

María Lara

Sensaciones, registros e impresiones
Perceptions, Records and Impressions

08.06.19-15.09.19

Sala 3

GUÍA DE SALA

MUSAC Museo de
Arte Contemporáneo
de Castilla y León

Contenidos Contents

Créditos 3

Credits 3

Luz prolongada. La trayectoria artística de María Lara 4

Perceptions, Records and Impressions 21

María Lara. Ensoñaciones en la luz 23

Obras en exposición Exhibited works 34

Créditos Credits

Artista

María Lara

Título de la exposición

Sensaciones, registros e impresiones

Comisariado

Manuel Olveira

Coordinación

Carlos Ordás

Fechas

Del 8 de junio al 15 de septiembre de 2019

Lugar

Sala 3

Artist

María Lara

Title

Perceptions, Records and Impressions

Curator

Manuel Olveira

Coordination

Carlos Ordás

Dates

June 8 to September 15, 2019

Hall

Hall 3

Luz prolongada

La trayectoria artística de María Lara

Por Manuel Olveira

María Lara (Loja, Granada, 1940) ha desarrollado desde inicios de los años setenta un cuerpo de trabajo centrado en las impresiones sensoriales y emocionales de todo tipo, que en su obra se traducen en sencillos y poderosos elementos —muy a menudo bandas y líneas— que, por un lado, sintetizan esos efectos perceptivos y, por otro, las convierten en pura plasticidad. Esta exposición presentada por el MUSAC bajo el título *Sensaciones, registros e impresiones* da cuenta de sus intereses plásticos y de su trayectoria artística en general, aunque prestando más atención a las obras sobre papel de los últimos años.

Sus escuetas composiciones enfatizan la cualidad pictórica autorreferencial propugnada por Greenberg y ejemplificada por los conceptos del *colour field painting* o *all-over painting*, sin hacer concesiones ni a la ilusión ni a la anécdota. Con una gran economía de medios, dado que emplea casi exclusivamente líneas y bandas de varios colores, la artista granadina logra plasmar en lienzos y papeles un lenguaje sintético y refinado. Pero, a pesar de esa consciente restricción en los medios y las grafías que utiliza de forma rigurosa en su obra —su método de trabajo puede parecer a primera vista severo y hasta rígidamente programado—, el resultado es altamente emocional y evocador.

De esa forma, las pinturas y los dibujos de María Lara presentan un alto valor y sutilidad cromática; en sus obras, el color vibra intensamente en la sucesión de líneas verticales u horizontales que las conforman. Aparentemente silenciosas, sus piezas reclaman una interioridad y una intimidad muy alejadas de lo espectacular o lo anecdótico, y se concentran en una intensidad abstracta y depurada que, lejos de restarles emoción, transmite impresiones tan vívidas como perspicaces y sensaciones cotidianas relacionadas con asuntos inefables como la luz, el aire, la reverberación espacial, la cotidianeidad o la espiritualidad, entre otros. Eliminando todo tipo de ilusionismo, queda una realidad pictórica potente y aparentemente plana que afecta a nivel perceptivo emitiendo vibraciones visuales y también táctiles que alteran la planitud hasta alcanzar una apertura perceptiva que hace que la materialidad de la pintura y el dibujo sea tal, pero también sustancia transfigurada.

Esa trayectoria artística que ha fraguado en un lenguaje plástico tan ascético como sugerente es producto de un periplo vital que este texto tratará de abordar para entender la historia y la intrahistoria de una producción que, en buena medida, ha ido concretándose al margen de las modas y tendencias. María Lara no solo tuvo

que abrirse camino en un mundo que comenzaba a dejar espacio público para las mujeres, sino que también tuvo que hacerlo con una obra independiente que parece ir a contrapelo de las corrientes hegemónicas de cada momento.

Por eso, este texto ha de comenzar preguntándose por las cuestiones que guían el acercamiento al trabajo de María Lara en relación con las circunstancias vitales y el contexto social, artístico y cultural que le tocó vivir. ¿Qué expectativas tenía en el mundo del arte una mujer que se forma como artista en los años sesenta y comienza su andadura como creadora en la década de los setenta en un país como España, que tenía importantes lagunas en lo referente al arte contemporáneo debido a la dictadura? ¿Cómo fue su formación y cuáles eran las realidades, las utopías y los debates del ambiente intelectual y cultural de la España de la Transición? ¿Cómo inició y desplegó su trayectoria? ¿Qué relación se establece entre su actividad como artista y su vida familiar? ¿Cuál fue su trayectoria vital y creativa, y cómo se desarrolló en un contexto de cambio político y cultural en la década de los ochenta? ¿Con qué formulaciones visuales dialoga su obra en los años noventa? ¿De qué manera le han influido los acomodos artísticos y las tendencias culturales que han predominado en algunos momentos en España? Estas y otras preguntas nos ayudarán a comprender una de las producciones artísticas más personales —y también más desconocidas— realizada por una artista discreta que ha sido testigo del acontecer del arte español desde la segunda mitad del siglo pasado.

Los inicios

María Lara nace en Loja, un municipio de la parte occidental de Granada, el 19 de diciembre de 1940, en un entorno de clase media con intereses culturales y, de forma singular en la España del momento, con bastante presencia de actividades artísticas y musicales en la vida cotidiana de su familia. Aunque la economía de Loja estaba marcada, como era habitual en esa época, por el sector primario —que incluía agricultura, ganadería y explotaciones de canteras de mármol—, su progenitor trabajaba en la Administración pública como depositario del Ayuntamiento.

Su padre era un lector impenitente y tenía aficiones culturales que compartía con otros miembros de la familia. Lara recuerda haber crecido escuchando a una de sus tías, Magdalena Lara, tocar el piano, ya que era profesora de dicho instrumento —de hecho, con ella aprende solfeo y piano—, y admirando las pinturas de otro de sus tíos, Juan Luis Lara, magnífico pintor, cercano estilísticamente al expresionismo, que nunca quiso exponer su obra y que fue secretario de la Sección de Bellas Artes del Ateneo de Sevilla de 1931 a 1934. Una afición a la pintura que también contagió a alguna de las hermanas de María Lara.

En ese ambiente que apreciaba la cultura y las artes, la artista vivió primero en Loja y después se trasladó con su familia a Granada porque sus padres, María Teresa Torres y Horacio Lara, estaban muy interesados en que sus cinco hijas

recibieran una educación esmerada que las preparara para un futuro de independencia económica. Allí comienza estudios de Empresariales, pero no le satisfacen. Más adelante, a mediados de los años sesenta, se traslada a Sevilla para cursar estudios artísticos en la Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, que tenía su sede en el antiguo convento de la Merced, donde hoy se encuentra el Museo de Bellas Artes de Sevilla.

Los estudios superiores atravesaban una etapa de transformación en una España que poco a poco se estaba liberando del elitismo, clasismo y nepotismo de los últimos siglos, a los que había que añadir el conservadurismo durante la dictadura franquista. Ya en 1940, se crearon mediante decreto las escuelas superiores de Madrid (San Fernando), Barcelona (San Jorge), Valencia (San Carlos) y Sevilla (Santa Isabel de Hungría); y, en 1970, la Ley General de Educación de Villar Palasí integró estas enseñanzas en las universidades tal y como las conocemos hoy.

La universidad española en general estaba cambiando en ese momento, pero todavía arrastraba unos programas de estudios y un profesorado que no sintonizaban con los aires de cambio y transformación que comenzaban a soplar y que eran tan necesarios. Aunque las estructuras jerárquicas de la universidad y su práctica docente estaban en muchos casos anquilosadas, hay que señalar el marcado proceso de modernización que lentamente se estaba produciendo.

De su paso por Sevilla, Lara recuerda su dedicación plena en el día a día a las clases. También recuerda al profesor de Paisaje, Manuel Gutiérrez, por su enseñanza y calidez humana, y especialmente a otro de los docentes, Miguel Pérez Aguilera. La importancia que tenía la práctica de la pintura en Sevilla daba continuidad a la larga herencia de la escuela sevillana, pero todavía estaba muy anclada en la tradición. Aunque en España había muchas cosas que estaban cambiando, en la Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría la tónica general era el apego a una tradición inmovilista. Había, obviamente, alguna excepción en medio del marasmo académico. Pérez Aguilera, catedrático de Dibujo del Natural, había llegado a la capital andaluza en 1945; formaba parte de la llamada Joven Escuela Madrileña, entre cuyos integrantes cabe destacar a Pablo Palazuelo, Álvaro Delgado y José Guerrero, con los que realizó exposiciones colectivas en la madrileña galería Buchholz cuando todavía pintaba continuando una tradición figurativa de amplio arraigo en ese momento.

Ya en la década de los años sesenta, Pérez Aguilera fue abandonando el realismo y apostó progresivamente por una abstracción colorista y muy personal en la que trabajó sin descanso y que divulgó entre sus alumnos, hasta el punto de convertirse en una persona clave en el arte contemporáneo andaluz como maestro de artistas tales como la propia María Lara, Carmen Laffón, Luis Gordillo, Curro González o Patricio Cabrera. Su talante abierto, sus aportaciones estéticas, sus investigaciones plásticas y los libros que publicó constituyeron, casi hasta el final del franquismo —un régimen que negaba de forma insistente la existencia y

validez de las vanguardias—, la única ventana a la contemporaneidad europea por la que entraba el aire libre y renovado que oxigenaba las neuronas de los estudiantes de Bellas Artes y los preparaba para un cambio que iba a producirse dentro de muy poco.

María Lara disfrutó especialmente de las clases de dibujo y apuntes del natural de Pérez Aguilera porque la tendencia de la mayoría de los profesores era propugnar una concepción tímida y apagada del color, mientras que a ella le interesaba el colorido más intenso. No extraña, pues, que sintiera interés por la actividad docente de las clases de dibujo del natural de Pérez Aguilera, cuya obra se caracterizó primero por cultivar un realismo poscubista con toques *fauvistas* en el color que incluía todo tipo de temáticas, desde el paisaje hasta el retrato, pasando por el bodegón. Sin embargo, a raíz de una renovación creativa –en parte debida al conocimiento de otro horizonte artístico tras su estancia como becado en París en 1948–, el artista se orienta hacia una práctica pictórica más abstracta y libre. Tras esa estancia en la Ciudad de la Luz, su pintura da un vuelco hacia la abstracción que le condujo a crear un lenguaje pictórico propio, capaz de aprehender la luz a través del color y de expresar sensaciones y efectos a base de experimentar con las calidades matéricas de la obra.

En ese momento, parte del estudiantado concebía la universidad como un importante instrumento a la hora de crear espacios de libertad en la España de Franco que generaran cierta “discordia” en medio del clima formativo enrarecido y mediocre fuertemente controlado por la dictadura. Ya en 1956, en Madrid, surge una primera protesta estudiantil que se opone al SEU (Sindicato Español Universitario), única fórmula de representación de estudiantes y profesores en la universidad franquista. Esta generación, la primera que accede a las aulas universitarias sin haber vivido directamente el trauma de la Guerra Civil, ya no considera al franquismo el régimen salvador de la patria, sino más bien una pesada rémora. Ese clima de rebelión fue creciendo hasta la época más crítica, que tuvo lugar en Barcelona en 1968.

