

## EL ¿TRIUNFO? DE LA ¿NUEVA? PINTURA ESPAÑOLA DE LOS 80

por Jorge Luis Marzo, 1995

Publicado originalmente en *Toma de partido. Desplazamientos*, Libros de la QUAM, nº6, Barcelona, 1995, pp. 126-161

El objetivo del siguiente texto es establecer el tipo de relación dado durante los años 80 entre la política oficial del estado respecto al arte, concretamente respecto a la pintura y ya veremos por qué, los discursos críticos que han apoyado esa política y la práctica artística que como referente ha servido de fondo para ese esquema general. Antes de entrar en el tema en sí, que de entrada puede parecer una tarea ingente, se hace obligatorio expresar ciertos comentarios. Ciertamente, al plantear un análisis sobre el desarrollo de las producciones artísticas y sus conexiones con los estamentos destinados a su promoción en un contexto y tiempo dado, es necesario ser consciente de la importancia paralela de una investigación sobre los nombres, actividades y detalles que a manera de “historia no oficial” se han sucedido. Me refiero por ejemplo a un buen número de cosas (producciones artísticas, investigación de medios, discursos alternativos, esfuerzos personales, etc,) que se han hecho lejos de los centros de producción y promoción artística institucionalizados, o incluso junto a ellos, pero que por razones políticas, económicas, sexistas o de otra índole no han sido conocidas. La intención que aquí se propone –al no tocar ese sector creativo tan fundamental– no es absoluto construir un discurso positivista del proceso cultural (eso no respondería a la real fragmentación del conjunto de producciones culturales), pero sí introducirnos en uno de los segmentos de la lógica del discurso del poder (y su imagen en la pintura, el medio más cercano a esa lógica) y congelar siquiera un segundo su reloj para apreciar su verdadera identidad y voluntad. Vamos a intentar centrarnos durante las próximas líneas en el discurso y práctica del arte producidos entorno y tras las elecciones legislativas de 1982.

Las preguntas primeras serían: ¿Podemos en realidad llegar a verificar la progresiva despolitización de los pintores? ¿Se podría verificar eso en otras "disciplinas", concepto en realidad inventado por la crítica más formalista y oficialista?. ¿Cómo se ha dado y cómo es ese supuesto "nacimiento" de una práctica pictórica con la que el nuevo poder se ha identificado? ¿No será debido a una re-actualización de las prácticas formalistas que se dieran en los años 50 y 60, en buena parte procedentes del modelo Greenberg? Paralelamente, ¿cómo se desarrollan las diferentes actuaciones del poder por exportar interna y externamente esa concepción como renovada señal de identidad, a la vez que va constituyendo un sistema de relaciones culturales y políticas que acabarán por ahogar cualquier intento de reto alternativo al oficial?

El 28 de octubre de 1982, El Partido Socialista gana la elecciones generales por mayoría absoluta, con el 46% de los votos. El lema electoral: "La hora del cambio". Fue realmente un momento de entusiasmo histórico. Personas que habían sido perseguidas y encarceladas por Franco llegaban al gobierno de la nación. Un día deslumbrante. Un futuro prometedor.

Tres años después, en septiembre de 1985, el incomparable marco del Palacio de Velázquez de Madrid se abre para una exposición individual del pintor Miquel Barceló; es la primera vez que se reserva el palacio para uso de un solo artista. En el texto introductorio del catálogo, la directora de exposiciones del Ministerio de Cultura, Carmen Giménez, escribe:

"Para nosotros, el hecho de reservar a un solo artista el Palacio de Velázquez del Retiro madrileño, es una ocasión excepcional con la que hemos querido participar en la consagración internacional de este artista español, rompiendo así con una larga y lamentable tradición según la cual nuestros artistas no

podían disfrutar en vida en su propio país del prestigio y reconocimiento que se les otorgaba más allá de nuestras fronteras”<sup>1</sup>.

Miquel Barceló tiene en aquel momento 28 años. El Ministerio le organiza una enorme exposición para que disfrute de su éxito “en vida”. La flagrante contradicción salta a la vista. ¿Cómo puede darse esto? ¿Es que no hay decenas de otros artistas con carreras más sedimentadas merecedores por esa misma fórmula de una exposición de esas características? ¿Cuáles son entonces los reales intereses del gobierno en presentar a Barceló como un artista ya plenamente consagrado a la edad de 28 años? ¿Qué representa Barceló y qué representa la pintura de Barceló para una decisión de esta magnitud?

El fenómeno Barceló no es en absoluto un caso aislado, aunque sí el caso más extremado. Responde, como veremos en las próximas líneas, a una plena conjunción de factores procedentes del mundo del arte, del mundo de la política y del contexto general de la sociedad. En democracia es mucho más complicado lograr la aplicación de directrices determinadas cuando éstas no están apoyadas por unas realidades sociales y culturales pre-existentes. Para que éstas sean operativas, necesitan del apoyo y legitimación de amplios sectores, o de sectores preeminentes vinculados al poder que las lleven a cabo y las implanten gradualmente en la sociedad. El desarrollo de las políticas culturales en las sociedades liberales no se gestiona a golpe de ley sino mediante la conjunción organizada de diferentes estamentos que continuamente se van legitimando gracias a la fidelidad y coordinación que los unos tienen con los otros. Esta imagen de consenso institucional es lo que llamamos la “cultura oficial”.

---

<sup>1</sup> Carmen Giménez, "Presentación", *Miquel Barceló*, Palacio de Velázquez, Ministerio de Cultura, Madrid, 12 de septiembre al 13 de octubre de 1985.

La intención que aquí se expresa es demostrar cómo y hasta qué punto ciertos críticos, artistas, políticos y marchantes llegaron a un punto tal de conjunción operativa (y en definitiva, ideológica) que el resultado final, debido a la altitud social de los poderes allí representados, se convirtió en la promoción de un única concepción estilística y funcional de la práctica del arte y de la definición social del artista. Conjunción que servía plenamente a los nuevos intereses del estado y que facilitaba enormemente el impulso de una estética elaborada por determinados sectores privados y amnésicos de la sociedad.

Nos referimos a una práctica del arte desfuncionalizada de su entramado social, desideologizada, despolitizada y ejercida por un o una artista sin pretensiones de crítica social o cultural, individualista (y emblemática en los adjetivos “joven” y “rebelde”), voluntariamente sometida a las directrices del mercado y acrítica estéticamente. Esto es, una práctica del arte emblemática de la tradicional lectura del artista nacional: dramático, explosivo, vitalista, individualista, cuya “rebeldía” pulsional es matemáticamente categorizada como acto político, sin necesidad de apelar más allá; un arte exportable debido a los similares procesos estéticos y comerciales que se daban en contextos extranjeros; un arte de respuestas y no de preguntas, ya no sujeto a coordenadas o presiones generales de sistema sino a voluntades estrictamente personales, por lo tanto un arte manipulable por la misma cultura oficial.

España necesitaba una nueva imagen que dar al mundo y una nueva imagen que darse a sí misma. Y había prisa. Eran muchos 40 años de dictadura, por lo que no importaba el precio a pagar. El poder miró a su alrededor (quizás se miró en el espejo) y vió que ni siquiera tenía que crearla; la tenía a su lado, agazapada tras los turbulentos y mediáticos años 70 pero consciente de que estaba llegando su momento, contando además con la experiencia de haber trabajado a sueldo para buena parte de la

creación de la vanguardia en los 50, y con la certeza de estar creando una nueva realidad, cuando lo que creaban era un nuevo espejismo. El espejismo de una pintura vieja y de un artista alienado.

