***Todo nuevo bajo el sol*. La posmodernidad en el arte español de los años 1980**[1]

Por Jorge Luis Marzo, 2010-2011. Texto revisado de la conferencia realizada en el seminario *Religion in the Hispanic Baroque: The First Atlantic Culture and Its Legacy*, University of Liverpool, School of History, 12-15 de mayo de 2010. Agradezco a Paula Barreiro la invitación.

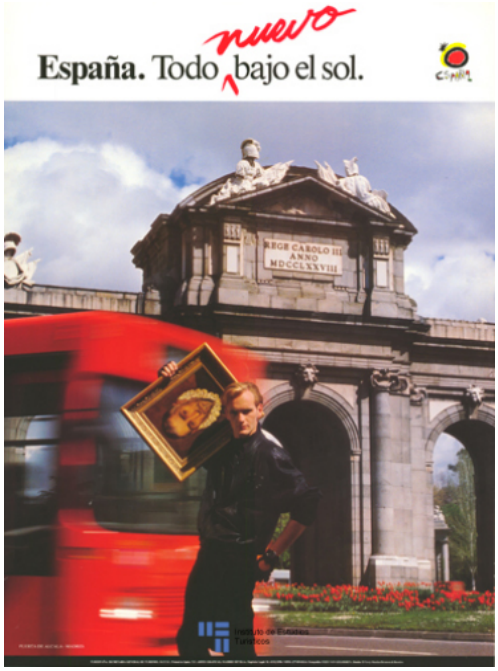

Imagen: Campaña de promoción turística
del gobierno español a principios de los años 80

El tema del barroco ha sido, tradicionalmente, la piedra de toque del pensamiento artístico español. En el barroco se condensaron en el tiempo una serie de premisas que delineaban la esencia del arte y de la cultura, y su función en la constitución de la identidad nacional y de su proyección mundial gracias al imperio colonial americano. A partir del siglo XVI, y hasta finales del XVIII, el patronazgo artístico de la iglesia y de la corona constituyó el alma mater de las colecciones nacionales, gestando por un lado el mito de la unión entre arte y nación, y por el otro el de la continuidad de un estilo nacional gracias a la unidad –más bien unicidad- de las colecciones, precisamente abandonada en el "maldito" siglo XIX y durante las tres primeras décadas del XX, por la desaparición de ese mecenazgo. A principios del siglo XX, una nueva corriente de pensamiento, tanto dentro de España como en algunos círculos europeos, fundamentalmente germanos, recuperó la idea del barroco como fuente de inspiración antiutilitarista y paramoderna que fuera capaz de subvertir el supuesto

---

[1] Algunas de las ideas de este texto ya fueron esbozadas en 1995. Ver J. L. Marzo, "El ¿triunfo? de la ¿nueva? pintura española de los ochenta", *Toma de Partido. Desplazamientos*, Libros de la QUAM, no. 6, Barcelona, 1995, pp. 126-161. Descargable en http://www.soymenos.net/politica_psoe.pdf. Reeditado en J. L. Marzo, *¿Puedo hablarle con libertad, excelencia? Arte y poder en España desde 1950*, Cendeac, Murcia, 2010, pp. 161-196

orden industrialista y deshumanizador (Ortega) de la modernidad[2]. En España, la generación de 1898, respondiendo a la amenaza moderna que representaba la competitividad en los mercados y la influencia de los Estados Unidos en el mundo hispano, condujo a muchos intelectuales a generar una hiperinflación de la cultura como sello distintivo de lo nacional y de lo trascendente: el mensaje era simple pero poderoso: "puede que los demás sean más modernos, pero nosotros tenemos una *cultura integral e integradora*". Al aparecer las primeras señales europeas de una relectura de "lo barroco" como vía alternativa a la modernidad –"¿Y si España era verdaderamente la patria predestinada del Barroco?", se preguntaba el historiador británico Sacheverell Sitwell en 1924[3]- numerosos intelectuales españoles acudirán ráudos a presentar las credenciales de España para presidir la reflexión. Ramiro de Maeztu llegará a manifestar, encandilado, en 1934: "Tanto ha cambiado el panorama en estos tres lustros que ahora es posible que los extranjeros elogien de España lo que antes más habían combatido, que entiendan, mejor que nosotros mismos, nuestro arte barroco"[4].

Será en la década de los años veinte y treinta, cuando al calor de este debate neobarroco, se consolide la idea de que España, que en su (supuesta) tradición era profundamente antimoderna, podía ofrecerse como modelo paramoderno en la gestación de nuevos modelos culturales. Eugeni d'Ors será el más combativo e influyente de los protagonistas de este debate, ya que logrará no solamente fusionar con éxito discursos europeos adyacentes[5], sino también plantar hondamente la semilla barroca en el pensamiento artístico e intelectual de la posguerra española.

A principios de los años cincuenta, esa semilla florecerá con vigor en los ambientes artísticos y políticos que harán posible las primeras vanguardias tras la Guerra Civil, especialmente en la pintura abstracto-informalista.[6] Las apelaciones a la trascendencia, al realismo de la materia, al humanismo, al existencialismo y a las tradiciones individualistas de la pintura española daran pie a una asunción del barroco como modelo "ecuménico" de una práctica artística, cuyo éxito quedará visualizado en la comunión de intereses estéticos que se produjo entre una dictadura antimoderna y una buena parte de la vanguardia. No obstante, ya desde los primeros años sesenta, y gracias, por un lado, al final de la colaboración institucional que el éxito comercial promoverá entre los artistas informalistas, y, por otro lado, a la aparición de unas prácticas artísticas más abiertamente militantes en contra de la dictadura y de la paradoja que representaba la rápida implantación de una economía capitalista en un entorno político y social antidemocrático, la influencia de los discursos barrocos irá

---

[2] Para un análisis más detallado de la revisión del barroco en el pensamiento español y europeo durante el primer tercio del siglo XX, ver J. L. Marzo, *La memoria administrada. El barroco y lo hispano*, Katz, Buenos Aires-Madrid, 2011, pp. 166-177

[3] En Helmut Hatzfeld, *Estudios sobre el barroco*, Gredos, Madrid, 1966, pp. 18-19

[4] Ramiro de Maeztu, *Defensa de la Hispanidad*, Madrid, 1934.

[5] Eugenio d'Ors, *Lo barroco*, Tecnos&Alianza, Madrid, 2002 (1922)

[6] Para un estudio detallado de la influencia de los discursos sobre el barroco en la gestación y evolución de la pintura informalista española de la década de 1950, ver J. L. Marzo, "La tradición artística como factor de colaboración con el régimen franquista de 1940 a 1960", Conferencia en el seminario *Discurso de la modernidad*, Università di Venezia (IUAV), Venecia, 1-3 de diciembre de 2011. Descargable en http://www.soymenos.net/Arte%20y%20colaboracion%20en%20el%20franquismo.pdf

declinando en favor de una mayor aproximación a los debates ideológicos de las vanguardias contemporáneas europeas.

Este marco general no fue óbice para que, a mediados de los años setenta, ciertos pintores vinculados a las propuestas de la salas madrileñas Amadís[7] y Buades, del círculo "gordillista" sevillano[8], o del grupo Trama de Barcelona[9] comenzaran a plantear discursos antivanguardistas encaminados a emprender una nueva práctica pictórica libre de "lastres" programáticos. Decía Juan Manuel Bonet: "Paralelamente al hundimiento del arte conceptual, se produjo un fenómeno insólito: la aparición de pintores que no sólo no sentían vergüenza al proclamar su condición de tales, sino que (casi literalmente) desafiaban a duelo a todos aquellos que, por mala conciencia, ignorancia o falta de ideas claras, habían participado en la batalla anti-pictórica de los setenta."[10] La crítica que acompañó y promovió a aquellos artistas (Juan Antonio Aguirre, Juan Manuel Bonet, Federico Jiménez Losantos, Francisco Rivas, Ángel González…), tomaron como referencias las tesis de Marcelin Pleynet y Clement Greenberg, dos de los principales abogados de la *pintura/pintura* o *support-surface*, para defender la "fe en la posibilidad de la pintura frente al pregón insistente de la muerte del arte"[11] y para celebrar "la libertad de pintar frente a los estériles sectarismos"[12]. Paralelamente, estos críticos demandaban del estado "un trato a sus protegidos al recibido por los artistas de los años 50" y asumían como propio el modelo de la Academia Breve de Crítica de Arte (ABCA) impulsado por Eugeni d'Ors a finales de los años cuarenta[13].

Serán estos pintores y críticos los que protagonizarán los primeros ejercicios de recuperación crítica de las tradiciones pictóricas españolas. Ignacio Gómez de Liaño declaró en 1984 que "todos nosotros, y los que después se nos unieron, teníamos muy claro que había que librarse del prejuicio vanguardista según el cual hay que rechazar todo lo que no lleve el título de vanguardista. Teníamos muy claro que la vanguardia era ya historia"[14]. Consecuentemente, numerosos críticos, bajo la confianza de un modelo "posthistórico" de interpretación cultural, volverán a utilizar referencias

---

[7] Carlos Alcolea, Carlos Franco, Herminio Molero, Manolo Quejido o Rafael Pérez-Mínguez. El impulsor principal de la sala fue Juan Antonio Aguirre, desde 1967. Hay que hacer notar que la Sala Amadís fue dependiente en su primera época de la Organización Juvenil Española (OJE), uno de los brazos de la Falange.

[8] En 1975, el crítico de arte Santiago Amón definió como "gordillismo" la influencia del pintor sevillano Luis Gordillo en artistas como Guillermo Pérez-Villalta, Chema Cobo o Gerardo Delgado.

[9] Formado por José Manuel Broto, Javier Rubio, Xavier Grau, Gonzalo Tena o el crítico Federico Jiménez Losantos, la mayoría de ellos de origen aragonés.

[10] Juan Manuel Bonet, "Retrato de un grupo en el paisaje español", *Otras Figuraciones*, catálogo de exposición, Fundación "la Caixa", Madrid, 1982, p. 18

[11] *Tiempos de libertad. Arte en España de 1975 a 1990*, catálogo de exposición, Fundación Caja Vital, Vitoria, 2005, referencia de página extraviada.

[12] Juan Manuel Bonet, *1980*, catálogo de exposición, Galería Juana Mordó, Madrid, octubre de 1979, s/p.

[13] Daniel A. Verdú Schumann, *Crítica y pintura en los años ochenta*, Universidad Carlos III de Madrid, Boletín Oficial del Estado, Madrid, 2007, p. 154

[14] Declaraciones en el marco de la polémica sobre la posmodernidad aparecida en las páginas del diario *El País*, durante los meses de abril y mayo de 1984. Para un análisis de aquel debate, ver José Tono Martínez, *La polémica de la posmodernidad*, Ediciones libertarias, Madrid, 1986. En José Carlos Mainer y Santos Juliá, *El aprendizaje de la libertad. 1973-1986*, Alianza, Madrid, 2000, p. 89

propias de los años cincuenta pero convirtiendo en positivo la forzosa apoliticidad de la práctica pictórica de antaño. El recurso a las tradiciones no se manifestó entre ellos por una voluntad específicamente posmoderna, sino como resultado de emprender un recorrido referencial que fuera más allá de las vanguardias. Será entre los creadores y críticos más jóvenes de principios de los años ochenta, cuando lo neobarroco o los guiños al barroco adquieran una carta de naturaleza específica.

