

EL MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO JOSÉ MARÍA MORENO GALVÁN: LA CRÍTICA DE ARTE COMO MEDIACIÓN

*THE JOSÉ MARÍA MORENO GALVÁN MUSEUM
OF CONTEMPORARY ART:
ART CRITICISM AS MEDIATION*

Miguel Ángel Rivero Gómez
Universidad de Sevilla

Resumen El presente artículo tiene como protagonista al Museo de Arte Contemporáneo José María Moreno Galván, de La Puebla de Cazalla (Sevilla). Se trata de un particular museo al estar dedicado a un crítico de arte y no a un artista, como es habitual. Este proyecto, sin embargo, alcanza una alta dosis de coherencia precisamente por eso. Porque entre las funciones de los museos está la divulgación de los contenidos que alberga, facilitando su acceso y comprensión al visitante. Y porque esa es asimismo la labor del crítico de arte, que asumió con todas sus consecuencias José María Moreno Galván, acercando al público a la comprensión y convivencia con el arte de su tiempo.

Palabras clave Museo Arte Contemporáneo Moreno Galván, crítica de arte, mediación.

Abstract This article focuses on the José María Moreno Galván Museum of Contemporary Art, in La Puebla de Cazalla (Seville). It is a particular museum, as it is dedicated to an art critic and not to an artist, as it may be usual. This project, however, is highly coherent precisely for that reason. That is, content dissemination, facilitating access and understanding to visitors, is among the functions of museums. And this is also the work of the art critic, as José María Moreno Galván fully assumed, bringing the public closer to understanding and living with the art of his time.

Keywords José María Moreno Galván Museum of Contemporary Art, Art Critic, Mediation.

¿Un museo dedicado a un crítico de arte?

En España, entre las décadas de los 80 y 90 del siglo xx, se vivió una verdadera fiebre de creación de espacios dedicados al arte contemporáneo. Ciudades y pueblos se embarcaron por doquier a la carrera del progreso desde la puesta en marcha de una Fundación, Centro o Museo de Arte Contemporáneo. En muchos casos, se aprovechaba la coyuntura para rendir homenaje y conservar el legado del artista local o arraigado en su solar: Zuloaga, Sorolla, Picasso, Dalí, Vázquez Díaz, Miró, José Guerrero, Tàpies, Pablo Serrano, César Manrique, Vela Zanetti, Guinovart... En otros casos, los menos, no ha sido un artista sino un crítico de arte quien ha dado nombre al espacio, como sucede con el Museu d'Art Contemporani Vicente Aguilera Cerni de Vilafamés, el Centro Damián Bayón o el Museo de Arte Contemporáneo José María Galván. Puede resultar hasta paradójico que sea un crítico quien dé nombre a un museo o centro de arte, y que su concepción misma del arte sea la que articule la colección y el programa expositivo. Pero si nos detenemos a pensarlo, se trata de algo cargado de sentido, sobre todo, si tenemos en cuenta la función del crítico de arte como mediador, cuya misión ha de consistir en agrietar los diques que separan al público de las manifestaciones artísticas de su tiempo. Esa ha de ser también, al fin y al cabo, una de las funciones de los museos de arte contemporáneo, donde la relación con el público se torna más compleja que en cualquier otro museo, al sentir el espectador constantemente desafiada su comprensión, y donde por tanto se hace más necesaria la mediación entre las obras de arte y el público. Además, en el caso de José María Moreno Galván, que es el que nos ocupa aquí, su práctica de la crítica de arte se caracteriza por su firme intención de acercar al pueblo a la comprensión del arte, en especial, del arte contemporáneo. Él mismo explicita cuál ha de ser la función del crítico en una entrevista de la

revista *Artes*: «La labor del crítico no creo que sea la de modificar el arte, sino la de ayudar a su comprensión. Yo he tratado de explicarlo, no de modificarlo. A los artistas y a algún sector del público es posible que yo le haya dado alguna pauta para esa comprensión» (Moreno Galván, 1964: 3). Por tanto, el que Museo de Arte Contemporáneo de su pueblo natal lleve su nombre es algo cargado de coherencia y de sentido, pues desde ahí seguirán operando su espíritu y su memoria en la divulgación y el acercamiento de las gentes a las artes de su propio tiempo.

La disociación entre artistas y público, y el papel de la crítica de arte

Una de las cuestiones capitales que atañe al arte del siglo xix en adelante ha sido su creciente distanciamiento respecto al público; distanciamiento que ha marchado en paralelo al proceso de conquista de la «autonomía» del arte. Con la aparición de las vanguardias artísticas a comienzos del siglo xx, esa disociación entre los artistas y el público no hizo sino agudizarse, a pesar de que las diferentes corrientes acompañaron sus prácticas artísticas con un importante *corpus* de manifiestos y de que uno de sus objetivos era precisamente quebrar la escisión existente entre el arte y el pueblo, abierta por el esteticismo del xix. Se trataba de que el arte asumiese un compromiso con su presente y con el nuevo mundo que empezaba a vislumbrarse, lo cual exigía romper con la tradición y liquidar los residuos del arte clásico, para así abrir paso a nuevos lenguajes. Un arte nuevo para un mundo nuevo. Había que derrocar al arte institucional burgués y dinamitar su entramado. Esa era, según Adorno, la misión del arte moderno: liberar la obra de las ideas de unidad y totalidad desde la «deslimitación», y hacerla capaz de acoger lo dispar y lo difuso. En ese recorrido, sin embargo, a los artistas, críticos y teóricos del arte no los acompañó el público, menos aún el pueblo.



Interior del Museo de Arte Contemporáneo José María Moreno Galván

Al contrario, aumentaron las distancias entre ambos, tanto en las vanguardias históricas como en las de la segunda mitad del siglo xx.

Llegamos al siglo xxi y las barreras del arte contemporáneo siguen en pie, de manera que la lejanía de los artistas con el público se traduce en una actitud de desconfianza por parte de este, cuando no de menosprecio e indignación. Pierre Bourdieu, al analizar esta cuestión en *El sentido social del gusto*, habla de «la animadversión con respecto a la creación contemporánea que hoy se manifiesta cada vez con más frecuencia» (Bourdieu, 2011: 20). Su hipótesis consiste en que «la crisis del arte es probablemente una crisis de creencia», pues el arte se ha convertido en «un objeto de creencia». El museo mismo, dice, «es como una iglesia: es un lugar sagrado», donde se rinde culto a las obras de arte por el mero hecho de hallarse en ese sagrado lugar (Bourdieu, 2011: 26-27). ¿Dónde está entonces la razón de esa

«animadversión» hacia el arte contemporáneo? Bourdieu rechaza la tesis impuesta desde la crítica más conservadora de que al pueblo no le atrae el arte moderno. El problema radica, dice, en que «no se ha hecho nada para desarrollar la *libido artística*, el amor al arte, la necesidad del arte, que es una construcción social, un producto de la educación» (Bourdieu, 2011: 32). Es decir, no se han puesto a disposición del pueblo los códigos de acceso a ese nuevo arte: «los instrumentos de conocimiento –la competencia–, y de reconocimiento –la creencia, la propensión a admirar como tal (una admiración puramente estética) lo que está socialmente designado como admirable–» (Bourdieu, 2011: 31). De este modo, concluye su análisis señalando:

Así, por un lado, está el hecho de la desigual distribución de los medios de acceso a la obra de arte [...] y por el otro, está el hecho de que el

mundo en el cual se produce el arte, por su propia lógica, se aleja aún más del mundo común. La ruptura, que es sin duda muy antigua, se ha tornado dramática desde el momento en que el campo artístico ha comenzado a volverse hacia sí mismo y devenir reflexivo, [...] Así, las expectativas del público [...] se alejan siempre más de lo que proponen los artistas que, inmersos en la lógica autónoma del campo, cuestionan sin cesar las categorías de percepción comunes... (Bourdieu, 2011: 32-33).

