

OO DESACUERDOS



oct ubr
e 19 85 r
eus n. 0

BARCELONA - 7
Tel. 232-20-96

d'art

ALEMAN
Antonio, 591

Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español

La crítica ha tenido un lugar incierto en la configuración del sistema del arte contemporáneo en el Estado español. La demanda de una "verdadera crítica" ha sido constante a la hora de dotar de consistencia a una escena artística percibida como frágil y dependiente de intereses espurios. Este volumen propone un recorrido por algunos episodios, textos y contextos de la crítica de arte desde el final del franquismo para dar cuenta de los dilemas, debates y negociaciones que acompañaron su desarrollo. Parcial y fragmentada, la imagen que se deriva de ellos nos ayuda a entender la inutilidad de renovar esa misma demanda en el presente, ya que la crítica exige una autonomía que rara vez se ha dado en nuestra estructura del arte. A la hora de preguntarse por los lugares de la crítica en el presente habría que buscar, tal vez, en aquellos espacios donde se ensaya una nueva imaginación política.



Crítica

DESACUERDOS



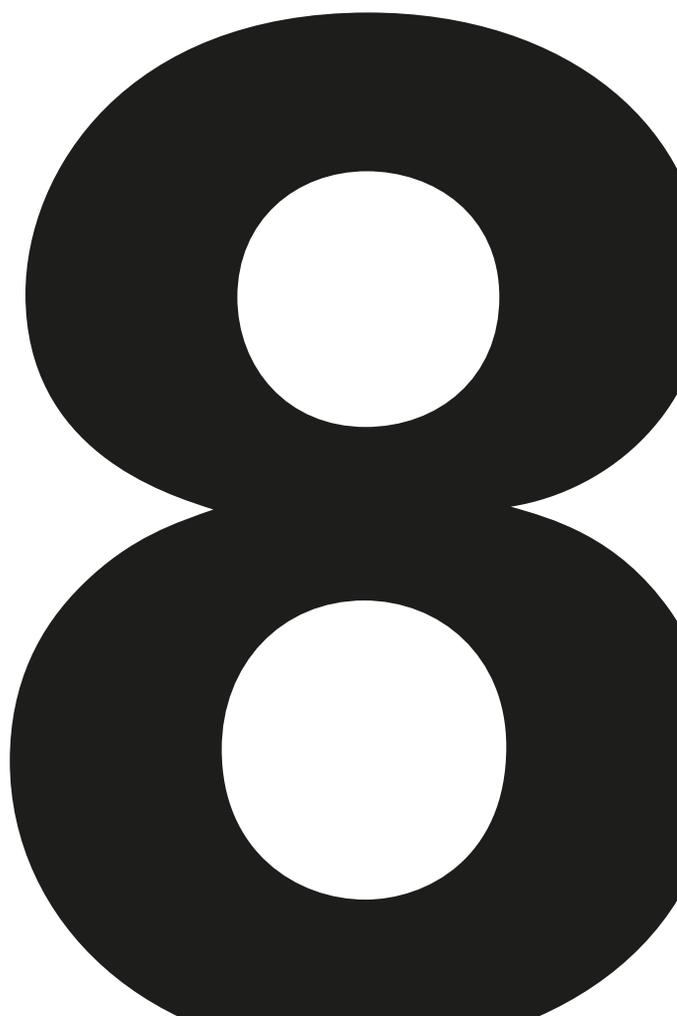
del taller, estudiantes de arquitectura...
Habría que ser permeables al cambio...
Trabajamos sobre las versiones por las que circulaba el arte...



DESACUERDOS

Sobre arte, políticas y esfera pública
en el Estado español

DESACUERDOS



Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español es un proyecto editorial de investigación realizado en coproducción entre Centro José Guerrero – Diputación de Granada, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Universidad Internacional de Andalucía – UNIA artepensamiento.

DIRECTORA DEL CENTRO JOSÉ GUERRERO
Yolanda Romero Gómez

DIRECTOR DEL MUSEU D'ART CONTEMPORANI DE BARCELONA
Bartomeu Mari Ribas

DIRECTOR DEL MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA
Manuel J. Borja-Villel

RECTOR DE LA UNIVERSIDAD INTERNACIONAL DE ANDALUCÍA
Eugenio Domínguez Vilches



Índice

- 10 **Editorial**
JESÚS CARRILLO, JAIME VINDEL
- 16 **El giro sociológico de la crítica de arte durante el tardofranquismo**
PAULA BARREIRO LÓPEZ
- 46 **El Instituto Alemán, espacio de excepción en el último decenio del franquismo**
ROCÍO R OBLES TARDÍO
- 82 **Escrituras en transición**
NARCÍS SELLES RIGAT
- 114 **Arte y crítica durante la Transición en el País Vasco**
BEATRIZ HERRÁEZ
- 148 **Del consenso a la hegemonía: la crítica de arte en *El País* durante la Transición**
DANIEL A. VERDÚ S CHUMANN
- 176 **Crítica y posmodernidad: confrontaciones a propósito de un concepto**
JUAN ALBARRÁN
- 202 **Contra la Historia y el *Arte en general*: la tarea crítica de Ángel González y Juan José Lahuerta**
JOSÉ DÍAZ CUYÁS
- 250 **La institución y la institucionalización de la crítica en España ca. 1985-1995**
JESÚS CARRILLO
- 290 **Desplazamientos de la crítica: instituciones culturales y movimientos sociales entre finales de los noventa y la actualidad**
JAIME VINDEL

Editorial

JESÚS CARRILLO, JAIME VINDEL

El propósito principal de este volumen de *Desacuerdos* no es reconsiderar el papel de la crítica desde una perspectiva arqueológica que esclarezca sus condiciones de enunciación actuales. El panorama poliédrico que construyen los textos aquí incluidos produce, ante todo, una sensación de extrañamiento derivada de la confrontación con formas de legitimidad y funciones de la crítica que parecen haber agotado hoy sus posibilidades de incidencia social. Siendo difícil reconocernos en buena parte de los linajes discursivos aquí expuestos, experimentamos ese estado de orfandad, más que como una carga, como una ventana de oportunidad en la que proyectar nuevas articulaciones críticas que aprovechen las ruinas de un sistema para imaginar otra territorialidad cultural.

Aunque pudiera resultar paradójico que un proyecto como este, que ha entendido su dimensión crítica como intervención en la esfera pública, convierta en este caso a la propia crítica en su objeto de estudio, nos parece que ese ejercicio puede ser solidario y complementario del deseo de renovación de las experiencias críticas heterónomas. La crítica siempre ha de incorporar ese componente analítico, en la medida en que su función de juicio impone una singularidad activa que la aleja de las aproximaciones más intuitivas prevalecientes en otros tópicos. En algunos de los textos que componen el volumen, este giro autoreflexivo nos conduce, necesariamente, a una reconsideración crítica del propio dispositivo *Desacuerdos*.

Con el transcurso del tiempo, *Desacuerdos* ha ido alejándose del papel inicial asociado a un proyecto como *1969. Algunas hipótesis de ruptura para una historia política del arte en el Estado español*, que se pensaba a sí mismo como una genealogía activadora que componía una imagen, hasta entonces opacada, de las relaciones entre el arte, la política y el activismo desde las últimas bocanadas de la Dictadura. A aquella pretensión le ha seguido un aliento más centrado en cartografías temáticas o en catas críticas que, de algún modo, persiguen abrir el espectro de posibilidades en los diversos dominios objeto de prospección.

Este *Desacuerdos* replica esta última lógica. No plantea ni una historia de la crítica (ya hay bibliografía que se ha ocupado de esa cuestión) ni tampoco trama un hilo discursivo que afine una suerte de contrahistoria de la misma. Sin negar cierta pulsión historiográfica, los ensayos que lo componen emergen más bien como destellos reflexivos que evidencian ciertas sobrevivencias en los discursos (y las prácticas) críticos emergidos en el Estado español desde los tiempos del tardofranquismo hasta la actualidad. En todos ellos se identifica la pulsión crítica como un campo de acción desde el que luchar contra la banalidad y resistir la asimilación institucional, rechazando cualquier tentación de servir de legitimación del sistema del arte y reinstituyendo en el territorio de lo social su capacidad emancipadora.

Si algo se puede inferir de la lectura de este número de *Desacuerdos* es que, con demasiada frecuencia, la reivindicación de la crítica fue traicionada

por las estrategias de los propios agentes que la reclamaban, más atentos a ocupar espacios de poder o a repositionarse dentro del sistema del arte que a inscribir sus discursos en un territorio de influencia que contribuyera a reactivar críticamente (y a desbordar políticamente) ese marco específico de acción. Pareciera, por otra parte, que esa reivindicación de la crítica hubiera respondido en ocasiones, más que a una necesidad proveniente del propio campo del arte, a una exterioridad que, vinculada a la coyuntura histórica o a la vulgarización mercantil de sus objetos, cuestionaba o amenazaba las bases de su autonomía. Así, si en los años sesenta la lucha contra el franquismo parecía apremiar la apertura de la crítica a puntos de vista que refundaran las relaciones entre arte y sociedad, desde mediados de los años ochenta se plantearon una serie de posicionamientos teórico-críticos que rescataron para el arte un espacio de producción de sentido no alineado con las políticas culturales impulsadas desde las instituciones públicas de la democracia postransicional. Gran parte de dichos impulsos acabaron, sin embargo, incorporándose como parte del armazón institucional de dicho régimen, cuyos cimientos ideológicos nunca acabaron de ser sometidos a una crítica radical. Es probable que ese proceso explique el desgaste actual de la crítica como género capaz de identificarse como un campo de transformación.

Los ensayos que se presentan a continuación pretenden ser tan heterogéneos como complementarios en su enfoque. Algunos de ellos, como el texto dedicado por Rocío Robles a la actividad del Instituto Alemán en Madrid y Barcelona durante los años setenta, abordan casos de estudio singulares que, sin embargo, permiten esbozar el mapa de las tensiones existentes a finales del franquismo entre los nuevos comportamientos artísticos, las formas de institucionalidad no alineadas con el régimen y las figuras de la crítica interesadas en articular los desbordes de las prácticas experimentales hacia la incidencia en el contexto político con una apertura del arte local a las corrientes emergentes del ámbito internacional. Esa articulación se vio posibilitada, en buena medida, por la afloración en la crítica de arte de grietas discursivas que evidenciaron la necesidad de interpretar desde una óptica más afilada la relación de las experiencias artísticas avanzadas con la esfera pública. La contribución de Paula Barreiro, centrada en el giro sociológico de la crítica de arte durante los años sesenta y setenta aporta, en este sentido, una suerte de microgenealogía que sienta las bases sobre las que se despliegan los debates que atraviesan otros ensayos presentes en el volumen.

El universo de sentido en el que confluyen los discursos críticos, el deseo de incidencia social de los artistas experimentales y las nuevas formas de institucionalidad que emergieron en el período transicional son analizadas desde la particularidad contextual del País Vasco y Cataluña en los ensayos de Beatriz Herráez y Narcís Selles. El primero de ellos refleja el influjo del concepto expuesto por Jorge Oteiza del arte como factor primordial de la educación política en el repositionamiento crítico de los artistas vascos emergentes en el linde entre la década de los setenta y los ochenta. El segundo traza un recorrido fugaz por la impronta sociológica de los escritos de Alexandre Cirici para evidenciar, a continuación, el proceso de descomposición del frente teórico-crítico del arte conceptual y su recomposición durante los procesos de normalización e insti-

tucionalización del sistema del arte, que coincidieron con la nueva hegemonía del modelo posmoderno.

La voluntad individual de conexión con lo social presente en las figuras críticas que abordan los textos de Barreiro o Selles se ve contrapunteada por un análisis de la composición de influencias presentes en los medios que, con especial evidencia en el caso de *El País*, alumbraron la crítica de arte hegemónica durante el período de la Transición. El texto de Daniel Verdú Schumann, seguido de una entrevista a Fernando Huici, uno de los principales críticos del diario en esos años, permite al lector adentrarse en los vericuetos políticos y mediáticos del régimen del 78 a través de una imagen descarnada de su estructura ideológica. La constitución de ese espacio crítico de poder contrasta con las tres experiencias, de muy variado signo, que Juan Albarrán analiza en su ensayo, focalizado en los diferentes usos e intenciones que el concepto de “posmodernidad” acogió durante la década de los ochenta en personalidades o ámbitos desplazados de ese núcleo hegemónico: desde el modo en que fuera tematizado por Marchán Fiz como un diagnóstico del naufragio de las prácticas experimentales críticas bajo la normalización democrática al perfil que adquirió en la habilitación de espacios alternativos como las muestras del INJUVE impulsadas por Félix Guisasola, pasando por la tonalidad emotiva característica de la Movida asociada a proyectos editoriales como la revista *La Luna de Madrid*.