Es ineludible hacer notar que ya en la década de los años sesenta, y durante la década siguiente, desde Latinoamérica comenzó a producirse una revalorización de lo barroco como herramienta de deconstrucción de los relatos occidentales de la modernidad. Autores como Lezama Lima, Carpentier, Octavio Paz o Severo Sarduy, partiendo de las líneas discursivas abiertas por el "realismo mágico" literario, proyectaron una interpretación del barroco como antesala para emprender un verdadero proyecto posmoderno[15]. Así mismo, al iniciarse la década de los ochenta, también ciertos entornos intelectuales europeos iniciaron un notable interés por lo *neobarroco* para definir el espíritu epocal que se identificaba con lo posmoderno. En realidad, neobarroco y posmodernidad se convirtieron pronto en dos sinónimos, al menos en ciertos ámbitos culturales italianos, españoles y franceses, y en algunas universidades de los Estados Unidos al diapasón del debate *multicultural*.

Los prefijos *neo* y *pos* denotaban con suficiente claridad que se trataba de planteamientos historicistas (aunque a menudo vendidos como post-históricos) que buscaban delinear una marca en el suelo a partir de la cual redefinir ciertos valores adheridos al discurso moderno. La vanguardia, como discurso o relato firme en el que contrarrestar el sistema del capital, se había convertido en en principal baluarte de lo *moderno*, por lo que se precipitó la urgencia de encontrar herramientas de reflexión que permitieran vadear el problema y enfrentar a la modernidad –y su ascendente ilustrado- desde nuevas ópticas. Una de las principales consecuencias de todo aquello fue la revisión de conceptos históricos que habían sido desdeñados por el determinismo técnico y social inherentes al siglo XX. Los grandes relatos de lo moderno habrían ocultado las capas de la historia, que ahora, liberadas de la sujección, quedaban libres como fragmentos que podían servir para recuperar memorias pero también para urdir presentes. Otra efecto visible fue el hecho de que, dado que el principal referente seguía siendo la vanguardia, era necesario ver de qué manera se podía trabajar "desde dentro" para conseguir desvelar y regenerar los mecanismos por los cuales ésta había triunfado en el marco de un sistema del capital cada vez más bulímico de imágenes, hasta el punto de confundir realidad y representación (simulacro). Enrique Lynch definió el neobarroco tirando de la conocida máxima "si no puedes con tu enemigo, únete a él"[16].

---

[15] Para ver en más detalle la evolución de este debate en Latinoamérica, consultar Marzo, *La memoria administrada…,* pp. 216-233. Para el caso de México y la infuencia de los discursos neobarrocos y posmodernos en el arte contemporáneo del país, ver J. L. Marzo, "Neo, post, ultra, pre, para, contra, anti. Modernidad, barroco y capitalismo en el arte contemporáneo mexicano", Conferencia en el *Congreso internacional de crítica de arte latinoamericano*, Universidad Carlos III, Madrid, 18-19 de octubre de 2011. Descargable en http://www.soymenos.net/arte_contemporaneo_mexico.pdf

[16] Enrique Lynch, "Patentes y marcas", *El País*, Temas de nuestra época, año IV, n. 128, Madrid, 26-4-1990, p. 8

El italiano Omar Calabrese, en lo que para muchos fue la obra icónica de aquellas actitudes contramodernas, *La era neobarroca*, manifestó que el neobarroco era "una búsqueda de formas en la que asistimos a la pérdida de la integridad, de la globalidad, de la sistematización ordenada, a cambio de la inestabilidad, de la polidimensionalidad, de la mudabilidad"[17]. El espacio cultural actual sería "un espacio perverso donde tanto el orden de las cosas como el orden del discurso se desordenan y deforman deliberadamente": el barroco degeneraría los paradigmas del orden, al contrario que las tendencias racionalistas, que los canonizaría. Otro conocido filósofo, Michel Maffesoli, habló de la "barroquización del mundo" como un proceso que va en contra de los procesos de unificación característicos de la modernidad[18], y defendió la idea de una *ética estética*. El crítico literario francés Guy Scarpetta sostuvo que la vuelta del barroco era la vuelta de lo "impuro" que opone la ilusión a la "autenticidad". Un "mundo imaginal", en el que domina la simulación de la imagen[19]. Los críticos de la era de la entropía mediática, de la audiovisualización del paisaje contemporáneo, que cogió gran velocidad con las políticas neocapitalistas globales de los años 1980, encontraron en el barroco un compañero de viaje previsible que aportaba referencias culturalistas alejadas de los "grandes relatos"[20]. Otros, como Christine Buci-Glucksmann, Andrés Sánchez-Robayna, Bernardo Pinto de Almeida, Paul Virilio, José Vericat, Francisco Jarauta, Gilles Deleuze, Clement Rosset, Guy Hocquenghem, Michel Onfray, René Scherer, José Luis Brea, Remo Bodei y un largo etcétera, también despedazaron el barroco de manera exhaustiva. Se trató de una exploración por el universo barroco en busca de herramientas con las que manejarse en un mundo cada vez más desbordado de significados. Una de las premisas que guiaron muchos de estos estudios era la posible asociación o confrontación entre la acumulación de capital y la acumulación de imágenes como vía para atender nuevos modos tanto de análisis como de actuación crítica. Conceptos como alegoría, descontextualización y contaminación sirvieron a estos teóricos para plantear las similitudes que identificaban entre producción barroca y contemporánea, espejando ambas dinámicas, y proponiéndolos como vías de trabajo alternativas a las manipulaciones semánticas ofertadas por las imágenes institucionalizadas.

En este orden de cosas, el debate neobarroco recaló de nuevo con fuerza en España. Al principio, durante los primeros años ochenta, de forma desordenada y más bien desde una perspectiva festiva e incluso estratégicamente frívola, como forma de quitar densidad a las plúmbeas referencias tradicionalistas omnipresentes en el franquismo. Más tarde, hacia finales de la década, y durante unos pocos años, el neobarroco alcanzará a convertirse ya en eje vertebrador de numerosas propuestas intelectuales de mayor reflexión aunque no de gran repercusión.

Una de las dinámicas que la paulatina decadencia y fin del régimen franquista favoreció fue la explosión de prácticas creativas que, consciente o inconscientemente, intentaban desmantelar el tejido de referencias morales urdido por las elites

---

[17] Omar Calabrese, *La era neobarroca*, Cátedra, Madrid, 1989 (1987).
[18] Michel Maffesoli*, Aux Creux del Apparences. Pour une éthique de l'esthetique*, Plon, Paris, 1990.
[19] Guy Scarpetta, *L'impureté*, Bernard Grasset, Paris, 1985.
[20] Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne: Rapport sur le savoir,* Les Éditions de Minuit, Paris, 1979

conservadoras de la dictadura. Casi siempre desde actitudes underground o contraculturales, numerosas fueron las producciones que desde el cine, el cómic, la pintura, la fotografía, la música o la literatura se aprestaron a poner en solfa y a dilapidar los vocabularios y significados del discurso social de la dictadura: "La frivolidad era una cuestión de hacer terrorismo. Había que hacerlo, porque la cultura, en aquel momento, estaba minada de trascendencia"[21]. Ello, además, coincidió con el auge de las romerías, las semanas santas y otras manifestaciones populares aparentemente religiosas, que vehiculaban el retorno de fiestas y carnavales prohibidas durante la dictadura, y que propiciaban rupturas semánticas profundas en imágenes y ceremonias. Precisamente este tipo de eventos será interpretado por la generación ilustrada antifranquista como "una quiebra del talante racionalista y laicizador" que debía presidir la transición.[22] Los productos "populares", en el marco de una economía de servicios como la que se estaba consolidando en España a finales de los años setenta, darán juego para la aparición de nuevos discursos casticistas de la mano de la indústria turística, que elaboró todo un programa de imágenes tópicas sobre lo nacional, reduciéndolas a meros productos kitsch rápidamente consumibles: toros, santos, vírgenes y flamencas se convertirán en los nuevos logos de la fiesta democrática, pero ya desprovistos de semánticas políticas y proyectados exclusivamente como fuente "desenfadada" de negocio.

En este terreno abonado, muchos creadores volvieron a percibir los beneficios de asumir elementos procedentes de la imaginería más popular como forma de contestación, sobre todo social, alejada de las militancias más políticas. Cuestiones de género, como la homosexualidad, perseguida en España durante la dictadura, congregarán a su alrededor imágenes de raiz religiosa, como en la vanguardia de los años 1920 y 1930, con el fin indisimulado de subvertir los significados conservadores de las mismas y ofrecerlas como megáfonos de reivindicación identitaria y neocasticista. Por poner algunos ejemplos, cabe recordar a creadores como Nazario, Ocaña, las Costus o Pedro Almodóvar. Los cómics de Nazario, llenos de sexualidad explícita, parodiaba las nociones de *buen gusto* dando salida a acumulaciones recargadas y populares de *mal gusto*, con una clara voluntad de apropiarse de elementos procedentes de la iconografía religiosa pero desposeyéndolos del tono moralizante[23]. Ocaña, ombligo de la Rambla barcelonesa de los años setenta, dio rienda suelta a un travestismo de trasfondo anarquista y de un folclorismo espontáneo que resumía en buena medida la estética *camp* que se estaba produciendo en otros contextos internacionales. Por su parte, la exposición *Ejemplos de Arquitecturas Nacionales y otros Monumentos*, realizada por las Costus (Enrique Naya y Juan Carrero) en la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid en 1978, y formada por retratos de folclóricas españolas y recortables de sagrados corazones en un escenario recreado de lavandería andaluza, fue clausurada por "escándalo público". *El Chochonismo Ilustrado*, un delirante homenaje del grupo a las amas de casa y a su

---

[21] Declaraciones del periodista cultural Tomás Cuesta. En José Luis Gallero, *Sólo se vive una vez. Esplendor y ruina de la movida madrileña*, Ardora, Madrid, 1991, p. 334

[22] Mainer y Juliá, p. 93

[23] Ver, por ejemplo, "Tentación, Martirio y Triunfo de San Reprimonio, Virgen y Mártir", *La Piraña Divina*, Madrid (¿?), 1975, sin paginación. Más referencias en Pablo Dopico, *El cómic underground español, 1970-1980*, Cátedra, Madrid, 2005, p. 119

universo mediático, inauguraba el 13 de octubre de 1981 la sala de Fernando Vijande, una de las galerías estrella en el Madrid de *la Movida*. Años más tarde el Chase Manhattan Bank comprará algunas de sus obras para su colección de pintura contemporánea[24].

Pedro Almodóvar será quien, a la postre, más atención convoque gracias al éxito internacional de su cine. Su filmografía inicial rompía con algunos moldes anquilosados en la forma de narrar experiencias cotidianas; sus farándulas musicales, escénicas, apolíticas y altamente sexualizadas de finales de los años 70, en plena remodelación política española, supusieron bocanadas de aire fresco frente a las sesudas sesiones de intelectuales barbudos de izquierda y vestidos de pana. La mayoría de sus primeros personajes, habitantes de una periferia social que no habían recibido escasa o ninguna atención en el ámbito de la cultura –mujeres, homosexuales, travestis, drogadictos, etc.- comenzaron a hablar desde el centro del espectáculo, reivindicando su condición de productores sociales.