El mundo del arte oficial en la España democrática en realidad reactiva y pone de nuevo en funcionamiento todos los problemas a los que se enfrentó durante los años 50 y 60. De la misma manera que los pintores abstracto-informalistas creyeron ver en un arte alienado –ensimismado–, formalista y globalista la posibilidad de no ser bendecidos por Franco, los pintores jóvenes de los años 80 asumieron que una práctica individual sólo sometida a la relación entre expresión ‘rebelde’ y mercado era el mejor camino para olvidar cualquier posibilidad de engarzarse en renovados y molestos discursos políticos. Y de la misma forma que Franco hizo finalmente uso de tal creencia informalista, el arte producido en los 80 ha estado al servicio del estado democrático posfranquista. Tanto Franco como el gobierno socialista han entendido que la mejor manera para exportar una imagen y legitimarla es situarla en los contextos internacionales mercantiles para que esa imagen, a través de una decoloración sustancial, pueda introducirse en las corrientes globales de información, en las que la ideología no es funcional. En su momento se creyó que, quizás por primera vez desde las vanguardias clásicas, el arte, la pintura se unificaba a nivel planetario, cuando era en realidad se confundía la pantalla única con los diversos programas, si cabe la expresión. Respecto a la justificación teórica e histórica que la mayoría de los llamados 'nuevos movimientos pictóricos nacionales' presentaron en relación a la recuperación de la figuración y de una estructura narrativa de la pintura, es necesario apuntar que también el caso español se enmarcaba perfectamente dentro de la misma tendencia, aunque con unas especificidades determinadas. Si en Alemania e Italia, se proyectaba la idea de recuperar unas líneas de figuración (Expresionismo y Futurismo, respectivamente) que habían sido abruptamente cortadas o

absorbidas por los fascismos europeos de los años 30, en España se ha buscado la legitimación a través de la imposibilidad que hubo bajo Franco de crear un arte formalista-liberal no sujeto ni ligado a circunstancias políticas y sociales adversas. Con la llegada de la democracia, como ahora veremos, se dió por sentado que era el momento de implantar esta tendencia sin supuestos 'chantajes' ni cortapisas ideológicas. La supuesta coartada internacional fue del todo malentendida por la generación de nuevos críticos y pintores<sup>2</sup>.

A su vez, el Franquismo y la política cultural del nuevo estado democrático tienen otro punto de paralelismo muy importante. Ninguno de los dos se ha visto forzado a crear un estilo determinado de representación o ha sometido a la comunidad artística a realizar prácticas artísticas que no estuvieran siendo ejercidas previamente, aunque en el caso de Franco es evidente que la censura cerró el camino de muchas posibilidades creativas. Es decir, el estado encontró entre cierta sociedad intelectual coetánea las fórmulas perfectas para el establecimiento de artes oficialistas y propagandísticos, causando graves paradojas bajo la dictadura, que fueron resueltas en democracia mediante la idea de una liberación del artista de cualquier vínculo discursivo o colectivo y la masiva introducción de toda la potencial clase crítica, perseguida bajo el franquismo, en la maquinaria del estado. De esta manera, el estado se aseguraba una completa libertad de decisión y acción respecto a las políticas culturales al tener en el seno de su propio sistema la legitimación que necesitaba.

---

<sup>2</sup> En torno al caso alemán, el más significativo teóricamente, Cfr; Benjamin H.D. Buchloh; "Figures of Authority, Ciphers of Regression", *October*, nº16, Primavera de 1981. Reeditado en Brian Wallis (ed), *Art After Modernism. Rethinking Representation*, The New Museum of Contemporary Art, Nueva York, 1984.

En respuesta a Buchloh, Cfr; Donald B. Kuspit, "Flak from the 'Radicals': The American Case against Current German Painting", *Expressions: New Art from Germany*, (Jack Cowart, ed.) The St. Louis Art Museum and Prestel-Verlag, Munich, 1983. Reeditado en Wallis (ed), op. cit.

La introducción de buena parte del segmento intelectual en la relojería del estado tiene que ver y mucho con todo un proceso de desfuncionalización y desideologización de las premisas concebidas por este sector durante los años 70. Hacia 1978, una general apatía y un marcado individualismo se hacían presentes en la mayoría de los discursos reflexivos y en las tertulias generales de la calle. La apatía, y el individualismo generado por ésta comienza a hacerse mínimamente evidente hacia 1978. En ese año, la frecuencia de la recepción o del intercambio de información política era en Inglaterra, Francia, Austria, Holanda o los EEUU más del doble que la declaraban los españoles. En esos países, había tres veces y media más confianza en la “eficacia política”, es decir, en ayudar o colaborar a cambiar una ley local<sup>3</sup>. La utopía empieza a tomar el color de la apatía.

Por ejemplo, una encuesta del año 1976, nos muestra con cierta claridad (asumiendo que las encuestas pueden ser peligrosamente consensuadas) las condiciones políticas y sociales de la España de aquel contexto:

- 1- Evolución hacia una democracia occidental: 75% de los encuestados a favor.
- 2- Sufragio universal: 70%
- 3- El estado, planificador de la economía: 87%
- 4- Separación entre Iglesia y Estado: 66%
- 5- La frase “Las desigualdades sociales no son naturales y pueden reducirse con una política adecuada” es aceptada por un: 83%
- 6- El estado debe priorizar las escuelas públicas: 69%
- 7- Asistencia estatal completa en medicina, auxilio a la vejez, educación gratuita y vivienda digna: 96%

---

<sup>3</sup> José María Maravall, *La política de la transición*, Taurus, Madrid, 1982. La mayoría de los datos estadísticos utilizados aquí provienen de Maravall.

8- Participación de los sindicatos en la política: 56%

9- Dirección de los sindicatos de sus propias empresas: 48%

10- Los empresarios no deben tener gran influencia en los asuntos del país:  
66%

Esencialmente, los españoles creían que la democracia no era tanto una cuestión de cambios psicológicos o sociológicos como de una buena operatividad de los mecanismos del estado. Enrique Gil Calvo ha mostrado el problema de una manera muy pertinente:

“La bajísima densidad asociativa, consustancial a la nula participación de las clases medias urbanas en organizaciones voluntarias, determina la clave de la congénita debilidad de la sociedad civil española, que es su “estatolatría”, es decir su hábito compulsivo de resignar en el estado su propia responsabilidad, atribuyéndole todo el protagonismo y la única autoría tanto de lo bueno como de lo malo.”

Gil Calvo continúa, señalando la impronta dejada por la voluntad del régimen durante los años 60 de otorgar una serie de “cebos” para que la total consolidación de un sistema de economía de libre mercado no se escapara de un control verdadero por parte del estado:

“Los ‘incentivos selectivos’ no fueron otorgados por el Franquismo para estimular la penetración de las clases medias urbanas en el interés público, sino, antes al contrario, para estimular su no-participación. Se buscó la gratificación de la ciudadanía pero no para responsabilizarla de la ‘cosa pública’ sino, al revés, precisamente para lograr que rehuyera toda responsabilidad



sobre ella. Se sobornó en suma a los ciudadanos, comprándolos para que consintiesen el franquismo y le dejaran hacer, lavándose las manos (...) Por eso no resultó extraño que, a la muerte del dictador, las clases medias urbanas permaneciesen indiferentes, dispuestas a dejarse sobornar por el mejor postor (a ser posible más presentable estéticamente de lo que lo había sido el franquismo), con tal que continuase garantizándose su cómoda irresponsabilidad”<sup>4</sup>.

De esta manera, y a medida que vayan pasando los años, el estado irá fortaleciéndose en una real legitimación social y cultural que en realidad impedirá un cierta cierta conciencia colectiva en la construcción de la sociedad. Para ser justos, esa legitimación no vendrá acompañada de una falta de debate ‘funcional e ideológico’. Lo que ocurrirá es que ese debate sólo tendrá lugar en los límites de los propios mecanismos administrativos, comportando una fuerte instrumentalización política de los mismos. Los individuos sentirán la cada vez más progresiva ‘imposibilidad’ de reunirse y articular discursos fuera de los círculos de poder, siendo muchos y muchas cómplices de la situación al buscar una “adecuación profesional” allí donde era más cómodo, donde en realidad se podía ser “más operativo”. No sólo es que el estado ha creado una única cultura oficial, sino que nadie la va a responder. Ni críticos ni artistas escapan a ese perfil, permitiendo con el tiempo que la tradicional historia moralista de la cultura española se renovara bajo los auspicios de la nueva democracia. La mayoría de aquellos y aquellas que se consideraron intelectuales durante los 60 y 70 hoy están perfectamente ubicados en la maquinaria administrativa. ¿Qué ha ocurrido, en verdad, para que los que luchaban contra el franquismo hayan acabado

---

<sup>4</sup> Enrique Gil Calvo, “El soborno de la ciudadanía”, *El País*, Madrid, 3 de diciembre de 1992.

entendiendo el estado como único mentor de derecho de la expresión cultural? ¿Qué relación pueden asumir las jóvenes generaciones cuando diversos altos representantes del Ministerio de Cultura, entre ellos el Director del Museo del Prado, son obligados a dimitir por expresar su repulsa ante el activo papel jugado por España en la Guerra del Golfo, siendo el ministerio dirigido por uno de los intelectuales políticos más carismáticos de la transición española, durante años afiliado al Partido Comunista? Cito a José Ramón Lasuen, en 1979:

“La intelectualidad española ha sido divulgadora e instrumentalista. Ha rehusado la crítica social y la investigación y por razones prácticas, se ha concentrado en su función técnica”<sup>5</sup>.