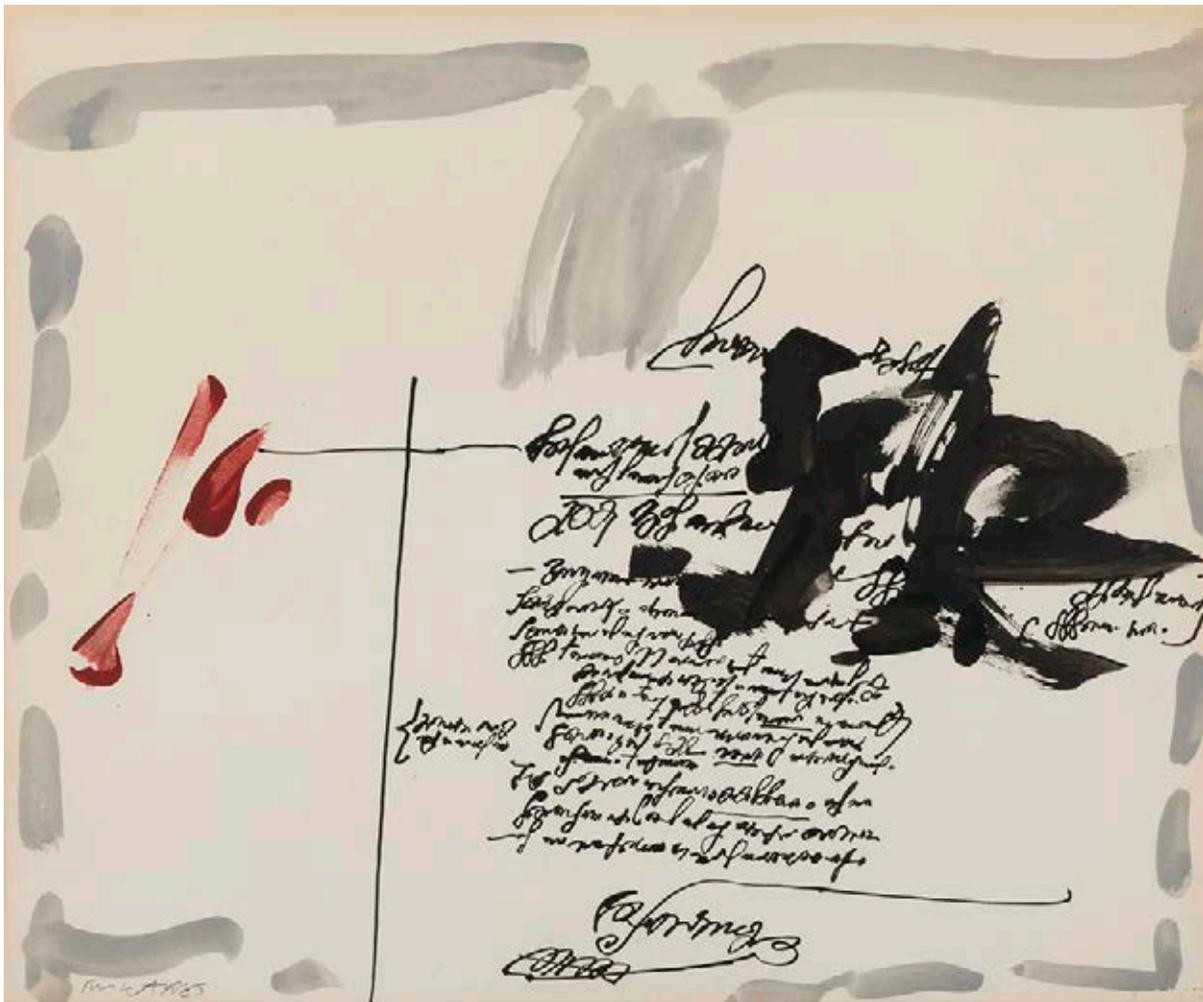
También ha abordado esta cuestión José Jiménez, quien desde una línea próxima hace recaer la responsabilidad del distanciamiento del público respecto al arte contemporáneo sobre los mismos artistas, pero también sobre críticos, conservadores, comisarios, teóricos del arte, medios de comunicación y, especialmente, sobre los museos, que parecen vivir «de espaldas» a las gentes a las que se deben. Señala, no obstante, otra línea de explicación a este «divorcio entre el arte y el público», y al sentimiento de «estafa» que se despierta en el espectador al no ser capaz de comprender las obras que tiene ante sus ojos. Adonde apunta es al tópico moderno de que «el arte se basta a sí mismo», sin necesidad de ningún apoyo externo. A juicio de José Jiménez

... esto no solo no es así hablando del arte contemporáneo, sino que tampoco lo ha sido nunca. [...] Todas las prácticas y actividades artísticas, no solo han estado siempre ubicadas en contextos culturales e históricos muy concretos, en los que se determinaban sus límites y horizonte, sino que *el perfil de esos contextos se ha establecido siempre desde el lenguaje, a través de construcciones interpretativas, teóricas*. El arte nunca se bastó «a sí mismo», [...] Por el contrario, las obras y propuestas artísticas han ido siempre acompañadas de *una retórica* (en el sentido positivo de la palabra) *de acompañamiento*, de lenguaje, cuya función no es «explicarlas», sino situarlas en un contexto de sentido, de significación. (José Jiménez, 2010: 14).

Queríamos llegar aquí, porque esa es precisamente la función que José María Moreno

Galván adscribió a la crítica, tal y como desarrolla en su obra *Autocrítica del arte*. Parte en su planteamiento de la estrecha vinculación existente entre arte y sociedad, y de una concepción del arte como «testimonio» que «significa» a una realidad: «de lo que se trata –dice– es de encontrar en la huella del arte el testimonio de los hombres» (Moreno Galván, 2010: 53). Desde ahí sostiene que la labor del crítico ante una obra de arte «consistiría, no en dictaminar presuntas calidades y jerarquías según no se sabe qué código de calificaciones jerárquicas, sino en autenticar su evidencia significadora o su gratuidad» (Moreno Galván, 2010: 52). Solo eso puede juzgar la «autenticación» de una obra, su capacidad de «significar», es decir, su «correspondencia» con ciertas realidades de su tiempo de las que el arte es «testimonio».

Tenemos aquí una concepción de la crítica de arte como «mediación», originaria de la aparición misma de la figura del crítico, que como sabemos nació en el siglo XVIII de la mano de los Salones de París y su afán ilustrado por la difusión social del arte. Asimismo, tenemos en Moreno Galván una concepción de la crítica en cuanto «conocimiento», cuyo origen radica en el romanticismo alemán, según desveló con su habitual lucidez Walter Benjamin bajo las premisas: «El arte es una determinación del *medium* de la reflexión, presumiblemente la más fecunda que ha recibido. La crítica de arte es el conocimiento del objeto en este *medium*» (Benjamin, 2000: 97). Según el filósofo germano, había de confiarse pues a la crítica de arte la tarea de «estimular la reflexión por la que la obra es elevada a la conciencia y al conocimiento de sí misma» (Benjamin, 2000: 101). Si seguimos el recorrido histórico de la crítica de arte, vemos cómo a lo largo del XIX, conforme fueron prosperando los Salones, la crítica fue adquiriendo mayor presencia y significación, tanto social como dentro del mundo del arte. El crítico ya no es solo mediador, sino funda-



Manuel Millares, *Sin Título*, 1971

mentalmente generador de «núcleos de opinión», que influyen en el mercado e incluso en la misma producción artística. Se convierte en abanderado de los artistas y de las tendencias renovadoras del arte, y aunque seguirá operando en sus críticas con objeto de educar el gusto del público para que alcance a comprender la «razón de ser» de la obra, la relación del espectador con el arte de su tiempo se torna cada vez más difícil y compleja. Así sucedió, de hecho, con las diferentes corrientes artísticas que atravesaron el siglo XIX, del romanticismo al postimpresionismo.