Almodóvar representó para muchos el cénit, el emblema de las dinámicas neobarrocas y posmodernas. Esa habilidad del cineasta para subvertir la lógica mecánica e industriosa del orden institucional será celebrada muy pronto como símbolo de una posmodernidad promíscua, centrífuga y castiza propia de la nueva y festiva España. Fue celebrado y reverenciado por numerosos intelectuales como un modelo de reapropiación de las narrativas barrocas y de la consiguiente dislocación semántica que debían proponer. Según Severo Sarduy, el cine del director manchego "prescinde de todo enfoque frontal y lógico, de todo discurso sintácticamente encadenado […] Realismo, sí, porque el barroco lo es desde el Caravaggio; pero en una anamorfosis de irreverencia e irrisión".[25] Para muchos críticos, Almodóvar es el novamás en la guerra de alegorías neobarrocas, es el "perfecto modelo posmoderno que rehuye los grandes gestos y gestas representados por los modernos"; es "un discurso desde los márgenes, desde los injertos, los rizomas, los palimpsestos… un estado de exilio permanente"[26]. Almodóvar catalizó tanto el impulso liberador presente en la joven generación de creadores de la transición, como los modelos posmodernos e iconoclastas que muchos españoles y foráneos deseaban como nueva marca identitaria nacional.

…

En 1989, el filósofo italiano Gianni Vattimo escribía: "La España de hoy es sin duda uno de los modelos de sociedad *posmoderna*, donde el carácter social parece poder brindarse también como *chance* de emancipación […] Durante los últimos años cuando menos, y quizás también porque la democracia es todavía relativamente joven en este país, España, mucho más que París o Londres, y hasta puede que Nueva York incluso, ha sido efectivamente el lugar ideal donde se han dado cita las aventuras intelectuales de Occidente. A lo mejor decir esto resulta un poco exagerado, pero probablemente,

---

[24] Antonio Sánchez Casado, *Costus. Valle de los Caídos*, Comunidad de Madrid, 1987. Citado en Gallero, p. 296

[25] Alejandro Varderi, *Severo Sarduy y Pedro Almodóvar. Del barroco al kitsch en la narrativa y el cine posmodernos*, Pliegos, Madrid, 1996, p. 71

[26] Varderi, p. 88

como latino, no sea yo un observador del todo imparcial […] Aludir a nuestra herencia latina, me parece albergar otro significado, ni banal ni reductivo: el sentido desde el cual se puede oponer a la idea de una racionalización y modernización capitalista-ascético-protestante, una concepción de la modernidad menos rígida, mecánica, y, en el fondo, represiva […] Si lo moderno estuvo guiado por las culturas anglosajonas, ¿no podría la posmodernidad ser la época de las culturas latinas?"[27].

Vattimo, con estas exageradas palabras, hacía suyo uno de los pensamientos centrales de una parte importante del mundo cultural y político español de los años ochenta. Su centralidad se manifiesta aún más, si cabe, en el hecho de que podemos rastrear su enorme influencia durante todo el siglo XX como leit-motiv de lo nacional: el carácter diferencial y excepcional de lo español en el contexto de la modernidad, o como rezaba el conocido eslógan turístico creado en los años sesenta, *Spain is different*. De la misma manera que en los años 1920 o en los años 1950, España se presenta y se interpreta en los años 1980 también en clave excepcionalista. Un país que siempre ha sido periférico en la modernidad tiene más puntos que ningún otro si se trata de cuestionar esa modernidad. Esa excentricidad respecto a lo moderno, no es interpretada meramente como una imposibilidad o una incapacidad, sino como una voluntad, com un *kunstwollen*. Esto es: España no ha sido contramoderna ni paramoderna porque sí, sino porque es la esencia –incomprendida- de su forma de estar y de pensar en el mundo, definida en la máxima "frente al progreso, cultura".

Francisco Calvo Serraller consideraba en 1990 que las raíces del arte español -"su fuerza antivanguardista, su tradición excéntrica y su forma paradójica de asumir la modernidad"- podían constituir "las características más determinantes de la cultura española contemporánea", que él mismo definía en una actitud de "salida de lo canónicamente establecido, llámese imperfección, rebeldía, disconformidad, automarginación." [28] Muchos de los críticos de aquellos días bebían de estas mismas fuentes. Miguel Fernández-Cid comentaba que "la sensación de aislamiento y debilidad frente a otros modelos", que producía un "arte atormentado" era en realidad una magnífica herramienta cuando "lo internacional es el objetivo".[29] La singular condición antimoderna española se planteaba de nuevo en clave casi castiza, en la línea misma que Vattimo había planteado.

Herminio Molero demandaba en 1980 "la búsqueda de la ética de la belleza española que nos libere de la esclavitud que el predominio de la cultura anglosajona nos impone".[30] El editor Borja Casani declaraba a finales de la década que "a lo mejor todo estre proceso no ha sido nada más que darnos cuenta de lo que somos. Nos somos productivos como los alemanes, no somos listos para inventarnos nuevos proyectos científicos, no somos capaces, como los japoneses, de ponernos a currar como

---

[27] Gianni Vattimo, "Prefacio a la edición española", *La sociedad transparente*, Paidós, Barcelona, 1990, pp. 67-71

[28] Francisco Calvo Serraller, *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*, Alianza, Madrid, 1990, pp. 27-33

[29] Miguel Fernández-Cid, *Artistas en Madrid. Años 80,* catálogo de exposición, Comunidad de Madrid, Madrid, 1992-93, p. 22

[30] Herminio Molero, *Madrid DF*, catálogo de exposición, Museo Municipal de Madrid, octubre-noviembre de 1980, s/p

animales, ni de generar una cultura dominante como la americana o la inglesa, con medios para introducirse en los mercados y marcar las tendencias. ¿Qué somos? Pues somos la bronca, somos la energía pura, al diversión, somos sureños, simpáticos, abiertos."[31] En los similares términos se manifestaba Calvo Serraller en 1983: "¿Qué es lo que me atrae, pues, en ellos [los artistas de la transvanguardia italiana]? La habilidad, el desparpajo, el cinismo elegante, la teatralidad de opereta, la apropiación irresponsable del pasado, los desplantes juguetones, el voluntarismo profesional, la fe en la moda, el aplomo en medio del desconcierto, el oportunismo, el sincretismo, la habilidad…: en definitiva, un conjunto de cualidades deliciosamente decadentes, muy acordes con el espíritu de nuestra época posvanguardista".[32] El pintor Miquel Barceló lo resumió si cabe aún más: "Todo intento de asociación de pintores en plan grupo, de cuño, me refiero a los grupos de décadas pasadas […] me produce absoluta repulsión. Así que la tradición española que yo escojo, por supuesto, es la fatal."[33]

Las referencias a las tradiciones barrocas pronto llegaron al son de estas canciones. El barroco prometía un desacorde con respecto al clasicismo que venía especialmente bien para desacreditar la vanguardia y su proyecto racionalista. El antropólogo y crítico cultural Alberto Cardín escribía en 1990: "No es de extrañar que, de la misma manera que la posmodernidad *vivida* se realizó, para asombro de Europa, aquí de manera más completa y exultante que en ninguna otra parte, logremos asimismo agotar la esencia barroca de nuestra época echando mano de recursos que nos son connaturales, como son todos los que tienen que ver con la simulación y la apariencia."[34] La tradición barroca de la pintura española servía para poder contextualizar apropiadamente las nuevas obras en el marco de una genealogía plenamente posmoderna, sin temor de que afloraran los rasgos propios de los estilos nacionales, ahuyentadas ya las quimeras internacionalistas de la vanguardia, pero perfectamente asimilables en un mercado global de marcas identitarias. El comisario estadounidense Dan Cameron manifestaba en 1988: "El aspecto quizá más evidente de este florecimiento es la gradual identificación, en estas obras, de una sensibilidad típicamente española, identidad que no es sorprendente por el hecho sólo de ser española, sino por lo común de algunas características que, por el contrario, no están presentes en primera instancia en los trabajos de otros países: una fisicidad obstinada unida a una pasión no enmascarada, una tranquila intelectualidad unida a una ligera tendencia a lo místico".[35] También la editora y crítica Rosa Olivares pensaba que tradición presente en la figuración española de los ochenta representaba un *plus* respecto a la alemana, porque, aún siendo ambas "una copia de modelos sistemática […] resulta más agradable aquí ya que se puede valorar más la superficie crítica del cuadro y el oficio de pintor".[36]

---

[31] Borja Casani, en Gallero, p. 253
[32] Francisco Calvo Serraller, "Balance provisional de la transvanguardia italiana", *El País*, suplemento Artes, Madrid, 12-02-1983, p. 3
[33] Miquel Barceló, en Pilar Rubio, "Ejercicios en la barra. Entrevista a Miquel Barceló", *Lápiz*, no. 21, Madrid, 1984; texto reproducido en *Lápiz*, no. 82-83, Madrid, diciembre de 1991, p. 114
[34] Alberto Cardín, "El furor neobarroco", *El País*, Temas de nuestra época, año IV, n. 128, Madrid, 26-4-1990, p. 1
[35] Dan Cameron, "Arte in Spagna", *Flash Art*, no. 146, Milán, octubre de 1988, p. 98
[36] Rosa Olivares, "La mitad de una década prodigiosa", *Lápiz*, no. 50, mayo-junio de 1988, Madrid, p. 87

En este ambiente intelectual, el Museo del Prado pronto se convirtió en lugar común de referencia. El Prado es, paradójicamente, una de las más excelsas calamidades a las que ha tenido que enfrentarse el arte español del siglo XX. Su omnipresencia como referente de autoridad estética en un país sin apenas museos, y su uniformidad estilística y nacionalista, producto del unitario orígen monárquico de sus colecciones, ha representado un grave obstáculo para que los artistas contemporáneos dispongan de referentes más diversos. Enrique Lafuente Ferrari ya denunció en 1948 que lo único que había en el país era barroco: "Ni los grandes maestros del romanticismo francés, inglés o alemán, ni el realismo de Francia de 1848, ni el impresionismo, ni los movimientos posteriores de la pintura francesa, ni la Escuela Internacional de París de los primeros treinta años de este siglo, ni el arte alemán del siglo XIX, ni la pintura de los prerrafaelistas ingleses, ni la vanguardia europea del siglo XX, nada en absoluto de esto ha dejado su huella en ningún museo español".[37]

La literatura, artística o no, que se ha desplegado sobre el Prado entre los intelectuales españoles es más que ingente. El Prado nunca ha existido como una colección de obras de arte, sino que ha representado el lugar en donde recabar información de la vida nacional: es la urna en donde residen las fotografías de la memoria nacional, que no es otra que la historia de la memoria institucional, por muchos pobres que salgan en sus cuadros y sean celebrados por Ortega o d'Ors como espejo del realismo ecuménico del arte español, o por el historiador Francisco Calvo Serraller, que llegó a ser director del museo en 1993, quien señaló que el artista español siempre está permanentemente "obligado a sobrevivir en medio de lo excepcional, se ha tenido que expresar a gritos y ha corrido la suerte de los que gritan."[38] El Museo del Prado resume el papel del arte en la vida nacional: convocar el consenso.