José Díaz Cuyás, por su parte, plantea una aproximación a la obra de dos figuras disonantes dentro del panorama de la crítica en el Estado español, cuya voz expresa una disidencia con los parámetros que constituyeron la hegemonía en el período. Las revisiones de las vanguardias artísticas propuestas por el historiador del arte Juanjo Lahuerta y la escritura crítica de Ángel González representan dos caminos heterodoxos de aproximación al arte contemporáneo, cuya singularidad y posición de “desacuerdo” se evidencian en las entrevistas mantenidas con Díaz Cuyás. En la visión paranoico-crítica que sostienen de la producción artística, la cualidad negativa del arte respecto a lo social pretende alejarse de cualquier intencionalidad política declarada e incluso de toda radiación histórico-contextual.

Un último núcleo, con las contribuciones de Jesús Carrillo y Jaime Vindel, analiza los roles asumidos por la crítica en relación a las nuevas formas de institucionalidad que surgieron desde finales de los años ochenta. Así, indagamos en el modo en que el ascenso de los planteamientos teóricos de la Estética en el ámbito de la crítica se convirtió, en el umbral entre esa década y la de los noventa, en elemento (auto)legitimador de una serie de proyectos editoriales y curatoriales cuyos discursos, pese a que presuntamente deseaban favorecer la constitución de espacios antagónicos, parecieron responder en última instancia a la pretensión de conquistar los espacios institucionales, renunciando a incorporar una crítica situada del contexto cultural en que emergieron. Esta clausura teórica de la apertura de los discursos del arte al ámbito del análisis sociocultural contrasta con el desborde crítico que detectamos en la emergencia de la “crítica artista” derivada de la simbiosis entre los movimientos sociales y el activismo artístico desde finales de los noventa hasta la actualidad. Ante la parálisis de los discursos críticos al interior de las estructuras moder-

nas del régimen autónomo del arte, los centros de arte contemporáneo y las instituciones culturales han tratado de renovar su relación con la sociedad a través de un proceso de diálogo y retroalimentación con esas derivas movimientistas de la política no exento de puntos ciegos, algunos de los cuales son abordados en el texto.

Siguiendo el criterio de otros números de *Desacuerdos*, los diferentes ensayos son acompañados por carpetas documentales que, además de reponer la materialidad textual de las fuentes sobre las que se han basado las investigaciones de los autores, contribuyen además a reforzar, complementar, tensionar o incluso rebatir las lecturas presentadas por cada uno de ellos. Se trata de este modo de suministrar al lector una información adicional que contribuya a contrastar los puntos de vista retrospectivos aportados por los investigadores con los términos específicos en que las diversas posiciones críticas se enunciaron en origen.

Ante la actual crisis o recomposición del sistema del arte, que antecede la crisis económica, política y social que tan graves consecuencias ha tenido y tiene sobre el Estado español, la crítica parece haber perdido su lugar de sentido al interior de dicho sistema. Cabe preguntarse si existe un lugar fuera de él para la crítica y qué función ha de asumir esta en la institución de una esfera pública que, al mismo tiempo que salve a la crítica de su disolución en la mera retórica de los intereses creados, contribuya a diagramar un nuevo territorio para el despliegue de los cruces entre el arte, la política y lo social. Este objetivo fue, al fin y al cabo, el motor inicial de un proyecto como *Desacuerdos*. Cabe también preguntarse si la reivindicación de la crítica como espacio de enunciación emancipador que aquí realizamos se encuentra dentro del sistema del arte cuya crisis diagnostica o al margen de este. Quizás sea necesario imaginarse como parte de esos márgenes, incluso a costa de distanciarse de los problemas intrínsecos al campo del arte y la esfera cultural, para empezar a pertenecer realmente a ellos y poder mantener aquel grado de criticidad que el mundo del arte no procura. A día de hoy, resulta difícil sostener, como sucedía en los años setenta, una defensa de la crítica como catalizador de la transformación del propio sistema del arte después de que esta se haya convertido en uno de los pilares estructurales de un andamiaje ideológico que ya no parece ser necesario poner más al desnudo y que no cesa de tambalearse. Es difícil concebir la labor de la crítica en el presente como una reedición actualizada de esas premisas iniciales, pero resulta igualmente complicado situar su nuevo emplazamiento en un espacio heterotópico cuyos perfiles apenas podemos intuir. No se trata, sin embargo, de suspender el juicio crítico ante este diagnóstico coyuntural, sino de recuperar su énfasis analítico para posibilitar, de manera conscientemente modesta y parafraseando a Bertolt Brecht, que el viejo mundo acabe de morir y el nuevo acabe de nacer.

ENSAYOS

El giro sociológico de la crítica de arte durante el tardofranquismo

PAULA BARREIRO LÓPEZ

“En la España de hoy en día, se puede escribir sobre arte lo que se quiera. Y aquí surge la primera limitación a la libertad, que es cuantitativa: se puede escribir sobre arte lo que se quiera, siempre y cuando sea exclusivamente sobre arte [...] Hay que tener una concepción ‘esteticista’ del arte.”¹ Estas palabras formaban parte de la comunicación de Vicente Aguilera Cerni y Antonio Giménez Pericás enviada al congreso de la Asociación Internacional de la Crítica de Arte (AICA) de Praga de 1966. El texto, subrayando hasta qué punto los límites de las libertades afectaban en la España franquista a todos los niveles de la existencia, denunciaba la interpretación intencionadamente *esteticista* que se había impuesto oportunamente en los círculos intelectuales y gubernamentales desde la simbólica sanción oficial, en la Primera Bienal Hispanoamericana de Arte, del arte moderno autónomo.² No obstante, las bases de esta concepción se habían discutido y codificado previamente en diferentes espacios, entre los cuales el círculo de la Escuela de Altamira se convirtió en el más provechoso.³ En el *resort* de Santillana del Mar estamentos dictatoriales, “falangistas liberales” y ex-combatientes republicanos –convenientemente “depurados”– habían comenzado a debatir la viabilidad y las premisas de un proyecto artístico moderno, pero claramente desvinculado de lo social y de lo político, que ofreciera una alternativa al conservadurismo historicista y panfletario de la inmediata posguerra.⁴ La fórmula se concretó en la recuperación de una modernidad continuadora de las máximas espiritualistas de la preguerra y apoyada en un esteticismo a ultranza, que entendía por ejemplo –según Luis Felipe Vivanco– que “para la génesis de la obra cuentan mucho más las leyes de la repartición de las mareas o de la emigración de las aves, que las de las instituciones sociales.”⁵ Fue esta radical separación entre el campo estético y el socio-político la que se convirtió en la coartada perfecta para el pacto tácito entre arte moderno y dictadura que, como ha demostrado ampliamente la historiografía, se estableció durante los años cincuenta.⁶ La construcción de un relato del arte moderno formalista, neorromántico, trágico y autónomo –que acabó por internacionalizarse con el denominado *triunfo del informalismo* a finales de los años cincuenta– definió la mayoría de las interpretaciones de la crítica de arte española de la década.⁷ Estas lecturas críticas, amplificadas a través de los medios oficiales, tejían lazos con la retórica cultural norteamericana de la Guerra Fría a favor de un arte moderno, pero (en apariencia) no políticamente comprometido, en la cual el Régimen se había integrado oportunamente con la firma de los tratados bilaterales de 1953.⁸

En la segunda mitad de los sesenta, con una cultura y unas prácticas artísticas y críticas que ya habían dado más que sus primeros pasos en el ejercicio de la desobediencia social y la crítica a la Dictadura, las necesidades y demandas eran otras.⁹ Es por esto que en la conferencia para Praga, Aguilera Cerni

y Giménez Pericás –recién salido del penal central de Burgos– defendían, con afanes claramente ideológicos, otra lectura que propiciaba la introducción de la problemática social en la interpretación y análisis de la obra de arte. Esta vía se apoyaba en la asimilación de las corrientes sociológicas que habían llegado a España desde la segunda mitad de los cincuenta y que habían sido definitivas para la creación de otro modelo crítico durante el tardofranquismo. Fueron, además de los firmantes, un grupo de críticos activos entre Madrid, Valencia y Barcelona como José María Moreno Galván, Alexandre Cirici, Tomàs Llorens, Valeriano Bozal y Simón Marchán quienes, tomando este camino –y a pesar de sus diferencias– asumieron como misión confrontar el esteticismo y el formalismo imperante y gubernamentalmente promovido.

El progresivo conocimiento de las ideas estéticas desarrolladas en Europa y Latinoamérica favoreció la introducción de nuevas teorías a partir de las cuales basar el acercamiento al objeto estético. Los intercambios desarrollados con intelectuales de Europa, América e incluso con el proscrito Bloque del Este¹⁰ se sumaron a las propias ansias de una apertura definida –en palabras de Aguilera Cerni– por “información e ideología”.¹¹ Esta búsqueda de lenguajes, teorías y perspectivas determinaron la introducción de nuevos métodos de análisis (sociología del arte, marxismo, fenomenología, semiótica, estructuralismo) que definieron el “giro sociológico” de la crítica de arte. Este jugó un papel determinante, tanto en la elaboración de los argumentos críticos, como en las interpretaciones y direcciones tomadas por la “segunda vanguardia”.¹² Y es que la renovada lectura del arte a la luz de la sociología llevó a estos críticos a una comprensión de la vanguardia, de sus características y naturaleza que respondía a las convicciones sociales y políticas de una izquierda que se recomponía a marchas forzadas.

Hasta el momento, los análisis sobre la crítica de arte durante el tardofranquismo han destacado y estudiado, principalmente, las descripciones, valoraciones y polémicas que la crítica de arte realizó de los movimientos artísticos. Poco o muy poco se ha escrito, no obstante, sobre los paradigmas metodológicos a partir de los cuales la crítica desarrolló su acercamiento a la realidad y al objeto artístico.¹³ Posiblemente, la denostación que esta (y sus métodos) sufrió durante la Transición¹⁴ –en ese campo de batalla de la cultura en el que se ajustaron cuentas y se puso en marcha, en palabras de Juan Antonio Ramírez, “un olvido programado”–¹⁵ ha tenido mucho que ver con la ausencia de un debate sobre los métodos de análisis de las prácticas críticas. En lo que concierne al papel de la sociología del arte es evidente que los prejuicios contra el marxismo son cruciales para entender su práctica desaparición de la historia canónica o alternativa, aun cuando una vuelta al corpus de los cincuenta, sesenta y setenta confronta al lector irremediabilmente con su espectro.

Pienso que para comprender tanto la posición estética defendida por la crítica, como su papel en los procesos de construcción del discurso de vanguardia y en las dinámicas culturales y sociopolíticas que marcaron el segundo franquismo, es indispensable empezar por preguntarse por los referentes teórico-críticos y metodológicos manejados. Una necesidad que se hace imperiosa si tomamos en consideración que, en las prácticas críticas, las derivas hacia la historia del arte, la política y la estética fueron habituales y conscien-

tes durante todo este período. Partiendo de estos parámetros, este artículo pretende reflexionar sobre el papel y los procesos de negociación inherentes que desencadenaron “el giro sociológico” en las prácticas críticas –y artísticas– del tardofranquismo.

Saliendo del “marasmo de las clasificaciones esteticistas”

La certeza de la necesidad de “salir del complicado marasmo de las clasificaciones esteticistas y los análisis formalistas para vincular la actividad artística a los más amplios contextos donde se desarrolla”¹⁶ –como explicaba Aguilera Cerni– determinó una nueva consideración de las relaciones entre arte y sociedad a finales de los años cincuenta. Los debates sobre este tema, que ya habían sido objeto de batalla intelectual durante los convulsos treinta,¹⁷ se reavivaron ligados, en gran medida, a la progresiva asimilación de autores como Arnold Hauser, Giulio Carlo Argan o Frederick Antal, que provenían del campo de la sociología del arte y del marxismo.

Las tesis de Hauser interesaron por su novedad tanto en círculos artísticos como literarios –que no hay que olvidar estaban en plena discusión sobre las posibilidades de una literatura social–, al ofrecer una perspectiva nueva y compleja del objeto estético. *La historia social de la literatura y el arte* de 1951, publicada en español por Guadarrama en 1957, era presentada por sus traductores Antonio Tovar y F. P. Varas-Reyes como una investigación de “orientación inédita casi por completo”¹⁸ Sus opiniones no eran exageradas dentro del clima cultural español del pre-desarrollismo. No es de extrañar, entonces, que esta obra, utilizada como referencia desde su publicación, fuera elegida en 1959 por la revista *Destino* como el libro del mes.¹⁹ Otras traducciones de autores claves de la sociología del arte se fueron sucediendo desde entonces, incluyendo figuras como Pierre Francastel y Frederick Antal.