Como antes adelantamos, esta situación no hizo sino agravarse con la irrupción de las vanguardias artísticas a comienzos del siglo XX.

En este nuevo escenario, el crítico iría acercándose cada vez más al artista, con objeto de conocer de cerca y en sus entresijos internos los complejos procesos creativos ensayados. Pero al mismo tiempo se fue alejando del público, su destinatario, y dejando de lado su función de «mediación». El resultado fue el aumento de la disociación entre artistas y público, el arte y el pueblo, anteriormente referido. Es la «era de los manifiestos», que parecen venir a suplir a la crítica. «La vanguardia no solo escribe, sino que lo hace preferente a través de manifiestos. Ahora bien, [...] son por lo general proclamas radicales dictadas por la urgencia y por la pasión, [...] algo que está en las antípodas de una reflexión disciplinada» (González García, Calvo Serraller

y Marchán Fiz, 2009: 12). En efecto, los manifiestos quedaban lejos de una reflexión crítica desinteresada, que es la que compete al crítico de arte. Todo ello, sumado a la heterogeneidad de las diferentes corrientes artísticas, a la creciente complejidad con que van prefigurando el arte moderno, y al desasosiego y la desorientación del público, explica que andando el tiempo se volviese a sentir la urgencia de la crítica como mediación y conocimiento.

Ahí es donde situamos a un José María Moreno Galván que, al incorporarse a la escena artística de España en los albores de los años 50, encuentra el campo de la crítica de arte bajo el dominio hegemónico de Eugenio D'Ors, proclive al arte académico y a centrar su indagación pictórica en la búsqueda de las esencias patrias, tal y como marcaba el ideario cultural franquista. No obstante, Eugenio D'Ors también fue responsable de la creación en 1942 de la Academia Breve de la Crítica de Arte, destinada a la promoción y difusión del arte moderno en España. Era una señal de que algo empezaba a cambiar en el campo de la crítica y del arte mismo. No en vano, en torno a estos años surgieron cenáculos artísticos como el Grupo Pórtico en Zaragoza, la Escuela de Altamira en Santander o el Grupo Buchholz en Madrid, que se movían entre la abstracción y la figuración no académica, y cuyos propósitos no eran otros que recuperar la vanguardia artística española. En esa estela les seguirán, ya en los años 50, el informalismo, originado desde el grupo madrileño El Paso y desde el catalán Dau al Set, y con artistas como Tàpies, Millares, Saura, Tharrats, Cuixart, Feito, Lucio Muñoz... Con el triunfante informalismo, que llegó a convertirse en la nueva «vanguardia oficial», convivirá en estos años la abstracción geométrica, que fue ganándose un sitio desde Equipo 57, Equipo Córdoba o el Grupo Parpalló. A ellos hemos de sumar, ya en la década de los 60, la vuelta a la figuración y al expresionismo del realismo social, con centro en el grupo Estampa Popular (Díaz Sánchez: 2004, 74-96). Todo este

movimiento revivificador del arte en España recibió además el aliento de algunos críticos de la anterior generación que reaparecieron, como Sebastià Gasch y Eduardo Westerdhal, cuyos criterios siempre fueron favorables al espíritu de las vanguardias. Pero ante todo, tuvo el apoyo textual de una nueva generación de críticos, entre los que se encontraban Tomás Llorens, Vicente Aguilera Cerni, Giménez Pericás, Alexandre Cirici, Juan Eduardo Cirlot, Valeriano Bozal o José María Moreno Galván. Críticos que dejaron a un lado los análisis formalistas y esteticistas, se aproximaron a una perspectiva sociológica, con influencias del marxismo y el existencialismo, y que apostaron por recuperar la función de la crítica de arte como mediación. En este sentido, ha subrayado Noemí de Haro cómo: «Estos intelectuales contribuyeron a la apertura de nuevos caminos en la crítica de arte introduciendo nuevos métodos y enfoques de análisis de la creación artística» (De Haro, 2016: 407-408). Su papel fue así decisivo en este momento entre finales de los 40 y comienzos de los 60 en el que, en palabras de Moreno Galván, el arte en España va a «montar nuevamente la estructura de nuestra modernidad» (Moreno Galván, 1960: 71). Para ello, resultaba fundamental recuperar la crítica como mediación, y eso explica, tal y como ha precisado Regina Pérez Castillo, el estilo como crítico de arte de Moreno Galván:

Su marca personal sería siempre la sencillez y cercanía del lenguaje. Moreno Galván defendió firmemente la comprensión del arte contemporáneo a través de lenguajes no crípticos y directos, lo cual se contrapone al espíritu de la generación anterior de críticos españoles, encabezada por Eugenio D'Ors, [...] los ensayos de Moreno Galván presentan un marcado carácter periodístico, heredado de su formación en la Escuela Oficial de Periodismo, [...] un estilo periodístico de mayor difusión y alcance. Quizás la naturalidad y franqueza que desprendían sus textos, suponía en la década de 1960 una de las pocas vías que permitían aproximar el arte contemporáneo a los españoles. (Pérez Castillo, 2019: 114-115).

Volvemos así, tras este rodeo, a la cuestión que nos viene ocupando desde el comienzo del texto: la disociación entre el público y el arte contemporáneo. Se trata de una cuestión que ocupó largamente a José María Moreno Galván, como podemos apreciar en sus textos relativos al cambio acontecido en la relación del público con el arte a partir de las vanguardias. A su juicio, el ser humano había basado sus nexos con el arte a lo largo de la historia desde una relación de «identificación». Ahora bien, matiza: «aquella “identificación” entre el arte y el pueblo, tantas veces añorada, estaba ligada no a la realidad del arte sino simplemente a la representación. El público se identificaba con una imagen “narrativa” de su propia vida o de lo que en cada época concibió como vida» (Moreno Galván, 1965: 9). Eso es lo que cambiará sustancialmente con la irrupción de las vanguardias a comienzos del siglo xx, que se fue despojando a la imagen de su sentido narrativo y representativo. Se abrió entonces, prosigue Moreno Galván, un «divorcio entre la expresión del arte y la opinión del público que, en el mejor de los casos, se traduce en indiferencia mutua» (Moreno Galván, 1965: 9). Ese divorcio no hizo sino agravarse en el transcurso del siglo y ahí es donde, según Moreno Galván, había de intervenir el crítico de arte, recuperando el sentido de la crítica como mediación y conocimiento.

Semblanza de José María Moreno Galván

José María Moreno Galván fue una figura decisiva en el marco de la cultura española durante la segunda mitad del siglo xx, fundamentalmente desde su ejercicio de la teoría

y la crítica de arte. De especial relevancia fueron sus textos y reflexiones acerca del arte español de la llamada «segunda vanguardia», con el informalismo como principal foco de atención, y sobre el arte latinoamericano del siglo xx, campo de estudio prácticamente inédito entonces en nuestro país. Cabe destacar asimismo su intenso activismo cultural y político, desarrollado desde su militancia en el Partido Comunista de España y desde su participación en diferentes proyectos de resistencia antifranquista.