Sevilla no vivió el clima “revolucionario” de Madrid o Barcelona, pero, como en el resto del Estado, se extendía un ánimo renovador que se abría camino de múltiples maneras. Como buena parte de la juventud española de la época que sentía la pulsión de la libertad y las ansias de renovación, Lara no solo pasó por la universidad para estudiar, sino que la universidad pasó por ella, y el ambiente estudiantil inconformista de la época la impulsó a disfrutar de las escasas actividades culturales, artísticas y musicales novedosas que allí se producían.

María Lara recuerda cómo le emocionó la exposición de Millares en la galería La Pasarela, uno de los pocos espacios artísticos interesantes que había en la ciudad andaluza en aquel momento. Pero ese tipo de exposiciones era la excepción en un ambiente social y cultural átono. Lo que hoy asociamos generalmente a los años sesenta —el Mayo del 68 francés, el *rock* norteamericano, los *hippies* de Ibiza o la liberación sexual que se desarrolló en Occidente— no tenía nada que ver con la

España y la Sevilla de esa década, que se caracterizaban, precisamente, por lo contrario. Así lo relata el periodista Joaquín Arbide en su libro *Sevilla en los 60*, en el que describe la situación como un páramo cultural. Aparte del Cine Club Vida, el TEU, las Juventudes Musicales y el desaparecido teatro de San Fernando, casi nada excepcional y diferente ocurría en la ciudad.

A pesar de la represión del régimen franquista y de sus intentos para acabar con cualquier acto de libertad y renovación, algunos jóvenes de la universidad comenzaron a organizar una serie de actos que darían forma a un difuso movimiento de estudiantes que se desesperaba. El cantautor Raimon fue uno de los principales protagonistas que acapararon la atención de aquel movimiento estudiantil. La suya era la voz de protesta que seguían y coreaban los estudiantes en la universidad, y una inquieta María Lara asistió a su concierto en Sevilla como parte de la educación en libertad que la universidad y el ambiente social y cultural sevillanos le negaban.

Por ello, el último curso de 1968-1969 la artista se traslada a Madrid para estudiar en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando, donde enseñaban docentes como el fundidor Eduardo Capa, los pintores Rafael Martínez Díaz, Francisco Soria Aedo, Gregorio Toledo y Francisco Echauz —quien, por cierto, participó ese año en la Bienal de Venecia—, el escultor Luis Marco Pérez, el pintor y grabador Victoriano Pardo Galindo, el crítico de arte Joaquín de la Puente —posteriormente, director del Museo Español de Arte Contemporáneo (MEAC) en los años ochenta— o el poeta Joaquín Gurruchaga.

De su breve paso por la facultad madrileña, Lara recuerda la sintonía con algunos profesores como Joaquín de la Puente y Joaquín Gurruchaga, pero, sobre todo, el contacto con otros estudiantes. Muy a menudo, son los pares la mejor compañía para aprender y discutir sobre arte actual. En general, las clases eran pasivas y reproductivas, y las relaciones con los docentes, verticales y autoritarias; pero había algunas excepciones, como el profesor Gurruchaga —amigo de juventud de Gabriel Celaya—, quien aplicaba metodologías más modernas, dinámicas y participativas que satisfacían y estimulaban a los jóvenes estudiantes que tenían inquietudes como las de María Lara.

Las propuestas estéticas que se les ofrecían a aquellos estudiantes de finales de los años sesenta, cuando una parte importante de la población española comenzaba a poder acceder a la universidad —incluidas muchas mujeres, que hasta ese momento constituían una excepción—, eran principalmente figurativas y conservadoras. Entre los profesores, prácticamente ninguno se interesaba por la abstracción ni, en general, estaban familiarizados con las corrientes contemporáneas europeas y norteamericanas. Sin embargo, desde principios de los años cincuenta en adelante, esa abstracción, a través de la Escuela de Altamira, del movimiento Dau al Set, de los grupos Parpalló, El Paso o Equipo 57 y de otras agrupaciones, había empezado a irrumpir en ese ambiente anodino.

El régimen franquista se apropió de este movimiento de renovación estética a partir de la fundación del Instituto de Cultura Hispánica y con la organización de las Bienales Hispanoamericanas de Arte (1951, 1953 y 1955), eventos que significarían el giro oficial hacia la modernidad internacional, al menos en ciertos aspectos estéticos, en una aproximación inspirada por el modelo y el ejemplo estadounidense, basado en la abstracción expresiva como alternativa al realismo de los países socialistas.

A la dictadura le interesaba mucho ese barniz abierto y moderno que conectaba con sus ansias de ser aceptada en los foros y organismos internacionales. Esa renovación en las estéticas españolas comenzó a tener cierta visibilidad en la Primera Bienal Hispanoamericana, celebrada en Madrid en 1951 e inaugurada por Franco, y se prolongaría hasta la muerte del dictador.

La tendencia epidérmica de renovación que comenzaba a sentirse en España continuó con los triunfos de los artistas abstractos en las bienales de Venecia, São Paulo y Alejandría; Luis González Robles fue el impulsor de una serie de iniciativas que lavaban la cara a la dictadura en los ambientes internacionales, donde algunas potencias como Estados Unidos empezaban a reconocerla y a aceptarla.

La renovación estética, en buena parte meramente superficial, sintonizaba con la obra de algunos creadores del llamado “exilio interior” y que continuaban otros autores que mantenían buenas relaciones con el régimen franquista. Ejemplo de esta modernización en España es el trabajo desarrollado por José Luis Fernández del Amo (conocido por su trabajo en el Instituto Nacional de Colonización) en el MEAC.

Lo cierto es que la arquitectura estaba funcionando desde los años cincuenta como marco y motor de la renovación artística, y Fernández del Amo realizó algunas de las propuestas más importantes de su tiempo: renovó el espacio del propio MEAC e impulsó la llamada Sala Negra en el edificio de la Biblioteca Nacional, ambos dedicados a la exposición de obras de arte en un momento en el que escaseaban los espacios destinados a este fin. Por ello, se convirtieron en lugares de encuentro de los movimientos vanguardistas de la España de la época.

Los dos espacios, como afirma Àlex Mitrani en su estudio sobre el diseño de galerías y museos de arte contemporáneo en la España de los años cincuenta y sesenta, manifiestan una sintonía con la evolución del arte de vanguardia. La sala de la Biblioteca Nacional, creada en 1955, se correspondería con una abstracción geométrica. La Sala Negra, con sus muros texturados y sin acabar, de raigambre brutalista, y con la dramática dominante negra, encajaría perfectamente con la estética nocturna y matérica del informalismo, que se había empezado a imponer a finales de los años cincuenta gracias a la actividad de grupos como El Paso.

La historia del MEAC fue decisiva, pero convulsa. Un grupo de artistas, encabezados por el citado José Luis Fernández del Amo, había conseguido en 1951 que el Museo de Arte Moderno fuera dividido en dos: el Museo Nacional de Arte del Siglo XIX y el Museo Nacional de Arte Contemporáneo, sin variar de ubicación. Fernández del Amo fue hasta 1958 el director de la parte del siglo XX. Sin embargo, en 1968 ambas colecciones fueron reunificadas, y con ellas se creó el MEAC.

Experiencias como la del MEAC eran la excepción en un Madrid todavía abúlico para una estudiante y artista en ciernes como María Lara. Ante las restricciones y la falta de estímulos de la vida académica, se volcó en cultivar una intensa relación con sus compañeros, con los que compartía no solo la vida universitaria, sino también la estrecha vida cultural madrileña que se desarrollaba en los márgenes del sistema.

La universidad en ese momento, al menos la Escuela Superior de Bellas Artes, era bastante paritaria, ya que aproximadamente la mitad del alumnado era femenino. Pero carecía de actividades culturales y de prácticas docentes acordes con los nuevos tiempos; por eso, el grupo de María Lara —en el que se encontraba Mitsuo Miura, quien más adelante se convertiría en su compañero de vida— visitaba las galerías de Madrid y frecuentaba las actividades culturales de la ciudad, entre ellas, las que ofrecían el Instituto Alemán, el Instituto Italiano y la Alianza Francesa.

La actividad intelectual relacionada con lo estético emergía tímidamente de la mano de Aguilera Cerni, Alexandre Cirici y Moreno Galván, y de otros más jóvenes como Tomás Llorens, Valeriano Bozal o Rubert de Ventós, quienes comenzaron a publicar ya en los años sesenta textos fundamentales para entender el devenir del arte, que en España en general, y en Madrid en particular, tenía un circuito muy pequeño que se desarrollaba más allá de la oficialidad.

Incluso cuando las actividades se realizaban en espacios públicos como la universidad, estas tenían escasa incidencia fuera de los reducidos círculos de creadores que los frecuentaban. Por ejemplo, el Centro de Cálculo, aunque formara parte de la Universidad de Madrid (CCUM), tenía un carácter muy específico con poco alcance público. Creado formalmente el 13 de enero de 1966 —como resultado de un acuerdo entre la Universidad e IBM—, siendo su director Florentino Briones, el CCUM propició a los pocos meses de su fundación una serie de seminarios de carácter interdisciplinar para reflexionar sobre las aplicaciones de las entonces nuevas tecnologías. Los primeros en organizarse fueron los de lingüística matemática y composición de espacios arquitectónicos, cuya estructura sirvió en gran medida de modelo para el seminario “Generación automática de formas plásticas”, de gran trascendencia para el futuro del arte español, pero que tuvo una escasa repercusión en aquel momento.

María Lara, junto con su grupo de estudiantes amigos, visitaba las galerías. La más renovadora en aquel Madrid tardofranquista era la de Juana Mordó, inaugurada en 1964 con el ánimo de dar a conocer a los nuevos artistas del grupo El Paso (Millares, Saura, Chirino, Canogar, Serrano y Rivera) y del grupo de Cuenca (Zóbel, Torner o Rueda). Ya entonces, la abstracción coexistía con la «nueva figuración» de Juan Barjola

—futuro profesor en San Fernando— o de los artistas del Grupo Hondo, con el realismo cotidiano madrileño de Antonio López, con la experimentación del grupo ZAJ o de Alberto Greco y con los aires pop de Estampa Popular y Equipo Crónica. El grupo de María Lara también acudía a la galería Seiquer, especializada en dibujo y gráfica, en la que se organizaban exposiciones muy interesantes desde su apertura en 1966.

El Ateneo de Madrid fue uno de los espacios destinados al arte y la cultura más dinámicos de la época. En él expusieron casi todos los artistas de El Paso y, además, creadores como Lucio Muñoz, Mompó, Gerardo Rueda, Carmen Laffón o Antoni Tàpies.