Sin embargo, quizás ciertas características también hay que buscarlas en fuentes más lejanas, en la propia tradición del pensamiento español de preguerra, que a su vez ancla sus raíces en el pesimismo ilustrado del siglo XIX. Los principales pensadores del primer tercio del siglo XX, tales como Ortega y Gasset, Costa o Ganivet que hemos de situar dentro de la línea denominada ‘regeneracionista’, abogaban por una elite intelectual lejana de las masas pero deseosa de grandes mejoras para éstas; por una regeneración del país desde el poder, desde el consenso liberal dentro de la administración. El intelectual español siempre ha sido reticente ante la idea de movimientos colectivos que pudieran articular un debate amplio y crítico ante la cultura pública. Y probablemente se ha dado así por la necesidad que durante siglos el país ha tenido de “tirar definitivamente adelante”, de “salir del atolladero histórico” en que España se sumergió no se sabe cuando.

---

<sup>5</sup> José Ramón Lasuen, *La España mediocrática*, Planeta, Barcelona, 1979.

Hasta que algunos y algunas creyeron encontrar el talismán; la misma panacea que de tanto en cuanto a alguien se le ocurre inventar.

Tras las experiencias conceptuales colectivas a mediados de la década de los 70 y la subsiguiente desbandada general hacia actuaciones y carreras individuales, el discurso pictórico parece renacer de sus supuestas cenizas. Ya es bien conocido el paso a la pintura de buena parte de los conceptuales; paralelamente se produce un reforzamiento de ciertos pintores abstractos como Broto o Sicilia. Pero sobre todo, aparece una pintura figurativa, narrativa, de género biográfico y metafórico y hasta paisajístico; Pérez Villalta, Albacete, Campano, Quejido, Navarro Baldeweg, Barceló, Alcolea, García Sevilla, Amat, etc, etc. Bajo una voluntad, que en realidad podría responder a un interés en recuperar la posibilidad de mostrar discursos explícitos sobre cualquier cuestión, éstos y otros pintores despliegan un concepto de pintura basado en la condición “culinaria” de la misma: privacidad, buen uso de los materiales, buena técnica y creación de estilo.

En 1976, el crítico Javier Rubio ya señalaba la importancia de asumir el renacimiento de la pintura bajo unos patrones de cierto compromiso respecto a la asunción de su posible función:

“Este discurso ha de sentar las bases de una práctica innovadora y ha de permitir su crítica constante, su relanzamiento, que impida la inmediata recuperación de sus productos como alternativa mercantil de recambio. La pintura, en tanto que productora de objetos tiene en el mercado a la vez su condición de existencia y el mayor riesgo de que los objetos que produce pierdan efectividad en su campo de conocimiento específico”.

Pero añade, muy significativamente:

“Digamos también que una crítica formalista, que en su lugar llegara al límite quizás de sus efectos, puede resultar aquí, por lo inusitada, fructífera, sobre todo si se critica. Me refiero al ensayo de Greenberg”<sup>6</sup>.

Que Greenberg, el padre de la crítica formalista americana, aparezca en este comentario, no es en absoluto una casualidad. Todo lo contrario. En realidad, Greenberg, como veremos ahora, representa a la perfección las ambiciones de la llamada "nueva generación" artística: individualismo expresivo, autoreferencialidad, pero además, y esto es lo nuevo, no traumatizada por una presión política adversa. Las teorías formalistas greenbergianas habían sido utilizadas como escudo protector tanto por los artistas como por el régimen franquista, lo que ocasionaría profundas confusiones y paradojas en los artistas abstractos informalistas. Tàpies, Saura, Millares, etc consideraron en los 50 que la mejor manera de no ser asumidos por el régimen era crear un sistema de representación autoreferente, nacionalista liberal, en el sentido de incorporar ciertas tradiciones nacionales pero articuladas como discursos universalistas y por tanto cercanas al mercado. El mercado internacional en realidad fue entendido como el lugar apropiado para no tener que someterse a las presiones totalitarias de Franco, que necesitaba a su vez de un arte liberal para poder exportar al mundo y así poder argumentar a favor de las bondades del sistema. Todos los informalistas y expresionistas-abstractos españoles de los 50 y 60, coétaneos a las experiencias pictóricas americanas formalistas, concebirán la materia en la tela como contenido político en sí mismo dada además la imposibilidad de realizar una representación explícita de denuncia política. Esa interiorización de la función política de la pintura,

exenta de cualquier relación extraartística, llevará por su parte a una comprensión de los artistas en términos alienados, ensimismados, individualistas, tendentes a pensar ese aislamiento interior –alienación– como único medio para poder desarrollar un arte en libertad.

Pero lo que ocurría, y aquí está la paradoja, es que Franco también estaba abogando por una práctica de este tipo. Una pintura, abstracta, que interioriza el discurso político, que es capaz de insertarse en los circuitos internacionales, negando por tanto cualquier precisa contextualización social, y que a través de su práctica altamente individualista cierra las posibilidades de cualquier intento de reunión social y que además se muestra como arma política frente a las "colectivizaciones comunistas", es perfecta para un régimen en su voluntad de legitimación y de propaganda como tierra de la libre creación y expresión. Por otro lado, la imagen de un artista hiperdramático y explosivo en su alienación encaja perfectamente con la imagen que el propio régimen quiere dar de la historia de España; una cuna de artistas rebeldes, barrocos, toreros, expresivos y sobre todo geniales, fruto de una "bendita individualidad", como decía el principal comisario para las artes del régimen franquista, Luis González Robles. Así pues, los pintores vanguardistas españoles de los 50 y 60 se van a encontrar caminando en el filo de la navaja, creyendo estar pintando un arte liberador cuando al mismo tiempo era el arte que el régimen deseaba que pintaran.

Esto por otro lado, nos produce muchas preguntas. Si Greenberg ideó una fórmula de arte "libre" pero sólo aplicable a sociedades liberales; ¿cómo se explica entonces la existencia y el triunfo de un arte liberal en una sociedad totalitaria? ¿Es posible que Greenberg, sin darse cuenta, hubiera ideado un sistema perfectamente adaptable a estructuras fascistas, siempre y cuando éstas estuvieran superpuestas a sociedades de libre mercado, y por lo tanto conectadas a transformaciones globales? En realidad, dados los

---

<sup>6</sup> Javier Rubio; "Inventario", TRAMA, REVISTA DE PINTURA, nº0, Madrid, 1976.

resultados de la práctica formalista española, quizás deberíamos leer a Greenberg en el contexto no de un sistema liberal, sino el ámbito de sistemas deseosos de nulas participaciones políticas, lo cual tanto puede incluir la democracia como el totalitarismo. Como botón de muestra observemos rápidamente el discurso del Ministro de Cultura español, Joaquín Ruiz-Giménez, después prominente figura de la democracia española, realizado en la apertura de la I Biennial Hispanoamericana en 1951. Prácticamente está hablando Greenberg, un Greenberg católico, eso sí:

“Únicamente ayudando a los artistas a ser auténticos, apartándolos de cuantas insinuaciones extrañas puedan desviarlos de su propio ser, puede concebirse una verdadera política artística. En nuestra situación concreta, nos parece que esta ayuda a la autenticidad debe adoptar dos direcciones: por una parte, estimular el sentido histórico, esto es, la ubicación del artista en el tiempo actual huyendo de todo engañoso tradicionalismo formalista; por otra parte, fortificar el sentido nacional, huyendo de todo falso universalismo, de toda provinciana admiración por lo que se hace fuera de la propia patria, lo cual no representa, ni mucho menos, desviar a los artistas de las corrientes universales del arte, sino tan sólo procurar estar atentos a sus valores propios (...) Este libre despliegue del espíritu, que se propugna como fundamental política artística, es un arma esencial para la lucha contra el materialismo (...) la gran herejía de nuestro tiempo. Tanto más grave y urgente es aquí nuestra tarea cuanto que los estados comunistas se esfuerzan en poner el arte bajo su servicio, haciendo una tremenda caricatura y mistificación del arte verdadero. Si se logra que éste sirva a su propio dueño, el

espíritu, por éste solo hecho, se convertirá en un aliado esencial de toda obra política cristiana (...) Esta es en esencia la gran preocupación que debe orientar la política artística... hacer que el arte sea para sus servidores, no una ocupación trivial o una rutina, sino una 'grave aventura', un factor dramático de su existencia, en relación con todo lo que ella tenga de mejor y de más noble, tanto en el orden individual como en el colectivo"<sup>7</sup>.