Nació en 1923 en La Puebla de Cazalla, en plena campiña sevillana; pueblo «desesperadamente blanco, desesperadamente ahogado entre olivares», como él mismo lo describió (Moreno Galván, 2011: 139). Allí trascurrieron su infancia y adolescencia, compartiendo con su hermano, el pintor Francisco Moreno Gal-



Francisco Moreno Galván, *Un cuarto para el cante*, 1974

ván, una temprana afición por el arte. Tras vivir varios años entre Sevilla y su pueblo natal, y con una formación autodidacta hasta entonces, el acontecimiento que marcó la incorporación de José María Moreno Galván al mundo de arte fue su presencia en la I Bienal Hispanoamericana de Arte, celebrada en Madrid entre 1951 y 1952, y en la cual desempeñó tareas administrativas. Al concluir la Bienal, decidió instalarse en la capital y se matriculó en la Escuela Oficial de Periodismo, compaginando sus estudios con trabajos de diversa índole. Estos comienzos de los 50 fueron años de intenso estudio para él, dedicándose a profundizar en sus conocimientos sobre arte y estética a través de autores como Walter Pater, Apollinaire, Malraux, Wölfflin, Berenson, Worringer o Eugenio D'Ors. Ya por entonces empezó también a ejercer la crítica de arte para diferentes revistas, entre las que podemos destacar *Mundo Hispánico*, *Correo Literario*, *Cuadernos Hispanoamericanos*, *Papeles de son Armadans*, *Gaceta Ilustrada* o *Goya*, y participó en algunos de los eventos artísticos más relevantes del momento, como el Congreso de Arte Abstracto de Santander –1953– o el I Salón Nacional de Arte No Figurativo –1956–. Merced a este último, tuvo además la oportunidad de viajar a Cannes y conocer en persona a su admirado Picasso (Pérez Castillo, 2019: 65-74), experiencia de radical importancia para él, pues lo consideraba el verdadero «fundador de la pintura del siglo xx» y el eje de la esencial «problematicidad» del arte moderno (Moreno Galván, 1977: 47). En estos años se ocupó asimismo de la dirección artística de la Galería Darro, en Madrid, donde entre 1959 y 1963 comisarió destacadas exposiciones sobre el arte español de preguerra, el informalismo, Equipo 57 o el Grupo Signo, de Chile. De este modo, se fue incorporando José María Moreno Galván a la escena artística e intelectual del país, en la cual sorprendieron desde primera hora su particular ejercicio de la crítica de arte, capaz de conciliar sus vastos conocimientos y el rigor de

la teoría estética con la pasión del espectador entusiasta. En esta peculiar manera de mirar e interpretar el arte, nunca dejó de tener presente que la función del crítico era ejercer de «mediador» entre los artistas y el público, asumiendo así como responsabilidad social propia la tarea de acercar al pueblo al complejo fenómeno del arte contemporáneo y de ayudarlo a su comprensión. En este sentido, ha destacado Noemí de Haro en los textos de crítica de Moreno Galván su «voluntad de ser divulgativo» respecto al conocimiento del arte y su negativa a «escribir para los eruditos» (De Haro, 2016: 414).

En cuanto a su labor de agitación política, hemos de ubicarla entre las décadas de los 60 y 70, y ligada al Partido Comunista de España, entonces en la clandestinidad, así como al cada vez más agitado mundo universitario y a diferentes asambleas y tertulias intelectuales de tendencia antifranquista, como la del Café Pelayo. En esta línea, tendrían especial significación para su trayectoria su activa presencia en los homenajes a Antonio Machado en Colliure –1959– y Baeza –1966–, y su participación en episodios como la Asamblea contra la represión de la Facultad de Económicas –1966–, la Asamblea estudiantil pro-amnistía de la Facultad de Ciencias Políticas y Económicas de Somosaguas –1970–, o el homenaje a Picasso organizado en la Facultad de Ciencias de la Universidad Complutense –1971–. A excepción de Colliure, todos estos casos se saldaron para Moreno Galván con detenciones, multas y encarcelamientos, generando en algunos casos movimientos de protesta pidiendo su excarcelación, como el famoso encierro de intelectuales y artistas en el Museo del Prado (Pérez Castillo, 2019: 126-135 y 149-174). Todo ello, por otra parte, dio un amplio eco a su voz como crítico de arte y a su autoridad como intelectual comprometido, convirtiéndose en una suerte de símbolo de la lucha antifranquista entre los estudiantes, los intelectuales y los jóvenes artistas.

Volviendo al campo del arte, Moreno Galván puso el foco desde sus comienzos en el arte

español y latinoamericano, especialmente en sus manifestaciones contemporáneas. Así, por sus primeros textos de crítica de arte vemos desfilar a artistas como Miró, Vázquez Díaz, Ortega Muñoz, Diego Rivera, Wilfredo Lam, Guayasamín, Pablo Serrano, Tàpies, Oteiza, Chillida... Ese foco, sin embargo, se iría orientando cada vez más hacia el arte español, que se convertiría al cabo en el eje central de su obra, encontrando uno de sus más certeros análisis en un ciclo de conferencias que impartió en Madrid en 1958, bajo el título «Lo español en el arte contemporáneo», publicado póstumamente (Martín Cabeza, 2018: 328-368). Fruto de estas primeras indagaciones publicaría su primera obra, *Introducción a la pintura española actual*, donde trazó una exhaustiva panorámica de la misma (Moreno Galván, 1960). Con el tiempo y pese a que su labor como crítico le obligaba a atender a multitud de artistas y exposiciones, sus trabajos teóricos se fueron centrando en el informalismo español. No solo escribió textos sobre artistas como Tàpies, Tharrats, Millares o Saura, sino que vio en el informalismo la consumación de aquella aspiración de las vanguardias históricas por acabar con los últimos restos del clasicismo en el arte y por liquidar los límites entre el arte y el mundo, para así poder reinstalar «el arte en la vida» (Moreno Galván, 2010: 145):

...el aformalismo está ahí para encarar un repudio de valores establecidos por la historia del arte, para abolir un montaje jerárquico de la historia del arte, para destruir el condicionante clásico del arte y denigrar la supervivencia formal de la belleza. En este sentido, el aformalismo es la culminación de una tentativa que es la tentativa conjunta de todo el arte contemporáneo. (Moreno Galván, 2010: 57).

A esta corriente le dedicó, además, sus otras dos obras centrales: *Autocrítica del arte* (Moreno Galván, 2010), publicada en 1965, y *Pintura española. La última vanguardia* (Moreno Galván, 1969). Estamos ante su etapa sin duda

más prolífica, las décadas de los 60 y 70, en las que sus principales plataformas de expresión fueron las revistas *Artes* y *Triunfo*. La obra de José María Moreno Galván se completa así con aproximadamente un millar de artículos que publicó en diarios y revistas, casi un centenar de catálogos y folletos de exposiciones, y los tres libros citados, además de algunas breves monografías, como la dedicada a *Manolo Millares* (Moreno Galván, 1970). El conjunto constituye una extraordinaria documentación sobre el arte español del siglo xx y abrió en su momento un renovador planteamiento de algunas de las cuestiones candentes en la estética contemporánea, como las fronteras difusas entre arte figurativo y arte abstracto, o el problema de la «realidad» en el arte. Moreno Galván se convirtió así en uno de los teóricos y críticos de arte más influyentes de su tiempo, sobre todo, en relación a las nuevas corrientes y a los artistas emergentes. Alcanzó además una notoria proyección internacional, como evidencian la invitación a participar en el XVIII Congreso de la Asociación Internacional de Críticos de Arte, celebrado en 1966 en Praga y Bratislava, o el decisivo papel que desempeñó a partir de 1971 en el Comité Internacional de Solidaridad Artística con Chile, desde el cual se formó la colección de arte contemporáneo que actualmente alberga el Museo de la Solidaridad Salvador Allende, de Santiago de Chile (Araujo, 2009: 4-25; Pérez Castillo, 2018). En la misma línea, podemos mencionar su participación en la Bienal de Venecia de 1976, rodeada de polémicas, o la invitación al Primer Encuentro Iberoamericano de Críticos de Arte y Artistas Plásticos, celebrado en Caracas en 1978 (Pérez Castillo, 2019: 201-219). Fatalmente, su trayectoria vital e intelectual se vio tempranamente truncada por una larga enfermedad, que acabó con su vida el 23 de marzo de 1981, cuando contaba con apenas 57 años y recién empezaba a respirar la libertad por la que tanto había luchado.