Pero en el Madrid de los años setenta también resultó decisiva la acción cultural del Instituto Francés, el Instituto Italiano y el Instituto Alemán; este último acogió novedosos ciclos de actividades, como el titulado “Nuevos comportamientos artísticos” en 1973. El primero fue una isla de cultura y libertad, en cuya biblioteca se podían encontrar revistas y libros que no circulaban por el espacio público de los kioscos y librerías estatales, y en él estudiaron importantes artistas como el pintor Eduardo Arroyo. Además de proporcionar acceso a libros, el Instituto Francés organizaba actos culturales con conferencias —allí recitó el poeta Pierre Emmanuel y el filósofo Gabriel Marcel disertó sobre “La responsabilidad del filósofo en el mundo actual”—, presentaciones (Alain Robbe-Grillet, Roland Barthes o Fernand Braudel, entre otros) y obras de teatro como *La cantante calva* de Ionesco. No es de extrañar que entre la progresía y la escena artística del momento calara un sentimiento francófilo que afloraba de múltiples maneras.

En ese escenario cultural tan incipiente deambulaban los compañeros de María Lara intentando encontrar en las galerías y salas de exposiciones el arte que les interesaba y que, casi nunca, estaba en la universidad. La sensación general era que la realidad estaba más allá de la oficialidad. Esa necesidad de búsqueda activa y exploración de otros horizontes culturales los llevó a organizar en 1969 un largo viaje de estudios por Italia y Grecia con el fin de completar su formación.

Artista en ciernes

Al terminar Bellas Artes, como era habitual en esa época, María Lara consiguió trabajo de profesora en un instituto de secundaria de la provincia de Málaga para dar clases de dibujo técnico y de pintura a los alumnos —e, incluso, a algunos

padres—, actividad que compartía con su compañera de facultad Pepa Caballero — galardonada con la Medalla de Oro a las Bellas Artes por el Ateneo de Málaga en 2011—. Con ella, además, compartía vivienda y estudio.

En cuanto acabó el curso, María decide viajar a Francia, donde permaneció durante unos seis meses. El motivo de esa estancia no fue solo la voluntad de aprender y conocer, sino también, en buena medida, la búsqueda de una libertad en todos los ámbitos que parecía no existir al sur de los Pirineos. En España se había extendido una cierta fascinación por los extranjeros que en la década de los sesenta venían a disfrutar del sol atraídos por las campañas de Manuel Fraga, ministro de Información y Turismo, que quedaron marcadas por el eslogan “Spain is different!”. De hecho, María Lara comenta que, desde muy joven, quería conducir como las turistas extranjeras por la sensación de libertad que desprendían.

Desde Málaga, Lara viajó con su Seat 600 hasta París y luego a Burdeos. La atracción que en general sentía por Francia se debía a que, como país que valora la cultura y las artes, estaba más avanzado que España, y su vida cultural gozaba de un dinamismo y de una libertad que no se podía respirar en el ambiente del nacionalcatolicismo del final del régimen dictatorial. Además, la artista ya había visitado Francia en los años sesenta con su familia, y otra vez en 1971, como invitada del Departamento de Cultura de la Unesco junto con un grupo de escritores y pintores de Granada.

En París frecuentó, entre otras, las galerías Louise Leiris e Yvon Lambert, y a los artistas amigos que trabajaban en la Unesco. En Burdeos, las galerías que más le interesaban eran la Galerie du Fleuve, en la que asistió a la *performance* de Gina Pane —la primera acción que vio en directo—, y la Galerie La Mandragore. Durante su estancia en la ciudad trabó amistad con los directores de ambas galerías. Jean-Louis Froment era el director de la Galerie du Fleuve y más adelante, en 1973, sería el fundador y director del CAPC de Burdeos, puesto que ocupó hasta 1996.

Tras esa estancia en Francia volvió a España, primero brevemente a Granada, donde se relacionó con escritores y artistas como los hermanos Sánchez Muros, Juan de Loxa

—director del Museo Casa Natal Federico García Lorca en Fuente Vaqueros—, Aníbal, Mario Maya y Ladrón de Guevara. En ese ambiente preparó una exposición para la Diputación de Málaga en 1972. La obra que estaba realizando en esos momentos era una figuración esquemática, casi abstracta y algo matérica sobre el mundo celular. La aparente simplicidad rigurosa de esas obras, que recuerdan a células y organismos unicelulares, esconde, sin embargo, resonancias emotivas que se despliegan en tonos cálidos y que traen a la memoria aspectos multisensoriales.

De nuevo, además de exponer, ejerció como docente en Arroyo de la Miel (Málaga) y compartió vivienda con Pepa Caballero en Fuengirola. Las dos visitaban con frecuencia las galerías malagueñas, sobre todo La Mandrágora, donde en primavera coincidió otra vez con Mitsuo Miura, que estaba exponiendo allí, y del que ya no se separaría. Al acabar el curso se marchó con él a un pueblo de la sierra norte de Madrid, Bustarviejo, donde se casaron en 1973 y fijaron su residencia durante trece años. Miura, que había estado viviendo en Cuenca, supo a través de un amigo –el artista Nacho Criado– que se alquilaba una casa en la sierra madrileña, y allí llegaría más tarde María Lara.

En 1976 ambos realizaron su primer viaje conjunto a Japón, donde celebraron, por deseo de los padres de Miura, una boda tradicional nipona. Estuvieron algo más de un mes, y pudo conocer varios ambientes y lugares del país, así como a toda la familia y amigos, incluso los de la infancia, de Mitsuo. Para María este viaje fue una experiencia maravillosa y sorprendente, y su recuerdo la impulsó más adelante a crear grupos de obras inspiradas en los jardines de arena de Kioto, especialmente el cono de arena conocido como «Plataforma de observación de la luna», que le atrajo por su sencillez y perfección formal.

En Bustarviejo, a raíz de la llegada de Mitsuo y María, se fue constituyendo una colonia de artistas y creadores: Gerardo Aparicio con su mujer Natividad Gutiérrez —ambos habían estudiado Bellas Artes en Madrid con María Lara—; Marcos Irizarry, pintor y grabador portorriqueño que vivió en España hasta mediados de los años ochenta; Rebecca Smith, profesora de música; el escultor Adolfo Schlosser, que se quedó a vivir allí definitivamente, o el escritor chileno Patricio Bulnes.

Ese contexto cultural estaba enriquecido por la presencia de algunas personas que tenían su casa de fin de semana allí, como el escritor Juan Mollá, el director de cine Josecho San Mateo y el serígrafo Pepe Jiménez. Esto, unido a las numerosas visitas que recibían de artistas como Eva Lootz, Alfredo Alcaín, Guillermo Lledó con Margarita Urrutia o Rafael y Luis Pérez Mínguez, favoreció que el ambiente de esos años fuese especialmente activo, gracias a la sinergia y al intercambio de experiencias y visiones artísticas y culturales.

Esa presencia de autores relacionados con diversas disciplinas hizo que crearan y autogestionaran servicios públicos que las diferentes Administraciones del Estado no garantizaban en ese momento. Fue muy común en la década de los setenta en España que las asociaciones culturales y vecinales se ocuparan de impulsar iniciativas de todo tipo y de incentivar actividades con las que suplir el desinterés por la cultura y las artes características de la dictadura franquista que fenecía.

El grupo de Bustarviejo, a través de esta asociación cultural, impulsó un taller de creación para niños y adultos, un cineclub, un grupo de teatro y un concurso de literatura. Mediante una cooperativa —otro de los mecanismos que utilizó la

sociedad civil para hacer frente a estas carencias—, el grupo montó un centro de preescolar en un espacio cedido por uno de los característicos “curas obreros” de la época. Las jóvenes parejas de Bustarviejo como Lara y Miura, que tenían dos hijos, se encontraban con el problema de que la educación formal no comenzaba hasta los seis años, y había que atender a una infancia que necesitaba estímulos preescolares lo antes posible. A lograr ese objetivo ayudaron muchas de las personas citadas, con sus diferentes conocimientos y saberes profesionales. Finalmente, consiguieron acondicionar totalmente el local que les había cedido el párroco y contrataron a una maestra del pueblo para hacer realidad el centro de preescolar.

Además de la casa, Lara y Miura tenían dos estudios en el pueblo. El de María era un bajo de varias habitaciones, con un patio donde Mitsuo realizaba sus conocidas esculturas de madera. María pintaba en la habitación principal, y en las otras dos crearon un taller de grabado con el que en parte se ganaban la vida estampando la obra de otros artistas. La pintura y el grabado que hacía María Lara en ese momento eran producto de la continuación de la etapa celular anterior, pero cada vez más abstracta, luminosa y transparente, hasta sugerir la presencia de una micro-macro materia.

Trayectoria en los años ochenta

En 1982 Lara hizo su tesis de licenciatura, titulada *El Pop Art en España*, y en ese mismo año recibió una beca del Ministerio de Cultura destinada a “Nuevas aportaciones a las artes plásticas”. Durante esos años de gran actividad a todos los niveles, la pareja Lara-Miura visitaba Madrid con regularidad y participaba de la vida cultural de la ciudad; frecuentaban los espacios relacionados con el mundo del arte con amigos de diversos ambientes y generaciones. Eran una pareja amable y curiosa, siempre interesados por conocer lo que hacían otros creadores, y, en ese momento, también estaban atentos a la emergencia de otros artistas jóvenes de Madrid.

Poco a poco la vida cultural madrileña se iba activando, y surgían nuevas escenas y grupos artísticos. Los pintores figurativos del grupo Los Esquizos (Carlos Alcolea, Manolo Quejido, Javier Utray y Carlos Franco, entre otros) habían acudido a los seminarios del Centro de Cálculo —como al mencionado “Generación automática de formas plásticas”—, al ciclo “Nuevos comportamientos artísticos” del Instituto Alemán o a las clases de estética impartidas por Simón Marchán e Ignacio Gómez de Liaño en la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid.

Antes de que fuesen apareciendo otras galerías privadas como Buades, Edurne o Vandrés, parte del arte contemporáneo había sido exhibido en un espacio cultural del régimen. Los pintores del grupo de la Nueva Figuración Madrileña —también llamados Los Esquizos—, así como los abstractos Santiago Serrano, Mitsuo Miura, Miguel Ángel Campano o Luis Muro, y otros más conceptuales como Nacho Criado, expusieron en la Sala Amadís, un espacio cultural dependiente del Servicio

de Actividades Culturales dirigido primero por Carlos Areán y, después, por un jovencísimo Juan Antonio Aguirre hasta mediados de la década de los setenta. El cambio de década no solo supuso un cambio de dirección, sino también la emergencia de nuevos agentes culturales.

En el gozne de los setenta y los ochenta, Juan Manuel Bonet, Ángel González y Quico Rivas organizaron dos muestras —tituladas *1980 (1979)* y *Madrid DF (1980)*— que lanzaron como nuevo paradigma del arte español a una serie de pintores, procedentes tanto de la Nueva Figuración Madrileña como de la abstracción lírica, que acabarían por relegar, en cierta manera, el arte comprometido e independiente del final del franquismo relacionado con ciertas prácticas conceptuales o políticas, a la vez que presagiaban el frenesí acrítico y hedonista que iba a caracterizar a la Movida, que comenzaba a emerger a medida que se asentaba la democracia en la llamada Transición.