Y veamos también, lo que el crítico franquista Eduardo Ducay escribía en 1951, en un artículo titulado "Antipintura y arte anti-español", respecto al potencial político de la pintura abstracto-informalista de los artistas españoles de los 50:

"¿Es que el arte puede, por ejemplo, poner en peligro la personalidad nacional? ¿Atentar contra la integridad de esa condición colectiva y humana? Me parece difícil que enemigos cañones estéticos puedan volverse contra un país para aniquilarlo y destruir su carácter y modo de darse a entender (...) Un modo de pintar no puede ir en contra de nadie (...) El calificativo de anti-español no puede concederse simplemente porque un pintor cree a su manera (...) El vocablo es todavía más inadecuado si se aplica a artistas que, con todas sus obras, han demostrado ser españoles hasta la médula, por grandes rebeldes, por grandes inventores, por grandes creadores"<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> Joaquín Ruiz Giménez; conferencia "Arte y Política", I Biennial de Arte Hispanoamericano, Madrid, 1951. Citado en La Postguerra. Documentos y Testimonios, (ed. V. Aguilera Cerni), Dirección Gral. del Patrimonio Artístico y Cultural, Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1975

Podemos imaginar pues el anonadamiento de los artistas anti-franquistas ante este tipo de asunciones del contenido político por parte del régimen. Una confusión que daría lugar a constantes malentendidos, dolores y sinsabores. Sin embargo, tras la muerte de Franco, muchos pintores y críticos tenderán a ver la situación social española de la democracia como definitivamente legitimada para construir de verdad un renovado arte formalista, individualista, desfuncionalizado y libre de connotaciones extraartísticas.

Hacia finales de 1979, los "nuevos" profetas del "nuevo" arte se dan pública y ampliamente a conocer. Los primeros nombres son los críticos Juan Manuel Bonet, Angel González, Aurora García y Francisco Rivas, siendo Bonet la principal voz cantante. Se trata de la exposición "1980", celebrada en la galería Juana Mordó de Madrid. En el catálogo, perfilan ya lo que serán su línea programática:

"Esta exposición quiere ser una prueba de la realidad nuevamente excepcional de nuestra pintura (...) y éste es un aspecto sobre el que quisiéramos hacer especial hincapié, pues ahora que afortunadamente no está de moda el arte político, es urgente replantear la política del arte; ahora que la política no se hace en la tela, es urgente replantear la política que se hace en la entretela",

la cual intenta definir en los siguientes términos:

---

<sup>8</sup> Eduardo Ducay; "Antipintura y arte anti-español", INDICE DE ARTES Y LETRAS, Madrid, nº 54-55, 15 de septiembre de 1952.



“Las crisis sólo son superables excitando el mercado, provocándolo si es necesario”.

Finalmente, concluye, en una clara referencia al arte conceptual:

“Ahora el país cuenta con excelentes pintores (...) atrás han ido quedando afortunadamente resabios teóricos y estériles sectarismos”<sup>9</sup>.

Tomás Llorens, crítico e historiador ligado al Realismo Pop y social valenciano, contestará que el único propósito de la exposición es celebrar su propia apoteosis al estrellato. Tras una fuerte polémica generada a raíz de la exposición, el propio Bonet escribe su respuesta en un diario madrileño de derechas:

“A mi entender, y creo que al de la mayoría de los críticos de mi generación, los 60 quedarán en la historia de nuestro arte como puro agobio, pura política en imágenes, puro eros de sex-shop, puro muermo tecnológico. Todo menos pintura. Aquellos -bajo oropeles, ironías y colorines- eran años de cuaresma y estreñimiento para el arte. Entre tanto Bozal, Rubert, Llorens y Eco, entre tanto Pop y tanto Op y tanto medio y tanto mensaje, casi consiguen hacernos olvidar la verdad de la pintura, la necesidad, la pasión y el placer de la pintura. Ellos cometieron una injusticia al aprender tan poco del pasado, al sacrificar tanto a la ideología y al pintar tan poco (...) Lo importante no es la seguridad de la pintura, como su verdad (...) Ni los partidos de izquierda ni sus intelectuales más o menos orgánicos ofrecían

alternativa alguna que nos pudiera seducir y, sin embargo, parecían incuestionables la ‘ciencia’ y el ‘método’ marxista. Pero como diría Paramio, de arte y literatura el marxismo sabe bien poco, y llegó un momento en que aquello sólo servía para justificar a cinco conceptuales catalanes que se hacían pasar por ‘Grup de Treball’ y que lo que deseaban (hasta puede que con buenas intenciones) era hacer creer al personal que el arte se acababa en Terrassa (ciudad barcelonesa donde donde los conceptuales se reunían) y en la multicopista”.

En un punto determinado, comienza a definir su personal horizonte:

“El término pintura está ganando la partida. A través de todas estas metamorfosis, de todos estos descalabros, se ha ido abriendo paso un nuevo espacio, no determinado por tendencias, sino por individualidades. Ese nuevo espacio, y la existencia de una crítica que empieza a tener claras algunas perspectivas de trabajo, permite abordar el inmediato futuro con cierto optimismo (...) Mi particular política de autor va de Bonnard a Jasper Johns, de Morandi a Diebenkorn, de Cezanne a Motherwell, de Matisse a Nicholas de Staël, de Giacometti a Rothko, de Monet a Joan Mitchell”.

Cómo vemos no cita a ningún artista nacional. Acaba diciendo:

---

<sup>9</sup> Juan Manuel Bonet; 1980, Galería Juana Mordó, Madrid, octubre de 1979.

“Se trata de que nosotros tengamos cabeza suficiente como para no volver a enredar nunca más a los pintores en los hilos de un discurso macabeo”<sup>10</sup> .

Bonet expone con claridad meridiana sus postulados e intenciones; rechazo de cualquier actitud social del arte, individualismo a ultranza y pleno juego en el mercado. Sin embargo, ¿por qué citamos la opinión de un crítico como Bonet y no de otro, contrario a sus principios? Sencillamente, porque él, junto al resto de una nueva hornada crítica madrileña y barcelonesa serán, a partir de 1982, los principales colaboradores y comisarios de las exposiciones del Ministerio de Cultura y de la principal fundación cultural española, la Fundació “la Caixa”.

Por otro lado, Bonet se encargará en febrero de 1980 de realizar el texto de catálogo del crítico y artista, digamos de "fuerte mano derecha", Juan Antonio Aguirre, alabando acriticamente en el mismo a Eugenio d'Ors, brillante pensador per también relevante figura intelectual del anterior régimen, fundador de la sección de prensa y propaganda en Burgos, con Dionisio Ridruejo<sup>11</sup>. En 1991, escribirá en la revista LAPIZ lo siguiente:

“En torno a la década de los 60, la sala de exposiciones hoy llamada de la Comunidad de Madrid presentaba una muestra de una confusión extrema, en la que, lejos de dibujarse la trama de lo nuevo en esa época, se aplicaban principios ‘democráticos’, que en arte nunca son de buen consejo”<sup>12</sup>.