Teoría estética

La obra de José María Moreno Galván está cimentada sobre una estética y una teoría social del arte, que hacen a su vez de soporte a la labor crítica que puso en ejercicio y a su particular modo de interpretar la historia del arte y, en especial, el complejo fenómeno del arte contemporáneo (Rivero Gómez, 2017: 39-55). Parte esta teoría social del arte de la estrecha vinculación existente entre arte y sociedad, arte e historia, y arte y vida, desde la premisa de que «una tendencia del arte se enraíza en una tendencia del mundo» (Moreno Galván, 2010: 49). Este supuesto implica que «el arte es mutable porque es significativo», es decir, cambia conforme se transforma el medio social en que vive y al que «significa», siendo la misión de todo arte «auténtico» respecto a su tiempo «significarlo» y responder a él de forma problemática (Moreno Galván, 2010: 51-52). En esta línea, sostiene también que «la realización del arte es individual, pero su testimonio es colectivo» (Moreno Galván, 1960: 2). Toda obra de arte es así testimonio de su tiempo y lugar, y pese a transitar siempre por un filtro individual, el artista, contiene implícita la concepción del arte y de la vida que al artista le tocó en suertes vivir, bien para seguir ese canon o bien para fracturarlo. Ahí se fundamenta su concepción del arte en cuanto «testimonio», central en Moreno Galván:

...ningún otro testimonio humano ha logrado transmitirnos con tanta energía una confianza significativa sobre lo que ha sido el hombre, como el testimonio del arte. El arte es, pues, [...] un testimonio significativo y sintético de la realidad del hombre en su tiempo y en su circunstancia histórica. Es, además, una expresión de la realidad colectiva, aun cuando su materialización sea producto de una labor individual. (Moreno Galván, 1969: 11).

Desde ahí sostendrá el crítico andaluz que «no es el arte el que hace la vida, sino la vida

la que hace al arte» (Moreno Galván, 1960: 4). Ahí reside uno de los centros de gravedad de su teoría estética, que sitúa el núcleo de la creación artística no en la «invención» sino en la «revelación», en el «descubrimiento». El arte está en potencia en la «realidad» y, ante ella, el artista ha de afinar su ojo, pero no para crear nuevas realidades sino para desvelar las que existen ocultas: «Se descubre una realidad existente, se sintetiza y se realiza su signo» (Moreno Galván, 2010: 55). Esa es la misión del artista. La «realidad» será, pues, otro de los conceptos centrales en su teoría estética, en el sentido de que «todo arte, sea o no representativo, está potenciado por una realidad» (Moreno Galván, 1960: 127), y de que «no hay realidades del arte sino realidades sociales que el arte testimonia» (Moreno Galván, 2010: 121).

Sobre estas bases, fue elaborando José María Moreno Galván una renovadora concepción de la historia del arte, edificada sobre dos contraposiciones. Por un lado, la antítesis entre representación y no-representación, desde la cual determina la gran ruptura de la historia del arte, entre el arte clásico y el moderno, en el sentido de que este último se abrió paso desde la conquista de la «autonomía» del arte respecto a la «representación» de la realidad. Todo el arte clásico se había basado en la categoría de «representación» y su hegemonía habría quebrado con la irrupción del arte moderno, que ya no tenía por qué ser necesariamente representativo. Por otro lado, estaría la dialéctica entre «expresión vital» y «forma artística», a propósito de la cual, matiza Moreno Galván que, aunque resulta especialmente relevante en el arte contemporáneo, tiñe todo nuestro pasado cultural, apareciendo la disyuntiva entre lo expresivo y lo analítico-formal «unas veces, en la alternativa entre lo clásico y lo romántico; otras, en la opción entre lo apolíneo y lo dionisiaco» (Moreno Galván, 2010: 89). Lo distintivo del arte contemporáneo será que esta disyuntiva se enfatiza aún más, de manera que la dialéctica de

la obra de arte es trasladada a un nuevo plano: expresión *versus* forma.

A partir de esta doble disyuntiva opera Moreno Galván en su particular trazado de la historia del arte. En la etapa clásica, dice, «no hay “expresión”, solo hay “armonía”» El clasicismo sería, pues, «ese momento cumbre del poderío de la forma», en el que la expresión quedaba reducida a «nota discordante» que había de ser controlada por el «código de la forma» (Moreno Galván, 2010: 28). La otra nota característica de esta etapa clásica del arte consistiría en que este se define como «representación» de la «realidad *visual*». Eso fue precisamente lo que empezó a cambiar a partir del postimpresionismo, al problematizarse los conceptos de «representación» y de «realidad en el arte»: «en el tiempo postimpresionista –señala–, [...] había necesidad de dejar establecido que *la realidad es algo infinitamente superior a la representación. Y que la representación no es más que un aspecto muy parcial –el aspecto visual– de la realidad*» (Moreno Galván, 1960: 6). Así, con el tránsito al arte contemporáneo, el sistema clásico de categorías quedó ya fracturado, poniéndose fin al imperio del «visuallismo», de la «representación»: «la marcha del arte contemporáneo ha consistido, desde todos sus posibles ángulos de análisis, en un progresivo proceso por el cual la realidad ha logrado la autonomía, liberándose de la representación» (Moreno Galván, 1960: 6). Ahora bien, este alejamiento del arte de la condicionante representativa no debemos confundirlo con un alejamiento de la realidad. Según Moreno Galván, el arte contemporáneo sigue estando ligado a la «realidad», pero la aborda desde otros frentes ya independientes de las cadenas de la representación, ampliando con ello de manera extraordinaria los márgenes de esa «realidad». En esta línea, traza su definición del arte contemporáneo: «Podríamos definir idealmente al arte contemporáneo como “la gloriosa aventura de la realidad en liber-

tad”. Todas las zonas más impensadas pueden ser ahora tocadas por el arte contemporáneo, una vez que la realidad ha roto sus ligaduras representativas» (Moreno Galván, 1960: 15).

Sobre este punto, abre José María Moreno Galván una de sus tesis más desafiantes, afirmando que la clave de interpretación del arte contemporáneo no radica en la tónica contraposición entre arte figurativo y arte abstracto, sino entre «expresión vital» y «forma artística». Apuesta así por interpretarlo a partir de una doble lucha entre una tendencia «analítica» o «formal», que vive la realidad como dimensión y como fenómeno espacial, y una tendencia «expresionista» o «informal», que vive la realidad como fenómeno expresivo (Moreno Galván, 2010: 140). En sus propias palabras: «todo el arte contemporáneo es, de una parte, una lucha entre la representación y la abstracción [...], y de otra, una lucha entre la existencia que se hace expresiva y la dimensión objetiva» (Moreno Galván, 2010: 197). Esta doble tendencia es, pues, lo que realmente marca al arte del siglo xx, de manera que «todos los movimientos contemporáneos no son más que matices de un entendimiento formal o expresivo de la realidad que había de manifestar» (Moreno Galván, 1960: 15). En la escisión entre «expresión» y «analítica formal», independientemente de que se trate de arte figurativo o abstracto, está por tanto la clave del arte contemporáneo, con un nexo de unión entre ambas tendencias: la «realidad de fondo» a que aspiran. «Porque, en definitiva, lo que todo el arte contemporáneo ha puesto de manifiesto es que el problema de la representación es circunstancial, mientras que el problema de la realidad es ontológico» (Moreno Galván, 1960: 17). Este particular punto de vista, que entonces compartían pocos historiadores y críticos de arte, ha resultado ser con el tiempo una de sus principales aportaciones teóricas a la comprensión del arte contemporáneo. No se trata solo de cuestionar si el arte

ha de rebasar a la representación de la realidad visual, cosa que ya era un hecho y una conquista realizada, sino de problematizar en su fondo el problema de la «realidad» en el arte, su estatuto ontológico. Ahí llega José María Moreno Galván con la teoría estética a la que fue dando forma a lo largo de su trayectoria intelectual.