Mientras en Madrid se desperezaba la vida cultural y despegaba la Movida —que sepultaría en buena medida a los artistas contraculturales del final de la dictadura como Esther Ferrer, Valcárcel Medina o Concha Jerez—, Lara y Miura seguían en Bustarviejo, viviendo de cerca esos cambios, pero muy alejados de los aires de la Movida que pronto iban a soplar muy fuerte y que, en parte, arrollarían mediática y sociológicamente.

Lara y Miura no solo vivieron la vida artística de la capital, sino que también pasaban las vacaciones en otros lugares, como la playa de Los Genoveses en Almería, y realizaron diversos viajes. De entre ellos, Lara recuerda especialmente uno a Barcelona, donde asistieron a conferencias sobre Marcel Duchamp en la Fundación Miró. En ese momento, en toda España se estaba notando la llegada al gobierno del Partido Socialista, que se esforzó por poner la cultura española en sintonía con los países de nuestro entorno, por abrir equipamientos culturales hasta entonces inexistentes, por dinamizar y dar visibilidad al arte contemporáneo con eventos como Arco, y también, cómo no decirlo, por favorecer una visión espectacular y neoliberal del arte que desde entonces no ha dejado de crecer.

La pareja se quedó trece años en Bustarviejo, hasta que en 1985 se traslada a vivir a Madrid —ciudad en la que continúan residiendo desde entonces— porque sus hijos necesitaban un centro para cursar la enseñanza secundaria. Hasta ese momento, el contacto con la naturaleza, tanto en Bustarviejo como en la playa de Los Genoveses, pudo ser parte de la fuente de inspiración de María Lara, al contemplar los cambios del paisaje con el paso de las estaciones, la transformación de la luz y el flujo creativo de los ritmos de la naturaleza; aunque ella prefiere hablar de los cambios suaves y envolventes, a veces poderosos, de la luz en su estudio. Ciertamente, su acercamiento a la naturaleza y al paisaje no es espectacular, grandioso ni anecdótico; en realidad, a la artista, como bien dice ella, le resultan más estimulantes los pequeños detalles de la vida “interior” del estudio.

Aunque Mitsuo Miura sí llegó a exponer en la capital, María no lo consiguió en esa etapa. Lo haría, eso sí, en 1986 en una de las salas del Palacio de los Condes de Gavia de la Diputación de Granada, al mismo tiempo que Miura exponía en otra de las salas. También en Granada, realizaron una exposición conjunta de dibujo y grabado en la galería Laguada con la obra anteriormente descrita que María Lara califica como “celular”. Poco después, en 1988, viajaron a Japón con sus hijos con motivo de una exposición de Mitsuo en el Museo Marimura de Tokio; permanecieron un mes en el país, visitando a la familia y diferentes ciudades.

A su vuelta, ya asentados en la zona de Malasaña, siguieron relacionándose con varios grupos de intereses estéticos muy diversos y de distintas generaciones —la gran mayoría, alejados de los aires posmodernos y hedonistas de una Movida entregada al mercado—, desde Carlos Franco o Miguel Ángel Campano hasta Nacho Criado, Adolfo Schlosser, Eva Lootz o Carlos Alcolea, vinculados a la galería Buades, y Alfredo Alcaín, Gerardo Aparicio, Guillermo Lledó o Alfonso Albacete —con quien compartieron estudio durante treinta años—, todos ellos, artistas representados por la galería EGAM.

La vida en Madrid desde mediados de los años ochenta fue muy intensa para la pareja. Tuvieron que compaginar sus obligaciones como padres con otras tareas y facetas artísticas muy variadas, que incluían no solo la propia creación de obra individual, sino también participar en proyectos colectivos que implicaban muchas labores de gestión y organización, además de altas dosis de actividades relacionales.

Los activos años noventa

En su casa, y durante un par de cursos, Lara y Mitsuo impartieron clases privadas de pintura para seis personas dos tardes a la semana, actividad que compaginaban con su propia producción artística en sendos estudios compartidos: Miura con Alfonso Albacete y Lara con Arturo Rodríguez. Con este último desarrollaron uno de los proyectos más singulares del Madrid de los años noventa.

Arturo Rodríguez había sido alumno de la pareja años antes y, con él como socio, Miura fundó la Galería & Ediciones Ginkgo, primero en un piso en la calle Alcalá y después en un local de la calle Doctor Fourquet. Al principio comenzaron a trabajar durante unos dos años como una editora de arte gráfico y múltiples, para conseguir tener un fondo de obra suficiente, y más tarde, en 1992, abrieron la galería propiamente dicha, que consiguió convertirse en punto de encuentro para varias generaciones de artistas, comisarios y críticos de arte. En ella presentaron sus exposiciones muchos de los creadores de los años noventa que hoy ocupan un lugar destacado.

María Lara participó activamente en la concepción y generación de la galería, aunque nunca figuró formalmente en el proyecto y no expuso más que en una

colectiva en 1998. Ginkgo renovó en el ambiente cultural de España el interés por las ediciones, la obra gráfica y la fotografía, y mostró obra original de artistas reconocidos como Alfonso Albacete, Manolo Quejido, Dis Berlín, Christine Boshier, Juan Hidalgo, Eva Lootz, Carlos Franco o Yoshitomo Nara, y de otros más jóvenes como Mateo Maté, Alicia Martín, Fumiko Negishi, Juan Pérez Agirregoikoa o Köniec, equipo formado por Ángela Nordenstedt y Alberto Sánchez.

La experiencia de la galería Ginkgo fue culturalmente enriquecedora porque trabajaron con artistas comprometidos con los lenguajes contemporáneos y porque participaron en importantes ferias de arte en Berlín, Frankfurt y, naturalmente, en Arco. En Berlín, de la mano del crítico de arte y música José Manuel Costa, quien estaba muy introducido en el ambiente musical de la ciudad, pudieron disfrutar de conciertos y exposiciones que estaban marcando el debate y el ambiente cultural de Europa.

A través de la galería Ginkgo siguieron manteniendo, y aún mantienen, relaciones con personas muy diversas, que incluían tanto a los artistas de la galería como a gestores y comisarios de exposiciones, tales como RMS La Asociación, cuyos componentes (Rocío Gracia, Sergio Rubira y Marta Rincón) habían sido becarios de la galería. También con muchos escritores, comisarios y críticos de arte, entre los que destacan Mariano Navarro, Armando Montesinos, Alicia Murría, José Manuel Costa, Aurora García o Vicente y Pablo Llorca.

A principios de los años noventa surgió en Madrid el espacio independiente y autogestionado Cruce, en el que se “cruzaban” artistas, filósofos y cineastas muy variados. Nació en septiembre de 1993, aunque no abrió sus puertas al público hasta febrero de 1994, y desde entonces actuó como un espacio de producción y de visibilización de prácticas artísticas y culturales independientes en todos los registros y disciplinas.

Allí expuso individualmente María Lara en 1996, con dos series de obras diferenciadas: una que parece centrarse en las formas de las ramas y las hojas, y otra, mucho más abstracta, que introduce ya con claridad el interés por la luz en su obra. Se trata de una serie de cuadros y dibujos semiabstractos en los que aparecen esquemáticamente formas que podemos reconocer como ramas u hojas realizadas en varias técnicas, sobre todo en carboncillo, con las que produce un potente grafismo rítmico y lineal sobre el papel hasta conseguir generar una imagen, contundente y a la vez aérea, de una hoja o una rama, con las que la artista, que casi nunca pone título a sus obras, identifica las piezas de esta serie de trabajos.

Se trata de obras muy intensas y sintéticas que acompañan a otro grupo de obras, mucho más abstractas, ligadas con el inicio de la temática de la luz en la que Lara viene ahondando desde entonces. La suya es una abstracción aérea, lírica,

sintética, analítica, cinética y, a la vez, muy sensitiva. Su apuesta estética parece beber de muchas fuentes de la historia contemporánea de la pintura, pero sin ser fiel a ninguna y mezclando referencias incluso contradictorias, desde las más analíticas hasta las más emocionales.

Ese mismo grupo de obras irá evolucionando y alcanzando una mayor precisión y síntesis, pero sin perder la evocación sensible típica de los papeles y cuadros de Lara. Una selección de obras de esa serie (que María engloba bajo el título “A lo largo del día, la luz...”) fue presentada en la exposición individual del Círculo de Bellas Artes —al que fue invitada por Blanca Sánchez en el año 2002—, donde mostró grandes telas con bandas de colores característicos que evocan constantemente la luz, así como en las muestras que la artista realizó en la galería madrileña Rafael Pérez Hernando entre 2005 y 2011—invitada a exponer, en la primera, por Alejandra Bizcaya, la entonces directora adjunta de la galería—, donde se pudieron ver sus piezas más personales.

Algunas de estas obras datadas entre los años noventa y la actualidad fueron presentadas en 2019 en la exposición de María Lara en el Museo Francisco Sobrino de Guadalajara, comisariada por Ángel Llorente. Para ella fueron seleccionadas sobre todo pinturas de gran formato y también cuatro pequeños dibujos, a diferencia de la muestra del MUSAC, en la que predomina el dibujo, aunque también se presentan cuatro acrílicos, dos de ellos de gran formato.

Aunque desde 1990 María Lara y Mitsuo Miura compartieron estudio con Alfonso Albacete, desde 2018 lo comparten con Rafael Suárez —artista multidisciplinar y fiel colaborador de Miura desde que se conocieron en sus clases de arte en 1986— y Ángela Nordenstedt en la zona madrileña de Oporto.

Momento actual

Desde los años setenta hasta la actualidad, la trayectoria de María Lara ha idopasando por diferentes etapas en las que le han interesado temas y formulaciones diferentes, aunque siempre haya permanecido ligada a algunas temáticas como las evocaciones de la luz, las referencias sesgadas a vivencias cotidianas, los registros de las impresiones sensitivas o una concepción del espacio de carácter evocador e íntimo que le sirven para inspirarse y plasmar, desde el punto de vista de una estética dominada por una enorme economía de medios, la realidad cotidiana en constante cambio y evolución.

En la obra de María Lara desde los años noventa, en la que se centra la exposición *Sensaciones, registros e impresiones* del MUSAC, elementos como la espacialidad, el color y la luz son los protagonistas, junto con la experiencia visual de todos ellos. Muy a menudo se intuye que sus cuadros son construcciones visuales derivadas de experiencias, impresiones y registros del asombro cotidiano

ante las intensidades y los cambios de la luz en los espacios, sus modulaciones y sus más sutiles manifestaciones.

Pero, además de experiencias, son claramente construcciones abstractas a las que la artista ha llegado tras años de depuración de un lenguaje ya de por sí depurado. Su obra, por ello, se inserta en una genealogía de producciones artísticas caracterizadas por la renuncia a la expresión y la preocupación por la claridad expresiva o la racionalidad que parte de Mondrian, Kandinsky, Theo van Doesburg o De Stijl y llega hasta el arte concreto, el Op Art, el arte cinético, la pintura *hard-edge*, el minimalismo o el *colour field painting*. Todas estas acepciones tienen en común algunos rasgos que genéricamente podemos calificar como abstracción geométrica. Pero, aunque puedan estar relacionadas con la obra de Lara, la suya es una pintura que escapa a estas denominaciones; porque, si bien el lenguaje depurado y despojado recuerda a dichas abstracciones geométricas, las modulaciones del color, su intensidad espacial o incluso su lirismo la alejan de ellas. Ahí radica su rasgo más personal y particular.

