- Política cultural. 1982-1986*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1986.
- PRIETO DE PEDRO, Jesús, *Cultura, culturas y Constitución*, Madrid, Congreso de los Diputados-Centro de Estudios Constitucionales, 1995.
- RAMÍREZ, Juan Antonio, “¡Ay! De la Expo al pudridero”, en *Arte, resquemor y pavesas errantes del 92*, Madrid, Publicaciones de Estética y Pensamiento, 1994, pp. 115-147.
- RIBALTA, Jorge (ed.), *Servicio público. Conversaciones sobre financiación pública y arte contemporáneo*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1998.
- RUBIO NAVARRO, Javier, ALBACETE, Alfonso, COBO, José, MUÑOZ, Juan, y MONTESINOS, Armando, “El Estado del Arte”, en *Sur Express* n.º 5, noviembre-diciembre 1987, pp. 49-55 y 150.
- RUBIO, Pilar, “Del Estado, abajo... de momento, ninguno”, en *Lápiz*, n.º 60, Verano 1989, p. 3.
- “Juan Miguel Hernández de León: ‘El próximo año el Centro Reina Sofía estará en pleno funcionamiento’”, *Lápiz*, n.º 46, diciembre 1987, pp. 72-73.
- SOTELO, Ignacio, “La cultura española actual: apunte para un diagnóstico”, en *Revista de Occidente*, n.º 122-123, julio-agosto 1991, pp. 5-14.

- SUBIRATS, Eduardo, *España: Miradas fin de siglo*, Madrid, Akal, 1995.
- VILARÓS, Teresa M., *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*, Madrid, Siglo Veintiuno Editores, 1998.
- VILLAESPESA, Mar, “El estado de las cosas”, en *Sur Express*, n.º 12, octubre 1988, p. 68.
- “Síndrome de mayoría absoluta”, en *Arena*, n.º 1, febrero 1989, pp. 80-83.