Historia del Museo y su colección de arte contemporáneo

El origen del Museo de Arte Contemporáneo José María Moreno Galván está estrechamente vinculado al equipo de gobierno en cuyas manos quedó el Ayuntamiento de La Puebla de Cazalla tras las elecciones municipales de 1979, las primeras en democracia después del desierto de la dictadura de Franco. Con la victoria del Partido Comunista de Andalucía y Manuel Duarte como alcalde, se puso en marcha un proyecto de revitalización del pueblo, donde la cultura pasaba a ocupar un lugar central. De hecho, uno de los primeros grandes proyectos fue la recuperación de un edificio histórico de la localidad, conocido como «Casa Panera», un antiguo pósito construido en el siglo XVI por la Casa Ducal de Osuna y que hasta bien entrado el XIX funcionó como silo. Posteriormente asumiría diferentes usos, como prisión municipal, almacén... Llegó a ser incluso Escuela Nacional en los años 30, donde precisamente estudiarían los hermanos Moreno Galván. En torno a 1982, fue cobrando forma la idea de recuperar la «Casa Panera» para destinarla a usos culturales, encontrándose en los documentos del Archivo Municipal de La Puebla de Cazalla diferentes denominaciones: Casa de la Cultura, Casa-Museo, Museo de Arte Contemporáneo... Al año siguiente, el proyecto presentado por el Ayuntamiento recibió la aprobación de la Diputación de Sevilla y una primera subvención para la rehabilitación y ampliación del

edificio, que quedaría en manos del arquitecto José María Raya Román. A esta primera fase de rehabilitación y ampliación desarrollada en 1983, le seguirían una segunda en 1984 y una tercera en 1985, financiadas ambas por la Diputación de Sevilla.¹

En este punto, conviene hacer un inciso para subrayar el importante papel que desempeñó en el proyecto Francisco Moreno Galván, afín como su hermano al Partido Comunista y colaborador del equipo de gobierno del Ayuntamiento desde su conformación, hasta que en febrero de 1982 pasó a formar parte del mismo como Concejal de Cultura, tras la renuncia de otro concejal. Tanto Francisco como José María Moreno Galván eran muy sensibles a la importancia de la arquitectura tradicional andaluza, herencia de su padre José Moreno, maestro albañil (Pérez Castillo, 2015: 412-414). Esto explica el cuidado que, desde la vigilancia de Francisco, se puso a la rehabilitación de la «Casa Panera», en un estado de conversación paupérrimo, para preservar todos los elementos posibles y reconstruirlo desde la fidelidad a los materiales y las formas propias de la arquitectura tradicional andaluza. No en vano, lograron conservar del edificio original parte de los muros perimetrales, la imponente arquería central y los contrafuertes de las esquinas. El resultado fue un edificio de tres plantas: las dos primeras conformando dos amplias salas rectangulares, y la tercera planta con dos salas cuadradas más pequeñas unidas por una pasarela. Por iniciativa de Francisco Moreno Galván, se procedió además a una ampliación del espacio, en la que se puso de manifiesto nuevamente su implicación con la arquitectura tradicional, ya que adosado al edificio se construyó un arco que recuperaba el aspecto que debió tener este entorno del pueblo hasta 1930, cuando el Ayuntamiento

¹ Toda esta documentación ha sido consultada en el Archivo Municipal de La Puebla de Cazalla: Libro de Actas Capitulares (1978-1984) y Dossier nº 266, Cultura, Museo de Arte Contemporáneo José María Moreno Galván.

decidió demoler dos de los arcos más antiguos de la localidad para permitir la libre circulación de caballerías y carruajes (Pérez Castillo, 2015: 422).

A comienzos de 1987 se dan por culminadas las obras de rehabilitación y se redactan los estatutos del «Centro Cultural José María Moreno Galván – Casa Panera», que fue su primera denominación. El que, a modo de homenaje, llevase el nombre de José María Moreno Galván, fallecido en 1981, es algo que barajó la corporación municipal casi desde el comienzo del proyecto y fue ganando peso en el transcurso del mismo, procediendo en este caso su hermano Francisco con la prudencia que lo caracterizaba. Por otra parte, pese a que desde primera hora se decidió que el arte tendría especial protagonismo en dicho espacio, no se tomaría aún la determinación de convertirlo en Museo de Arte Contemporáneo, optándose por la definición más amplia y en boga en la época de «Centro Cultural». Este mismo

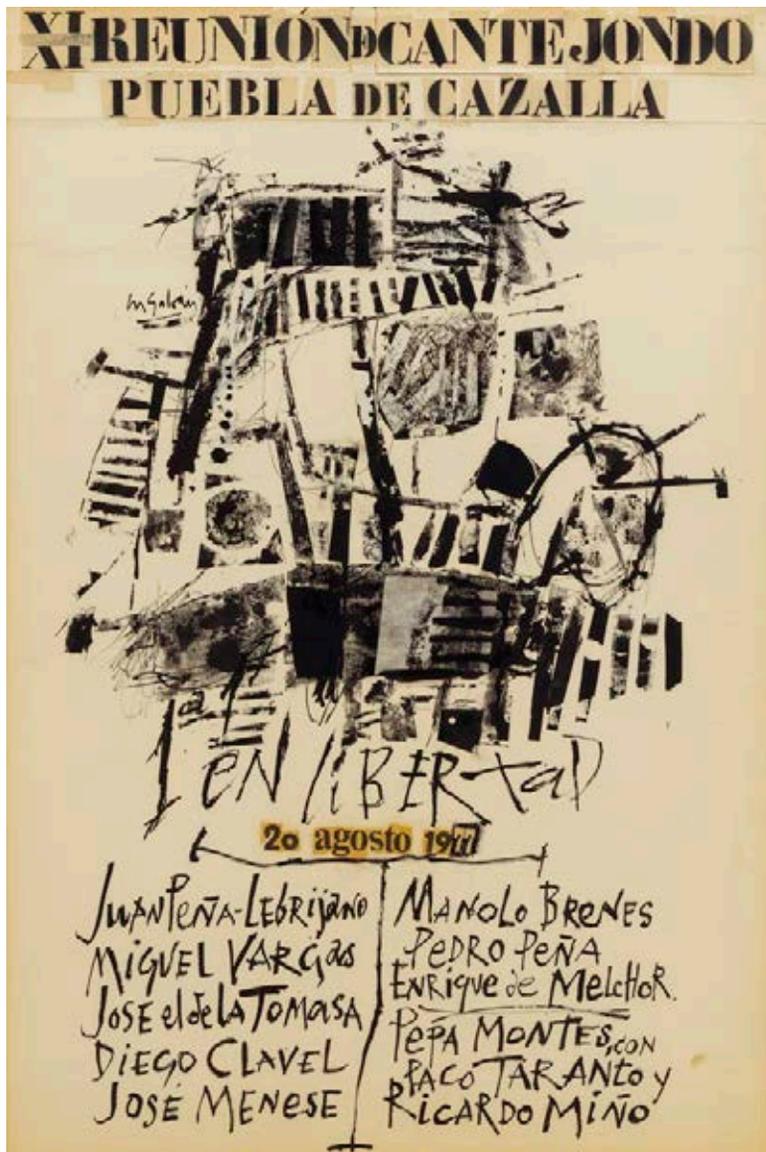
año de 1987 se compone la Junta Rectora, en la que figuran: como presidente, el alcalde Manuel Duarte; como vicepresidente, José Manuel Caballero Bonald; como secretaria, María Victoria Otero; y como vocales Francisco Moreno Galván, José María Raya Román, José Santos, Ignacio Vázquez Parladé y Luis María Caruncho. Poco después, en el mes de marzo, tras una reunión en el Centro Cultural Conde Duque de Madrid, se constituye el «Patronato del Centro Cultural José María Moreno Galván – Casa Panera», con Caballero Bonald como presidente y Francisco Moreno Galván como vocal a título



Fachada del Museo de Arte Contemporáneo José María Moreno Galván

vitalicio. Finalmente, el acto de inauguración tendría lugar el 9 de mayo de 1987.