---

<sup>10</sup> Juan Manuel Bonet; “Después de la batalla”, PUEBLO, Madrid, 17 de noviembre de 1979.

<sup>11</sup> Juan Manuel Bonet; *Juan Antonio Aguirre*, Galería Buades, Madrid, febrero de 1980.

<sup>12</sup> Juan Manuel Bonet; “De Clan a Zaj”, LAPIZ, Madrid, Especial Madrid, 1991.

En octubre de 1980, se presenta en el Museo Municipal de Madrid la exposición “Madrid D.F.”, comisariada por Bonet y en la que colaboran buena parte de la nueva crítica pictórica; Fernando Carbonell, Jiménez Losantos, Angel González y José Luis Brea, siendo éste último nombrado pocos años más tarde secretario de exposiciones en el Ministerio de Cultura, aunque sus posiciones estéticas evolucionarán por otros derroteros. Todos los pintores relacionados con este círculo exponen en la muestra. Angel González escribe en el catálogo uno de los textos más reveladores sobre los parámetros críticos de aquellos años:

“Es asombrosa la frecuencia y la franqueza con que un Greenberg o un Michael Fried se permiten pensar el arte moderno a la sombra de sus episodios más fuertes, mano a mano con los artistas de su generación (...) La prosperidad avasalladora del arte americano, tan sólo discutida por 2 o 3 majaderos es, en consecuencia, el índice de su ‘autoconciencia histórica de la modernidad’, brazo armado de esa sanfre fría de que hizo gala para arrancar a Masson de Breton y a Hoffman de la Bauhaus, para apropiarse de su pintura sin el agobio de la morralla ideológica que la sepultaba”<sup>13</sup>.

Las marcas del discurso, si así podemos llamarlo, están perfectamente delimitadas. Es necesaria, según González, una completa y exhaustiva desideologización de la práctica del arte, en aras a una ‘autoconciencia histórica’: una concepción de la creación debe huir de cualquier “morralla

---

<sup>13</sup> Angel González; *Madrid D.F.*, Museo Municipal de Madrid, Madrid, octubre de 1980. Artistas: J.A. Aguirre, Albacete, Alcolea, Campano, Navarro Baldeweg, Ortuño, Pérez Villalta, hermanos Quejido, Schlosser y Serrano.

ideológica” que pueda sepultarla. El formalismo americano sirve perfectamente como arma para llevar la tarea a buen puerto.

Paralelamente, las prácticas artísticas de muchos pintores procedentes de épocas anteriores ‘sufren’ también ese mismo proceso que propugna González, entrando en coordenadas puramente esencialistas. Rafael Canogar, que se había vinculado a una práctica politizada durante los últimos años del Franquismo, ya era leído por el crítico J. Castro Beraza de la siguiente manera en 1976:

“Y así sufren estos furiosos trallazos de telas teñidas sobre el soporte, que parecen la clásica y feroz tachadura del ‘borrón y cuenta nueva’. Allí están las formas –unas nuevas formas en su obra– y allí está el color, suplantado durante años por la fría gama de los grises, aquellos necesariamente asumidos de y por su ‘crónica social’”<sup>14</sup> .

También Alexandre Cirici, renombrado crítico y muy respetado por los conceptuales durante los 70, escribe en 1981 de la siguiente forma sobre García Sevilla, artista también procedente del grupo conceptual de los catalanes:

“Arrancado del yo, siempre sin proyecto, García Sevilla tiende a desequilibrar la disociación para dar un lugar preponderante a la caligrafía hecha signo”<sup>15</sup>.

---

<sup>14</sup> José Castro de Beraza; “Rafael Canogar”, DON PABLO, nº3-4, Madrid, junio de 1976.

<sup>15</sup> Alexandre Cirici; *Ferrán García Sevilla*, Galería Central y Galería Maeght, Madrid y Barcelona, febrero y mayo de 1981.

Rosa Queralt, a su vez, perfila a García Sevilla al año siguiente casi en los mismos términos, usando unos referentes muy iluminadores respecto a la relación con el formalismo americano y también con el español de la mano de Miró, considerado durante los 50 (por los DAU AL SET esencialmente; mírense los escritos de Sebastià Gasch a finales de los 40), el ejemplo vivo de una rebeldía individualista no sometida a tintes políticos:

"Es en ese pintar sin proyecto, dirigida la energía a separarse de la fuerza de las ideas preconcebidas, esperando sentir algo que lleve a la mano a moverse, -el "contacto" que buscaba Pollock o los "efectos de un shock" que hacen escapar a Miró de la realidad-, como quien hace música sin partitura delante, donde radica la diferencia más sustancial respecto a sus etapas anteriores"<sup>16</sup>.

O un melífluo Francisco Calvo Serraller, escribiendo en 1980 sobre Ràfols-Casamada:

"Rafols-Casamada lleva años ejercitándose en esa rigurosa ascesis de efecto sensual bien temperado, de la pasión contenida que da aires de ingravidez al puro placer, al instante de máxima tensión gozosa"<sup>17</sup>.

Calvo Serraller será, a su vez, un verdadero portavoz de todo este extraño entramado. Desde su posición de principal crítico de arte en el diario EL PAIS,

---

<sup>16</sup> Rosa Queralt, 26 Pintores. 13 Críticos: Panorama de la joven pintura española, Centre Cultural de la Caixa de Pensions, Barcelona, junio de 1982.

<sup>17</sup> Fco. Calvo Serraller; España. Medio Siglo de Arte de Vanguardia. 1939-85, Fundación Santillana y Ministerio de Cultura, Madrid, 2v., 1985

Calvo desarrollará una concienzuda tarea de propaganda y legitimación historiográfica.

Pero la procesión continúa, a través de toda una serie de exposiciones perfectamente articuladas: “Salón de los 16”, en 1981, organizada por Miguel Logroño; “Otras Figuraciones”, en la Fundació “la Caixa” de Madrid entre 1981 y 1982, en donde el comisario alemán Rudi Fuchs selecciona a Miquel Barceló para la Documenta de Kassel; “26 Pintores. 13 Críticos”, en 1982, también en la Fundació “la Caixa”, o “Caleidoscopio Español”, en mayo de 1984 en Alemania.

Pero tampoco todas las voces, o todas las voces con altavoz, compartían este escenario teórico y práctico. Algunos empezaban a señalar los inmensos peligros de un discurso de este tipo. Por ejemplo, Vicente Aguilera Cerni en 1979:

“Estamos pagando la factura que nos pasa la historia tras tantos años de amordazamiento y de respirar el aire viciado del despotismo, aunque el viento de la libertad abre nuevos horizontes que deben ser aprovechados, despejando el panorama de confusiones, oportunismo y apetencias que quisieran imponer cualquier género de cultura oficial como incongruente y aberrante subproducto de la difunta tiranía”<sup>18</sup>.

España, a principios de los años 80, empieza a ser considerada en los círculos internacionales un inmejorable contexto para la inserción de cierto tipo de políticas mercantiles y de inversiones a corto plazo. Con la aparición de los movimientos neoexpresionistas en Italia, Alemania y los Estados Unidos, España aparece, gracias a la nueva impronta de la pintura neo-

---

<sup>18</sup> Vicente Aguilera Cerni; Editorial, CIMAL, nº1, Valencia, enero de 1979.

figurativa, un banco de pruebas perfecto dada además su completa falta de estructuras y su innegable voluntad de incorporarse con rapidez en el sistema de circulación artística internacional. Margit Rowell, desde el Guggenheim, escribió en 1980:

“En cierto sentido, el artista español de hoy está en una envidiable posición. No es psicológicamente competitivo ni está económicamente orientado. Dado que la información del exterior es un coeficiente menor y marginal en la ecuación que define su arte, no se arriesga a convertirse en una derivación de la vanguardia internacional. Ya que no hay mercado en casa, el artista está en una posición de poder fraguar su propio criterio y formar su audiencia y sus críticos. Además, la coyuntura histórica de libertad teórica, política y económica (a pesar de una rampante inflación) es favorable. Por lo que, paradójicamente, el aislamiento, a menudo un handicap en la historia de España, puede ofrecer una ventaja a esta generación”<sup>19</sup>.