Las referencias al museo madrileño no escasearon entre los artistas, especialmente pintores, que comenzaron a destacar a principios de los años 1980. Singularmente interesante es que numerosas de aquellas apelaciones se produjeron una vez sus obras conocieron el respaldo directo de las instituciones artísticas públicas o parapúblicas, como fundaciones, ferias y galerías, y fueron promovidas en circuitos nacionales e internacionales en los que la marca España siempre va asociada a una determinada artisticidad y tradición. De hecho, la asunción de la tradición premoderna era una *raison-d'etre* de las teorías que acompañaron la transvanguardia, el neoexpresionismo alemán y parte del estadounidense; algo en lo que encajaba bien la geneaología histórica que representaba el Museo del Prado. El comisario estadounidense Gregory Knight subrayaba en 1988 la impronta del museo en el relato artístico de la década: "En España, la tradición que representa El Prado ha hecho que el drama barroco y la pintura narrativa nunca dejen de apreciarse […] Si a ello se añade la fascinación de los ochenta por el retorno de lo figurativo y romántico del pasado, resulta obvio que los jóvenes artistas españoles han dispuesto de todas las

---

[37] Enrique Lafuente Ferrari, "Las Exposiciones Nacionales y la vida artística en España", *Arbor*, tomo X, Madrid, 1948, p. 353

[38] Calvo Serraller, *Del futuro al pasado…,* p. 82

oportunidades para asegurarse el reconocimiento de la generación del neoexpresionismo".[39]

Muchas de aquellas referencias estaban relacionadas con el supuesto carácter individualista, aislado y anárquico que veían "irrevocable" en el museo madrileño. Decía el pintor Guillermo Pérez Villalta en 1985: "El conceptual me pedía que hiciera otra cosa, creía en un arte diluido en la vida, en algo que llamaba diseño implicado, el arte en lo Io cotidiano. Fue en una Documenta de Kassel donde me entró la duda. Al año siguiente pintaba cuadros. Fue un volver la vista a mi entorno, a la base cultural que me sustentaba, a lo que de irrevocable hay en la tradición [...] La verdadera obra de un artista es su propia vida. [...] Mi avidez por el arte y ese aprender de todas las cosas, junto a mi escepticismo por el movimiento moderno, hizo del Museo del Prado y de los libros de arte mi paseo favorito. Eso sí, con algo que para mi generación fue importante: me acompañaba la visión distinta que daban las drogas psicotrópicas. ¡Qué modernos eran! ¡Qué maravilloso laberinto el de la iconografía, qué atrevimientos formales! Piero de la Francesca, Uccello, Mantegna, Bellini, Berruguete, los manieristas, Vermeer, hasta mi última pasión por Ribera, y la siempre permanente presencia de Velázquez. Contemplaba esto sentado en una banqueta de Sol Lewit, con un estampado de Jaspers Johns y apoyado en una voluta de Stella. Y con las gafas analíticas sometía esto a una disección feroz, sin el peso del gusto de eso que llaman lo pictórico... Pero todo este análisis aún no tenía un significado y como único producto afloró la melancolía."[40]

Miquel Barceló declaraba en 1984: "Para mi la tradición española es la que veo en El Prado. Es una tradición de pintor español que da la sensación de estar siempre ensimismado, metido en su taller. Está también el caso de Velázquez, que no le gustaba nada pintar y que pintaba porque le obligaban, y como muy inteligente, con una mirada muy cruel, pero que para mi es como un caso aisladísimo como ni padre, ni hijo, o Goya que se muere sordo en Burdeos con una historia como muy tremenda. Así que lo que yo entiendo por pintura española es una tradición muy kamikaze y toda esa cosa como más gregaria me hace desconfiar muchísimo".[41] Desde luego, a Barceló no le tiembla el pulso a la hora de definir su propio árbol genealógico: "Yo he pensado en una especie de escala que sería: el año que muere Giorgione (1510), nace Tintoretto (1518), el año que muere Tintoretto (1594), nace Caravaggio (1573), el año que muere Caravaggio (1610), me parece que nace Velázquez (1599), el año que muere Velázquez (1660) nace Watteau (1684), el año que muere Watteau (1721) más o menos nacía Goya (1746) y el año que murió Goya (1828) nace Manet (1832) y unos años después

---

[39] Gregory Knight, "Los más viejos de la generación más joven", *El País*, suplemento Artes, 30-04-1988, pp. 2-3. El artículo cubre la exposición *Época nueva: pintura y escultura de España* (Biblioteca Pública de Chicago, 1988), en la que figuraban los artistas Txomin Badiola, José Manuel Broto, Chema Cobo, Ferrán García Sevilla, María Gómez, Francisco Leiro, Miquel Navarro, José María Sicilia, Susana Solano y Juan Uslé. Otras influencias apuntadas por el autor son el surrealismo de comienzos del siglo XX, el informalismo de los 50, y la atracción por las motivaciones políticas de los años 60.

[40] Citado en Calvo Serraller, *Del futuro al pasado…*, p. 165

[41] Rubio, p. 114

de que muriese Manet (1883) nacía Jackson Pollock (1912) y el año que moría (1956) nacía yo, o sea en el 57".[42]

Todos estos argumentos partían del mismo punto cero: la presencia de determinadas tradiciones, antes negadas por la vanguardia, se convertían en ventajas en la carrera de la posmodernidad. Las ondas producidas por esa burbuja inicial se estirarán mucho en tiempo. En 2007, se presentó en Madrid lo que iba a ser el mayor repaso oficial de la historia reciente del arte español, la exposición *España 1957-2007*, comisariada por el crítico italiano Demetrio Paparoni, y organizada por el Instituto Cervantes, el Ministerio de Cultura español, el Parlamento Europeo y la Provincia Regional de Palermo, ciudad en la que se inauguró la muestra, "porque Sicilia y España comparten una misma forma de ver el mundo" dijeron los organizadores. Lo más granado de la producción artística nacional desde los años 1950 se presentaba unificada bajo un criterio que fue definido por la directora del Instituto Cervantes, Carmen Caffarel, junto al ministro de Cultura, César Antonio Molina, con las siguientes dos palabras: "el barroco". Dijo el comisario: "El arte español moderno y contemporáneo se desarrolla en la dirección iniciada a partir del siglo XVII por El Quijote y por la tradición barroca; del mismo modo, la muestra no está subdividida cronológicamente sino siguiendo un recorrido expositivo por secciones: Quijotismo trágico, Misticismo pagano, Existencialismo barroco, Tenebrismo hispánico, Abstracción simbólico-formal". Todo ello se mostraba como ejemplo "de una España que se ha modernizado social, cultural y económicamente".[43]

En 2009, Francisco Calvo Serraller se preguntaba cuál era el motivo para que el mundo celebre "las muy diversas manifestaciones del barroco ibérico": "Me atrevería a decir que ha tenido no poca influencia en ello la crisis del modelo eurocéntrico, interpretado como el canon anglosajón, protestante y burgués, que ha sido hasta hace poco el dominante. En efecto, frente al puritanismo luterano, racionalista, sobrio e higiénico, la efectista explosión barroca, sensual y brillante, con su probada capacidad para el mestizaje antropológico y formal, supone un orden alternativo más elástico e inclusivo. Por último, al haber sido rechazado de entrada, no había sido visto, con lo que se entiende el favor que suscita en lugares donde hasta fechas recientes era una exótica rareza".[44]

…

A la consecución de este estado de cosas, tampoco fue ajena la llegada a España de las las influencias de otros movimientos y dinámicas europeas que también estaban dirigidas a cuestionar la tradición de la vanguardia en nombre de la posmodernidad. En Italia, Alemania, Austria o en los Estados Unidos, a partir de la segunda mitad de la década de los setenta, surgieron toda una batería de discursos y obras, fundamentalmente pictóricas, que, con diferentes acepciones –Transvanguardia, Los Nuevos Salvajes alemanes, Neofiguración, etc- trataron de cautivar los mercados

---

[42] Rubio, p. 115
[43] *España 1957-2007*, catálogo de exposición, Skira Editore, Milano, 2008. Ver también http://www.cervantestv.es
[44] Francisco Calvo Serraller, "El bucle barroco", *El País*, Madrid, 31-10-2009.

mediante una pintura expresionista, a menudo figurativa, que acudía eclécticamente a fuentes clásicas de la historia del arte, o por el contrario, negaban radicalmente cualquier fuente para entregarse a imaginarios radicalmente individualistas y extremadamente "estilísticos".

De entre todos estos movimientos, la Transvanguardia italiana y el neoexpresionismo alemán fueron los que dejaron mayor huella en la España de los primeros años ochenta. Aunque la pintura alemana de aquellos años pronto recaló en galerías y museos, por ejemplo en las salas de la Fundación "la Caixa"[45], y recibió atención crítica en diversos medios, fue la Transvanguardia italiana la que recibió una especial consideración. En primer lugar, por una tradición de vecindad cultural y, por otro, por la constante presencia en España de algunos de sus más conspícuos representantes, como el galerista Lucio Amelio, defensor del arte meridional "frente a la sequía de la producción nórdica", o el crítico de arte y comisario Achille Bonito Oliva.

El caso de Bonito Oliva es especialmente significativo, porque sus tesis encontrarán un enorme acomodo entre numerosos sectores artísticos y geográficos del país. Varias son las razones de ello. Por un lado, sus conceptos –casi teosóficos- del "genius loci" y del "ángel guardián" para definir al artista, encontraron un terreno abonado en España, no sólo por la necesidad que había de generar una marca o estilo nacional que pudiera tanto representar la nueva democracia como insertarse en el mercado, sino también porque coincidió con el despegue de las políticas culturales autonómicas que, en general, se afanaron a definir determinados argumentos identitarios. La idea del "genius loci", el artista como demiurgo de las esencias locales, como "minero" en la veta de las tradiciones propias, y capaz de transmitirlas en un estilo asimilable internacionalmente fue acogida con no poco entusiasmo en muchos lugares de España. Oliva sostenía que el "genius loci" era una búsqueda de las raíces antropológicas, "una tentativa de restituir, a través de la pintura, una identidad en el artista, fuera de la ideología y del darwinismo lingüístico". En 1982, comentando en la prensa española su interés sobre el manierismo, señaló que este estilo tiene una especie de morbosidad muy española. Con el manierismo hay una separación entre el arte y la sociedad. El artista de hoy tiene una postura lateral frente al mundo, como un traidor. Este arte de la lateralidad va desde el manierismo hasta la transvanguardia"[46].

Es importante subrayar que las obras de los artistas italianos defendidos por el crítico italiano no siempre tuvieron en España el mismo éxito que sus ideas. En realidad, aquellos pintores[47], aunque con excepciones, fueron recibidos con relativa frialdad, actitud que no estaba exenta de competitividad comercial. En 1980, el Pabellón de España de la Bienal de Venecia presentó obras de los pintores Arranz Bravo, Bartolozzi, Juan Gomila y Juan Martínez, y en muchos medios se destacó que se había perdido una oportunidad para lanzar a los más jóvenes. El triunfo de la transvanguardia en

---

[45] La Fundación "la Caixa", de mano de la comisaria María Corral, iniciará su singladura en los ochenta con exposiciones como *Otras figuraciones* (1981), *26 pintores, 13 críticos: panorama de la pintura joven española* (1982), *Pintura americana: los ochenta* (1982), *Italia: la transvanguardia* (1983), y *Origen y visión. Nueva pintura alemana* (1984).

[46] Fernando Samaniego, "Achille Bonito Oliva: 'La transvanguardia es hoy la única vanguardia'", *El País*, Madrid, 13-02-1982, p. 23

[47] Sandro Chia, Enzo Cucchi, Francesco Clemente, Nicola De Maria y Mimmo Paladino, entre otros.

aquella bienal dejará un mal sabor en España, cuya joven pintura muchos consideraban "a la misma altura" que la italiana, y en general, se consideró que el Ministerio de Cultura había pecado de ingénuo, lo que llevará a algunos críticos solicitar al gobierno una especial atención promocional hacia la joven creación que representaba la Movida y otros círculos creativos. De hecho, dos años después, se abría la feria de arte contemporáneo ARCO, con un presupuesto procedente en su mayor parte del estado, pero nuevamente los artistas de la Transvanguardia coparon la atención mediática y comercial, y fueron abundantes los lamentos que se hicieron por ver "finiquitadas" las expectativas de triunfo internacional de la nueva generación española[48], lo que provocó, de paso, algún que otro desplante personal hacia Bonito Oliva por parte de la crítica española.