En el campo artístico, las propuestas sociológicas, sobre todo de Hauser, interesaron inicialmente a diferentes críticos de arte, afanados en la búsqueda de nuevas credenciales tanto para la actividad crítica como para la vanguardia. Aguilera Cerni, ya en 1957, reseñaba su obra con entusiasmo por sus “contribuciones fundamentales para el establecimiento de esas relaciones básicas que permiten establecer –en cada momento histórico– las directrices unitarias de la vida y la cultura”²⁰ Cirici, por su parte, reconocía también la deuda con el autor austríaco para la realización de su libro *L'Escultura Catalana*.²¹ Valeriano Bozal, unos años después, dedicaba un largo artículo a reflexionar sobre las tesis de Hauser en el que, aun cuestionándolas, definía a este autor como “uno de los ejemplos más completos de sociología del arte”²²

Las directrices de Giulio Carlo Argan fueron, igualmente, definitivas. Su interpretación de la obra de Walter Gropius y de la Bauhaus –que apropiadamente era reseñada al mismo tiempo que *La historia social de la literatura y el arte* en las páginas de *Arte Vivo*–, fue material de lectura habitual.²³ Además, su firme convicción en el “punto de vista sociológico”²⁴ y su comprensión de la historia de arte como historia cultural, determinó la apropiación en España del término *cultura artística* –difundido principalmente por Aguilera Cerni desde finales de los cincuenta y que se generalizó durante todo el tardofranquismo– para

acercarse a la producción creativa en su dimensión social más completa.²⁵ De hecho, para Aguilera Cerni abarcaba:

[...] las interacciones entre las producciones individuales de los artistas y las nociones socialmente dominantes; entre las directrices fundamentales del pensamiento y los canales por los que discurre la práctica artística; entre los niveles culturales y las condiciones objetivas en las que se desarrolla la práctica de la actividad cultural. Lo cual quiere decir que debe ser tenida en cuenta una amplia gama que va desde las aspiraciones culturales a las más prosaicas realidades del mercado, desde la voluntad artística a las implicaciones ideológicas, desde las proposiciones de sistemas de imágenes a los condicionamientos impuestos por la política o la economía.²⁶

En este concepto de *cultura artística* se aglutinaban una multitud de fuerzas y parámetros que interactuaban en el mundo del arte y que la crítica comenzaba a considerar para abandonar el exclusivo análisis de las “aportaciones estéticas”. El pensamiento de Argan fue determinante para Aguilera Cerni, Cirici, Moreno Galván y Giménez Pericás, quienes desarrollaron su labor en colaboración y contacto con el italiano. Estos se encargaron de difundir su obra y la de otros autores, demostrando el papel activo que la crítica misma ostentó en la difusión de la sociología en la esfera cultural española;²⁷ una preocupación que también definirá el trabajo de los más jóvenes, como Bozal y Marchán.

La sensibilidad a la sociología que demostraron estos críticos de arte no podría comprenderse sin referirse al proceso constituyente –y general de la *intelligentsia* de izquierdas– de un marxismo incipiente que, desde finales de los cincuenta, empezaba a asomar desde las oscuras y clandestinas trastiendas de las librerías a las plumas de la crítica. La concepción del arte a la luz del marxismo –que marcó progresivamente la percepción cultural y artística de los críticos que nos ocupan– no solo les permitió entender el arte arraigado en la estructura social y política, sino que, por la dimensión práctica que caracterizaba al pensamiento marxiano, posibilitaba el establecimiento de unas coordenadas para la acción en la *praxis* que estos críticos se apuraron a aprovechar.²⁸ Una práctica común en la intelectualidad disidente durante la dictadura que fue incluso previa a la apertura de una discusión filosófica sobre el marxismo. Como explicaba Elías Díaz en 1968, “utilizar más o menos veladamente criterios metodológicos marxistas era, y continúa siendo, más factible (desde la perspectiva de posibles conflictos personales de carácter político-social) que tratar directa y abiertamente con mentalidad marxista los supuestos fundamentales de esta filosofía.”²⁹

Si bien los contactos con el marxismo eran complejos en la sociedad española de finales de los cincuenta, tras años de demonización por la propaganda franquista, a inicios de los sesenta la crítica encontró vías de acceso a través de las redes clandestinas del PCE –con el cual mantenía relaciones que iban de la distancia prudente a la integración entusiasta–, traducciones latinoamericanas, revistas en exilio como *Realidad*, *Nuestras Ideas* y *Cuadernos Ruedo Ibérico* e iniciativas peninsulares como *Praxis* o *Cuadernos para el Diálogo*. La crítica de arte ya se había confrontado con una parte de las premisas del materialismo histórico a través de los propios trabajos de Hauser, Argan y Antal. No obstante,

con el acceso a nuevo material teórico durante la década de los sesenta, importantes referencias fueron encontradas en las lecturas que estaba desarrollando el denominado “Marxismo Occidental” a partir, en gran medida, del redescubrimiento del joven Marx de *Los manuscritos económico-filosóficos*.³⁰ Especialmente significativa fue su consideración de la actividad artística como una relación entre hombre y naturaleza (creada histórica y socialmente) y entendida como una fuerza más del mundo del trabajo y, como consecuencia, parte activa en la *praxis*.³¹ Además, fueron leídos con avidez otros autores marxistas preocupados por los fenómenos culturales como Antonio Gramsci, György Lukács, Bertolt Brecht, Jean-Paul Sartre, Lucien Goldmann, Adolfo Sánchez Vázquez y Galvano Della Volpe.

Para los críticos más veteranos, como Aguilera Cerni, Moreno Galván y Giménez Pericás, importantes bases teóricas fueron encontradas en la teoría del *engagement* de Sartre. El intelectual francés había sido una figura de referencia para el movimiento de la resistencia al fascismo durante la Segunda Guerra Mundial y mantenía intacta su reputación en los círculos de la izquierda clandestina –sobre todo en los ámbitos literarios de la España de los cincuenta. En su teoría del compromiso, los críticos españoles encontraron las claves para construir un discurso existencial –y altamente moral– sobre la responsabilidad del artista y del crítico en la esfera social e incitar, de este modo, su participación en la *praxis*. Junto al *engagement*, hicieron uso extensivo del concepto sartreano de *testimonio* con el fin de acentuar el papel misional de la vanguardia para mostrar (en realidad *testimoniar*) realidades sociales. “La conclusión –explicaba por ejemplo Moreno Galván– es que la realidad del arte anida en el seno de la sociedad. O mejor dicho, que no hay realidades del arte sino realidades sociales que el arte testimonia.”³²

Aunque diversos críticos, sobre todo Bozal y Llorens, participaron de estas lecturas, su progresiva actualización al pensamiento del comunista italiano Galvano Della Volpe y de los formalistas rusos, permitieron la readaptación del modelo sociológico precedente. Esta perspectiva fue ampliamente desarrollada y propulsada desde Comunicación, proyecto editorial en el que Bozal y Marchán participaban activamente, que se encargó de discutir, publicar y reproducir teorías que permitían una reconsideración de los valores formales de la obra de arte, posibilitando “la fundamentación de una sociología de arte de nuevo cuño.”³³ A partir de estas referencias encontraron el modo de superar la comprensión del mundo artístico como mero espejo del fenómeno social, que el sociologismo maniqueo había propiciado. En palabras de Della Volpe, se trataba de “reparar aquel ‘descuido’ del ‘lado formal’ –digamos lógico y gnoseológico– del ‘origen’ o ‘producción’ de las ‘representaciones ideológicas’ (que en este caso son las artísticas) a partir de los ‘hechos económicos básicos’ y de los hechos sociales (o ‘lado del contenido’)”³⁴ Rechazando la contraposición entre forma y contenido, el autor se centraba en el estudio de la semántica de la poesía y del arte, buscando “encontrar pensamiento en el signo figurativo.”³⁵

Las teorías lingüísticas interesaron rápidamente a los más jóvenes (Bozal, Llorens y Marchán), pero también influyeron en la producción intelectual de los otros –especialmente de Cirici y, en menor medida, de Aguilera Cerni–, quienes se acercaron a una aproximación semiótica que permitía un análisis

de los elementos formales de la obra de arte sin desatender el fenómeno social en el que se había concebido. Este nuevo marco teórico, como recordaba Simón Marchán décadas más tarde, mostró a la crítica que “el problema del arte no era un problema únicamente hegeliano-marxista de contenido, sino que era un problema de lenguaje”.³⁶ En este sentido, en 1967 Cirici consideraba que, de todos los enfoques metodológicos, “el estructuralista es el más presente hoy en día”;³⁷ una visión compartida en diferentes latitudes de Europa y Latinoamérica durante la segunda mitad de los sesenta, principalmente en los círculos vanguardistas de Italia, Francia y Argentina, de los que España se retroalimentaba.

Como resultado de sus lecturas, estos críticos encontraron en dichos modelos teóricos útiles instrumentos para justificar una vanguardia implicada –y en directa relación con el entramado sociopolítico– que llegó a responder tanto a las prácticas geométricas de Arte Normativo, como a las figurativas de Estampa Popular y Crónica de la Realidad o, incluso, a los “nuevos comportamientos”. A pesar de sus diferencias y antagonismos (que saldrán a colación en este texto), coincidieron en concebir el arte como una actividad humana en sociedad, subrayaron la necesidad de su compromiso social y apoyaron el valor experimental del arte, así como su carácter crítico y transformador en el entorno social y político. La noción de vanguardia que promovieron, asumiendo la lucha de clases, era definida por Llorens como “una actitud de rebelión contra la trivialidad burguesa del arte”,³⁸ situándose, por el contrario, al lado de la clase proletaria. Y es que la “guerra de posiciones” a la que aludía Gramsci y el rol que este había otorgado a la cultura en la lucha por la hegemonía,³⁹ encontró buen acomodo en las actividades de esta crítica de arte comprometida, que apoyó y promovió una recuperación de lo social como misión de la vanguardia con fines eminentemente prácticos.

“En el marco dialéctico de la relación estructura-superestructura...”

La adopción de la perspectiva sociológica se reveló, desde finales de los cincuenta, como una interesante oportunidad de transformar los métodos críticos, al proporcionar un conjunto renovado de cuestiones y referencias para el estudio, análisis y comprensión de la obra de arte. Estas incluían, por ejemplo, la obra, los artistas, los sistemas de producción, el mercado, los canales de circulación y la dinámica de clases sociales; incluso la conexión entre política, hegemonía e ideologías subalternas.⁴⁰ Y, aunque no todas estas perspectivas se incorporaron de facto e inmediatamente en los análisis críticos, la apertura sociológica logró contestar la consideración “esteticista” del hecho artístico, subvirtiendo los preceptos teóricos apadrinados por la cultura oficial. Una visión que se impuso, no obstante, a contrapelo en el mundo cultural español.

A pesar de la convicción con la que se asumió por ciertos círculos críticos vanguardistas, lo cierto es que la perspectiva sociológica tuvo un complejo proceso de integración dentro de un campo profesional en el que pesaba fuertemente la concepción de lo artístico como modelo autónomo. A este respecto, resultan reveladoras las opiniones de otro crítico activo en los años sesenta,

Juan Antonio Gaya Nuño, responsable de la traducción de la obra de Antal *El mundo florentino y su ambiente social*. En su "Prólogo a la edición española", a pesar de realizar una defensa del interés del libro, no podía evitar subrayar la complejidad de sus propuestas que, siguiendo los cánones de la academia española, pudieran llegar a rozar la condición de "atentado" contra lo artístico. Avisando –e intentando tranquilizar– al futuro lector de 1963 justificaba Gaya Nuño el trabajo de Antal, a la vez que radiografiaba los posibles tropiezos de su recepción en España al escribir: "Muy bien pudiera ocurrir que el amante de la belleza por sí misma se escandalizara ante una autopsia tan inclemente como la de Antal, enseñados cual estamos todos a no ver en el arte sino una graduación de aportaciones estéticas"⁴¹

Yendo al corpus de la crítica de arte, es evidente que el impacto de las "inclementes autopsias", de las que hablaba Gaya Nuño, fueron determinantes, sobre todo, en la segunda mitad de los sesenta, incluso más allá de las propias plumas de los críticos que nos ocupan. En efecto, esta visión compleja del objeto artístico se llegó a asumir fuertemente en los debates estéticos españoles que reflejaron una continua preocupación por la denominada "cultura artística"; una perspectiva que se había instalado con ahínco en la conciencia de un sector de la crítica. Por ejemplo, Valeriano Bozal en 1967 reivindicaba la comprensión y estudio del arte como hecho social e histórico. Escribía: "sólo entroncando el arte como producto cultural en nuestra historia, indicando –explícita o implícitamente– el marco histórico significativo, tienen explicación clara, rigurosa y científica las múltiples tendencias de estilos, y aun las variantes dentro de cada estilo, en artistas tomados individualmente o en grupos reducidos"⁴²