En realidad, Rowell, entre líneas, está situando la escena española como un apetitoso bocado para la invasión de intereses internacionales. Con una coyuntura como la que muestra, difícilmente las instituciones y grandes galerías podían dejar pasar la oportunidad de influir y operar en un mercado como el español, con unas potencialmente inmensas capacidades de negocio, dada la voluntad del estado en ello. José Luis Brea escribía en 1989:

“¿No será que en la desarticulación de nuestra escena encuentran un buen banco de pruebas para experimentar el

---

<sup>19</sup> Margit Rowell; New Images from Spain, Guggenheim Museum, Nueva York, 1980.



funcionamiento de sistemas babelizados? ¿Que en nuestra patética incapacidad para compactar algo a lo que llamar una tradición de modernidad descubren un excepcional laboratorio para imaginar lo que sería el hacer de una post-historia?”<sup>20</sup>.

Carmen Giménez y María Corral serán claramente las intermediarias de este proceso, que si bien aportaba grandes cantidades de información a la escena nacional, también buscaba la legitimación no sólo del nuevo estado de cosas en España sino a su vez del tipo de arte que las instituciones estaban apoyando. Las exposiciones sobre la nueva pintura internacional se sucederán ininterrumpidamente. En marzo de 1982, Barbara Rose presenta en Barcelona “American Painting. The Eighties”; en 1983, la Fundació “la Caixa” presenta “La Transvanguardia”; la galería Dau al Set de Barcelona, “Jóvenes Salvajes Austríacos” y el Ministerio, en el Palacio de Velázquez, “Tendencias en Nueva York”; y en 1984, la Fundació “la Caixa” presenta en Barcelona la muestra “Origen y Visión. Nueva Pintura Alemana”, con textos de Carmen Giménez, ya en aquellos momentos, responsable ministerial para las artes.

No obstante, ese vacío al que se refería Rowell, iba a ser inmediatamente asumido por las instituciones hacia el año 1982. Un conjunto de bancos, empresas, galerías, instituciones y estado darán forma en febrero de aquel año a la primera convocatoria de una feria de arte contemporáneo con voluntad internacional; la feria ARCO. En la presentación de la feria se dijo –mientras el ministro de cultura, Pio Cabanillas, recalcitrante franquista, comentaba lo fácil que resultaba para su hijo imitar el arte contemporáneo<sup>21</sup>:

---

<sup>20</sup> José Luis Brea; “Los muros de la patria mía”, Antes y Después del Entusiasmo. 1972-1992, Amsterdam, 1989.

“Si es cierto que los movimientos vanguardistas de este siglo han presenciado el éxito de los artistas españoles, también es muy cierto que España no ha sido un entorno favorable para el desarrollo de estos movimientos. Ahora ha llegado el momento de poner fin a esta situación”<sup>22</sup>.

O lo que es lo mismo, estos movimientos, imposibilitados por razones políticas del pasado en poder evolucionar en España, ahora lo pueden hacer exclusivamente a través del mercado. Los participantes en ARCO'82 fueron muy significativos: Bonito Oliva, Rudi Fuchs, Cirici i Pellicer, Bonet Correa, Lucio Amelio y Barbara Rose. Fuchs y Amelio estaban relacionados directamente con Barceló y Rose presentaba días después su exposición en Barcelona. Antonio Saura, un artista que en aquellos momentos ya estaba por encima del bien y el mal, y no sujeto a los caprichos del mercado, escribe respecto a ARCO'85:

“En el estado actual, ARCO solamente sirve para que, junto a estos puntos de apoyo aleatorios y prestigiosos ofrecidos por algunas galerías, casi todo quede encubierto en la mediocridad y en la terrible falsedad de pretender demostrar que nuestro país posee una verdadera dinámica artística y una realidad cultural eficiente. Esta injustificada ilusión hace también que la pequeña historia se acabe escribiendo de forma aberrante. Toda una

---

<sup>21</sup> José Fernández Arenas, Profesor de Historia del Arte de la Universidad Central de Barcelona, recogió este comentario junto al ministro el día de la inauguración. Agradezco la información por parte del Prof. Arenas.

<sup>22</sup> 'Presentación', catálogo feria ARCO'82, IFEMA, Madrid, 1982.

generación va a sufrir de estos condicionantes y malentendidos”<sup>23</sup>.

En octubre de 1982, el PSOE llega al poder. Desde ese momento, la nueva escena pictórica pasa a tener de forma definida un completo aval público. Una de las premisas que durante la campaña electoral había sido más remarcada por los socialistas era la importancia de incrementar en un muy alto grado las inversiones públicas en cultura. De 1983 a 1986, la inversión total en cultura es un 68,23% superior<sup>24</sup>. Sin embargo, los esfuerzos se han de centralizar y canalizar adecuadamente para no producir interferencias y escapes inoperativos. En 1983, el Ministerio de Cultura y el Ministerio de Asuntos Exteriores crean una agencia especial para el patronazgo y apoyo de actividades culturales españolas en el exterior. Su nombre: PEACE; Programa Estatal de Acción Cultural en el Extranjero. Incluido como departamento asociado al Centro Nacional de Exposiciones, Carmen Giménez será su principal responsable. En realidad, el PEACE parece ser una copia exacta de la estructura oficial creada por Joaquín Ruiz-Giménez en el Ministerio de Educación Nacional durante los años 50, en el sentido de crear un departamento artístico nacional pero básicamente vinculado a una proyección internacional. La figura de Luis González-Robles en los 50 y 60, siempre a dos aguas entre el Ministerio de Educación Nacional y el de Exteriores, a través de la Dirección General de Relaciones Culturales, queda matemáticamente reactualizada en el personaje de Carmen Giménez.

A partir del instante de la creación del PEACE, toda acción cultural en el exterior patrocinada por el estado central –pensemos que España estaba inmersa ya en el estado de las autonomías regionales– deberá pasar por esta

---

<sup>23</sup> Antonio Saura; “La feria de las veleidades”, EL PAIS, Madrid, 27 de febrero de 1985.

<sup>24</sup> Jamey Gambrell; “Gearing Up. A report from Spain”, ART IN AMERICA, v.76, nº9, septiembre de 1988.

agencia. Todas las exposiciones y muestras en el exterior son creadas por ésta. Matemáticamente, los críticos Bonet, González, Calvo Serraller y otros pocos, recibirán la mayoría de encargos para comisariar las actividades y asimismo, la agencia tendrá un importantísimo papel de promoción y apoyo de la feria ARCO.

La crítica americana Jamey Gambrell señaló en *Art in America*:

“El argumento que yace detrás del PEACE no es difícil de averiguar; aumentar la imagen cultural de España es bueno para la economía doméstica a todos los niveles, bueno para el orgullo nacional y no hiera la imagen socialista en sus propios votantes”<sup>25</sup>.

En el terreno de la concepción funcional del arte, tampoco se ofrecen dudas. El Centro Nacional de Exposiciones y el PEACE abogan directamente por los postulados presentes en esos momentos en la escena artística oficialista. En el catálogo de la exposición “Arte Español Actual”, itinerante por Francia en 1984, y organizada por el PEACE (y con la presencia de Barceló, Broto, Campano, Civera, Delgado, García Sevilla, Grau, Llimós, Navarro, Pérez Villalta, Quejido, Sicilia, Solano y Zush), Carmen Giménez escribe:

“Hoy, donde afortunadamente el arte político ya no está de moda, es urgente repensar una política del arte”<sup>26</sup>,

---

<sup>25</sup> Gambrell; *ibid*

<sup>26</sup> Carmen Giménez; Arte Español Actual, Toulouse, Estrasburgo y Niza, Ministerio de Cultura, Madrid, 1984.

exáctamente en los mismos términos que Bonet se expresara 4 años antes. En 1987, escribe para la exposición “Espagne 87. Dynamiques et Interrogations”, celebrada en París:

“La creación plástica en España está, de hecho, marcada por la doble voluntad de los artistas de ponerse al diapasón de los movimientos internacionales, aunque asumiendo la especificidad de su herencia cultural. Esta generación difiere de las anteriores que habían estado tentadas por el exilio”<sup>27</sup>.