En todo caso, las ideas de Bonito Oliva cuajaron. El crítico italiano sostenía la necesidad de un proceso de desideologización en todos los campos de la cultura, partiendo del argumento del también historiador y crítico italiano Giulio Carlo Argan sobre la decepción de las vanguardias históricas en su relación con el sistema, "cuando el *design* decayó en *styling*, y el *styling* degeneró en *kitsch*"[49], y la necesidad de rebarroquizar la visualidad contemporánea[50]. Oliva hablaba de "nihilismo activo", sin desesperanzas de la Transvanguardia italiana, y apostaba por una actitud radicalmente agresiva en los mercados frente a la "institucionalización de la vanguardia", mediante un empoderamiento absoluto por parte de artistas y críticos: "Yo creo […] que el crítico no tiene función social a menos que sea un gran crítico, es decir, que influya en el gusto, la producción y el mercado artísticos. Pienso que ése es mi caso"[51].

A lo largo de toda la década surgieron discursos similares en diversos puntos del país, apoyados por comisarios y críticos como Kevin Power, José Antonio Castro, Rosa Olivares, Javier Olivares, Fernando Castro Flórez, Gloria Moure, Gloria Picazo o Francisco Rivas. En Galicia, José Antonio Castro, responsable de artes plásticas de la Xunta, junto al propio Bonito Oliva, produjeron la muestra *Imaxes dos 80 desde Galicia* en 1984, y más tarde *Ateliers Roma-Compostela* (1989), ambas organizadas por el gobierno gallego. En ningún caso, se ocultó que se trataba de un intento de crear una transvanguardia local. Mediante un discurso que apelaba a las esencias gallegas (el *celtismo* y el *atlantismo*), como antítodo contra las derivas más frívolas de la posmodernidad, se organizaron bienales como la de Arte de Pontevedra que sirvió de plataforma para grupos como el Colectivo Atlántica (Menchu Lamas, Antón Lamazares, Antón Patiño, Xesús Vázquez, Fernando Leiro) que combinaban su interés por el

---

[48] Para el caso de la Bienal y de ARCO'82, ver Gloria Collado, "Mira cómo caen los jóvenes al moverse las palmeras", *Lápiz*, no. 50, Madrid, 1988.
[49] En Aurora García, "Vanguardia, retaguardia…, transvanguardia", *Lápiz*, no. 3, Madrid, febrero de 1983.
[50] Giulio Carlo Argan, *Immagine e persuasione. Saggi sul barocco*, Feltrinelli, Milano, 1986.
[51] Achille Bonito Oliva, en Juan José Navarro Arisa, "La transvanguardia soy yo", *El País*, Madrid, 15 de febrero de 1989, p. 31. Cfr. Achille Bonito Oliva, "The Italian Trans-Avangarde", *Flash Art International*, no. 92-93, Milan, octubre-noviembre de 1979, pp. 17-20

neoexpresionismo alemán, el graffiti, todo ello cruzado con las sugerencias de Bonito Oliva sobre las meigas del lugar. [52]

En Andalucía, el crítico Francisco Rivas y el galerista Pepe Cobo impulsaron por su parte exposiciones de jóvenes artistas[53] a través de los cuales pretendía mostrar el alma andaluza: "Resulta incuestionable: existe un alma andaluza al margen de polémicas etnográficas, antropológicas, políticas, historiográficas, psicológicas o administrativas". Recogiendo las tesis de Bonito Oliva, cita al poeta Juan Ramón Jiménez, a Don Juan, al torero Curro Romero y la cantante folclórica como demostración de que Andalucía "es tierra de artistas": "Hay que acabar por reconocer una afinidad entre el alma de un pueblo y un estilo de su paisaje".[54] La revista *Figura*, fundada en 1983 por un grupo de estudiantes de la Facultad de Bellas Artes de Sevilla, con subvención de la Junta de Andalucía, se convirtió pronto en un portavoz avanzado de aquellos grupos gracias a las colaboraciones de Gerardo Delgado, José Antonio Castro Fernández, Kevin Power, X. Vázquez, Javier Rubio, Mar Villaespesa, José Luis Brea, Bonito Oliva, Dan Cameron o Catherine Grout.

En Catalunya, exposiciones como *Bèstia!*, celebrada en Barcelona en 1984 y producida por la Generalitat, que reunió un grupo muy heterogéneo de artistas residentes en la ciudad, también asumían las tesis de Bonito Oliva. En las justificaciones teóricas de la muestra, se identificaba la artisticidad catalana en clave de dinámica entre "el seny i la rauxa" (el sentido común y la locura), acudiendo a citas literarias grecolatinas, barrocas y románticas. Gloria Picazo, una de las comisarias, escribía en el catálogo: "El arte como reafirmación de la individualidad y el artista como un maldito de los dioses, a veces protegidos por ellos, pero a menudo blanco de sus maldiciones"[55], en plena sintonía posmoderna con los textos del italiano, o con los de otro notable crítico y comisario de la época, de gran influencia en España, el holandés Rudi Fuchs: "La pintura es la salvación. Presenta la libertad de pensamiento, es su expresión triunfante […] El pintor es un ángel guardián que bendice el mundo con su paleta. Quizá el pintor es el elegido de los Dioses".[56]

En Canarias, la labor de Ángel Luis de la Cruz, al frente de la galería Leyendecker, constituyó el pivote central para difundir un modelo propio de transvanguardia. Gracias a sus contactos con galerías holandesas y alemanas, y en parte gracias a los contactos facilitados por Dokoupil, que vivía en Tenerife, artistas como Baechler, Muehl, Schuyff o Condo pasarán temporadas en la isla, hecho que influirá en la gestación de jóvenes pintores locales que trabajaban en la consecución de un

---

[52] Para el caso de la pintura neoexpresionista en Galicia y su relación con las ideas de Bonito Oliva, ver Daniel A. Verdú Schumann, *Crítica y pintura en los años ochenta*, Universidad Carlos III de Madrid y Boletín Oficial del Estado, Madrid, 2007, pp. 200-207

[53] Guillermo Paneque, Patricio Cabrera, Gonzalo Puch, Pepe Espaliú, Rafael Agredano, Federico Guzmán o Ricardo Cadenas.

[54] Francisco Rivas, "Rompecabezas andaluz. Notas sobre la historia del Arte Moderno en Andalucía", *Pintores de Andalucía*, catálogo de exposición, Museo de Bellas Artes, Bilbao, 1982, s/p

[55] *Bèstia!*, catálogo de exposición, Departament de Cultura, Generalitat de Catalunya, Palau Marc, Barcelona, 1984, p. 9. Comisariada por Daniel Giralt-Miracle, Glòria Picazo y Vicenç Altaió.

[56] Rudi Fuchs, 1980. Citado en Benjamin H. Buchloh, "Figures of Authority, Ciphers of Regression. Notes on the Return of Representation in European Painting", *October*, no. 16, Boston, 1981, p. 60

neoexpresionismo paisajista de tradición canaria.[57] En el País Vasco, también se reprodujeron estas dinámicas. El historiador Kosme de Barañano las denunciaba así en 1988: "Llega al poder cultural un cierto ruralismo tradicionalista […] con sus alforjas llenas de seudo-estética vasca y otras pajas del estilo para camelo de políticos de buena fe"[58].

Desde luego, no todos los intelectuales, críticos y artistas del país comulgaron con aquellas interpretaciones posmodernas. Un nutrido grupo de ellos enseguida cuestionó las razones para abrazar esas visiones, en especial aquellos que procedían de las prácticas de vanguardia de los años setenta y quienes habían apostado por una función del arte como reclamo de transformación política en los últimos años del franquismo: "poniendo en cuestión la misma práctica artística, nuestro grupo pone también en cuestión esos lenguajes específicamente artísticos que constituyen la base operatoria de los mecanismos mediante los cuales se transmite la ideología dominante"[59]. Proclamas como ésta, realizada por el Grup de Treball en 1975, no podían constituir ningún puente sobre el que cruzar hacia lo posmoderno, entendido ello como la "vuelta al arte".

Las ideas neobarrocas de Amelio, Fuchs, Bonito Oliva y las de otros tantos críticos españoles, con sus apelaciones al "estilo", a la apoliticidad, a la historia del arte como cajón de sastre y a un radical individualismo nihilista, habían encontrado ya su contrapunto en autores de raiz marxista como Jurgen Habermas, Douglas Crimp, Craig Owens, Rosalind Krauss, Frederic Jameson o Benjamin Buchloh o Hal Foster, especialmente desde los Estados Unidos. Foster señaló que "la defensa del *genius loci* de Bonito Oliva es puro provincialismo, puro turismo". Buchloh denunciaba la Transvanguardia como "inolvidables visiones de melancolía incapacitante e infantil y de absoluta adulación del poder reaccionario". Y añadía: "Mediante su repetición, la fisionomía del gesto pictoricista 'lleno de espontaneidad' se convierte, en cualquier caso, en un mecanismo vacío. No hay más que pura desesperación en la reciente llamada a un nuevo "energetismo", que delata el presagio de la inmediata cosificación que espera a esta ingenua idea del potencial emancipador de las prácticas estéticas apolíticas y no dialécticas." Jameson interpretaba "la alegoría nacional como un intento formal de unir la creciente brecha entre los datos existenciales de la vida cotidiana en un estado-nación dado y la tendencia estructural del capital monopolista a desarrollarse mundialmente, a una escala esencialmente transnacional…"[60].

---

[57] Como García Alvarez, Fernando Álamo, Juan José Gil o Juan Hernández. Para el caso canario, ver Verdú Schumann, pp. 97-98

[58] Kosme de Barañano, "De nuevo los Ibéricos", en AA. VV., *Pintura española de vanguardia (1950-1990)*, Visor-Fundación Argentaria, Madrid, 1998, p. 163

[59] Valeriano Bozal, "Para hablar del realismo no hay que hablar del realismo", VV. AA., *España. Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*, Gustavo Gili, Barcelona, 1976, p. 125

[60] Para ver las disputas entre los posmodernos "de resistencia" y los "de reacción" (según la terminología de Hal Foster), ver Verdú Schumann, pp. 59-87. Verdú, a pesar del interés de su aportación, no deja de caer en algunos de los estereotipos excepcionalistas promovidos por el aparato intelectual de la pintura de los años ochenta, del que se lamenta que no fuera más "operativo" (ver p. 300). Las citas de este párrafo proceden de esta fuente.

En España, José Carlos Mainer y Santos Juliá se lamentaban de que "mucho de lo que se entiende por una idea lúdica y espontánea de la cultura es simplemente incultura; no poco de lo que se piensa entre los postmodernos conduce en derechura al apoliticismo y no, como debiera ser, a la contrapolítica"[61]. El crítico y comisario José Luis Brea, que había transformado sus iniciales puntos de vista, denunciaba en 1989 que "la escena del 'éxito de lo español", entre 1982 y 1988, es el fruto de una ideología conservadora y formalista de retorno al orden filtrada por una estetizante herencia localista"[62]. El historiador y crítico Tomás Llorens vinculaba la posmodernidad a un voluntario proceso de amnesia urdido por los actores políticos de la transición democrática: "Es la expresión artística de una voluntad deliberadamente política que preside lo que ha sido […] el proceso de la transición, basado precisamente en esa voluntad de olvidar políticamente, porque es políticamente conveniente olvidar […] toda una mitología […] en que libertad y 'apoliticidad' iban de la mano"[63]. En la misma línea, el filósofo y ensayista Eduardo Subirats, definía su idea de transición en relación con lo posmoderno: "Definición alternativa [de la Transición]: Nombre del proceso de adaptación administrada a un orden electrónico y financiero globalizado en los territorios geopolíticamente periféricos del capitalismo posindustrial, identificados con un concepto indefinido de modernidad y modernización, oscuramente sobrepuesto a instituciones sociales y políticas, y tradiciones culturales, premodernas, no modernas, antimodernas, poscoloniales o totalitarias, maquilladas por las estrategias mediáticas de la sociedad del espectáculo. También llamada posmodernidad"[64].