Señalábamos unas líneas atrás la importancia concedida desde primera hora a la presencia del arte en este proyecto. A este respecto, conviene subrayar cómo desde 1986, Francisco Moreno Galván se ocupó de solicitar a artistas amigos suyos y de su hermano José María donaciones de obras para conformar una colección de arte contemporáneo en La Puebla de Cazalla, que se exhibiría de manera permanente en el «Centro Cultural José María Moreno Galván – Casa Panera». En menos de un



Francisco Moreno Galván, Cartel de la XI Reunión de Cante Jondo, 1977

año, se reunieron obras de artistas de la talla de José Guerrero, Cristino de Vera, Mercedes Ruibal, Ignacio Iraola o Carmen Laffon, entre otros. Se replicaba así, a la hora de conformar la colección, el procedimiento iniciado en 1971 por José María Moreno Galván y el Comité Internacional de Solidaridad Artística con Chile para reunir la colección de arte contemporáneo del Museo de la Solidaridad Salvador Allende.

En torno a 1990, ya con Emilio Pozo como alcalde de La Puebla de Cazalla, se empieza a barajar la posibilidad de que el Centro Cultu-

ral pase a convertirse en «Museo de Arte Contemporáneo José María Moreno Galván». De cara a ese fin, se desarrollan en el edificio diversas actuaciones destinadas a su climatización, iluminación y sistema de seguridad, según las exigencias marcadas por el Ministerio de Cultura para formar parte del Sistema Español de Museos, objetivo que se alcanzaría el 29 de abril de 1991. Entretanto, se trabajó también en la ampliación de la colección, creándose para ello en 1990 una comisión asesora para la adquisición de obras, integrada por Josep Guinovart, Luis Caruncho, Francisco Reina y José Soto. Desde dicha comisión, entre 1991 y 1995, el fondo del Museo se verá notablemente ampliado con la adquisición de obras y con un importante número de donaciones y cesiones. Así, en 1991, se incorporaron desde un proceso de compra obras de Juan Suárez, José Ramón Sierra, Jaime Burguillos, Dokoupil, Rogelio López

Cuenca, Antonio Sosa, Ignacio Tovar, José María Bermejo o Curro González, entre otros. Podemos en este sentido destacar cómo:

Los criterios de selección empleados en la conformación de los Fondos permanentes del Museo se centraron fundamentalmente en la adquisición de obras de creadores de la vanguardia andaluza, junto con algunos miembros relevantes del panorama nacional e internacional vinculados al entorno personal de José María Moreno Galván, para así ofrecer una completa visión de las corrientes artísticas actuales (Nieto Santos y Montesinos Andrade: 2007, 8-9).

Tales criterios fueron seguidos asimismo en la segunda fase de adquisición de obras, en 1995, año de la inauguración oficial del Museo. Llegó entonces un importante conjunto de donaciones que dieron a la colección una notable altura, con obras de Roberto Matta, Josep Guinovart, José Vento, Valdivieso, Rolando Campos, Eduardo Carretero y Joaquín Sáenz, además de una serie de carteles originales de la Reunión de Cante Jondo de La Puebla de Cazalla, obra de Francisco Moreno Galván. Haciendo un inciso, es preciso recalcar que en este proceso de donaciones, así como en el anterior, resultó decisiva la generosidad que José María Moreno Galván siempre demostró con aquellos artistas que le solicitaban textos y reseñas para sus exposiciones. La donación de obras para este Museo era una manera de responder a esa generosidad que José María siempre había derrochado con ellos, por lo que se trata de una colección conformada desde la amistad, la gratitud, el afecto y el compromiso con el arte contemporáneo. Ese mismo año de 1995, la colección se completaba con la adquisición de un nuevo conjunto de obras de artistas como Ricardo Cadenas, Evaristo Belloti o Carlos Alcolea. Finalmente, la ansiada inauguración tuvo lugar el 13 de mayo de 1995, exhibiéndose en la misma una muestra de la colección que llenó las cuatro salas del Museo.²

En adelante, el Museo de Arte Contemporáneo José María Moreno Galván desarrollaría un programa de exposiciones que se nutrió fundamentalmente de colaboraciones de entidades como la Diputación de Sevilla, la Fundación El Monte, la Caja de Ahorros San Fernando, Médicos sin Fronteras o la Fundación La Caixa. En dicho programa, podemos destacar: exposiciones individuales de artistas como Joaquín Sáenz, Rafael Cerdá, Manolo

Cuervo o Rodríguez Silva; muestras dedicadas a artistas locales como Salvador Cabello, Francisco Moreno Galván, Diego Ruiz Cortés, Juan Cabello, Gabriel Cabezas o Gema Atoche; y exposiciones colectivas vinculadas a espacios y colecciones como el Museo Vázquez Díaz de Nerva o al Certamen de Arte Ciudad de Utrera, entre otras. Destaca asimismo el peso que en dicho programa de exposiciones tuvo la fotografía, pasando por el Museo fotógrafos de la talla de Sebastião Salgado, David Burnett o Cristina García Roderó. Mención especial merecen también las exposiciones de temática flamenca, vinculadas a celebración de la Reunión de Cante Jondo, el mítico festival de La Puebla de Cazalla. En esta línea, podemos destacar la presencia de destacados artistas relacionados con el flamenco, como Francisco Moreno Galván, Rafael Agredano, Pedro G. Romero, Seisdedos o Patricio Hidalgo, y de fotógrafos como José Lamarca, Colita, Elke Stolzenberg, Enrique Sánchez, Emilio Sáenz o Fidel Meneses.

Lamentablemente, el Museo de Arte Contemporáneo José María Moreno Galván también padeció etapas de cierto abandono institucional por parte del Ayuntamiento, suerte que han sufrido tantos museos y centros de arte en España. Entre 2010 y 2011, sin embargo, con Antonio Martín como alcalde, se puso en marcha un arduo proceso de restauración de obras, rehabilitación del espacio y renovación del discurso expositivo. Volvió así a abrir sus puertas, contando ya desde entonces con un programa de exposiciones coherente y continuado, un área de didáctica y una política de adquisiciones de obras que ha permitido ampliar de manera notable su colección permanente. De hecho, en este tiempo se procedió a la compra de la colección particular de Francisco Moreno Galván, incorporándose de este modo al fondo del Museo piezas de artistas como Picasso, Miró, Oteiza, Millares, Tàpies, Pascual de Lara y el mismo

² La documentación sobre el origen de la colección ha sido consultada en el Archivo Municipal de La Puebla de Cazalla: Dossier nº 266, Cultura, Museo de Arte Contemporáneo José María Moreno Galván.

Francisco Moreno Galván. Asimismo, se adquirió una de las más importantes colecciones de obra gráfica del país, la Colección Boj, con litografías y grabados de Vázquez Díaz, Benjamín Palencia, Pancho Cossío, Maruja Mallo, Gregorio Prieto, Vela Zanetti, Antonio López o José Caballero, entre otros. Todos ellos artistas vinculados en vida a José María Moreno Galván y cuya presencia en el Museo completa en buena medida el arco de relaciones que el crítico mantuvo en su tiempo con los protagonistas del arte español del siglo xx. Desde esta fórmula, se ha pretendido además que su espíritu esté cada vez más presente en el Museo, en este caso, a través de los artistas con los que tuvo relación y sobre los que escribió.