Ponerse al diapasón de los movimientos internacionales significa vaciar de contenido político específico las obras de arte, inmejorable garantía para no estar tentados por el exilio.

Desde la creación del PEACE, el apoyo a los nuevos pintores jóvenes ha sido casi absoluto. La necesidad del gobierno de crear una nueva imagen ha llevado incluso a olvidar literalmente un gran número de artistas procedentes de décadas anteriores. La imagen de los jóvenes lo es todo. Gambrell anota:

“Cuanto mayor es el aplauso internacional recibido por los programas del Centro (Nacional de Exposiciones) y otras instituciones públicas y privadas, tanto mayor es la controversia que han generado. El argumento se ha centrado a menudo en la pre-eminencia de ‘los jóvenes’, ciertos artistas jóvenes de los años 80 cuyas carreras han sido meteóricas en los últimos años a costa, muchos creen, de una sólida generación de artistas que

---

<sup>27</sup> Carmen Giménez; Espagne 87. Dynamiques et interrogations, Ministerio de Cultura, París-Madrid, 1987.

maduraron en los 60 y 70 y que han sido dejados atrás por el 'boom'"<sup>28</sup>.

El artista Juan Muñoz dibujó la situación del momento de una manera muy gráfica:

“Estaba todo el mundo tranquilo, esperando que le llegara el ascenso que por la antigüedad le iba a corresponder en el escalafón, cuando de pronto aparece Miquel Barceló, el chico de la moto, y les pega a todos una pasada que los deja alucinados, sin saber qué ha ocurrido”<sup>29</sup>.

Evidentemente, tras las obligadas y forzosas interacciones entre el arte y la situación política durante los últimos años del Franquismo, la tendencia hacia una disociación entre ambas será uno de los aspectos centrales de muchas actuaciones. En este sentido, la opinión de Muñoz al respecto es paradigmática:

“Nunca entenderé a que tipo de ley de Mendel se refieren cuando dicen que una generación tiene que construirse sobre los esfuerzos de la generación previa”<sup>30</sup>.

Por su parte, los artistas de las décadas "heroicas" también percibirán esas nuevas perspectivas. Saura dirá de ellos:

---

<sup>28</sup> Gambrell; *ibid.*

<sup>29</sup> en SUR-EXPRES, nº7, Madrid, 1988

<sup>30</sup> Robin Cembalist; "Learning to absorb the shock of the new", ART NEWS, v.88, nº7, Septiembre de 1989.

“Una gran parte de culpa la tienen los mismos artistas, no solamente por su autosatisfacción y aburguesamiento, sino también por su cegada visión del pasado inmediato. Una gran parte del arte español actual es fundamentalmente mimético y su identificación resulta difícil”<sup>31</sup>.

El pintor Chema Cobo ha escrito:

“Todo el mundo tiene miedo de enfrentarse con su propia memoria (...) Nosotros empezamos a pintar cuando el minimalismo y el conceptualismo dominaban la escena a finales de los 70, porque era lo más radical que podíamos hacer. Pintar toros en este país era una declaración política”<sup>32</sup>.

En todo caso, el proceso de desideologización de estos artistas no es simple, pero básicamente se puede resumir en el rechazo de asumir la producción de cierta conciencia social a la hora de realizar o proyectar sus trabajos. Una buena dosis de ingenuidad coloreó la idea de que para aceptar cierto compromiso activo era necesario renunciar a algún tipo de identidad personal. Con esto, no abogamos aquí por un arte eminentemente político, sino por una práctica del arte comprometida en , aunque sea pintando manzanas al óleo si así se desea. Y muchos y muchas no van a querer jugar a eso. Miquel Barceló es muy claro en un artículo de la revista americana Newsweek:

---

<sup>31</sup> Saura; “La feria de las veleidades”, op. cit.

<sup>32</sup> Cembalist; op.cit.

“Estar en España significa jugar un rol, un poco como un pequeño capo cultural”<sup>33</sup>.

Barceló confunde su posición de poder con el propio poder al entender que por estar en él ya debe acatar sus directrices. Sin embargo, Barceló y Mariscal, después omnipresente diseñador oficial de los Juegos Olímpicos del 92, escribían años antes para NEON DE SURO, ligada al Taller Lunatic, colectivo mallorquín de los 70:

“Creemos que solamente cuestionando los falsos comportamientos de Política y Cultura (que hace el juego a una visión regresiva y fosil de la realidad) podemos empezar a clarificar y progresar en esta transformación de ‘toda la lucha’ (...) Por otro lado, no sabemos de ningún partido político que se denomine de izquierdas que se haya preocupado nunca por la cultura, más que para utilizarla para sus intereses propagandísticos o de prestigio sin ver el grave abismo derechista en el que se hundía”<sup>34</sup>.

El lenguaje de los artistas pasaba a veces a sonar como viejas campanas procedentes de un pasado oscuro. Aquí tenemos una frase de Guillermo Pérez Villalta en 1983:

“Pero qué lejos estaba yo de esos frívolos juegos [se refiere al conceptual]. Cada vez más me enfrentaba a la obra con el sagrado respeto con el que el sacerdote se acerca al altar”<sup>35</sup>.

---

<sup>33</sup> Cathleen McGuigan; “Spain's Back on Track”, NEWSWEEK, v.115, nº6, 5 de febrero de 1990.

<sup>34</sup> Citado en F. Calvo; op.cit.



Otros escribirán con un gran cinismo mientras sus trabajos entran en meteóricos procesos de mercantilización. Habla García Sevilla:

“Antes, el malo era claramente Franco y su régimen. Hoy, el equivalente sería toda la ideología mercantil que lo invade todo, incluyendo el arte”<sup>36</sup> .

A su vez, el tema de la universalidad, propio de los discursos formalistas, como manera de rechazar cualquier pretensión de crítica social explícita vuelve a aparecer con fuerza, recordando postulados de los 50: “Los míos son problemas universales, temas universales”, decía Sicilia, por ejemplo<sup>37</sup>.

Pero será en 1984 y 85 cuando la operación promocional –por no decir propagandística– adoptará unos ribetes más sofisticados, involucrando sutiles referencias intelectuales. En mayo de 1984, se presenta en Dortmund, Alemania, y después en Basilea y Bonn, la exposición “Caleidoscopio Español. Arte joven de los años 80”, organizada por la Fundación General Mediterránea. En la muestra están todos los pintores jóvenes. Los comisarios son Eduardo Arroyo, Francisco Calvo Serraller y Julián Gállego, un renombrado historiador del arte barroco español. Este último escribe:

“Cada uno de estos artistas parece interesado en seguir el camino más directo hacia su propio objetivo que es, como en la tradición más remota, lograr expresarse para conectar con el

---

<sup>35</sup> Guillermo Pérez Villalta. Obras entre 1979-1983, Sala Pablo Ruiz Picasso, Ministerio de Cultura, Madrid, 1983.

<sup>36</sup> Cembalist; op. cit.

<sup>37</sup> McGuigan; op cit.

prójimo. Eso sin servidumbres agobiantes estéticas, filosóficas o políticas: pintando por pintar, que no es poco”<sup>38</sup>.

Se trata en realidad de un intento de equiparar, a través de una figura respetada como Gállego, la nueva pintura con la gloriosa pintura barroca española. La apelación al barroco había sido ya suficientemente empleada por artistas como Barceló, Campano o Amat. Pero ya mucho antes también esta idea había sido la base del discurso de Eugenio d'Ors para legitimar el informalismo de los 50. La presencia de Gállego reafirma la profunda españolidad de los artistas así como les confiere un aura de gloria –sólo posible sin posiciones críticas sociales– al relacionarlos con un tipo de expresión explosiva, dramática y genial como la pintura del Siglo de Oro.