Tanto él, como Llorens, Aguilera Cerni, Cirici, Giménez Pericás, Moreno Galván y Marchán se mostraron, desde temprano, permeables –no sin llamativas contradicciones– a las complejidades de la ciencia sociológica. Simplemente a modo de ejemplo: si Giménez Pericás aludía al interés de la sociología en 1960, Moreno Galván defendía una visión del arte como "fenómeno histórico" un año más tarde.⁴³ Aguilera Cerni –quien ya había hecho uso y abuso del término social en sus escritos de los cincuenta– se interesaba, en 1964, por las estructuras políticas y sociales del capitalismo para explicar las transformaciones en la cultura visual y en los comportamientos perceptivos de los espectadores en la sociedad de consumo.⁴⁴ Llorens, poco después, proporcionaba en su estudio de "las artes visuales en Valencia" una visión de lo artístico que incluía referencias al sistema económico y político a nivel micro y macro, con el objetivo de analizar los lenguajes artísticos de vanguardia de la primera mitad de los sesenta.⁴⁵ Bozal, por su parte, se centró, entre otras cuestiones, en el desarrollo del mercado para re-evaluar las mision(e)s de la vanguardia.⁴⁶ Y Marchán, a principios de los setenta, defendía claramente la directa relación entre el desarrollo de los movimientos artísticos y las estructuras socio-económico-políticas del sistema. Afirmaba, de hecho, que la "innovación de las artes plásticas desde 1960 se sitúa más que nunca en el marco dialéctico de la relación estructura-superestructura del sistema social del capitalismo tardío"⁴⁷

Fue, sin embargo, Cirici quien se acercó más tempranamente al método sociológico con afán de investigación. Probablemente, como explicaba en 1964, motivado por la necesidad de encontrar, más allá de la obra de Hauser, una re-

ferencia metodológica firme que no dejara a los críticos creando “un método a partir de casi nada”⁴⁸ Es por ello que en la misma fecha publicaba el resultado de un trabajo sobre el tema, bajo el título de *Art i societat*.⁴⁹ Esta obra, sintomática del giro sociológico que estaba produciéndose en la crítica de arte más inquieta, proponía abordar el objeto artístico a partir de parámetros económicos, históricos, políticos, tecnológicos y estéticos.⁵⁰ Los objetivos de Cirici no podían ser más claros y venían a resumir una convicción que, inicialmente más intuitiva que analíticamente, se había instalado en la conciencia de la crítica de arte de la vanguardia: la de tratar las relaciones entre arte y sociedad para comprender “hasta qué punto la plástica es un reflejo, una consecuencia, de las relaciones de producción establecidas en un momento y lugar dado”.⁵¹

Estos intereses se fueron reafirmado, pero también amplificando a medida que la década de los sesenta avanzaba y las referencias metodológicas se iban diversificando al ritmo de los tiempos. Si las perspectivas de Hauser se habían mostrado reveladoras para entender el arte en conjugación con la estructura social y política y el debate sobre el *engagement* había permitido a la crítica la introducción eficaz de la responsabilidad social en sus reflexiones estéticas, a mediados de los años sesenta estas perspectivas comenzaron a cuestionarse desde el mismo círculo crítico. Fue Tomàs Llorens quien, ya en 1963, tratando la cuestión del “Realismo y el arte comprometido”, criticaba duramente la teoría del compromiso sartreano por su ineffectividad y señalaba un nuevo camino en el “giro lingüístico de la sociología”;⁵² un diagnóstico que se hizo extensivo a sus colegas más cercanos. Aguilera Cerni –con quien, por las mismas fechas, había comenzado a colaborar muy estrechamente en el seno de *Suma y sigue del arte contemporáneo*– reafirmaba esta misma percepción y elaboraba su propio análisis, dos años más tarde. Desde la tribuna del *Convegno internazionale artisti, critici e studiosi d'Arte* de Rímini declaraba el agotamiento del modelo del compromiso, puesto que no respondía a una “posición funcional del arte en nuestra sociedad”. En cambio, defendía la renovación de los métodos críticos para poder comprender la función del arte en las sociedades de consumo y mecanizadas de Occidente. Proponía recurrir a “la sicología, semántica, teoría de información, fisiología, cibernética, estadística, sociología”.⁵³ Aguilera aludía a una gran parte de las herramientas que conformarían el nuevo horizonte metodológico de las prácticas críticas a partir de entonces.

La búsqueda de un utillaje teórico diferente se encontraba fuertemente motivada, en primer lugar, por una necesidad de sobrepasar los límites de la separación entre forma y contenido, que propiciaban las lecturas sociológicas *contenidistas*. En efecto, la renovación era en parte consecuencia de una progresiva resistencia a la sociología de sesgo hauseriano, que si bien había cumplido su papel, se entendía debía ser reconsiderada –principalmente para Bozal, Marchán y Llorens– a la luz de otros autores. Esta convicción la había defendido claramente Bozal a mediados de los sesenta, quien, a pesar de reconocer la importancia de Hauser, debatía ya la insuficiencia de sus propuestas y los riesgos de “una sociología positiva enmarcada en el pensamiento mecanicista al uso”. Se proponía, en cambio, recurrir a la lingüística y al estructuralismo, al igual que la fenomenología y la semiótica con el fin de hacer

hincapié en “la especificidad de los lenguajes artísticos”⁵⁴ Unas intenciones que eran compartidas por sus compañeros y que “remitía[n] –como explicaba Marchán– a una voluntad no siempre lograda, pues en ocasiones sucumbía a las influencias del ambiente, de rebasar los tópicos del sociologismo al uso”⁵⁵ Estas reservas calaron también en críticos más veteranos, como Aguilera Cerni. De una aprobación entusiasta de la sociología (principalmente del trabajo de Hauser) en 1957, pasaba a finales de la Dictadura a posicionarse con cautela para evitar una concepción del arte determinista y maniquea. Y, de hecho, explicaba: “Sería absurdo presuponer una automática relación de causalidad entre algunos de los principales condicionamientos políticos-económicos y los resultados artísticos-culturales”⁵⁶

En segundo lugar, la renovación metodológica respondía a las necesidades de confrontar el nuevo estado socio-visual de la imagen –y de sus repercusiones para la vanguardia– en la cultura de masas que se estaba desarrollando aceleradamente en España en pleno desarrollismo económico. Aguilera Cerni, resumiendo algunas de las cuestiones candentes para la crítica de mediados de los sesenta, explicaba cómo las secuelas de la masificación habían desbancado el papel original de las imágenes artísticas para afectar o transformar el entorno social.⁵⁷ El objetivo de la imagen en el capitalismo se había convertido, entonces, en persuadir y transmitir los valores de la sociedad de consumo, pues los hábitos visuales ya no dependían de las nociones tradicionales de arte, sino de las prácticas visivas de la publicidad, la propaganda y la información. Esos nuevos modos de visualizar respondían a las pautas de una civilización inmersa en un capitalismo monopolista, caracterizada por la tecnificación, masificación y el consumo feroz que promovía “por todos los medios posibles la uniformidad de las reacciones y apetencias, la sensibilización hacia los estímulos que en cada momento puedan convenir a su control de las conciencias”⁵⁸ La preocupación respecto a la masiva entrada en el neo-capitalismo, la sociedad de consumo, la mercantilización, la función –y desactivación ideológica– de las artes visuales dentro de tales estructuras fue compartida por estos críticos y se convirtió en un incentivo para buscar otras referencias intelectuales y teóricas con que explicar y contrarrestar estos procesos. En este sentido, las teorías lingüísticas se revelaban útiles al entender subversivamente el lenguaje visual y ofrecer la posibilidad de realizar “la crítica de la sociedad a través de la crítica del lenguaje”. Este debate, abierto en Italia con el Gruppo 63, se había puesto sobre la mesa durante los Diálogos de Eina de 1967 en Barcelona, en los cuales Cirici, además de otros intelectuales y artistas españoles, había participado junto con los miembros del colectivo italiano.⁵⁹

En efecto, las reflexiones críticas comenzaron a girar en torno a una “nueva sociología del arte [basada] en un análisis preciso del lenguaje artístico”⁶⁰ que esperaba evitar el *contenidismo*.⁶¹ Esta perspectiva permitía, por otro lado, entrar a evaluar los valores formales sin el peligro de caer en la burguesa autonomía de las artes, contra la cual estos críticos se posicionaron al unísono. La obra de arte se percibía como una estructura denotativa, perteneciente a un lenguaje que podría ser descodificado y analizado. Es por ello que los discursos críticos pusieron en el centro del análisis la semántica de la imagen, su forma y estructura. Bozal era contundente, ya desde 1966, cuando definía el objeto de

la sociología del arte no únicamente en “los contenidos, sino también las formas, porque como escribe Della Volpe, estas solo pueden entenderse prestando atención a su intrínseca significación contextual, histórica y social.”⁶²

La puesta al día metodológica repercutió claramente en la producción intelectual de estos críticos y en sus interpretaciones de la vanguardia. Tomàs Llorens recurría a la metáfora lingüística de usar “gafas para leer gafas”⁶³ para interpretar la reutilización del material semiótico de los medios de comunicación de masas propuesta por Equipo Crónica. Según explicaba, dicho colectivo analizaba “la función del signo en el contexto semiótico y cultural” donde la obra de arte se había producido.⁶⁴ Cirici recurría a la semiótica para aproximarse a Joan Miró.⁶⁵ Marchán integraba esta metodología para el estudio de las vanguardias de los sesenta e inicios de los setenta y proponía un análisis de las poéticas en función de los objetos.⁶⁶ Una intención más teórica dirigió el análisis del signo artístico de Bozal en *El lenguaje artístico*. Partiendo de una aproximación marxiana, revisaba los conceptos estéticos de los nuevos y ya clásicos referentes intelectuales de la crítica española, como Hegel, Goldmann, Lukács, Hauser y Della Volpe para explorar y entender el “lenguaje artístico como lenguaje específico.”⁶⁷

No obstante, a pesar del papel central que lo formal, la imagen, el signo y la estructura cobraron en las interpretaciones críticas, la misión social, determinante para la concepción de la vanguardia desde finales de los años cincuenta –y de la cual habían sido y seguían siendo grandes defensores Aguilera Cerni, Moreno Galván y Cirici– no perdió relevancia debido, sobre todo, a la mediación que el marxismo tuvo en la recepción del renovado aparato metodológico. Los productos artísticos –utilizando la jerga de la época– se comprendieron desde una conciencia ideológica e imbricados en la estructura socio-económica. Cirici, por ejemplo, fue extremadamente claro en este punto, alertando incluso contra “el mayor peligro de la metodología estructural, que consiste en tomar las estructuras como sistemas autosuficientes, sin darse cuenta de que su coherencia proviene de la realidad de la base histórica que los ha originado.”⁶⁸ Marchán, a pesar de su interés en la “especificidad de los lenguajes”, en *Del arte objetual al arte de concepto* afirmaba tener “como premisa el conocimiento histórico concreto de las obras estudiadas.”⁶⁹ Manifestaba haber encontrado, de hecho, un compromiso entre el “contenido específico estético y social”, la “inserción en la totalidad social” de las tendencias, con el análisis de los lenguajes dentro de una “autonomía relativa.”⁷⁰

La introducción de la perspectiva lingüística permitió aliviar el peso del contenido ensanchando el enfoque sociológico de los primeros momentos. Este no dejó, sin embargo, de ser una metodología clave de la crítica durante el tardofranquismo. Evidente y sintomática de los debates establecidos resulta, en este sentido, la monografía de la historia de arte español de Bozal publicada en 1972. En ella el autor defendía, desde la introducción, la utilización del modelo sociológico; una elección que entendía polémica a la luz de los posicionamientos contra el sociologismo maniqueo. Afirmaba que “el análisis de la sociedad y la historia –que no debe reducirse a mero sociologismo– es necesario, aunque no suficiente, para una adecuada comprensión de nuestro arte; sobre todo si se tiene en cuenta que la historia del arte al uso hace de esta actividad una

manifestación retórica de la belleza o de los problemas personales de los artistas, cuando no se limita a la mera erudición.⁷¹

A pesar de la sintonía que compartieron estos críticos en base a la concepción del arte en el marco de la sociología, las posiciones no fueron en absoluto unánimes ni homogéneas. En efecto, una lectura de los textos de la época indica que sus encuentros con esta metodología variaron enormemente, incluso dentro de la propia producción intelectual de cada uno de ellos, yendo desde un uso cuasi “misional” a una integración analítica en las interpretaciones estéticas. Mientras que Aguilera Cerni, Moreno Galván y Giménez Pericás, destacando la indiscutible relación entre arte y sociedad, encontraban en la sociología una vía para acentuar la *misión* social y moral de la vanguardia para atraer las prácticas artísticas hacia una preocupación por el entorno sociopolítico, Cirici, Llorens y Bozal se interesarían vivamente por sus métodos, introduciendo análisis cuantitativos y cualitativos a parámetros sociales y económicos específicos. Sus escritos muestran, por tanto, una pluralidad de interpretaciones y usos que ponen de manifiesto diversos grados de comprensiones e intereses, revelando la existencia de un pasado sociológico dialéctico y complejo.