La *Movida*, ese fenómeno lúdico y creativo, ambiguo e impreciso, que se desarrolló fundamentalmente entre 1980 y 1986, se convirtió, a la postre, en el icono fundamental sobre el que se posaron todas las ilusiones y decepciones estético-políticas. Frente a los que la celebraban como el triunfo de lo popular, como la explosión genuina de las corrientes subterráneas de la creatividad española, otros la percibían de forma distinta: "La Movida fue un efecto cultural de superficie, no una obra de arte total. Se identificó enteramente con una fiesta frívola y corrupta, con una estrategia de signos bufos, y con una acción social comprendida como mercancía y simulacro […] Pese a su banalidad, o precisamente a causa de ella, la Movida significó, sin embargo, una verdadera y radical transformación de la cultura. Neutralizó cualquier forma imaginable de crítica social y de reflexión histórica. Introdujo, en nombre de una oscura lucidez, la moral de un generalizado cinismo. Su oportunismo mercantilista, indisolublemente ligado a una estética de la trivialidad, desembocó finalmente en una praxis política entendida como acción comunicativa: síntesis de despolitización de la sociedad y estetización política".[65]

…

---

[61] Mainer y Juliá, p. 90

[62] José Luis Brea, *Antes y después del entusiasmo. Arte español 1972-1992*, catálogo de exposición, SDU Publishers, Contemporary Art Foundation, The Hague, Amsterdam, 1989, p. 68

[63] En Verdú Schumann, p. 110

[64] Eduardo Subirats, "Introducción", *Intransiciones. Crónica de la cultura española*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2002, p. 13

[65] En Eduardo Subirats, "Transición y espectáculo", en Eduardo Subirats (ed.), *Intransiciones*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2002, pp. 77-79

España, la "nueva España" de los años ochenta. Territorio demudado. Tabula rasa de la historia donde el palimpsesto posmoderno se otorgaba carta de naturaleza y se ofrecía triunfante a un mercado internacional anhelante de autenticidad, originalidad y desmemoria. Se trataba de "suspender la memoria" inmediata, salvarla de las garras de la contaminación ideológica. Así lo sostenía el historiador y crítico Francisco Calvo Serraller: "No hay ruptura con el pasado como una traumática pérdida en memoria: simplemente queda en suspenso para mejor apreciar lo que hay hoy y lo que sin restricciones cabe hacer en el futuro inmediato".[66] A finales de los años setenta, los mercados europeos y americano suspiran por encontrar tierras vírgenes en las que explotar sus nuevas quimeras esencialistas, sobre las que demostrar el triunfo de las nuevas políticas de las emociones en contraposición al desgastado programa racionalista de la modernidad, del conceptualismo y de la vanguardia.

Escribía la curadora estadounidense Margit Rowell 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".[67]

El recurrente y socorrido aislamiento español vendía, precisamente porque ya no se era consciente de ello, porque en la urgencia por salir de él, se perdió la perspectiva y lo que era un defecto se convirtió en un efecto. Gente supuestamente ingénua, de pueblo, "no psicológicamente competitiva", llegaba tarde a la fiesta urbana pero entraba como un huracán, para sorpresa y delicia del anfitrión encantado de levantar la fiesta con tipos sin etiqueta. Se trató del enfrentamiento entre lo viejo y lo nuevo, en un país marcado por la ausencia de una tradición moderna de lo nuevo[68] -de lo obsolescente, de lo trivial- y en un contexto de mercado sometido cada vez más a las leyes de la obsolescencia estética. Alberto López Cuenca acertó al presentarlo como "un arte que se presentaba como nuevo, democrático y, especialmente, como un bien de consumo en el marco de una nueva economía, la más volátil y especuladora que se hubiera conocido hasta entonces"[69], y en la que España encarnó el papel de tierra promisoria, virgen y entregada.

"España aparece como un país novísimo, el más nuevo de todos, el último que ha

---

[66] Calvo Serraller, *Del futuro al pasado…,* p. 157

[67] Margit Rowell, *New Images from Spain,* catálogo de exposición, Guggenheim Museum, Nueva York, 1980, p. 20

[68] El teórico del arte Simón Marchán ya lo apuntó en aquellos años: "A nuestro arte le sobra historia […] pero le falta la tradición de lo nuevo". En María Ángeles López Fernández, *Función social del arte contemporáneo en España en los años ochenta*, Tesis doctoral inédita, Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid, 1991, p. 38

[69] Alberto López Cuenca, "El traje del emperador. La mercantilización del arte en la España de los años 80", *Revista de Occidente*, no. 273, Madrid, 2004, p. 29

llegado a la historia. Y por otro lado, el mundo occidental –que es tan pacato, tan economicista-, apoyándose quizás en un estereotipo muy antiguo de España, de tipo romántico, espera no se sabe qué de este país"[70], manifestaba, entre ufano y desdeñoso, el filósofo y escritor Ignacio López de Liaño recordando aquellos días. El crítico José Luis Brea hacia finales de la década quiso responder a esa duda: "¿No será que en la desarticulación de nuestra escena encuentran un buen banco de pruebas para experimentar el funcionamiento de sistemas, digamos, postregulados, babelizados? ¿qué 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 posthistoria?"[71]

"El primer país que se libera del mundo viejo es España", proclamaba Borja Casani, fundador en 1982 de la revista madrileña *La Luna*, la parte intelectual de lo que vendrá a llamarse la *Movida*[72]. El "mundo viejo" no era solamente el franquismo y su cuaresma imaginal, sino también las condiciones que habían desviado la *naturaleza* misma del arte español, obligado a politizarse bajo las circunstancias de una dictadura, forzado a que toda imagen fuera interpretada en clave ideológica. Una vez liberados de esas circunstancias, cualquier relación entre arte y política fue percibida por muchos como simple prostitución. Toda una generación de intelectuales y creadores de aquellos años acogieron con notable entusiasmo la vuelta a una práctica emocional y narrativa del arte que las vanguardias anteriores habían intentado mitigar: "El andamiaje teórico y las premisas utópicas han intelectualizado tanto la práctica artística que el artista ha ido perdiendo uno a uno todos sus atributos de espontaneidad, de descaro, de nitidez, ante los confusionismos de la sociedad: el artista ha perdido su virilidad"[73], escribía el pintor Herminio Molero en 1980.

Eduardo Arroyo, protagonista destacado de la pintura pop de los años sesenta y setenta, creía en 1984 que los jóvenes pintores españoles del momento no solo "rompían con la vieja columna marmórea, apoyada sobre el zócalo de la ignorancia y el conservadurismo del antiguo régimen", sino que prometían acabar con "la pintura llamada de la oposición, que salvo raras excepciones no pudo o no supo, a pesar de su buena voluntad, producir más que epígonos y buenas intenciones pictóricas, a menudo lamentables". Y aseguraba que Europa, al ver a estos jóvenes artistas, "iba a comprender que llevan el mensaje de una nueva España."[74]

El mensaje era de fiesta. Se celebraba un arte ya exento de compromisos de transformación radical, que se mostraba como centro comunicacional y expresivo de la nación a través de su más conspícuo representante, el artista, libre de cualquier atadura. El historiador del arte barroco, Julián Gállego, escribía lo siguiente en 1984, al referirse a la nueva pintura española: "Cada uno de estos artistas parece interesado en

---

[70] Ignacio Gómez de Liaño. En Gallero, p. 126
[71] Brea, p. 65
[72] En Gallero, p. 29
[73] Herminio Molero, "Carta a Juan Antonio Aguirre", *Madrid DF*, catálogo de exposición, Museo Municipal de Madrid, oct-nov 1980, s/p
[74] Eduardo Arroyo, "Un fenómeno nuevo", *Calidoscopio español. Arte Joven de los años 80*, catálogo de exposición, Fundación General Mediterránea, Madrid, 1984, s/p. Itinerancias en Dortmund, Basilea, Bonn.

seguir el camino más directo hacia su propio objetivo que es, como en la tradición más remota, lograr expresarse para conectar con el prójimo. Eso sin servidumbres agobiantes estéticas, filosóficas o políticas: pintando por pintar, que no es poco".[75] La tradición española (Unamuno, Ortega…) siempre había expresado que "para calar en el alma española, atiéndase a sus pintores"[76]. El arte devendría el lugar en donde triunfaba el consenso, "sin agobios estéticos e ideológicos", lejos de la política que tradicionalmente era el lugar en donde los españoles hallaban el conflicto. El arte, y por encima de todo, el artista, era el lugar en donde la marca española mejor se definía. El escritor Luis Racionero se acercó al meollo de la cuestión en 1985, al declarar que "ahora aflora un nuevo barroquismo y aparece un nuevo criterio: el arte no está en la cosa en sí, sino en el acto creador".[77]

Y, efectivamente, el mensaje llegó pronto al extranjero. En 1987, la crítica Judd Tully señalaba que "la España pos-Franco empequeñece a Europa en la orquestación y promoción del nuevo talento"[78]. En 1988, el curador estadounidense Gregory Knight observaba en España un "entusiasmo contagioso por las artes". Aún más: "Una nueva era ha amanecido en España. Quienquiera que haya visitado el país durante los últimos seis o siete años, se dará cuenta inmediatamente de que hay aquí una sociedad que no existía antes […] El final del aislamiento se ha notado con especial claridad en el arte […] siendo la escuela nacional española una de las más fuertes del mundo […] En España, la modernización y la era posmoderna han chocado frontalmente como probablemente no ha sucedido en ningún otro lugar de Europa"[79]. El pintor neoyorquino Julian Schnabel también encontró a "España, después de la muerte de Franco, con una vida y un entusiasmo realmente impresionantes. Se está viviendo un momento de la historia apasionante. La gente joven es muy sagaz y aguda. Es una época muy intensa y libre la que ha empezado. Cuando las situaciones cambian, todo se desarrolla con más felicidad. Yo trabajo para la felicidad […] por esta razón quiero colaborar y acercarme a este país".[80]

Arte, felicidad y libertad. Un estilo que se pretende más allá de una mera configuración de formas: se trata de todo un modelo posmoderno que debe situar definitivamente a España en un lugar de la historia. Sin ambaje alguno, el crítico y comisario Juan Manuel Bonet manifestaba en 1980 que Madrid estaba en condiciones de heredar el testigo mundial de la modernidad: "Hay épocas, ciudades, que en un momento dado y por un

---

[75] Julián Gállego, *Caleidoscopio Español. Arte joven de los años 80*, Dortmund, Basilea, Bonn, Fundación General Mediterránea, Madrid, mayo-agosto de 1984.
[76] Miguel de Unamuno. En Javier Tusell, *Arte, historia y política en España (1890-1939)*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1999, p. 98
[77] Luis Racionero, en el Seminario "Tradición e modernidade no camiño de Santiago", Sargadelos, julio 1985; citado en María Ángeles López Fernández, *Función social del arte contemporáneo en España en los años ochenta*, Tesis doctoral inédita, Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid, 1991, pp. 35-36
[78] Judd Tully, "Post-Franco cultural offensive puts Spanish art on the map", *New Art Examiner*, no. 5, Chicago, 1987, pp. 25-27
[79] Gregory Knight, "Los más viejos de la generación más joven", *El País*, suplemento Artes, Madrid, 30-04-1988, pp. 2-3
[80] Justo Romero, "Schnabel entre ruinas", *El País*, suplemento Artes, Madrid, 15-10-1988, pp. 4-5

conjunto de circunstancias, logran la capitalidad de un estilo […] Decir París 1915 o Nueva York 1944… puede que algún día baste también decir Madrid 1980”.[81]