Lara lleva al límite las características específicas del medio. Lo que los ingleses llaman *painterly* o *drawingly* —aquellas cuestiones propias de la pintura o del dibujo que podemos denominar con palabras como textura, cualidad del color, gesto, expresión, etcétera, y que, exploradas en sí mismas, podrían suponer una especie de celebración del medio— parece entrar en crisis en la obra de esta artista, dada la sencillez extrema con que emplea los soportes y los medios propios de la pintura y el dibujo.

En su caso, las cualidades dibujísticas o pictóricas de la obra se reducen al mínimo para, con un lenguaje escueto y depurado, centrarse en lo esencial de ciertas experiencias, intensidades y registros visuales. Lo anecdótico podría desviar la atención y, por eso, Lara decide concentrar los contenidos en pocos colores, líneas y bandas cromáticas que acentúan la pureza de la obra, aun a riesgo de aparentar escasa pictoricidad o cualidad dibujística.

La relación de la obra de María Lara con el espacio es inmersiva, tanto para el espectador como para la propia artista. El uso de la pintura sin barnizar provoca que las cualidades mates hagan reverberar el color hasta expandir la sensación espacial. Esto vincula la obra de Lara con el *colour field painting* y con una técnica que nace a la vez que este estilo pictórico, el acrílico, que llegó a hacer factible y viable toda una nueva forma de pintar. Fue como si la nueva técnica pictórica demandara una nueva posibilidad en el arte que se venía desarrollando desde finales de los años cuarenta.

En esa misma época se desarrolló también una tendencia abstracta que abogaba por reducir la presencia espacial en forma de bandas. Las bandas y franjas de colores fueron uno de los vehículos más populares utilizados por los artistas del

colour field painting en una variedad de formatos. Barnett Newman, Morris Louis, Jack Bush, Kenneth Noland y David Simpson, entre otros, hicieron importantes series de pinturas de franjas caracterizadas por el uso de largos y abiertos campos de color expresivo. Esa genealogía de intensidades y sutilezas cromáticas, combinada con un lenguaje austero y con una notable contención expresiva, es la que conecta la obra de Lara con esta tradición moderna que ha supuesto una importante línea de evolución de la pintura en la contemporaneidad.

Junto con el color, uno de los elementos y referencias más claramente presentes en la obra de María Lara es la luz. Decía Leon Battista Alberti en su *Tratado sobre la pintura* que es necesario hablar tanto de la pintura como de la luz, y de cómo esta y sus variantes condicionan aquella y sus intensidades. Sin luz, ni hay experiencia visual ni prácticamente nada, porque sin luz no hay vida.

La luz necesariamente nos rodea por todas partes y notamos de múltiples maneras tanto su presencia como su ausencia: cuando se interrumpe, aparece la sombra; cuando encuentra un espejo, rebota y se duplica; cuando la Tierra gira, la luz va modulando su intensidad hasta extinguirse en la noche; cuando se abre una cortina, entra en la habitación, y su presencia y su intensidad marcan nuestras sensaciones y percepciones del espacio físico y del ambiente emocional presente en él. La luz en la obra de Lara no es directa ni intensa, tampoco está fijada en un momento concreto y álgido, sino que es más bien una luz que se extiende y que se prolonga tanto en el espacio como en el tiempo, una luz que llega hasta nosotros a través de la pintura.

Esa emocionalidad lumínica y espacial está presente en el trabajo de Lara como lo está en el trabajo de muchos pintores de incontables generaciones, porque, en la pintura, dominar la luz y la sombra fue siempre un desafío presente en los estudios de los creadores, pero también en los laboratorios de los científicos. Por eso la luz es una de las temáticas más patentes en el trabajo de Lara, más presentes en los títulos de exposiciones y, también, más visibles en las obras seleccionadas para esta muestra.

Con todas estas características, la producción de María Lara ha llegado hasta nuestros días con un lenguaje muy personal que es resultado de una consciente restricción de los medios y procedimientos plásticos para extraer de ellos la máxima expresividad. La abstracción resultante, sin embargo, no le resta emocionalidad, calidez o intimidad evocadoras a su lenguaje plástico, sino todo lo contrario: de forma paradójica, la rigurosa economía de medios expresivos de líneas y bandas cromáticas consigue transmitir sensaciones, impresiones y evocaciones espaciales, lumínicas, ambientales y emocionales que determinan una realidad pictórica sutil y a la vez potente que está presente en todas sus obras.

Perceptions, Records and Impressions

By Manuel Oliveira

Throughout her career as an artist, which began in the early seventies, María Lara (Loja, Granada, 1940) has developed a body of work focused on sensory and emotional impressions of all kinds. In her work, these impressions are translated into simple and powerful elements — very often bands and lines — that on the one hand synthesize these impressions but on the other turn them into pure plasticity. This exhibition gives an account of her visual interests and her artistic trajectory, even if focusing on works on paper from recent years.

Her concise compositions emphasise the self-referential pictorial quality advocated by Greenberg and the concepts of 'colour field painting' or 'all-over painting' without concessions to either illusion or anecdote. With a great economy of means, since she uses almost exclusively lines and stripes of various colours, the artist manages to capture a highly refined and polished synthetic language in canvases and papers. Nevertheless, in spite of the conscious restriction in media and graphics that she rigorously applies in her work (her working method may seem at first sight severe and even rigidly scheduled), the result is highly emotional and evocative. Her work does not represent incidental or factual aspects of reality, but succeeds in conveying impressions as vivid as they are subtle.

Granadan María Lara's paintings and drawings display a high degree of chromatic value and subtlety, with colour intensely vibrating in the succession of vertical or horizontal lines that make up her works. Apparently silent, her pieces claim an interiority and intimacy far removed from the spectacular or the trivial and focus instead on an abstract and refined intensity that remains, nonetheless, full of emotion. Indeed, Lara's work subtly manages to transmit day-to-day sensations related to ineffable subjects such as light, air, spatial reverberation, everyday life or spirituality, among others. Free of all kinds of illusionism, there remains in her pieces a powerful and apparently flat pictorial reality that affects the viewer's perception. By emitting visual as well as tactile vibrations, her painting alters flatness and generates a perceptive opening that makes the materiality of painting and drawing be matter but also transfigured substance.

From the 1970s to the present day, María Lara's trajectory has gone through different stages in which she has taken an interest in different subjects and formulations. However, she has always remained committed to certain foci such as the evocation of light, slanted references to everyday experiences, and the recording of sensitive or intimate impressions,

which she uses as inspiration to capture, from the point of view of an aesthetics dominated by a great economy of means, the constantly changing and evolving everyday reality.

Of her whole production, the MUSAC show puts the spotlight on the work on paper Lara produced from the late 1980s to the present day. The exhibition opens with a series of pieces from the 1980s and 1990s that the artist had presented in 1996 at Cruce, an independent space in Madrid. It is a series of abstract drawings in which one can recognise a number of leaves schematically made of various materials, especially charcoal, with which she draws a series of rhythmic lines on paper that end up creating a forceful yet ethereal image of a leaf or a branch.

The exhibition continues with another group of more recent, much more abstract works linked to the subject of light, which Lara has been exploring since the late 1990s. Her abstraction is very airy, lyrical, synthetic, analytical, kinetic and, at the same time, very sensitive. Her aesthetic approach seems to draw on many sources of the contemporary history of painting, but without being staunch of any of them and managing to blend even contradictory references, from the most analytical to the most emotional.

The artistic process that Lara has developed in a visual language as ascetic as it is suggestive is the product of a life journey that this exhibition tries to address in order to understand the history and intra-history of a production that, to a large extent, has been taking shape on the sidelines of fashions and trends. María Lara not only had to make her way in a world that had only begun to open up for women in the 1960s, but she also had to do it with an independent work that seems to have gone against the grain of what was considered trendy at each given moment.

María Lara. Ensoñaciones en la luz

Por Rocío García

Todos los días, a media tarde, la luz que invade el estudio de María Lara lo convierte en un “lugar mágico, totalmente amarillo cálido, casi sin rastro de sombra; es un concierto de luz, la luz que nos envuelve...”¹ El estudio se transforma en un “ambiente luminoso” del que la artista participa “como receptora, interpretando e imaginando todas las cosas que ocurren en este lugar... pintar, leer, escuchar música, etc.” Esa rutina, luminosa y plácida, es la que Lara captura en sus cuadros de paisaje. O más que capturar, proyecta, instalada en esa inmaterialidad que inunda su estudio.

El paisaje, como género, es un invento moderno². Relegado a asunto menor en el trasfondo de la historia, adquiere protagonismo cuando los románticos lo usan para proyectarse en él y en la naturaleza en una sagrada comunión que los realistas rebajaran haciendo posible que se convierta en “el escenario de todas las innovaciones plásticas” de la edad contemporánea. Sin la coartada temática, el artista se obliga a enfrentarse “con la verdad de su procedimiento”: la representación devalúa lo representado y el lienzo se convierte en escenario para la experimentación³. Un escenario, que en Lara es de experiencia y prueba interior, en el interior, porque, en realidad, en el “plein air” lo importante siempre fue el modo de ver no la excursión campestre⁴. Su objetivo de “sacar la luz” es un ejercicio de construir el espacio con luz en un paisaje sin límites, modulando la cadencia del tiempo con acompasados cambios cromáticos.

Recuerda Montesinos que su primera serie de estos paisajes en los noventa se titulaba *con la mirada suspendida en un paisaje flotante, imaginado y deseado...* definiendo el estado de esa mirada en reposo sobre algo inmaterial que *imagina* y *desea*, al buscar su concreción, la “existencia mediante la pintura” de ese lugar mental de ensoñación⁵.

¹ Texto de la artista en el catálogo de su exposición en el Museo Francisco Sobrino de Guadalajara, mayo-julio (Lara, 2019).

² Ángel González y Francisco Calvo Serraller (Paisaje español entre el realismo y el impresionismo, 1976a)

³ *Ibidem* (1976a, págs. 8-10)

⁴ *Ibidem* (1976a, pág. 10).

⁵ Armando Montesinos en el catálogo de la exposición de María Lara *Paisajes de luz* en la sala de exposiciones de la Diputación de Málaga en marzo de 2002 (Claros en el bosque, 2002)

EL CONTEXTO: VELÁZQUEZ EN DISPUTA

... Velázquez comprende, hacia 1630, que el tenebrismo no es sino una primera etapa en el gran problema de la luz; que la luz no sólo ilumina los objetos —preocupación fundamental de los pintores tenebristas—, sino que nos permite ver el aire interpuesto entre ellos, y cómo ese mismo aire hace que las formas pierdan precisión, y los colores brillantéz y limpieza.