La *temperatura sociológica* aumentó o disminuyó en función, de hecho, de sus intereses y objetivos. Unas diferencias que se pusieron, desde luego, en evidencia explícitamente en la acalorada escena de los sesenta. Ya Llorens, aunque recibía el libro de Cirici *Art i societat* positivamente y destacaba su relevancia en el contexto español al tratarse “de un libro desmitificador y pedagógico, cuya lectura puede hacer mucho a favor de la claridad de ideas de críticos y artistas; y no sólo en España”, se exasperaba ante el excesivo esquematismo y carácter compilador con el que el catalán había tomado la investigación.⁷²

Más evidente y clarificador de estas variaciones fue el caso del desencuentro entre Aguilera Cerni y Bozal de 1967 a causa de la publicación de *Panorama del nuevo arte español* –debido además de a razones metodológicas, a otras más mundanas–, que salió a relucir precisamente a raíz del papel de la sociología para la actividad crítica. La obra del valenciano se abría con una clara defensa de la radicación del arte en su entramado social.⁷³ Realizando un estudio general del arte contemporáneo –siguiendo el modelo de los “panoramas” ya institucionalizado por la editorial Gallimard con autores como Jean Cassou o Gaëtan Picon– Aguilera Cerni categorizaba, estructuraba y organizaba la producción artística desde el final de la Guerra Civil hasta las emergentes tendencias de 1966. Desde *Cuadernos Hispanoamericanos* Bozal respondía con una dura reseña en la que lo acusaba de “carencia de explicación de la estructura histórica” aludiendo a que “cabe decir que la historia social, económica y política de España está ausente de sus páginas. El arte español es entonces un ente autónomo sin encuadre cultural preciso, no obstante ser doctrina conocida del autor la íntima relación entre arte y realidad concretos.”⁷⁴

Si bien no era falso el desapego del libro por la descripción de las fuerzas sociopolíticas implicadas en el desarrollo de los movimientos artísticos, cuando Aguilera Cerni era uno de los primeros defensores de la perspectiva sociológica, el desajuste entre ambas miradas ponía de manifiesto otras cuestiones de fondo. Además de desavenencias personales –que las había– lo interesante de la polémica es que nos confronta con una diferencia de enfoque clave. Ambas

lecturas (basadas en una comunión declarada de Aguilera Cerni y Bozal en la necesidad de entender el arte a partir de la dimensión sociológica) demostraban los variados objetivos que ambos críticos encontraban en la sociología, resultado de los inmediatos tránsitos entre teoría y *praxis* existentes en la crítica del tardofranquismo. Si bien para Bozal la sociología era tanto un método como un instrumento, para Aguilera la “retórica de lo social” tenía motivaciones que concernían, sobre todo, a las prácticas artísticas de la vanguardia, en las cuales se encontraba inmerso con determinación. Estas diferencias, que se podrían hacer extensivas a otros autores, evidenciaban no solo la multiplicidad de *intereses* y percepciones que de la sociología (y de la realidad) existían en las plumas críticas –y que acabaron derivando en sonadas polémicas durante la Transición–, sino, más importante aún, el papel que también esta cobró en la configuración de las prácticas artísticas vanguardistas.

“Posibilitando soluciones modificativas”

El análisis de los procesos de asimilación de las perspectivas sociológicas por parte de la crítica de arte del tardofranquismo pone de manifiesto que la consideración y sobreutilización –retórica incluso– de la sociología fue más allá de un mero interés metodológico, y convirtió esta metodología en un instrumento en la *praxis*. Esta percepción se trasluce en el corpus crítico desde temprano. Ya Giménez Pericás en 1960 resaltaba la importancia de la ciencia sociológica para establecer el tránsito de una esfera a la otra, pues: “[la sociología] conforme fue investigando situaciones dadas, fue posibilitando soluciones modificativas.”⁷⁵ En el mismo sentido, en *Art i societat*, Cirici subrayaba una *segunda relación*, “aquella por la cual la sociedad se ve modificada como reflejo de la creación artística.”⁷⁶ Y es que donde la sociología aportaba una indisputable ventaja era en la posibilidad de incorporación al análisis de lo cultural de los fenómenos socio-políticos *del lugar dado y del momento dado*, lo que permitía concebir la vanguardia como parte y *participante* de la estructura socio-económica-política en la que se integraba. De este modo, ostentando su rol privilegiado de teorizadora de la vanguardia, la crítica pudo llevar sus reflexiones al campo más urgente de las condiciones de la cultura bajo el franquismo.

A la par del giro sociológico, la crítica comenzó a asociar la vanguardia a los conceptos de colectivización, participación social y compromiso político. La puesta al día sociológica le ofreció la ventaja de abrir un debate sobre la ideología y lo ético en el arte; la coartada perfecta para, respondiendo a sus propias convicciones y experiencias políticas de izquierdas como intelectuales antifranquistas, discutir –y arengar–, sobre modos *deseables* de transformación y organización social; lo que, como explica Mónica Núñez, en la España del tardofranquismo “era tanto como dar vía libre a la denuncia –no siempre velada– de la dictadura franquista.”⁷⁷ La inflación sociológica –medible en la sobreutilización en su corpus crítico de términos como social, sociología o sociedad– iba dirigida no solo a comprender la vanguardia como producto de las fuerzas sociales y productivas, sino a promover su participación en ellas. A “ideologizar la actividad artística”,⁷⁸ en palabras de Aguilera Cerni, suscitando

motivaciones sociales y ambiciones ideológicas en las prácticas artísticas del tardofranquismo. En el fondo, lo que se planteaba era propiciar una toma de conciencia de la responsabilidad de la vanguardia en la sociedad y en su transformación y, por ende, su papel activo en la batalla cultural contra la Dictadura en la que estos críticos se encuadraban, dentro del movimiento disidente de la izquierda antifranquista.⁷⁹ Se trataba de retomar la undécima tesis sobre Feuerbach de Karl Marx que decía “los filósofos se han limitado a interpretar el mundo de distintos modos; de lo que se trata es de transformarlo.”⁸⁰ Un aspecto que tuvo más repercusiones de lo que pudiera parecer en un primer momento en las prácticas artísticas, debido al modelo militante que estos críticos estaban desarrollando.

Oponiéndose al existencialismo poético de los años cincuenta, los críticos militantes participaron activamente en la esfera cultural europea, convirtiéndose –utilizando las palabras de Michel Ragon– en “compañeros de lucha”⁸¹ de los artistas. Directamente implicados en el apoyo, creación y desarrollo de las tendencias de vanguardia, estuvieron fuertemente presentes en España. En gran parte mediado por los contactos con Italia, este modelo fue desarrollado, en diferentes grados, por Aguilera Cerni, Giménez Pericás, Llorens, Bozal, Marchán y, durante un período más breve, por Moreno Galván.⁸² Su implicación con los movimientos artísticos de los años sesenta –como miembros y teóricos de colectivos artísticos y gestores culturales–, que discurrieron en paralelo a los debates estéticos en los que participaron, tuvieron un impacto profundo en el desarrollo y en las direcciones tomadas por la “segunda vanguardia”. De hecho, fue en el paso de los cincuenta a los sesenta cuando la puesta al día sociológica pudo comenzar a ponerse a prueba en el tubo de ensayo en el que se convirtió el campo estético de la vanguardia durante la Dictadura. Aunque no es posible entrar a analizar aquí en detalle estos procesos, debido a las limitaciones de extensión de este artículo, sí espero poder dar algunas pinceladas que los aclaren.

Al entusiasmo por la sociología se sumó un interés por la reflexión sobre lo social y la función del arte en dicho entorno, tanto en los discursos estéticos, como en las prácticas artísticas. Reforzar lo social en las reflexiones estéticas de las prácticas de vanguardia se convirtió en un objetivo clave para los críticos militantes a partir de finales de los cincuenta. Hasta el “giro sociológico”, la vanguardia había sido interpretada como una manifestación autónoma de la libertad creadora y de la angustia existencial.⁸³ Sobre todo fue en relación con el informalismo y el expresionismo abstracto donde habían proliferado estas lecturas a partir de las interpretaciones de autores como Michel Tapié. A ello se sumaba, para el caso español, la adaptación de teorías nacionalistas y esencialistas sobre la españolidad y la espiritualidad mística de este movimiento que obliteraban toda concepción social.⁸⁴ En oposición a esta interpretación, predominante en el mundo crítico peninsular, Aguilera Cerni así como Moreno Galván, Cirici y Giménez Pericás comenzaron a apoyar –a finales de los cincuenta– una reflexión desde lo social. Por ejemplo, Aguilera Cerni afirmaba que el “arte abstracto –como todo fenómeno estético– debía ser visto desde el ángulo de los problemas sociales, porque es parte de la cultura producida por una sociedad particular.”⁸⁵

No es casualidad que este debate se abriera precisamente en un momento en el que la proyección gubernamental internacional del informalismo estaba dando grandes rentabilidades tanto al gobierno como a los artistas implicados en las bienales y exposiciones internacionales.⁸⁶ De ahí que la discusión sobre la naturaleza del arte abstracto se polarizara, a finales de los años cincuenta, en base a su supuesta eficacia social. Más de un crítico coincidió en distinguir entre dos tipos de abstracción, diferenciadas por su capacidad de integrar un compromiso social positivo. A modo de ejemplo, Aguilera Cerni hablaba en 1959 del arte abstracto de tinte expresionista como inevitable, frente a una abstracción socialmente necesaria, como era la abstracción geométrica.⁸⁷ Moreno Galván, menos severo en su evaluación, hacía no obstante una distinción comparable, acentuando la dualidad en el arte moderno español. Reconociendo su fuerza subversiva, distinguía entre la abstracción informal que testimoniaba y la abstracción geométrica que proyectaba hacia el futuro.⁸⁸

Por su interés social la geometría capturó la atención y las energías de estos críticos. En la exploración y análisis de este movimiento, junto a la teoría del *engagement* de Sartre y las reflexiones de Argan, la concepción humanista y de arte total de los miembros del *Congrès Internationaux d'Architecture Moderne* (CIAM) –preocupados y convencidos del papel que el arte y la arquitectura debían jugar en la sociedad–, fueron fundamentales para abrir un debate sobre la función de las artes en las estructuras sociales. La crítica encontró aquí una genealogía artística para sostener la participación del arte en el desarrollo de una sociedad nueva que reforzó el aparato metodológico y teórico construido, a partir de la asimilación de la sociología; un discurso estético codificado en el paso de los cincuenta a los sesenta.⁸⁹ De hecho, estas ideas fueron canalizadas principalmente en el marco del movimiento de Arte Normativo que integró a una constelación de artistas (como el Equipo 57, Equipo Córdoba, Grupo Parpalló, Manuel Calvo, José María de Labra), junto a Aguilera Cerni, Giménez Pericás y Moreno Galván (con ciertos guiños de simpatía de Cirici y Bozal) en un empeño común por hacer de la preocupación *social* una de las premisas fundamentales de la vanguardia.⁹⁰ A pesar de la fuerte presencia de la pintura y la escultura en el movimiento, la crítica reforzó la importancia de la arquitectura, el urbanismo y el diseño para llevar a cabo la transformación y construcción de “un entorno humano nuevo”.⁹¹ Estas ambiciones no buscaban tan solo una integración teórica de las artes en la arquitectura, sino que reclamaban, de hecho, una implementación práctica de las obras en los medios de producción para su posible encuentro con el consumidor.⁹²

La responsabilidad social del arte y de sus agentes, subrayada por los críticos Normativos debía canalizarse para Giménez Pericás en un claro deber de actuar en la *praxis*.⁹³ Integrando a artistas e intelectuales en la batalla por la transformación social, el crítico entendía las obras como “instrumentos de combate” en favor de una comunidad de orden nuevo contra “el viejo irracionalismo mercantil”,⁹⁴ razones por las cuales se apresuró a dar su apoyo a los movimientos de Estampa Popular por su mayor efectividad social frente al normativismo.⁹⁵ Esta actuación en la *praxis* venía determinada por una convicción ideológica que, además de fundamentar el apoyo que estos críticos dieron a las prácticas artis-

ticas, ponía de manifiesto cómo en los sesenta se fueron alineando vanguardia artística y vanguardia política. Si bien a través de un proceso de adaptación y ajuste –corregido por el propio *aggiornamento* marxista de la crítica–⁹⁶ lo cierto es que la urgencia de la participación del arte en la *praxis* se convirtió en una de las reivindicaciones clave de los movimientos artísticos del tardofranquismo con los que la crítica militante se comprometió. Arte Normativo, Estampa Popular, Crónica de la Realidad y los “nuevos comportamientos”, en diálogo directo con estos críticos, defendieron un arte colectivo, implicado, político, que contestaba lo que definían como la burguesa y apolítica individualidad del arte autónomo promovida por la Dictadura.