Hoy decimos “Madrid 1980” y no suena a nada. Las obras de aquellos días, que vendidas como el ADN de la nueva España posmoderna, y que formaron los inicios de no pocas colecciones públicas y privadas, hace años que ni siquiera son mostradas en la mayoría de los museos. Se trataba de una marca, no de la constitución de un tejido que repensara el nuevo papel del arte en una sociedad en transición. Jan Hoet, director de la Documenta 1992, y uno de los primeros en proclamar el final del interés de los mercados por el arte español, lo expresó de esta manera: “Los españoles han tenido una situación demasiado fácil en los últimos años. Fueron demasiado promovidos por la política, por el dinero, por el montaje de grandes exposiciones itinerantes. Fue demasiado fácil, demasiado deprisa, no tuvieron tiempo de programar un procedimiento constructivo”[82]. España, desde su interesada inocencia, conoció abruptamente la realidad volátil de la obsolescencia estilística que rige el mercado, precisamente por confundir un estilo determinado, “una forma de pintar”, con la imagen de la nación. Una ecuación demasiado repetida en la historia del arte español que nos indica con sorprendente precisión el poco nivel de reflexión y lo mucho de tradicionalismo político que imperaba todavía en España, a pesar de los esfuerzos de críticos como Calvo Serraller en declarar en 1987 que “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”.[83]

Esa comunión entre arte y marca, subrayada en términos de felicidad, libertad y ciudadanía, es la que fue cultivada desde el principio por los gobiernos socialistas durante toda la década de los ochenta. El presidente del primer gobierno español de izquierdas desde la Guerra Civil, el socialista Felipe González, llamaba en 1982 a los intelectuales y a los artistas del país a un “compromiso con la sociedad”, con un triple objetivo. Por un lado, convertir a la cultura en el sustituto de la lucha ideológica, que el arte asumiera su papel posmoderno: “Hoy es más revolucionaria la movilización del mundo de la cultura, que el esquema clásico de confrontación de clases sociales”[84]. En segundo lugar, conseguir que el arte se convirtiera en el lugar de la nueva expresión nacional, “que la sociedad de la España democrática crea y reciba las manifestaciones culturales como un elemento básico de su amor por la libertad”[85]. Y en tercer lugar, y no por orden de importancia, “la recuperación de la capacidad de España para aportar su voz a las corrientes culturales del mundo”, y “favorecer el advenimiento de un mensaje cultural nuevo”[86]. Así, en un “Informe sobre la política de exposiciones”

---

[81] Juan Manuel Bonet, “Cuestión de estilo”, *Madrid DF*, catálogo de exposición, Museo Municipal de Madrid, 1980, s/p
[82] Alexandre Melo, “La Documenta de 1992”, *El País*, suplemento Artes, Madrid, 23-06-1990, p. 5
[83] Francisco Calvo Serraller, *Espagne 87. Dynamiques et Interrogations*, catálogo de exposición, Ministerio de Cultura, París-Madrid, 1987.
[84] Felipe González. En Rosa María Peresa, “Felipe González y escritores españoles discuten la política cultural socialista del futuro”, *El País*, 18-06-1982
[85] Editorial, *El País*, 28-09-1982
[86] Ver Fernando Samaniego, “Felipe Gónzález llama a los intelectuales y artistas a ‘un compromiso con la sociedad’”, *El País*, Madrid, 29-09-1982; y “Manifiesto por el cambio cultural”, *El País*, Madrid, 25-10-

realizado en 1988 por el gobierno se subrayaba que la nueva "gran generación de pintores ya no plantean la creación artística en términos sociales o políticos, sino como una gran aventura individual"[87]. El documento establecía también la situación privilegiada de la España de aquella década para "orientar la cultura bajo presupuestos posmodernos", "partiendo de cero" como modo de recuperar en España "el tren de la historia".[88]

…

Una de las principales preocupaciones de la izquierda española durante la transición fue la vertebración de una ciudadanía que fuera capaz de responder adecuadamente a los retos, no pequeños, de una naciente democracia que surgía no a través de una ruptura institucional sino bajo el signo de una adaptación del sistema anterior a nuevas reglas de juego. Es necesario tener presente, como recuerda la socióloga Eulàlia Solé, que la transición se realizó en ausencia de libertades[89]. Las tensas experiencias con los sindicatos y con las bases populares de los partidos a la hora de definir cómo se había de forzar la adaptación del régimen condujo a un marcado sentimiento "ilustrado" por parte de intelectuales y responsables políticos, entonces en ciernes, cuyos objetivos declarados eran la constitución de una sociedad lo suficientemente flexible y dúctil para asumir el fin de los conflictos históricos producidos por la Guerra Civil, y la vertebración de un ideal de "comunidad responsable" que pudiera acolchonar los impactos que la transformación económica derivada de la unión con Europa iba a acarrear.

Para ello, se formularon unas determinadas premisas que pudieran articular esos objetivos. La primera de todas se tomó prestada del vecino republicano francés. Francia, gracias a una concepción "ecuménica y universal" de la cultura, había sido supuestamente capaz de vertebrar un adhesión nacional al valor insoslayable de la cultura como marca principal del ser francés. Los patrones de la cultura francesa, al ser considerados de aplicación universal, representaban por sí solos un modelo perfecto

---

1982.

[87] En los mismos términos se había definido la política artística del estado franquista en los años cincuenta. Ver el discurso del ministro de Educación Joaquín Ruiz Giménez en 1951 durante la apertura de la I Bienal Hispanoamericana de Arte en Madrid: "Esta es la gran preocupación que debe orientar la política artística: hacer que el arte sea para sus servidores una 'grave aventura' individual". Solo que en los años ochenta, el adjetivo "grave", propio de la moralina franquista, será sustituido por "festivo". Joaquín Ruiz Giménez, "Arte y política; relaciones entre arte y estado", *El correo literario*, año II, no. 34-35, Madrid, 1 de noviembre de 1951, p. 1. Ver también J. L. Marzo, *¿Puedo hablarle con libertad, excelencia? Arte y poder en España desde 1950*, Cendeac, Murcia, 2010, pp. 55-56. También sobre las implicaciones de esta expresión en el contexto artístico español, ver los comentarios del comisario suizo Harald Szeemann, en J. L. Marzo, "Entrevista a Harald Szeemann", en Marzo, *¿Puedo hablarle…?*, p. 369-384. Descargable en http://www.soymenos.net/Szeemann.pdf

[88] En Julián Díaz Sánchez, "Recuerdo, deseo y olvido. Política y arte en España (2000-1975)", *Cultura Moderna*, no. 0, Sevilla, primavera-verano 2004, pp. 43-44

[89] *Avui*, 11-6-09; http://www.avui.cat/cat/notices/2009/06/_s_ha_oblidat_que_la_transicio_es_va_fer_en_absencia_de_llibertats_62296.php

de amalgama ciudadana y un mecanismo idóneo de seguridad ante posibles desfallecimientos.

El modelo francés, pues, parecía adaptarse como un guante en la mano de una sociedad española, heredera de valores similares (cultura de voluntad universalista gracias al idioma, a la memoria colonial, y a la herencia creativa artística y cultural) pero huérfana tanto de unidad identitaria como de tradiciones sociales ciudadanas que legitimaran esos valores en el presente y sin la hueca palabrería franquista. La proposición de gestación de una nueva ciudadanía, implicada en los cambios que exigía la nueva democracia, debía pasar necesariamente por la cultura, pero sobre todo a través de una determinada lectura que hiciera compatible el rastro dejado por el arte durante la dictadura y el nuevo horizonte cultural que se iba a plantear.

El relato resultante nos cuenta que hubo una serie de artistas, críticos y funcionarios tenaces que fueron capaces, a partir de los años 50, de ofrecer, a contracorriente del régimen, bocanadas de libertad expresiva que, a la postre, consiguó reunir un determinado consenso a su alrededor en su lucha por los derechos civiles de los ciudadanos. Según esta historia, los artistas e intelectuales de aquellos días estaban casi agazapados, y gracias a su "monumental capacidad" de llevar en sus hombros la "llama de la libertad" ("liberalismo", en aquellos años), se convirtieron en héroes de una cultura a la que el poder no pudo plegar a sus designios. Así, tal era la fuerza de aquellos creadores que incluso el propio franquismo tuvo que admitir su presencia y hacérselos suyos a fin de vender la falacia de que en España se respiraba libertad creativa. Estas son las conclusiones que recorren la mayoría de textos académicos sobre la época. El arte moderno fue pues el "caballo de troya" de las ansias de democracia y libertad individual. Nadie quiere detenerse demasiado a pensar que la vanguardia de los años 50 fue un éxito del franquismo, un triunfo de las políticas culturales franquistas; que fue responsabilidad del Instituto de Cultura Hispánica y de cientos de intelectuales y burgueses que, gracias también a la promesa de la despolitización, vieron y vivieron el Franquismo de la forma más natural posible. El éxito de esa política cultural que llevó a la fama a aquellos artistas, que puso a España en el mapa cultural del mundo, pesa como una losa en la capacidad de discernir el papel que verdaderamente juega el arte en el imaginario político español.[90]

Con la llegada de los años 80, la política cultural española identificará el arte moderno como el espacio en el que pudo sobrevivir el alma de la libertad y de la izquierda durante la dictadura. Ese mito dará sentido a contextos como *La Movida*, en el que se perseguía legitimar la cultura a través de su raigambre popular. La política cultural se convertirá desde entonces en la seña de unas políticas que han defendido su importancia bajo la justificación de la educación y de la formación ciudadana, metáforas que buscan transmitir el valor otorgado al arte contemporáneo como hacedor de democracia. En esta dirección, cualquier intento de deconstrucción seria del franquismo corría el riesgo de acabar poniendo sobre el tapete la influencia de éste

---

[90] Para una lectura más detallada de la construcción del relato de la vanguardia de posguerra en España, ver J. L. Marzo, *Arte Moderno y Franquismo. Los orígenes conservadores de la vanguardia y de la política artística en España*, Fundació Espais, Girona, 2008. Descargable en: http://www.soymenos.net/arte_franquismo.pdf

en la formación del arte moderno, o aún más enojoso, la participación del arte moderno en la legitimación del régimen. El resultado de ocultar esa contradicción ha creado un vacío extraordinario a la hora de dilucidar el verdadero papel social que el arte y la cultura tienen en España. Y, de paso, ha camuflado lo que de verdad había detrás del relato: la celebración del éxito de la comunión entre arte y estado a través de unas determinadas políticas culturales.

Y es precísamente ese éxito, aunque convenientemente aderezado, el que dará pie a que el Partido Socialista considerara a principios de los años 80 que esas bases políticas podían ser aprovechadas y actualizadas en beneficio de un nuevo proyecto ciudadano. Si el arte y la cultura no sólo son la máxima expresión del ser nacional sino también la propia arma frente a la dictadura, entonces la cultura es la mejor maquinaria para constituir ciudadanos orgullosos y siempre alertas ante los vaivenes de una democracia incipiente. La cultura se construyó, por consiguiente, como mito articulador de la nueva personalidad democrática nacional. De hecho, el nacimiento del Ministerio de Cultura como tal, se produce en 1977, bajo el primer gobierno de UCD, con la voluntad expresa de servir de herramienta para "democratizar el país"[91]. Es lo más distintivo de un progreso en igualdad, y además es lo propio de la tradición española. Además, y esta no es una circunstancia menor, servía como pegamento mientras se gestaba el modelo de estado autonómico.