Angulo Íñiguez, Diego, (Historia del Arte, [1957] 1962, pág. 343)

En 1960, cuando Lara aún no ha comenzado sus estudios de Bellas Artes, la pugna por Velázquez —convocado en el tercer centenario de su muerte— marca las distancias entre las distintas facciones del arte, comenzando, como casi todo, con Oteiza cuyo *Homenaje a Velázquez* de 1959 se centra en la “comprensión del vacío final” del sevillano⁶. La obra recrea el receptáculo alumbrado en *Las Meninas* por el cruce de miradas desde la obra y con el espectador, cuyo resultado es el frontón vasco: un espacio abierto que desbordando el cuadro se prolonga para acoger al hombre. Un desbordamiento que llevará a Oteiza a abandonar la escultura por la ciudad, agotada aquí la experimentación plástica, *pasando* del mueble al aislador metafísico, ambos como receptáculos activos.

Alineados en esa investigación del espacio —aunque a Oteiza le costara compartir⁷— en mayo de 1960 el Equipo 57 dedicará al maestro sevillano el resultado de sus investigaciones plásticas, artísticas y de mobiliario, en la Sala Darro, por ser el pintor que “dentro de la tradición española, ha indagado más conscientemente una analística del espacio”⁸. En una hoja anexa al catálogo, el Equipo explicitaba su propuesta de trabajo colectivo “como medio de investigación que tiene por finalidad llegar a soluciones prácticas aplicables a los objetos de uso diario, a la urbanización” y, negando las “capillitas de los

⁶ Oteiza, Jorge, *Quousque Tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca: su origen en el cromlech neolítico y su restablecimiento por el arte contemporáneo*, 1963, ap. 98 en Emma López-Bahut (De la escultura a la ciudad. Monumento a Batlle en Montevideo. Oteiza y Puig, 1958-60, 2007, pág. 10)

⁷ Basterretxea se queja por carta a sus compañeros de las críticas de Oteiza a su primer manifiesto “Teoría de la interactividad del espacio plástico” de 1957: “dice tan ponto que somos lo mejor que existe actualmente (mucho mejor que todo lo de la Bienal de Sao Paolo) como —de pronto— dice, que no tenemos cultura para analizar lo que decimos en el manifiesto, y que nuestras obras no viven, no respiran”, Archivo Equipo 57, Córdoba en Llorente (Equipo 57, 2003, págs. 16, nota 6)

⁸ En el catálogo de la exposición de Darro, Madrid, mayo-junio, 1960 en Ángel Llorente, op. cit. (2003, pág. 21), sala dirigida por el crítico Moreno Galván, en la tienda de la fabricante de muebles en serie Darro, fundada en 1959.

'marchands', anticuarios de arte, coleccionistas de mariposas abstractas, concretas o informales, dirigentes y creadores", ponían sus obras a la venta a precio de coste⁹.

Con más solemnidad pero de forma más difusa dedican *A Don Diego Velázquez de Silva* los Parpalló, en febrero de 1961, su última exposición en España: "Al prodigio de la norma. Al precursor. Al que venció sobre la tercera dimensión fingida y rompió recetas del claroscuro"¹⁰. El grupo, más que una identidad estilística compartía una voluntad renovadora que pondrían en común con los equipos 57 y Córdoba, Jose María Labra y Manuel Calvo en la *Primera exposición conjunta de arte normativo español* en 1960. Todos ellos compartían "una manera de comprender la realidad desde los rigores de la razón, alentando, frente al entramado informalista, la responsabilidad social de la obra de arte, con el fin de trabajar por la construcción de un futuro digno y solidario."¹¹ El movimiento normativo está dotado del "potente desarrollo teórico" de Aguilera Cerni, Giménez Pericás y Moreno Galván, que capturan en pesca de arrastre los principios de unas prácticas que la arquitectura española anunciaba desde principios de los cincuenta¹². Juntos y por separado creen en la capacidad del arte para intervenir en el habitat cotidiano y su disposición para "la construcción de un nuevo entorno humano" a través de la integración de las artes, la objetividad, y su asociación con los medios tecnológicos¹³.

A pesar de sus aparentes diferencias, los normativos y *parpallistas* Sempere y Monjales acudirán en octubre de 1960 a la invocación de Velázquez en un *Homenaje informal*¹⁴. Organizado por Santos Torroella en la Sala Gaspar, para Tomás Llorens representa ese difícil encaje de la vanguardia con la "tradición realista" española planteada

⁹ Equipo 57, hoja suelta sin título anexa al catálogo de la exposición en la Sala Darro, mayo de 1960 en Llorente, op. cit. (2003, págs. 119-120).

¹⁰ Grupo Parpalló, *A Diego Velázquez de Silva*, Sala Mateu, Valencia, febrero, 1961 en Pablo Ramírez (Grupo Parpalló 1956-1961, 2006, pág. 38) donde participaron Alfaro, Balaguer, Labra, Monjales y Sempere.

¹¹ En Paula Barreiro, (Arte normativo español: procesos y principios para la creación de un movimiento, 2008, pág. 12). La exposición tiene lugar en el Ateneo Mercantil de Valencia en marzo de 1960.

¹² Si, como Moreno Galván pensaba, "los grupos no se conforman según su origen estilístico, sino según su origen problemático" en Barreiro, op.cit. (2008, pág. 96). Los normativos se suman al "espíritu" de prácticas que responden igualmente a la integración del arte en la "práxis vital" a partir de las primeras vanguardias: Del racionalismo arquitectónico de los años veinte y treinta a la arquitectura de los cincuenta en la vivienda social (Sambricio, 2003); de la abstracción de las primeras vanguardias al lenguaje analítico y concreto desarrollado en los cincuenta y sesenta (Barreiro, 2009) y del espíritu de las *werkbund* al de las modestas pero ilusionantes asociaciones promovidas con el SEDI (Sociedad de Estudios de Diseño Industrial) o el Instituto de Diseño Industrial de Barcelona, creados en el muy significado año 1957 (Torrent, 2010) y la aparición de fabricantes como Darro, la cooperativa Danona o Muebles H, del Grupo Huarte.

¹³ En Barreiro, op. cit. (2008, pág. 78). Se propugnará también la colectividad y una total despersonalización de la obra, que sólo cumplen los Equipos. Esto motiva en parte el fracaso del grupo para Barreiro además del "exacerbado moralismo" de Aguilera que contestará el Equipo 57 (pág. 118).

¹⁴ *O Figura. Homenaje informal a Velázquez*, Sala Darro (1960)

bajo la antinomia realismo-abstracción¹⁵. El grueso de los convocados sí será, efectivamente, informalista, de primera y segunda ola, contando con Millares, Saura, Francés, Tharrats, Subirachs, Hernández Pijuan, Canogar, Feito o Vela. En la publicación artistas, críticos, historiadores y mecenas opinan respecto a la relación de Velázquez con las “tendencias más avanzadas = Informalismo, Abstracción”. Los informalistas también van a reivindicar el espacio de Velázquez, aunque será el territorio dentro del cuadro, el que permite “penetrar en ese ámbito intermedio entre los dos extremos: de respirar entre la luz y la sombra [...] ver la obra desde dentro”, como nos dice Juana Francés¹⁶. Pero es, sobre todo, en la factura donde Arean los encuentra velazqueños, en esas “formas fluctuantes o contenidas, inventando nuevas texturas y prescindiendo del pretexto objetivo”. Significativamente, tanto Saura como Millares “cuelan” en sus respuestas a Goya, como si la filiación con el sevillano fuera a regañadientes, reflejando esa “dualidad plástica polarizada por el arte informal y el arte analítico” donde, tanto artistas como críticos, recurren a Goya y Velázquez para legitimar dos constantes opuestas en la historia del arte español¹⁷.

Y así se cerraba la posguerra en 1960, con desbandada general y currículos que significaban las estancias en el extranjero, al decir de los Multitud, jugando “al cosmopolitanismo y a la ‘disparidad estética’ con la misma ‘nonchalance’ que en 1940 al imperio y a la hidalguía.”¹⁸ Los artistas de El Paso encontraban las galerías, público y crítica que reclamaban en su fundación y los “normativos” —asumida su incapacidad de comunicar “en términos de geometría dinámica los conflictos sociales”— se decantan por el “historicismo castizo” de Estampa Popular o *desbordan* a otros campos. De esta forma “estampas, lámparas y cuadros cumplían, por los distintos e inescrutables caminos del Señor, un mismo proceso de racionalización de la producción artística: el que exigían el Plan de Estabilización y los de Desarrollo”¹⁹.

Y VOLVER A PINTAR...

¹⁵ En Tomás Llorens (Paleta, gusto, hispanidad y autenticidad en la pintura española de los 50, 1998, págs. 66-67)

¹⁶ La pregunta planteada se conoce por el enunciado de la respuesta de Joaquín Folch y Torres, quien fuera director de la Junta de Museos de Barcelona antes de la Guerra y asesor de Francisco Cambó. Además de artistas como Ferrant, Brossa o Dalí, se recogen respuestas de Cela, Bohigas, Sanchez Camargo, Aguilera Cerni, Chueca Goitia o Marés.

¹⁷ En Barreiro, op. cit. (2009, pág. 163)

¹⁸ En el texto de la exposición “Crónica de la pintura española de posguerra: 1940-1960” en la Galería Multitud de Ángel González y Francisco Calvo Serraller (La pintura empieza mañana, 1976b, pág. 17)

¹⁹ González y Calvo Serraller, op.cit. (1976b, pág. 18)

Ante el informalismo, un sentido formal de la pintura aunque no figurativo. Siendo un clásico por mi formación, como un clásico había de expresarme [...] Al conocer la pobreza de color de los pintores informalistas españoles, cargué en todo lo posible la armonización del color [...] observe los cambios periódicos que se producen en el conjunto visible de la naturaleza al paso de las horas [...] Monet en ese cambio presintió la abstracción o al menos la predijo [...] No vio ni represento más que la luz cambiante metamorfoseando en color. Tras esa luz - color no expresan más que su voluntad.

Miguel Pérez Aguilera, Tesis, 1983 (Miguel Pérez Aguilera. Autobiografía, 2006, pág. 20)

PÉREZ AGUILERA, PROFESOR EN LA ESCUELA DE BELLAS ARTES DE SEVILLA DE MARIA LARA, EMPRENDÍA A MEDIADOS DE LOS SESENTA UNA PRÁCTICA MUY DIFERENTE A LA DE SUS INICIOS EN ESE GRUPO QUE SE REUNIÓ EN 1945 EN LA JOVEN ESCUELA MADRILEÑA POR OPOSICIÓN AL ACADEMICISMO²⁰. UN MOVIMIENTO SIN FORMA QUE SÍ TIENE GÉNERO, EL PAISAJE, CUYA PRÁCTICA RECIBE UN IMPULSO RENOVADO EN LOS AÑOS CUARENTA Y CINCUENTA RETOMANDO, PARA BOZAL ([1991] 1995, págs. 181-182), LOS INTERESES INCIPIENTES DE LA ESCUELA DE VALLECAS Y TAMBIÉN POR ESA INDEFINICIÓN TEMÁTICA QUE HACE QUE TENGA “MUCHO MENOS DE DESCRIPTIVO QUE DE SUSTANCIAL” EN EL REFLEJO DE LA REALIDAD ESPAÑOLA. PRUEBA EL PAISAJE ESPAÑOL DE ESOS AÑOS ESA CUALIDAD DE RECEPTÁCULO DE EXPERIMENTACIÓN PLÁSTICA DESDE LA AUSTERIDAD SUSTANCIAL DE ORTEGA MUÑOZ A LA CONSISTENCIA MATERIAL DE PALENCIA O LA DEPURACIÓN FORMAL DE CANEJA SOBRE LAS BASE DE LA CUIDADA CONSTRUCCIÓN DE VÁZQUEZ DÍAZ.