No obstante, la actualización teórica redefinió estos intereses en base al desarrollo y transformación del marco metodológico utilizado. Si bien el *engagement* y la sociología de sesgo arganiano y hauseriano habían informado gran parte del debate en torno al informalismo, normativismo y al realismo propuesto por Estampa Popular, el nuevo paradigma sociológico-lingüístico encontró su manifestación visual en las prácticas de Estampa Popular Valencia, Equipo Crónica y Equipo Realidad. Para la crítica militante, estos movimientos se interesaban por la transformación del entorno social en la edad de los medios de masas, ofreciendo “productos artísticos”⁹⁷ para confrontar la sociedad y el sistema que los producía. Como explicaba Llorens, el *input* ideológico de estas obras residía –retomando a Brecht y la intrínseca asociación entre lenguaje e ideología de Della Volpe– en la propia experimentación lingüística que desarrollaban, a la cual el espectador se entregaba de una manera activa. La objetividad, la reutilización de la imagen y las técnicas del distanciamiento brechtiano parecían ofrecer (idealmente) la oportunidad de que el público se convirtiera en un agente activo en la experiencia estética y en la crítica social. Superando la pasividad de un realismo expresivo de sesgo sartreano –que Llorens y Bozal identificaron con ciertos grupos de Estampa Popular– se pretendía provocar un proceso crítico en el espectador.⁹⁸

Pero, desde la segunda mitad de los años sesenta, con la progresiva integración de las tendencias vanguardistas en el sistema de mercado de la sociedad de masas, la crítica militante comenzó a cuestionar la capacidad de la vanguardia de provocar un verdadero proceso crítico y de participar efectivamente en la transformación social. Si bien esta fue una cuestión que preocupó en general a los críticos que nos ocupan, Llorens y Bozal fueron los que mostraron una mayor inquietud por este proceso. En la segunda mitad de los sesenta ya identificaban como enemigo principal no tanto al franquismo, sino al sistema neocapitalista que se estaba implantando en el seno de una dictadura reactiva que alienaba la esfera artística e invalidaba los mensajes críticos. Llorens, por ejemplo, entendía la vanguardia como una historia continua de fracasos, en la cual cada movimiento era finalmente absorbido por el sistema que inicialmente había pretendido destruir; en los inicios de la década de los setenta, Bozal denunciaba que los intentos de la vanguardia estaban cayendo en un radicalismo lingüístico rebelde sin impacto político.⁹⁹ Especialmente ambos intelectuales, pero también sus compañeros, entendieron que la transformación social necesitaba de un cambio estructural de los medios de producción, poderes económicos y relaciones sociales.¹⁰⁰

Ni críticos ni artistas rechazaron completamente, sin embargo, la función que la vanguardia debía tener en estos procesos de mejora, liberación y renovación social. Equipo Crónica declaraba su ambición de conseguir “un arte comprometido, un arte al servicio de los valores humanos”¹⁰¹ Alberto Corazón se pronunciaba a favor de la intervención y participación de los artistas “en la estrategia general de la batalla por la liberación del hombre.”¹⁰² En el mismo sentido Aguilera Cerni, por ejemplo, a pesar de su evaluación negativa del papel de la imagen en la sociedad neocapitalista, reafirmaba la posibilidad de “devolver a la actividad artística su rango como laboratorio constructivo y configurador de los valores visuales en la lucha hacia una cultura mejor que la actual.”¹⁰³ Una percepción que, a pesar de un posicionamiento más crítico que el de Aguilera Cerni, también confirmaba Llorens. Este, aunque subrayaba la historia de fracasos en el proceso de desarrollo de la vanguardia, acababa por redimirla al considerar que su “participación activa en la constitución de una sociedad nueva [...] responde a una necesidad histórica.”¹⁰⁴ Esta perspectiva fue la que informó, con toda la polémica y desencuentros que supuso, la exposición *España. Vanguardia artística y realidad social*.¹⁰⁵

Aunque los procesos de participación de la vanguardia en la *praxis* habían demostrado que las relaciones entre arte y sociedad pasaban por la consideración de fuerzas complejas, el papel de la sociología había sido determinante para contestar “la visión esteticista del arte” que denunciaban Aguilera Cerni y Giménez Pericás en Praga. Había resultado indispensable para definir una vanguardia implicada en el entramado socio-político del tardofranquismo que contribuyó a contestar los modelos impuestos por la Dictadura y a crear un imaginario cultural y político en pos de la democracia. La Transición implicaría, sin embargo, otra dirección para el mundo cultural y artístico. La vanguardia política defendida a partir del “giro sociológico” de la crítica de arte fue reemplazada, a bombo y platillo, por una transvanguardia autónoma y apolítica, que respondía a la actualización neo-capitalista de la joven democracia española a los estándares europeos.¹⁰⁶

Notas

1. “Dans l’Espagne d’aujourd’hui, on peut écrire –sur l’art– ce que l’on veut. Et ici surgit la première limite à la liberté, qui est qualitative: on peut écrire sur l’art ce que l’on veut, pourvu que ce soit exclusivement sur l’art [...] Il faut avoir une conception ‘esthétique’ de l’art”, Vicente Aguilera Cerni y Antonio Giménez Pericás, “Liberté de la critique”, *Art et critique* (actes du XIe congrès de l’Aica en Tchécoslovaquie), Aica, Praga, 1966, p. 91. Todas las traducciones son de la autora. Se reproduce el texto original en nota.

2. Sobre la sanción del arte moderno durante la Primera Bienal Hispanoamericana de Arte véase Julián Díaz Sánchez, *El triunfo del informalismo. La consideración de la pintura abstracta en la época de Franco*, Universidad Autónoma, Madrid, 2000 y Miguel Cabañas, *La política artística del franquismo*, CSIC, Madrid, 2006.

3. Los discursos de la crítica de arte y los debates que se establecieron para la incorporación del proyecto moderno dentro de los límites de la dictadura durante los años cuarenta y cincuenta han sido estudiados por Julián Díaz Sánchez y Ángel Llorente en el libro *La crítica de arte en España (1939-1975)*, Itsmo, Madrid, 2014, en el cual realizan igualmente una antología de la crítica durante el período franquista. Remitimos a los estudios introductorios de ambos autores en este libro para una profundización en el tema.

4. Sobre los debates desarrollados por la crítica de arte en el entorno de la Escuela de Altamira véase Paula Barreiro López, “Altamira, ‘una escuela socrática de la crítica’”, *Astórica*, n° 32, 2013, pp. 27-44. En relación con el problemático concepto de “falangismo liberal” véase Santos Juliá, “¿Falangistas liberales o intelectuales fascistas?”, *Claves de Razón Práctica*, n° 121, 2002, pp. 4-13.

5. Luis Felipe Vivanco, "La génesis de la creación artística", *Segunda Semana de Arte en Santillana del Mar*, Escuela de Altamira, Santander, 1951, pp. 108-109.

6. Sobre las relaciones entre arte moderno y dictadura, además de los trabajos de Julián Díaz Sánchez y Miguel Cabañas ya citados, véase Jorge Luis Marzo, "Arte moderno y franquismo. Los orígenes conservadores de la vanguardia", en *¿Puedo hablarle con libertad, excelencia? Arte y poder en España desde 1950*, CENDEAC, Murcia, 2010.

7. Dicho relato ha sido ampliamente analizado por Julián Díaz Sánchez recientemente en *La idea del arte abstracto en la España de Franco*, Cátedra, Madrid, 2013.

8. El carácter político de la retórica autónoma de Estados Unidos durante la Guerra Fría fue ya puesto en evidencia en los años setenta por trabajos como el de Eva Cockcroft, "Abstract expressionism, weapon of the Cold War" (1974), en Francis Frascina (ed.), *Pollock and after. The critical debate*, Harper & Row Publishers, New York, 1985, pp. 125-134. Para un análisis amplio y detallado de los procesos de conformación de dicha retórica artística en los EEUU véase Jonathan Harris, "Modernidad y cultura en Estados Unidos: 1930-1960", en Paul Wood, Francis Frascina, Jonathan Harris y Charles Harrison, *La modernidad a debate: El arte desde los cuarenta*, Akal, Madrid, 1999, pp. 6-80. Para las relaciones de dicho discurso con el caso español véase Julián Díaz, "El arte y la crítica. Estrategias de modernidad en los años 50 en España", *Revista de Historiografía*, n.º 13, febrero, 2010, pp. 56-65.

9. La bibliografía sobre la cultura de la disidencia durante los años cincuenta e inicios de los sesenta es amplia. Véase, por ejemplo, Shirley Mangini González, *Rojos y rebeldes: La cultura de la disidencia durante el franquismo*, Anthropos, Barcelona, 1987; Pere Ysàs, *Disidencia y subversión: La lucha del régimen franquista por su supervivencia, 1960-1975*, Crítica, Barcelona, 2004. Sobre el papel de la crítica véase Paula Barreiro López, "Redes críticas: encuentros e intercambios de España a la Europa de la Guerra Fría", en Wifredo Rincón y Miguel Cabañas (eds.), *Las redes hispanas del arte desde 1900*, CSIC, Madrid, 2014, pp. 129-142.

10. Fuertes vínculos llegaron a desarrollarse, sobre todo con los intelectuales en Italia y Francia, a través de las figuras de Giulio Carlo Argan y su círculo, el Gruppo 63 y asociaciones profesionales transnacionales como la AICA. Sobre las redes internacionales de la crítica de arte española véase Barreiro López, "Redes críticas: encuentros e intercambios de España a la Europa de la Guerra Fría", *op. cit.*, pp. 129-142.

11. Vicente Aguilera Cerni, *Panorama del nuevo arte español*, Guadarrama, Madrid, 1966, p. 10.

12. Aludimos a este término, defendido por Moreno Galván para denominar a los movimientos desarrollados a partir del informalismo, frente al de neovanguardia recurrente en las historiografía anglosajona. Véase José María Moreno Galván, *La última vanguardia*, Magius, Barcelona, 1969.

13. Uno de los trabajos pioneros sobre las bases metodológicas de la crítica de arte española y la importancia de la sociología es el libro de Mónica Núñez Laiseca, *Arte y política durante el desarrollismo (1962-1968)*, CSIC, Madrid, 2006.

14. Es ya bien conocida la negativa evaluación que la nueva crítica hegemónica de la Transición (encabezada por Juan Manuel Bonet y Francisco Calvo Serraller) realizó de las "posiciones sociológicas" desarrolladas por los críticos del tardofranquismo (principalmente Valeriano Bozal y Tomás Llorens), que se saldó en diferentes escenarios de la época, como por ejemplo, los Cursos de Verano del Palacio de la Magdalena de 1977. Este tema es analizado por diferentes autores en la obra colectiva editada por Juan Albarrán (ed.), *Arte y transición*, Brumaria, Madrid, 2012. Véase también el texto de Daniel A. Verdú Schumann de este volumen de *Desacuerdos*.

15. Juan Antonio Ramírez, "La sobriedad crítica de Bozal", *Revista de Libros de la Fundación Caja Madrid*, n.º 135, marzo, 2008, p. 1. Disponible online: <http://www.revistadelibros.com/articulos/la-sobriedad-critica-de-bozal/>; consulta: 15 de julio de 2013.

16. Vicente Aguilera Cerni, "Los libros", *Arte Vivo*, n.º 1, 1957, s/p.

17. Véase Jordana Mendelson y Estrella de Diego, "Political Practice and the Arts in Spain, 1927-1936", en Virginia Hagedstein Marquardt (ed.), *Art and Journals on the Political Front, 1910-1940*, University of Florida Press, 1997.

18. Arnold Hauser, *Historia social de la literatura y el arte* (3 vols.), Guadarrama, Madrid, 1957. Traducción de Antonio Tovar y F. P. Varas-Reyes, p. 9.

19. Noemí de Haro, *Grabadores contra el franquismo*, CSIC, Madrid, 2010, p. 41.

20. Vicente Aguilera Cerni, "Los libros", *Arte Vivo*, n.º 1, 1957, s/p. Aguilera hacía uso de Hauser en su texto "El arte además", *Índice de las Artes y las Letras*, n.º 122-129, 1959, recogido en *Textos, pretextos y notas. Escritos escogidos, 1957-1987*, Volumen II, Ajuntament de València, Valencia, 1987, pp. 15-41.