El resultado de todo este proceso ha sido una extraordinaria colección de arte contemporáneo, en la que conviven buena parte de los estilos y corrientes más significativos de la segunda mitad del siglo xx: el surrealismo, con Roberto Matta y Carlos Alcolea; el expresionismo abstracto, con José Guerrero; el informalismo, con Millares, Lucio Muñoz, Guinovart o Bonifacio; la abstracción geométrica, con José Ramón Sierra, José María Bermejo y Diego Ruiz Cortés; el realismo social, ampliamente representado por la Colección Boj; el pop art, con Carbó-Berthold; el expresionismo lírico, con Dokoupil, Mercedes Ruibal, Ocaña o Valdivieso; el paisajismo, presente en Joaquín Sáenz y Carmen Laffon; y el arte conceptual, con Ricardo Cadenas o Rogelio López Cuenca. No obstante, lo más interesante de este Museo y su colección estriba quizás en la manera en que cobran forma en sus obras las problemáticas centrales de la teoría estética de José María Moreno Galván, como la concepción del arte en cuanto «testimonio», o las relaciones entre abstracción y figuración, y entre forma y expresión. Recorrer el Museo es enfrentarse a estas cuestiones desde su encarnación plástica, y hacerlo desde las inclinaciones del mismo

José María Moreno Galván, lo cual explica el predominio en el conjunto del componente expresivo sobre el formal, así como la abundancia de los informalistas.

Por otra parte, esta misma intención de mantener vivo su espíritu es la que ha guiado el programa de exposiciones desarrollado desde la reapertura en 2011. Ya hemos visto a lo largo de este texto el fuerte compromiso adquirido y desarrollado en vida por José María Moreno Galván respecto a la comprensión y la divulgación del arte contemporáneo. Pues bien, su Museo pretende trazar una línea de continuidad en esa labor divulgativa, haciéndolo accesible tanto para el público no instruido como para los ya iniciados en los códigos del arte contemporáneo. Un ejemplo de cómo se ha buscado la fidelidad a ese espíritu es el predominio en la programación de las exposiciones individuales sobre las colectivas, pues él mismo dejó ver en numerosas ocasiones su predilección por las exposiciones individuales, arguyendo que le costaba salir con una idea clara y precisa de las muestras colectivas. En la misma línea, otra de las premisas seguidas en la nueva política de programación del Museo responde a la intención de dar cabida en él fundamentalmente a artistas emergentes. También en este aspecto se ha buscado la fidelidad con el espíritu de José María Moreno Galván, que en numerosas ocasiones se lamentó de que uno de los males de España era el desprecio hacia los jóvenes y siempre manifestó especial interés hacia los nuevos talentos del arte español, atendiéndolos en la conversación, brindándoles su apoyo con textos para sus catálogos y reseñando sus exposiciones en las revistas para las que trabajaba. Ese eco es el que ha recogido su Museo, como evidencian las exposiciones de sus últimos años, con un destacado predominio de artistas jóvenes: Aitor Lara, Carmen Martínez Samper, Iván Izquierdo, Murdo Ortiz, Laura Pintado, Alegría y Piñero, Jorge Gallego, Daniel Franca, Martín Lagares... Obras suyas han protagoni-

zado además parte de las nuevas adquisiciones de la colección permanente, haciendo de esta una criatura viva. Si el arte es ante todo «testimonio», testigo de su tiempo, como reiteraba una y otra vez José María Moreno Galván, atender a las manifestaciones artísticas del rabioso presente no puede ser sino una exigencia para su Museo. Y es que quizás solo siguiendo estas máximas podrá el Museo de Arte Contemporáneo José María Moreno Galván ser digno de quien le da nombre, de un luchador insobornable por las libertades en aquella España maniatada, de una de las conciencias más lúcidas de la historia de la crítica de arte en nuestro país, de una encarnación sin igual del viejo ideal *nulla aesthetica sine ethica*.

BIBLIOGRAFÍA

- ARAUJO, Emanoel (Coord.) (2009) *Museo de la Solidaridad Salvador Allende: estética, sueños y utopías de los artistas del mundo por la libertad*, Sao Paulo: Imprensa Oficial del Estado.
- BENJAMIN, Walter (2000) *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*, Barcelona: Península.
- BOURDIEU, Pierre (2011) *El sentido social del gusto*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- DE HARO GARCÍA, Noemí (2016) «José María Moreno Galván y Valeriano Bozal. Historia del Arte, compromiso y control estatal», en Álvaro MOLINA (Ed.) *La Historia del Arte en España*, Madrid: Polifemo, 403-441.
- DÍAZ SÁNCHEZ, Julián (2004) «Perfiles de la crítica (1951-1976)», en Ángel LLORENTE HERNÁNDEZ y Julián DÍAZ SÁNCHEZ (Eds.), *La crítica de arte en España (1939-1978)*, Madrid: Itsmo.
- GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel; CALVO SERRALLER, Francisco y MARCHÁN FIZ, Simón (Eds.) (2009) *Escritos de arte de vanguardia: 1900/1945*, Madrid: Itsmo.
- JIMÉNEZ, José (2010) *Teoría del arte*, Madrid: Tecnos/ Alianza.
- MARTÍN CABEZA, Juan Diego (2018) *Estética de lo jondo. Poesía y pintura de Francisco Moreno Galván*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- MORENO GALVÁN, José María (1959) «Algunas respuestas de A. Machado al problema de un arte para el pueblo», *Acento Cultural*, 159: 33-37.
- (1960) *Introducción a la pintura española actual*, Madrid: Publicaciones españolas.
- (1964) «La crítica en Artes», *Artes*, 51: 3-4.
- (1965) «Por qué no se comprende al arte contemporáneo», *Triunfo*, 144: 9.
- (1969) *Pintura española. La última vanguardia*, Madrid: Magius.
- (1970) *Manolo Millares*, Barcelona: Gustavo Gili.
- (1977) «Bacon contra Picasso», *Triunfo*, 741: 46-47.
- (2010) *Autocrítica del arte*, Barcelona: Barataria. Primera edición 1965, editorial Península.
- (2011) *Epístola moral y otros artículos sobre arte*. Sevilla: Casa de la Provincia - Diputación de Sevilla.
- NIETO SANTOS, María del Carmen, y MONTESINOS ANDRADE, Isabel (2007) *Museo de Arte Contemporáneo José María Moreno Galván*, La Puebla de Cazalla: Ayuntamiento de La Puebla de Cazalla.
- PÉREZ CASTILLO, María Regina (2015) «La arquitectura tradicional de La Puebla de Cazalla. Aportaciones de los hermanos Moreno Galván», *Archivo Hispalense*, 297-299: 409-427.
- (2018) «José María Moreno Galván y el Museo de la Solidaridad Salvador Allende en Chile. Compromiso ético y estético», *Tercio Creciente*, 13: 7-18.
- (2019) *José María Moreno Galván: Aportaciones a la estética y la teoría del arte en el marco contemporáneo español* –Tesis Doctoral–, Granada: Universidad de Granada.
- RIVERO GÓMEZ, Miguel Ángel (2017) «Aproximación a la estética de José María Moreno Galván», en Regina PÉREZ CASTILLO y Miguel A. RIVERO GÓMEZ (Eds.), *José María Moreno Galván y el arte español del siglo XX*, La Puebla de Cazalla: Ayuntamiento de La Puebla de Cazalla, 39-55.

Recibido el 30 del 9 de 2019
 Aceptado el 11 del 11 de 2019
 BIBLID [2530-1330 (2019): 44-61]