ES A ESE OFICIO DE CONSTRUCCIÓN, A TRAVÉS DE LA COMPOSICIÓN Y DE LA LUZ DEL COLOR, AL QUE HACE REFERENCIA PÉREZ AGUILAR CUANDO HABLA DE SU FORMACIÓN DE CLÁSICO, “REPARTIENDO” EL CUADRO EQUILIBRADAMENTE “COMO UNA RED DE PROPÓSITOS ARQUITECTÓNICOS”²¹. COMO EL MANTRA QUE SEMPERE REAPRENDE DE VELÁZQUEZ —“ESPACIO, LUZ, MOVIMIENTO, EQUILIBRIO”— Y QUE TRASLADA A SU EXPERIMENTACIÓN CON BOMBILLAS Y CIRCUITOS DE LOS SESENTA “RENUNCIANDO AL CUADRO, NO TAN

²⁰ Celebrada en la librería Buchholz la exposición reunía a artistas con trayectorias posteriores tan dispares como José Guerrero, Alvaro Delgado, Pablo Palazuelo o el propio Miguel Pérez Aguilera, entre otros en Valeriano Bozal (Summa Artis. Pintura y escultura españolas del siglo XX (1939-1990), [1991] 1995, pág. 205)

²¹ Pérez Aguilera, op. cit. (2006, pág. 21)

SÓLO COMO IMITACIÓN DE ALGO, SINO TAMBIÉN COMO SIMULACIÓN O FIGURACIÓN DE ELEMENTOS EXISTENTES EN LA REALIDAD”²². OBRAS QUE DESBORDAN EL LIENZO PORQUE ESTAS REFLEXIONES Y ANALISIS ESTABAN, COMO DICE DEL RÍO, “destinadas a extrapolarse a los espacios físicos en los que se ubicaban las obras, a la corporalidad, a la arquitectura o al diseño de los nodos de conexión relacional”²³. Una abstracción geométrica que encuentra acomodo en 1966 en los Seminarios del Centro de Cálculo —que comparte con unos jóvenes Jose Luis Alexanco, Manuel Barbadillo, Soledad Sevilla, Manolo Quejido, Navarro Baldeweg o Jose María López Yturralde —sin renunciar a sus inquietudes sociales porque al artista le corresponde dar respuesta testimonial tanto a los dilemas arte-computadora como a los del arte-sociedad moderna²⁴.

Mientras tanto, haciendo una elipsis de cómic, el pintor sevillano Luis Gordillo, que asistiría a las clases de Pérez Aguilera, abandona el lenguaje gestual y matérico iniciando a través de la serialización de perfiles o muñecos con referencias en el *pop* inglés una “banalización del gusto” a partir de la cultura cotidiana de los medios de comunicación (Bozal, 1998, págs. 78-79). Frente a la ironía subversiva de los Equipos Crónica y Realidad o a la más amable de Alcaín, la ironía retórica de Gordillo —en la que se mirará la generación de los ochenta— vacía “de cualquier énfasis no los temas de la pintura sino la pintura misma, [para] alcanzar [...] las cotas más intensas de lo grotesco”. En otra esquina, otra sevillana de su quinta y formación, Carmen Laffón, mantenía la investigación en el paisaje con una cotidianeidad hecha de luz del lado de la figuración.

En el cambio de década, Marchan ([1974] 1986, págs. 275-279) distingue “tres actitudes artísticas”: la primera con “neos” y eclecticismos de toda índole que “intentan conectar cuanto antes con algún protector, de sintonizar con el ‘mundillo’ económico y artístico”; en la segunda reconoce una prolongación de las experimentaciones pasadas con algunas propuestas más innovadoras pero siempre “bajo la óptica de la propia inmanencia del movimiento artístico”.

La tercera, la apuesta en la que él mismo milita, “intenta romper con la concepción dominante y propugna —no sin tropiezos— propuestas de transformación en los niveles del mismo objeto artístico, y, sobre todo, de su creación y recepción, de la producción y del

²² La primera referencia es de su contribución al *Homenaje informal* de la Sala Gaspar (1960, pág. s.n.) y la segunda del homenaje del grupo Parpalló en la Sala Mateu en febrero de 1961 recogido en la antológica del IVAM (Eusebio Sempere. Una antología. 1953-1981, 1998, pág. 294)

²³ Victor del Río (Lógica de las difracciones: desvíos y proyectos intermediales en la obra de Eusebio Sempere, 2018, pág. 155)

²⁴ Recogido en del Río, op.cit (2018, pág. 158) del catálogo del IVAM, op. cit (1998, pág. 296)

consumo". Una apuesta radical de desmaterialización con las experiencias "del arte pobre al conceptual" de García Sevilla, Pazos, Miralles, Muntadas, Utrilla, Llimos, Criado o Corazón, cuya paternidad suele concederse a los catalanes pero que tuvo mejor acogida institucional en Madrid, con exposiciones en el Ateneo, la Sala Amadís o la galería Vandrés en los primeros años de la década²⁵. Desde instancias oficiales intentan acotarse, por asimilación, estas prácticas o quizá simplemente las cosas estén cambiando: una sección de "Nuevas Tendencias" en la convocatoria de la Exposición Nacional de 1972 tiene en cuenta que la evolución del arte "ha llegado en nuestro días a ciertos tipos de expresión en que desaparece el 'objeto artístico' y en las que obra y proceso, acontecer y resultado, se funden" para dar cabida "a las tendencias ambientales, "happenings", arte pobre, proyectos imposibles, etc."²⁶.

Ese mismo año Lara se traslada al campo, a Bustarviejo, en relación vital con todo pero desde una distancia en la práctica, aunque algunos rasgos de su pintura de los ochenta remiten a procedimientos que entrañan una implicación física con las obras. Se trata de elementos naturales como grandes hojas limitadas apenas por los bordes del papel y sobre todo, juncos, cañas que se abren recorriendo la superficie del papel en todo el arco de la amplitud del brazo. Un gesto, dice Montesinos, sin gestualidad que no es huella de su expresión interior sino de la "fisicidad propia del oficio"²⁷. El oficio de una pintura ejercida con la disciplina de la repetición como forma de conocimiento.

Porque la única forma de aprehender lo inasible es el asedio constante, disciplinado y tenaz: "Pintando una y otra vez un mismo espacio-asunto, acabo por situar lo determinante de la experiencia en el devenir" nos dice Quejido²⁸. Y así, en los noventa, Lara emprende su campaña para hacer que la luz brote del cuadro. Sus primeros paisajes contienen la cotidianeidad tejida por el resplandor en la ventana de su estudio, cuya trama ARTICULA UNA COMPOSICIÓN QUE VA RECOGIENDO CON CONSTANCIA UN REGISTRO CROMÁTICO DEL TIEMPO. PERO LA REFERENCIA SE VA ABANDONANDO EN UN CAMINO DE DESPOJAMIENTO, COMO DICE AURORA GARCÍA, QUE AFECTA A LA TRAMA Y AL COLOR Y DONDE LA GEOMETRÍA QUEDA RELEGADA A UNA EXCUSA

²⁵ Una radicalidad que esta vez señalaba a los artistas de las generaciones anteriores y que da lugar a la famosa polémica entre Tàpies y el Grup de Treball (García Sevilla) con el artículo de *La Vanguardia* en marzo de 1973 que se pueden consultar en la web del segundo (Document resposta a Tàpies, 1973).

²⁶ Una Exposición Nacional no llegará a celebrarse y que se recoge en la Orden de 28 de enero (por el que se aprueba el reglamento de las Exposiciones Nacionales de Arte Contemporáneo, 1972).

²⁷ En Montesinos, op.cit. (2002, pág. 9)

²⁸ En el texto de Juan Manuel Bonet para la retrospectiva de Manolo Quejido (Manolo Quejido, 33 años en resistencia: abril-junio, 1997, IVAM Centre del Carme, 1997, pág. 20)

COMPOSITIVA Y EL ESPACIO EXTERIOR E INTERIOR SE UNEN COMO “DOS CARAS DE LA MISMA MONEDA”²⁹.

SE MANTIENE EN LOS ACRÍLICOS LA MISMA FISICIDAD QUE EN LA OBRA ANTERIOR. DONDE ANTES EL ÓLEO IMPREGNABA EL PAPEL DANDO CORPOREIDAD A ESAS HOJAS DE “PODEROSA INDIVIDUALIDAD SÍGNICA”³⁰ y el carboncillo tramaba los juncos en su crecimiento, el acrílico ahora se diluye en capas aterciopeladas de vibrante transparencia. Su aplicación requiere de disciplina técnica, necesitando de un tiempo concreto, de una aplicación continua y determinada precisamente para no revelar la mano, para no revelar el tiempo de la acción y para conseguir UN ESPACIO QUE MUESTRE ESE LUGAR INTERMEDIO DENTRO DEL CUADRO, ESA ATMOSFERA LUMINOSA QUE SE RESPIRA Y SE TOCA. TAMBIÉN EN LOS DIBUJOS, DONDE La sutileza del trazo vibrante del lápiz FLOTA sobre el velo de un fondo manchado por impresión revelando, de nuevo, un ejercicio de constancia y el trazo físico de la mano como traducción de un ejercicio mental.

“PINTE USTED. ¡NO LO PIENSE MÁS!” ORDENABA QUICO RIVAS EN 1980, MIENTRAS JUAN ANTONIO AGUIRRE PROFETIZABA UNA DÉCADA MULTICOLOR EN UN PREFACIO A ALCOLEA A QUIEN LE HACE RENEGAR DEL LASTRE DEL PASADO PARA REIVINDICAR EL PLACER A LA PINTURA “NADA DE PSICOLOGÍA NI IDEOLOGÍA. POLÍTICA MINIMALIZADA COMO ADORNO. FÍSICA ES LO QUE HAY EN EL CUADRO. CÓMO FUNCIONA EL CUADRO: DEL DÍA A LA NOCHE. PINTAR SÓLO CUANDO DA PLACER”³¹. EN ESTA EXALTACIÓN VITALISTA, CASTRO BORREGO VE UN ESFUERZO POR SER EN LA PINTURA, PROBAR A SER POR SÍ MISMOS EN “UN ANHELO DE EMPEZAR DE CERO, OBTIENDO LOS SIGNOS DE UNA IDENTIDAD ESPAÑOLA ESTEREOTIPADA” EN PARALELO CON EL NUEVO TIEMPO QUE SE ABRÍA TRAS LA DICTADURA³².