21. En esta obra Cirici incluía un epígrafe sobre "la organización del trabajo" que retomaba de Hauser. Alexandre Cirici Pellicer, *L'Escultura catalana*, Editorial Moll, Palma de Mallorca, 1957. Para una aproximación al interés de Cirici por Hauser véase Narcís Sellés, *Alexandre Cirici Pellicer*, Editorial Alfars, Barcelona, 2007, p. 139.

22. Valeriano Bozal Fernández, "La sociología del arte de A. Hauser", *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 201, septiembre, 1966, pp. 684-704. Este artículo se basaba en las siguientes obras de Hauser: *La Historia social de la literatura y el arte*, *Introducción a la historia del arte* y *El manierismo*, todas publicadas por Guadarrama en 1957, 1961 y 1967 respectivamente.

23. Giulio Carlo Argan, *Walter Gropius y el Bauhaus*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1957.

24. Esta metodología era defendida por Argan claramente. Por ejemplo, en su prólogo al libro de Cirici *Art i societat* definía como fundamental el método sociológico para el estudio de los hechos artísticos. Giulio Carlo Argan, "Pròleg", en Alexandre Cirici, *Art i societat*, Edicions 62, Barcelona, 1964, p. 5.

25. Como explica Irene Buonazia, Argan conectaba el concepto de cultura artística con una visión sociológica, según la cual la historia no podía distinguirse de la historia de la sociedad, por lo que el análisis de las transformaciones en la cultura artística implicaban el estudio de la influencia del arte en la sociedad. Irene Buonazia, Marc Perelman, *Giulio Carlo Argan (1909-1992). Historien de l'art et maire de Rome*, Editions de la Passion, Paris, 1999, p. 51.

26. Vicente Aguilera Cerni, *Arte y compromiso histórico (sobre el caso español)*, Fernando Torres, Valencia, 1976, p. 20.

27. En la traducción y difusión en España de estos autores el papel de historiadores y críticos de arte como Julián Gállego, Aguilera Cerni y Juan Antonio Gaya Nuño fue extremadamente importante. Julián Gállego, por ejemplo, a la vez de su actividad como corresponsal crítico en París, estaba haciendo una tesis bajo la dirección de Francastel en la École d'Hautes Études e introduciendo la sociología en sus métodos de trabajo. En 1961 Aguilera Cerni era el responsable de la puesta en marcha de la traducción y publicación de la obra de Pierre Francastel *Arte y técnica en los siglos*

XIX y XX por la editorial valenciana Fernando Torres. Activo profesional desde la década de los cincuenta, Aguilera estuvo detrás de proyectos de introducción y asimilación de autores que hacían igualmente uso de la metodología sociológica, como Giulio Carlo Argan. En 1963 Juan Antonio Gaya Nuño traducía para Guadarrama *El mundo florentino y su ambiente social*, de Frederick Antal.

28. Sobre el *aggiornamento* marxista de la crítica de arte española véase Paula Barreiro López, "La sombra de Marx: vanguardia, ideología y sociedad en la crítica militante del segundo franquismo", en Barreiro López y Julián Díaz Sánchez (eds.), *Crítica(s) de arte: discrepancias e hibridaciones de la Guerra Fría a la globalización*, CENDEAC, Murcia, 2014, pp. 254-274.

29. Elías Díaz, "La filosofía marxista en el pensamiento español actual", *Cuadernos para el diálogo*, n° 63, 1968, p. 11.

30. *Los manuscritos económico-filosóficos* fueron escritos por Karl Marx en 1844 e integrados en los relatos críticos españoles a partir de los años sesenta. En un primer momento ciertos conceptos fueron introducidos en España, a través del pensamiento de Giulio Carlo Argan y, poco después, en su totalidad mediante su traducción latinoamericana en 1962. Véase Karl Marx, *Manuscritos económico-filosóficos*, Fondo de Cultura Económica, México, 1962. Sobre el denominado "Marxismo occidental" véase Perry Anderson, *Consideraciones sobre el marxismo occidental*, Siglo Veintiuno, 1984.

31. El análisis de Adolfo Sánchez Vázquez sobre los *Manuscritos* de Marx publicado en 1963 en la revista *Realidad* fue una interpretación importante para la crítica española. Véase Adolfo Sánchez Vázquez, "Las ideas estéticas en los Manuscritos Económico Filosóficos de Marx", *Realidad*, n° 2, 1963, pp. 38-68.

32. José María Moreno Galván, "Epístola moral... la realidad y los realismos", *Artes*, n° 13, 8 de febrero de 1962, s/p.

33. *Formalismo y vanguardia*, Comunicación, Madrid, 1970, p. 24.

34. Galvano Della Volpe, *Crítica del gusto*, Seix Barral, Barcelona, 1966, p. 11.

35. Della Volpe explicaba: "Es necesario hacer el insólito esfuerzo de encontrar pensamiento no ya sólo en el signo verbal, en la palabra, que parece su signo más natural; sino también en un signo tan distinto de ella como el signo figurativo en general o el signo musical; es decir, hay que concebir con rigor también las "demás artes" como sistemas de signos o lenguajes, en los cuales se manifiesta el pensamiento". Della Volpe citado en Bozal, "La sociología del arte de A. Hauser", *op. cit.*, p. 704.

36. "Entrevista a Simón Marchán Fiz con Darío Corbeira y Marcelo Expósito", Madrid, junio de 2004, Jesús Carrillo, José Díaz Cuyás, Marcelo Expósito, Alberto López Cuenca, Carmen Pardo (eds.), *Desacuerdos 1. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, Arteleku, Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, UNIA arteypensamiento, 2005, p. 140.

37. "L'estructuralista és ara el més vivent" Alexandre Cirici, "La visió estructuralista", *Serra d'Or*, n° 2, 15 de febrero de 1967, p. 69.

38. Tomàs Llorens, "El desarrollo actual de las artes visuales en valencia", *Hogar y arquitectura*, n° 72, (suplemento), 1967, s/p.

39. Antonio Gramsci, *Cartas desde la cárcel*, Edicusa, Madrid, 1975.

40. Véase Cirici, "El temps de l'avantguarda", *Serra d'Or*, 6 de junio de 1961, pp. 30-32.

41. Continuaba: "Las cuales continúan subsistiendo, ciertamente, pero respaldadas por un implacable razonamiento de sus trasfondos y de sus determinantes de todo orden extraestético [...] Solo el mejor lector, el capaz de conservar su capacidad de entusiasmo ante la creación bella, quedará persuadido, al acabar la lectura, de que ese su mundo predilecto sale de la investigación de Antal absolutamente ileso", Juan Antonio Gaya Nuño, "Prólogo a la edición española", en Frederick Antal, *El mundo florentino y su ambiente social. La república burguesa anterior a Cosme de Médicis: siglos XIV-XV*, Alianza Editorial, 1989 [1963]. Traducción de Juan Antonio Gaya Nuño, pp. 13 y 14.

42. Valeriano Bozal, "Sección bibliográfica", *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 206, febrero, 1967, p. 372.

43. José María Moreno Galván, "Epístola moral... Tregua: tentativa de síntesis e invitación a la perspectiva", *Artes*, n° 14, 23 de febrero de 1962, s/p.

44. Vicente Aguilera Cerni, "Sobre las posibilidades de comunicación de las artes visivas en las sociedades actuales", *Realidad*, n° 7, 1965, pp. 48-63.

45. Llorens, "El desarrollo actual de las artes visuales en Valencia", *op. cit.*, s/p.

46. Valeriano Bozal, "Para hablar de realismo no hay que hablar de realismo", en Bozal y Llorens, *España. Vanguardia artística y realidad social*, Gustavo Gili, Barcelona, 1976, pp. 111-135

47. Continuaba: "la innovación está afectada por otras determinaciones. Destaca, en primer lugar, la incidencia de los *modos productivos* y la transformación de las formas artísticas bajo las *actuales condiciones de producción*", Simón Marchán Fiz, *Del arte objetivo al arte de concepto*, Comunicación, Madrid, 1972, p. 12.

48. Cirici explicaba que: "Si bien Hauser señalaba un punto de vista interesante, no existía un método adecuado, ni había manera de descubrir una sistemática en ninguna de las publicaciones que iban apareciendo en todo el mundo con la intención de dar una base sociológica a la crítica. Teníamos que ir creándonos un método a partir de casi nada" ["si bé Hauser assenyalava un punt de vista interessant, no existia un mètode adequat, ni hi havia manera de descobrir una sistemàtica en cap de les publicacions que anaven apareixent arreu del món amb la intenció de donar una base sociològica a la crítica. Havíem d'anar-nos fent un mètode a partir de gairebé no res"]. Cirici citado en Sellés, *Alexandre Cirici Pellicer*, *op. cit.* p. 139.

49. Alexandre Cirici Pellicer, *Art i societat*, Edicions 62, Barcelona, 1964.

50. A pesar de su afiliación a la escuela italiana, evidente desde el prefacio que firmaba Argan, Cirici incluía otras referencias intelectuales de manejo usual para la crítica de inicios de 1960, como eran Walter Gropius, Arnold Hauser, Jean-Paul Sartre, Herbert Read o Pierre Francastel. No obstante, se refería también a Jacob Burckhardt y Aby Warburg; ambos muy poco mencionados por la literatura artística española de aquellos años, *ibid*. Véase sobre este obra Narcís Sellés, "Prefacio", en Alexandre Cirici, *Viure l'art, transformar la vida*, Alfars, Barcelona, 2010, p. 17.

51. "Hemos tratado de abordar particularmente la relación entre el arte y la formación social con la intención de comprender hasta qué punto la plástica es un reflejo, una consecuencia, de las relaciones de producción establecidas en un momento dado y en un lugar dado" ["Hem tractat d'enfocar particularment la relació entre l'art i la formació social en el sentit de comprendre fins a quin punt la plàstica és un reflex, una conseqüència, de les relacions de producció establertes en un moment donat i en un lloc donat"], Cirici, *Art i societat*, *op. cit.*, p. 71.