Así, entre 1983 y 1986, el primer gobierno socialista aumentó un 68%[92] el presupuesto de cultura, en un momento en que comenzaba a perder las competencias culturales a favor de las autonomías. Entre 1986 y 1995 se crearon siete nuevos museos dedicados al arte contemporáneo, con una inversión de 155 millones de euros, una cantidad astronómica[93]. Por otro lado, y esto no deja de tener su importancia, todas esas inversiones masivas iniciales respondieron a un momento en el que el mercado del arte florecía gracias a la pintura, lo que onnubiló buena parte de las reflexiones de futuro de los gestores que diseñaron estas macrooperaciones.

Como decimos, la idea puesta sobre la mesa era que la cultura hiciera mejores ciudadanos y más preparados. A través de la cultura, mejorarían los niveles de educación, igualdad, participación y responsabilidad social de los españoles. Gracias al arte, los españoles accederían a un conocimiento global de la información y a unas herramientas de expresión que habían sido secuestradas durante 40 años. Sin embargo, los resultados no han sido los deseados. Los niveles técnicos de educación son de los más bajos de Europa; la igualdad, desde luego no ha venido de la mano de la producción artística, sometida a la constante precariedad y a la desigualdad de géneros; la participación ciudadana en la construcción de los modelos culturales es prácticamente nula -ya no digamos el acceso de los creadores a mecanismos abiertos de producción y experimentación-; y la responsabilidad social comunitaria no ha

---

[91] Giulia Quaggio, "Política cultural y transición a la democracia: el caso del Ministerio de Cultura de UCD", Documento de trabajo, *Seminario de Historia*, Dpto. de Hª del Pensamiento y de los Movimientos Sociales y Políticos, Universidad Complutense de Madrid, Fundación José Ortega y Gasset, 20 enero de 2011, p. 5

[92] Jamey Gambrell; "Gearing Up. A report from Spain", *Art in America*, v.76, nº9, septiembre de 1988

[93] Marie-Claire Uberquoi, "39.000 millones para el arte contemporáneo", *El Mundo*, 31-12-95, p. 44

venido por el ámbito cultural sino por las luchas diarias de muchos individuos y colectivos en diferentes ámbitos sociales.

¿Cuáles son las razones del fracaso de esta visión sociocultural? Las palabras del paraguayo Ticio Escobar nos abren una rendija de luz: "La democratización de los mercados culturales requiere condiciones propicias: niveles básicos de simetría social e integración cultural, institucionalidad democrática y mediación estatal que promuevan la producción de los sectores no sólo ilustrados, sino de todos."[94] Es decir, para que se constituya un modelo cultural, es necesario reconocer la importancia de las prácticas culturales antes que adoptar cualquier fórmula cultural maximalista. No es posible generar un discurso cultural si éste no está legitimado por los intereses ciudadanos. El pez que se muerde la cola. ¿Cómo puede funcionar un concepto de cultura que pretende generar ciudadanía, cuando es la ciudadanía la que debe fundar el modelo cultural?

Las triunfantes manifestaciones artísticas de los años 50 se justificaron por la "creación de liberalidad" en el estrecho marco de una dictadura de extrema derecha. Este artilugio intelectual se convirtió rápidamente a principios de los años 80 en un marco de referencia a la hora de legitimar el arte y la cultura como mecanismos generadores de ciudadanía. Ese deseado proceso "ciudadano" chocará en breve con la propia contradicción de sus términos fundacionales. No se trata de una ciudadanía participante y generadora de política, sino un ciudadanía basada en el bienestar y en la liberalidad, pero despolitizada. Ello se ha traducido en un fenomenal negocio. La industria cultural ha devenido un factor fundamental en la transformación de los imaginarios y las representaciones sociales, pero no en la quimérica creación de ciudadanía, que finalmente se ha convertido en un mero consumidor cultural. El valor de la cultura en España ha producido una comunión extraordinaria de los intereses de estado -en sus variadas formas-, la iniciativa privada, y los intelectuales empotrados en el sistema, creando una profunda interiorización y subjetivación del discurso del poder tanto en creadores como en consumidores.

Esa confluencia de intereses responde perfectamente a una dinámica "tradicionalista", dirigista, en la construcción y mantenimiento de determinadas lecturas del hecho nacional. La cultura se ha establecido como metáfora de la fuerza social frente a los vaivenes políticos, como ejemplo de la vitalidad ciudadana, pero expresada por una clase política "intérprete" de esa vitalidad que ha sido capaz de generar las dinámicas necesarias para mantenerla y promoverla. En pocas palabras, los relatos del arte se han construido en la manipulación y el secuestro de la expresión popular que se pretende celebrar. El estado, desde la antigua monarquía hasta los actuales poderes públicos, ha velado siempre por la salvaguarda de las esencias y de las calidades de un pueblo eminentemente "creativo".

La apelación a la ciudadanía ha sido cosido, por tanto, con realidades políticas y de semántica histórica profundamente contradictorias. Hay una anécdota que define bien la evolución de la política cultural oficial a finales de los años 1970. En 1976 el artista

---

[94] Ticio Escobar, *El mito del arte y el mito del pueblo. Cuestiones sobre arte popular*, Metales Pesados, Santiago de Chile, 2008 (1986)

Juan Genovés había pintado *El Abrazo* a modo de manifiesto de la Junta Democrática para pedir la amnistía para los prisioneros políticos. En junio de ese mismo año, un funcionario ministerial comenta en relación a una exposición del artista en Zurich, que el cuadro era "propaganda subversiva y falsa en contra de nuestro Gobierno". El cuadro que representa una masa indefinida de ciudadanos que se juntan en un abrazo solidario, fue adquirido sólo pocos años después, en 1980, por el mismo Ministerio de Cultura a través de la Galería Malborough de Nueva York, asegurando que "*El abrazo* supone, además, el símbolo de nuestra transición hacia la democracia y el ferviente anhelo de la reconciliación definitiva entre las que Antonio Machado denominó 'las dos Españas'"[95].

Paralelamente, el sentido de "pegamento histórico y ciudadano" otorgado al ámbito de la cultura se puede percibir en el hecho de que, al confeccionar el Ministerio en 1977, fueron absorbidos 9511 funcionarios públicos, de los que 2175 llegaron del Movimiento y 279 de las organizaciones sindicales de Franco[96], como forma de "comprar" un espectro ideológico potencialmente desestabilizador. Pero, al mismo tiempo, se ofreció a miembros del Partido Comunista, durante la primera legislatura socialista (1982-1986), buena parte de la dirección del Ministerio, como contrapartida al hecho de que el PC quedara fuera del gobierno. El Ministerio cultural se convertía pues en la terapia institucional para endulzar agravios y desactivar residuos franquistas, y de paso, en un ejercicio metafórico de encuentro "nacional" y de formación de "nueva ciudadanía".[97] Ese mismo proceso puede percibirse en un entorno bien distinto al ministerial, cuando tras la renúncia a las armas de ETA/PM en 1982, buena parte de sus miembros fueron acogidos en los departamentos de cultura municipales, forales y autonómicos vascos.[98]

La cultura, por consiguiente, es *garantía ética*. Gracias a la fuerza del arte, se expresan valores y principios. Poco importa que ese relato cultural no acabe de cuadrar con las realidades históricas, sociales y políticas. La cultura, *per se*, establecida previamente a cualquier práctica social es el aglutinante de la nación, de un *estilo de vida hispano*, que precisamente, por no haberse podido manifestar en otros órdenes de la vida (¿por qué será?), encuentra en la fuerza telúrica de sus creadores la savia en la que ofrecerse como recurso humanista y ecuménico, como máquina de ciudadanía universal.

En 2008, el gobierno de España encargó al pintor Miquel Barceló la realización de la cúpula de la nueva sala de los Derechos Humanos y la Alianza de Civilizaciones de la ONU en Ginebra, en parte con fondos de Cooperación Internacional para el Desarrollo. Un año antes, el artista mallorquín, acompañado de los reyes de España, de un obispo y del presidente de la comunidad, había inaugurado su retablo en la Catedral de Palma de Mallorca en 2007. Hagamos notar que la Alianza de Civilizaciones era un proyecto impulsado por el presidente Rodríguez Zapatero. Inaugurada, entre otros, por el Rey, quien jamás faltará cuando se trata de legitimar la continuidad histórica de la cultura

---

[95] Quaggio, p. 20
[96] Quaggio, p. 10
[97] Agradezco a Elena Delgado, del Museo de América de Madrid, y a Florenci Guntín, de la Associació d'Artistes Visuals de Catalunya, los detalles de este proceso.
[98] Información facilitada por Daniel Castillejos, director del Artium de Vitoria.

española, el monarca manifestó: "Nada mejor que el arte como mensaje universal para expresar los valores y principios". Con un coste de veinte millones de euros, pronto arreciaron críticas sobre el enorme dispendio cuando el entramado artístico español sobrevive a la intemperie. La respuesta del ministro de Asuntos Exteriores español, Miguel Angel Moratinos, fue que "la sociedad española debe estar orgullosa de contribuir a un mundo mejor con una obra como ésta. No voy a contestar sobre el coste porque el arte no tiene precio. Es de necios confundir valor y precio. La cúpula de Barceló es la Capilla Sixtina del siglo XXI". Para el presidente del gobierno, la obra de Barceló es una contribución directa "a la promoción de los derechos humanos y el multilateralismo", además de ser un "reflejo de la España del siglo XXI, un país comprometido contra la intolerancia, la discriminación y la pobreza".[99] No parecía recordar el dirigente español que la propia comisión de derechos humanos había acusado reiteradamente a España de incumplir los acuerdos firmados en su día, en referencia a la polémica variedad amplísima de conductas que en el Código Penal español constituyen delito de terrorismo[100], y de retrasar ostensiblemente los pagos de su cuota correspondiente.

El *d_efecto barroco* del discurso artístico generado en España en la década de los aos 80 no se reduce meramente a una celebración de las tradiciones pictóricas españolas, al calor de una posmodernidad en busca de otros referentes prevanguardistas, a la sombra de modelos de pensamiento y expresión más sensuales que la dura vanguardia, o por la voluntad de encontrar alternativas a los dogmas del racionalismo moderno. El auténtico barroquismo del pensamiento español, gestado en el vientre de su historia, es considerar que la cultura es el sustituto de la tradicional impotencia y escasez en el ejercicio del poder, dando lugar, por consiguente, a una exaltación enfermiza de la misma. En los años ochenta, ese *d_efecto* encontró un rápido acomodo en un contexto internacional que anhelaba la consecución de marcas estilísticas en nombre de lo "auténtico" y lo "genuino". Una cultura premoderna o contramoderna, como a sí misma se veía la española, pensó que era "su momento" para tomar "el tren de la historia", que se trataba de la nueva tierra de promisión posmoderna.

Del fracaso de lo político, nace el éxito del mito barroco.

---

[99] Ver Arturo "Fito" Rodríguez, "Barceló en la cúspide. Pintar la cúpula de las Naciones Unidas", *diario Gara*, San Sebastián, 22-11-08.
[100] Ver José Yoldi, "Los 'gentlemen' no están de moda", *El País*, Madrid, 24-11-08