No obstante, estas sutiles operaciones legitimadoras, adoptarán a veces una flagrante connivencia política por parte de intelectuales y críticos, en la mayoría de los casos sin presiones gubernamentales sino sencillamente de origen consustancial a la propia desideologización de la crítica y a su indiferencia ante los fenómenos de política estatal. Un documento revelador de este hecho lo encontramos en el texto de la exposición “Barcelona. Noviembre 1984”, organizada en noviembre de ese mismo año por el galerista Salvador Riera y el entonces marchante Antoni Estrany. La muestra está compuesta por obras de Amat, Barceló, García Sevilla, Uclés, Victor Mira y Robert Llimós. El texto está firmado por la crítica y comisaria de la muestra, Victoria Combalía. Sólo recordar que en ese momento, el gobierno socialista de Madrid está preparando la campaña para el referéndum sobre la integración de España en la OTAN, abogando por el ‘sí’, ante fuertes circunstancias adversas, teniendo presente que pocos años antes, Felipe

---

<sup>38</sup> Julián Gállego; Caleidoscopio Español. Arte joven de los años 80, Dortmund, Basilea, Bonn, Fundación General Mediterránea, Madrid, mayo-agosto de 1984

González había dejado clara su negativa a la inclusión española en la organización militar. Combalía escribe:

“Esto del arte contemporáneo es como lo de la OTAN: si queremos ser occidentales y modernos hemos de entrar, aunque los principios que la sustentan no nos gusten demasiado. El mercado capitalista del arte, tal y como ahora se presenta en los países desarrollados, es de una competencia feroz en su lucha por imponer nombres jóvenes, modos, carreras y destinos (...) España, tan aislada en estas cuestiones hasta hace uno o dos años, empieza a darse cuenta de que no se puede perder el tren: desde los organismos oficiales hasta la iniciativa privada vamos a asistir a un relanzamiento de nuestros jóvenes creadores de cara al exterior, y si se hacen esfuerzos por trabajar a ritmo de Mercado Común, el éxito está asegurado, ya que la comunidad artística internacional está deseosa de nombres nuevos”<sup>39</sup>.

La apatía que subyace en el texto es evidente. Sólo hay un camino para crear estructuras artísticas y es imposible crear otro. *Alea jacta est*. El conformismo es desolador, pero representa perfectamente el ánimo de muchos intelectuales, profundamente creyentes en la necesidad de crear estructura sólo a través de un éxito consolidado y no mediante la formación de canales de base. Combalía parece decir lo mismo que el vicepresidente del gobierno Alfonso Guerra, refiriéndose a la OTAN: o la OTAN o el caos; o su paralelo en arte: un arte de mercado o la catástrofe.

---

<sup>39</sup> Victoria Combalía; Barcelona. Noviembre, 1984, Galería Dau al Set, Barcelona, noviembre de 1984.

La romería de este tipo de actividades legitimadoras, tendrá su primer grandioso colofón en la primera gran muestra organizada por el gobierno sobre la cultura y el arte español en Bruselas en 1985, con motivo de la firma de adhesión de España a la Comunidad Económica Europea, en ese mismo año. Nos referimos a EUROPALIA'85. ESPAÑA. Organizada por el PEACE y comisariada por Luis González Seara, la muestra hace un recorrido por la historia, la cultura y el arte español. Paralelamente, el Ministerio de Cultura y la Fundación Santillana editan 2 enormes volúmenes con el título "España. Medio siglo de arte de vanguardia. 1939-1985", escritos por Francisco Calvo Serraller. Se trata en definitiva de la verdadera biblia de la nueva cultura democrática. Es difícil encontrar un análisis tan descaradamente manipulador y tendencioso, sobre todo respecto al período comprendido entre 1979 y 1985. Calvo se erige a sí mismo en portavoz, padre y madre de la nueva crítica nacional. El repaso del arte producido después de la dictadura es tratado con una evidente y flagrante voluntad de despolitización, apostando en cada página por el novedoso arte libre que él, como se encarga de repetir hasta la saciedad, ha encumbrado en las páginas de EL PAIS. Mientras ensalza a todos sus compañeros oficiales de viaje, deja en el tintero cualquier cuestión feminista o gay, así como cualquier relación de las actividades culturales organizadas por las Autonomías regionales. El libro es descaradamente centralista y se convierte en el primer diccionario estético-ideológico desde que el PSOE llegó al poder.

Otro colofón posterior, también de mano de Francisco Calvo, en colaboración con Juan Manuel Bonet y Miguel Fernández Cid, es la exposición organizada por el PEACE, titulada "Antípodas" y presentada en la Exposición Mundial de Brisbane, Australia, en 1988. La exposición vuelve a tener unas coordenadas tremendamente formalistas, mistificando los procesos artísticos españoles y falseando gravemente la realidad cultural española, al presentar sólo las pautas de la cultura oficial.

Las palabras que más utilizan esta serie de críticos son ‘fuerza específica’, ‘personalidad afirmada’, ‘disponibilidad creativa total’, ‘leyenda viva’, ‘modernidad reinventada’, ‘personajes agitados’: es decir, Superpollocks españoles. Ni una alusión a la creación de contextos sociales de trabajo, a la formación de estructuras culturales o a la necesidad de considerar programas pedagógicos o laborales en el mundo artístico, o a la urgencia de remodelar el sistema de otorgación y distribución de las subvenciones estatales para artista y centros. Sólo cuenta el artista ensimismado. Y de vez en cuando, la artista. El lenguaje de los y las críticas contemporáneas obviará constantemente cuestiones de identidad sexual y crítica a la representación de género. Calvo Serraller escribía en 1984 lo siguiente sobre la artista Eva Lootz:

“Una arte pasivo, o mejor, el arte de la pasividad; un dejarse fecundar por la realidad, una disponibilidad perceptual llevada hasta el máximo extremo posible (...) Una negatividad, una opacidad muy femenina”<sup>40</sup>.

La política artística impulsada por esta crítica grandilocuente, pedante, que confunde la crítica con una manifestación literaria exenta del peligro de poder ser criticada –no ha habido crítica de la crítica de arte–, en su intención de ofrecer como nuevos los platos recalentados de los años 50 y 60, en realidad ha mermado las propias capacidades de la pintura por ejercer una seria reflexión respecto a su papel en la sociedad y en los fenómenos creativos y sociales nuevos que aparecieron a principios de los años 80. Difícilmente podrán los artistas jóvenes tener un punto de referencia a través de sus textos. Las contradicciones y paradojas que acompañaron el

---

<sup>40</sup> Francisco Calvo Serraller; “Eva Lootz”, EL PAIS, Madrid, 1 de diciembre de 1984/

dircurso formalista español en la posguerra, debido a su asunción por parte del estado y también por los propios artistas, pudieron ser inmejorablemente desmenuzadas y estudiadas una vez llegada la democracia. Eso hubiera supuesto una fenomenal plataforma en aras a conseguir una producción de discursos fiables, contrastados y en relación con plataformas creativas colectivas. Pero no ocurrió. Se optó por una total amnesia social y política como perfecta tabula rasa para que lo que se pusiera sobre ella pareciera lo más nuevo del mundo. Y la carne a cortar no era otra que la que llevaba 30 años esperando en un rancio congelador. Así pues, la ingenuidad –si verdaderamente la hubo– fácilmente se convirtió en el cinismo propio del poder.

En 1987, Calvo Serraller escribía el siguiente colofón en el catálogo de la exposición “Espagne 87. Dynamiques et Interrogations”:

“Doce años después de la muerte de Franco, y con los socialistas en el poder por su segundo mandato consecutivo, se puede afirmar que el panorama español está definitivamente liberado de todos sus clichés tradicionales”<sup>41</sup>.

El arte y su función social generados por la cultura oficial durante los años 80 es la propia imagen devuelta por el espejo de Narciso. Ha sido un tiempo perdido si se quiso en algún momento crear verdaderas estructuras culturales flexibles y duraderas. España se ha robado a sí misma la idea de la modernidad. Como diría Chomsky, eso ocurre cuando la memoria colectiva se convierte en una “memoria institucional” dedicada a sobrevivir a través de sus mecanismos, de su ‘hard-ware’, no a través de su contenido y función. El nuevo estado democrático ha creído que para modernizar un país, hay que

---

<sup>41</sup> Francisco Calvo Serraller; Espagne 87. Dynamiques et Interrogations, op. cit.

ponerle un zanahoria en el hocico, una zanahoria de oro que no puede morder. Y mientras la persigue, el burro está sólo dedicado a su menester, sin importarle quien lo monta. Pero algún día se ha de cansar el burro. Ese día, quizás, a lo mejor, quién sabe, descubrirá que tiene hambre.