Y EN ESTE ANHELO TRADUCIDO A COLORES QUE RECUPERA A BONNARD Y SOBRE TODO A MATISSE, ES DESDE DONDE PINTAN CON HEDONISMO Y PLACER ALCOLEA, PÉREZ VILLATA, CARLOS FRANCO O ALBACETE, EL MISMO EN EL QUE SE INSTALA LARA AUNQUE DESDE UNA CONTEMPLACIÓN MÁS PAUSADA. SU

²⁹ Aurora García en el texto de la exposición *María Lara. a lo largo del día, la luz...* en la Galería Rafael Pérez Hernando de diciembre 2005 a enero 2006 (Pensar la luz, 2005, pág. 7)

³⁰ Montesinos, op. cit. (2002, pág. 9)

³¹ Quico Rivas, “Pinte Vd.”, *City Life*, Cuadernos de la Aventura, Madrid, 1980, págs. 40-41; la cita de Alcolea la recoge Aguirre en su catálogo de la exposición *Carlos Alcolea en el MEAC* el mismo año en Castro Borrego (Lo viejo, lo nuevo y lo diferente. La pintura española de los años 80, 1998, págs. 139,138)

³² Castro Borrego (1998, pág. 139)

PINTURA ES DE UNA LIQUIDEZ ESTÁTICA DONDE EL TIEMPO ES INFINITO PORQUE ES UN TIEMPO EN VILO, SUSPENDIDO EN ESA HORA MÁGICA DE SU ESTUDIO, RALENTIZADO EN LA CONTEMPLACIÓN. UNA SUSPENSIÓN QUE NO BUSCA EL EFECTO DE SORPRENDERNOS ANTES DEL IMPACTO, COMO EN LAS PELÍCULAS, SINO QUE, MANTENIDA, CONSTANTE, ES COMO EL DUERMEVELA DE UNA SIESTA DE verano observando el haz de luz entre las cortinas desde la semioscuridad, polvo en suspensión movido apenas. Una suspensión que refuerza la composición desbordando los límites del cuadro por la ausencia de horizonte, sin referencias a las que asirse para entender la escala. Una expansión infinita sugerida por las secuencias de color, para Aurora García, o por la continuidad de su serialidad cromática para Llorente que imagina una potencialidad más allá del marco³³.

La de María Lara es una mirada velada por la luz, una luz sin sombras, emancipada de la forma donde el color se convierte en tiempo capturado, como una nota en vibrato capaz de sostener la ensoñación de luz.

³³ En García, op. cit. (2005, pág. 7) y en el texto de Ángel Llorente para el catálogo de la exposición *María Lara. La luz. Dibujos y pintura* en el Museo Francisco Sobrino de Guadalajara mayo-julio 2019 (Una mirada luminosa, 2019, pág. 6)

Bibliografía

- Angulo Íñiguez, D. ([1957] 1962). *Historia del Arte* (Vol. 2). Madrid: Distribuidor EISA.
- Barreiro, P. (2008). *Arte normativo español: procesos y principios para la creación de un movimiento*. Madrid: CSIC, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Barreiro, P. (2009). *La abstracción geométrica en España (1957-1969)*. Madrid: CSIC, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Bozal, V. ([1991] 1995). *Summa Artis. Pintura y escultura españolas del siglo XX (1939-1990)* (Vol. 37). Madrid: Espasa Calpe.
- Bozal, V. (1998). El color del acrílico. En D. Rodríguez, *Pintura española de vanguardia (1950-1990)* (págs. 71-80). Madrid: Fundación Argentaria.
- Castro Borrego, F. (1998). Lo viejo, lo nuevo y lo diferente. La pintura española de los años 80. En D. Rodríguez, *Pintura española de vanguardia (1950-1990)* (págs. 137-149). Madrid: Fundación Argentaria.
- Colectivo. (mayo de 1973). *Document resposta a Tàpies*. Obtenido de Ferrán García Sevilla: <http://ferrangarciasevilla.cat/textos/05-73%281%29%20bo.pdf>
- del Rio, V. (2018). Lógica de las difracciones: desvíos y proyectos intermediales en la obra de Eusebio Sempere. En *Eusebio Sempere* (págs. 149-172). Madrid: Museo Nacional Reina Sofía.
- García, A. (2005). Pensar la luz. En *María Lara, a lo largo del día, la luz...* (págs. 5-9). Madrid: Galería Rafael Pérez Hernando.
- González García, A., y Calvo Serraller, F. (1976a). *Paisaje español entre el realismo y el impresionismo*. Madrid: Galería Multitud.
- González García, A., y Calvo Serraller, F. (1976b). La pintura empieza mañana. En *Crónica de la pintura española de posguerra* (págs. 7-18). Madrid: Galería Multitud.
- IVAM. (1998). *Eusebio Sempere. Una antología. 1953-1981*. Valencia: Generalitat Valenciana.
- Lara, M. (2019). A la luz dl día, un día cualquiera, en mi estudio. En A. Llorente, *María Lara* (pág. 29). Guadalajara: Museo Francisco Sobrino.
- Llorens Serra, T. (1998). Paleta, gusto, hispanidad y autenticidad en la pintura española de los 50. En D. Rodríguez, *Pintura española de vanguardia (1950-1990)* (págs. 63-70). Madrid: Fundación Argentaria.
- Llorente Hernández, Á. (2003). *Equipo 57*. Córdoba: Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí.
- Llorente, Á. (2019). Una mirada luminosa. En *María Lara. La luz. Dibujos y pinturas* (págs. 5-7). Guadalajara: Museo Francisco Sobrino.
- López- Bahut, E. (2007). *De la escultura a la ciudad. Monumento a Batlle en Montevideo. Oteiza y Puig, 1958-60*. Alzuza: Fundación Jorge Oteiza.

- Manolo Quejido, *33 años en resistencia: abril-junio, 1997, IVAM Centre del Carme*. (1997). Valencia: Generalitat Valenciana.
- Marchán Fiz, S. ([1974] 1986). *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad "postmoderna"*. Madrid: Akal.
- Miguel Pérez Aguilera. *Autobiografía*. (2006). Sevilla: Fundación El Monte.
- Montesinos, A. (2002). Claros en el bosque. En *María Lara. Paisajes de luz* (págs. 7-11). Málaga: Centro Cultural Provincial, Diputación Provincial de Málaga.
- Orden de 28 de enero. (8 de febrero de 1972). por el que se aprueba el reglamento de las Exposiciones Nacionales de Arte Contemporáneo. *Boletín Oficial del Estado*(33), 2286-2288. Obtenido de <https://boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1972-205>
- Ramírez, P. (2006). *Grupo Parpalló 1956-1961*. Valencia: Generalidad Valenciana.
- Sambricio, C. (2003). Introducción. En C. (. Sambricio, *Un siglo de vivienda social: 1903-2003. [Exposición organizada por el Ministerio de Fomento, el Ayuntamiento de Madrid-EMV y el Consejo Económico y Social (CES)]*. (págs. 25-27). Madrid: Ministerio de Fomento.
- Santos Torroella, R. (1960). *0 Figura. Homenaje informal a Velázquez* (Vol. 1). Barcelona: Sala Gaspar.
- Torrent, R. (2010). El diseño que viene... de los cincuenta a los sesenta. En *VVAA, El diseño industrial en España* (págs. 127-180). Salamanca: Cátedra.

Obras en exposición

Exhibited works

De la serie *Hojas* From the series *Leaves*

1 / 2 / 3

Sin título Untitled, 1989

Óleo sobre papel Oil on paper

67 x 52,5 cm c/u each

4 / 5

Sin título Untitled, 1989

Carboncillo sobre papel Charcoal on paper

97 x 71 cm c/u each

6 / 7 / 8

Sin título Untitled, 1989

Carboncillo sobre papel Charcoal on paper

100 x 72 cm c/u each

9

Sin título Untitled, 1989

Carboncillo sobre papel Charcoal on paper

100 x 72 cm

Colección MUSAC MUSAC Collection

10

Sin título Untitled, 1990

Díptico, carboncillo sobre papel Dyptic, charcoal on paper

37 x 70 cm

De la serie *A lo largo del día, la luz...*

11

Sin título Untitled, 2004

Lápiz de color sobre papel Colour pencil on paper
32,5 x 50 cm

12

Sin título Untitled, 2006

Lápiz de color sobre papel Colour pencil on paper
32,5 x 50 cm

13

Sin título Untitled, 2007

Lápiz de color sobre papel Colour pencil on paper
35 x 50 cm

14

Sin título Untitled, 2011

Lápiz de color sobre papel Colour pencil on paper
49 x 67 cm

15

Sin título Untitled, 2011

Lápiz de color sobre papel Colour pencil on paper
49 x 67 cm

Colección MUSAC

16

Sin título Untitled, 2011

Lápiz de color sobre papel Colour pencil on paper
49 x 67 cm

17

Sin título Untitled, 2011

Acrílico sobre tela Acrylic on canvas
41 x 78 cm

18

Sin título Untitled, 2016

Lápiz de color sobre papel Colour pencil on paper
68 x 50 cm

19

Sin título Untitled, 2016

Lápiz de color y grafito sobre papel Colour pencil and graphite on paper
68 x 50 cm

20

Sin título Untitled, 2016

Lápiz de color sobre papel Colour pencil on paper

68 x 50 cm

21

Sin título Untitled, 2016

Lápiz de color y grafito sobre papel Colour pencil and graphite on paper

68 x 50 cm

22

Sin título Untitled, 2011

Acrílico sobre tela Acrylic on canvas

33 x 72 cm

23 / 24 / 25 / 26 / 27 / 28

Sin título Untitled, 2017

Lápiz de color y grafito sobre papel Colour pencil and graphite on paper

50 x 36 cm c/u each

29

Sin título Untitled, 2007

Acrílico sobre tela Acrylic on canvas

195 x 390 cm

30

Sin título Untitled, 2008

Lápiz de color sobre papel Colour pencil on paper

68 x 50 cm

31 / 32 / 33 / 34 / 35 / 36

Sin título Untitled, 2009

Lápiz de color sobre papel Colour pencil on paper

68 x 50 cm c/u each

37 / 38

Sin título Untitled, 2008

Lápiz de color sobre papel Colour pencil on paper

68 x 50 cm c/u

39

Sin título Untitled, 2012

Acrílico sobre tela Acrylic on canvas

195 x 390 cm

40

Sin título Untitled, 2016

Técnica mixta sobre papel Mixed media on paper

31,5 x 21,5 cm

Colección MUSAC MUSAC Collection

41

Sin título Untitled, 2016

Técnica mixta sobre papel Mixed media on paper
31,5 x 21,5 cm

42 / 43

Sin título Untitled, 2016

Técnica mixta sobre papel Mixed media on paper
30 x 21 cm c/u each

44 / 45 / 46 / 47 / 48 / 49 / 50

Sin título Untitled, 2018

Técnica mixta sobre papel Mixed media on paper
30 x 21 cm c/u each

51 / 52

Sin título Untitled, 2019

Técnica mixta sobre papel Mixed media on paper
30 x 21 cm c/u each

MUSAC Museo de
Arte Contemporáneo
de Castilla y León