52. Tomàs Llorens, "Realismo y arte comprometido", en Julián Díaz y Ángel Llorente, *La crítica de arte en España (1939-1976)*, Istmo, Madrid, 2004, p. 442.
53. Vicente Aguilera Cerni, "Sobre las posibilidades de comunicación de las artes visivas ...", *op. cit.*, p. 53.
54. Valeriano Bozal, "La sociología del arte de A. Hauser", *op. cit.*, p. 684.
55. Simón Marchán Fiz, *Del arte objetual al arte de concepto*, Akal, Madrid, 2012, p. XXVII.
56. Vicente Aguilera Cerni, *Arte y compromiso histórico...*, *op. cit.*, p. 59.
57. Los "modos 'artísticos'" de visualizar –explicaba–, sancionados por la tradición de la «cultura artística», han sido desplazados al margen de los grandes canales de visualización imperantes, tales como la publicidad, la TV, el cinematógrafo, las revistas gráficas; Vicente Aguilera Cerni, "Sobre las posibilidades de comunicación de las artes visivas...", *op. cit.*, p. 55.
58. *Ibid.*, p. 54.
59. Como resumía Cirici sobre los debates establecidos en Eina: "Así nació la conciencia de que había que criticar a la sociedad a través de la crítica de su lenguaje. Había que deshacer la sociedad alienada mediante la destrucción de su retórica. Esto fue aquello que se consolidó en 1963, cuando quedó claro que había que trabajar sobre el lenguaje artístico para luchar contra el *establishment*" ["Així nasqué la consciència que calia criticar la societat a través de la crítica del seu llenguatge. Calia desfer la societat alienadora mitjançant la destrucció de la seva retòrica. Això fou allò que hom consolidà el 1963, quan quedà clar que calia treballar sobre el llenguatge artístic per a lluitar contra el *establishment*"]. Cirici, "Diàlegs d'Eina: el grup 63 i l'avantguarda", *Serra d'Or*, nº 3, marzo, 1967, p. 67.
60. Valeriano Bozal, *El lenguaje artístico*, Península, Barcelona, 1970, p. 307.
61. Véase Simón Marchán Fiz, *Del arte objetual al arte de concepto*, *op. cit.* (2012), p. XXIX.
62. Valeriano Bozal, "La sociología del arte de A. Hauser", *op. cit.*, p. 693.
63. "El sermón que los pastores de almas Equipo Crónica dirigen a sus fieles... proponiendo gafas para leer gafas, propone la inversión del camino seguido hasta ahora por los fieles: la constitución de una conciencia social distintiva. ¿No sería tal vez el único nivel en donde el arte de nuestros días puede esperar alcanzar la conciencia social?" Tomàs Llorens, "Equipo Crónica", *Equipo Crónica*, Centro de Arte M-11, Sevilla, marzo-abril, 1975, s/p.
64. Tomàs Llorens, "Equipo Crónica", *Equipo Crónica*, Galería La Pasarela, Sevilla, 1-15 de diciembre de 1966, s/p.
65. Alexandre Cirici Pellicer, *Miro llegit: una aproximació estructural a la obra de Joan Miró*, Edicions 62, Barcelona, 1971. Para un análisis detallado del libro véase Narcis Sellés, *Alexandre Cirici...*, *op. cit.*, pp. 297-304.
66. Simón Marchán Fiz, *Del arte objetual al arte de concepto*, *op. cit.*, p. 8.
67. Valeriano Bozal, *El lenguaje artístico*, *op. cit.*, p. 7.
68. "No caure en el més gran perill de la metodologia estructural, que consisteix a prendre les estructures com a sistemes autofsuficients, sense adonar-se que llur coherència deriva de la realitat de la base històrica que els ha donat origen", Cirici citado en Sellés, *Alexandre Cirici...*, *op. cit.*, p. 302.
69. Simón Marchán Fiz, *Del arte objetual al arte de concepto*, *op. cit.*, p. 8.
70. "Sin embargo, esta incidencia real de la obsolescencia planificada no debe generar en un sociologismo vulgar o en un economismo. *La inserción en la totalidad social concreta de estas tendencias no impide el análisis específico de sus lenguajes en el marco de su autonomía relativa*. Pero, en todo caso, en la consideración del arte como mercancía debe acoplarse, pero no identificarse, la forma económica del Arte y su contenido específico estético y social. Esta no-identificación permite su estudio como lenguaje y posibilita los análisis pertinentes", *ibid.*, p. 13.
71. Valeriano Bozal, *Historia del arte en España*, Istmo, Madrid, 1972, vol. 1, p. 13.
72. "Su esquematismo casi irritante, su lenguaje concreto (coloquial, como se dice ahora de la poesía), sus cuadros sinópticos que rozan a veces en su simplicidad los límites de la pedagogía de primera enseñanza, revelan su valor y su eficacia en contraste con los tópicos confusos que corrientemente circulan acerca del arte", Tomàs Llorens, "A. Cirici Pellicer: Art i societat", *Suma y sigue del arte contemporáneo*, nº 5-6, Valencia, octubre de 1963-marzo de 1964, p. 82.
73. En la introducción, Aguilera afirmaba entender "las diversas facetas de nuestra actividad artística como manifestaciones sectoriales pertenecientes al más vasto ámbito de la cultura..." Vicente Aguilera Cerni, *Panorama del nuevo arte español*, *op. cit.*, p. 15.
74. Valeriano Bozal, "Sección bibliográfica", *op. cit.*, p. 371.
75. Antonio Giménez Pericás, "La estética de un arte sin objetos", *Acento Cultural*, nº 8, Madrid, mayo-junio, 1960, p. 42.
76. "És aquella per la qual la societat es veu modificada com a reflex de la creació artística", Cirici, *Art i societat*, *op. cit.*, p. 71. Esta obra era entendida también como un manual práctico en sí mismo, como ponen de manifiesto los comentarios de Llorens. Esta fue, de hecho, la razón que le llevó a criticar a Cirici por no haber hecho de las relaciones entre arte y estructuras sociales desde la Segunda Guerra Mundial los temas prioritarios del libro. "Al fin y al cabo –escribía el valenciano– es la realidad con la que nuestros críticos y artistas tienen que habérselas cada día y descubrir las implicaciones y repercusiones sociales de esta actividad diaria es lo que más nos importa", Tomàs Llorens, "A. Cirici Pellicer: Art i societat", *Suma y sigue del arte contemporáneo*, *op. cit.*, p. 83.
77. Mónica Núñez Laiseca, *Arte y política durante el desarrollismo (1962-1968)*, *op. cit.*, p. 49.
78. Paula Barreiro López, "Una conversación con Vicente Aguilera Cerni", *Arte normativo*, Consorcio de Museos, Valencia, 2010, p. 143.
79. Hay que tener en cuenta que la práctica política había formado y seguía formando parte –en mayor o menor medida– de la actividad de estos intelectuales, pues estaban en contacto directo con las fuerzas antifranquistas y habían recibido una "formación" antifascista durante los años de la Guerra Civil (como Aguilera y Cirici) o ya en el periodo universitario (Pericás, Llorens, Bozal y Marchán). Es por ello que la actuación en la *praxis* formaba parte de sus preocupaciones desde temprano.
80. Karl Marx, *Tesis sobre Feuerbach*, 1845. Disponible online: <http://www.marxists.org/espanol/m-e/1840s/45-feuer.htm>; consulta: 20 de julio de 2013.
81. "Compagnons de lutte" Michel Ragon, "De la critique considérée comme création", en Pierre Restany, *Les nouveaux réalistes*, Planète, Paris, 1968. Los límites de una crítica militante que, además de encontrarse en la primera línea de la vanguardia, se entendía como una actividad creadora e incluso como posible definidora de los movimientos de vanguardia, fue ampliamente debatida por la crítica de los años sesenta, como pone de manifiesto el texto de Ragon.

No obstante, para el caso español las propuestas del círculo italiano cercano a Giulio Carlo Argan, que introducían un sesgo claramente ideológico de izquierdas, fueron especialmente importantes. Tanto en el *Convegno internazionale, artisti, critici e studiosi d'Arte* de Rimini de 1963, como en el congreso de la AICA de 1966 (presididos ambos por Argan) se defendió, con una significativa participación española, este modelo.

82. Moreno Galván se desmarcó explícitamente de la posición militante en 1962, aunque había desarrollado previamente, durante Arte Normativo, una labor dentro de los parámetros de este modelo crítico. Véase José María Moreno Galván, "Epístola moral... Carta a los artistas de la última promoción", *Artes*, nº 7, 8 de noviembre de 1961, s/p; sobre su labor como crítico militante, véase Paula Barreiro López, *Arte normativo español. Procesos y principios para la creación de un movimiento*, CSIC, Madrid, 2006.

83. Una perspectiva que estaba todavía presente durante toda la década de los sesenta, a juzgar por las justificaciones que aún Marchán daba en 1972. "Es frecuente pensar desde una perspectiva idealista que la *innovación* es fruto maduro de la libertad creadora. Este supuesto perpetúa el mito de la autonomía del arte. Con ello se descuida que la obra no evoluciona de un modo completamente autónomo. Se inscribe en un momento, en una realidad histórica más amplia, dentro de cuyo marco se comprenderá racional y dialécticamente. El recurso a la *libertad creadora* explica muy parcialmente la innovación. Exagerada y deformada, deviene una ideología engañosa. Tan engañosa que en ocasiones se ha teorizado hasta convertir la innovación artística en una verdadera revolución moderna como paliativo y sustituto a la ausencia de transformaciones en la base social subyacente". Simón Marchán Fiz, *Del arte objetual al arte de concepto*, op. cit., p. 11.

84. Un claro ejemplo de esta perspectiva es la recopilación de textos realizada por la Dirección de Relaciones Culturales (DGR): *El arte informalista visto a través de los críticos*, DGR, Madrid, 1961.

85. Aguilera Cerni, "El problema social del arte abstracto", *Papeles de Son Armadans*, nº XXXVII, Madrid-Palma de Mallorca, abril, 1959, p. 103.

86. Sobre la rentabilidad política que el franquismo obtuvo del patrocinio internacional de la vanguardia véase Robert Lubar, "Millares y la pintura vanguardista española en América", *La Balsa de la Medusa*, nº 22, 1992, pp. 49-72; Julián Díaz, "1960: Arte español en Nueva York. Un modelo de promoción institucional de la vanguardia", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, Universidad Autónoma de Madrid, Vol. XII, 2000, pp. 162-165; Genoveva Tusell García, "La internacionalización del arte abstracto español. Exposiciones oficiales en el exterior (1955-1964)", en Miguel Cabañas Bravo (ed.), *El arte español fuera de España*, CSIC, Madrid, 2003, pp. 121-130; Paula Barreiro López, "La invención de la vanguardia en la España franquista: estrategias políticas y realidades aparentes", en Manuel Lucena, Miguel Cabañas e Idoia Murga (eds.), *Verdades cansadas*, CSIC/Université Cergy-Pontoise, Madrid, 2009, pp. 347-362.

87. Vicente Aguilera Cerni, "El problema social...?", op. cit., p. 111. A pesar de la crítica realizada al informalismo, Aguilera no rechazaba de pleno a todos los artistas informalistas, entre los cuales destacaba la labor necesaria de, por ejemplo, Emilio Vedova, Antonio Saura, Manolo Millares o Antoni Tàpies.

88. José Moreno Galván, "Equipo 57", *Acento Cultural*, nº 8, Madrid, 1960, pp. 46-49. Tanto en el caso de Moreno, como en el de Aguilera, esta división coincidía y era deudora de la concepción arganiana del arte moderno que se resumía en por ejemplo "Salvezza et caduta nell'arte moderna" (1961), traducido al español en 1962 para *Suma y Sigue del Arte Contemporáneo*.

89. Desde 1959 Argan, junto a miembros del CIAM, como Walter Gropius, Siegfried Giedion y Bruno Zevi habían formado parte de las bases ideológicas del Grupo Parpalló al que Aguilera y Pericás pertenecían como miembros teóricos. Extractos del pensamiento de estos intelectuales y arquitectos se habían ido publicando tanto en la revista *Arte Vivo* como en los catálogos del Grupo Parpalló como parte de su "decalogo teórico". Arte y arquitectura fueron defendidas por el CIAM como el producto de una actividad humana al igual que la ciencia y la técnica, no como el resultado de la inspiración de un artista-genio. Ambas ostentaban una función esencial en la construcción de una sociedad futura y mejorada. Y era a través del trabajo colectivo y la integración de las artes el medio por el cual ambas podían actuar activamente en la transformación social deseada. Muchas de estas ideas fueron reconvertidas por Aguilera en su "Arte además" y en el "Manifiesto afirmativo-negativo" del Grupo Parpalló.

90. Sobre este movimiento véase Paula Barreiro López, *Arte normativo español*, op. cit.

91. Antonio Giménez Pericás, "La estética de un arte sin objetos", *Acento Cultural*, nº 8, Madrid, mayo-junio, 1960, p. 41.

92. Paula Barreiro López, *Arte normativo español*, op. cit., p. 82 y ss.

93. La percepción de Pericás era la más radical. Rechazaba el informalismo como mera "delectación", aunque admitía su capacidad de denuncia. No obstante no contribuía a la necesaria integración del hombre en un mundo construido en colectividad. Explicaba que las obras informalistas son "delectaciones o denuncias que cuentan para el individuo y quizá esté bien que cuenten, pero no añaden nada al esfuerzo humano por la conquista de la realidad objetiva, por una explicación históricamente satisfactoria del espacio que habitan, ni menos abona la integración de los hombres en un mundo construido por hombres agrupados", Antonio Giménez Pericás, "La estética lessigniana..."; *Primera exposición conjunta de arte normativo*, Ateneo, Valencia, 1960, s/p.

94. Carta de Antonio Giménez Pericás a Andreu Alfaro, sin fecha, probablemente julio de 1960. Archivo Personal de Andreu Alfaro.

95. La participación activa de Pericás como teórico de ambos movimientos, prácticamente al mismo tiempo, respondía a su propio compromiso político, como militante en el Partido Comunista Español y como enlace con las Agencias de Prensa Internacional durante las huelgas de Asturias; actividades por las que acabará en el Penal de Burgos junto con, entre otros, el líder comunista Ramón Ormazabal y los artistas Agustín Ibarrola y María Dapena. Véase *Ormazabal y sus compañeros*, Comité de Défense des Victimes du Franquisme, Paris, 1962.

96. Esta percepción, que otorgaba a la vanguardia un lugar primordial para la transformación social y que con tal ahínco se defendió en 1960 fue, no obstante, corregida a medida que el *aggiornamento* marxista se produjo y la convicción de la necesidad de una acción coordinada en las superestructuras y estructuras se asumió en el discurso crítico. Un caso evidente de este cambio de posición es la evaluación que Aguilera Cerni hizo con respecto a Arte Normativo en 1966. El crítico admitía que el movimiento había asumido "un error básico, pues supuso equivocadamente que un arte de investigación formal—incluso con la mayor densidad ideológica— podía cooperar a la marcha de los procesos sociales sin tratar de actuar sobre las estructuras". Vicente Aguilera Cerni, *Panorama del nuevo arte español*, op. cit., p. 218.

97. Tomàs Llorens, "Estampa Popular Valencia" (1964), José Gandía Casimiro (comisario): *Estampa Popular*, IVAM, Valencia, 1996, p. 24.
98. Tomàs Llorens, *Equipo Crónica*, *op. cit.*, 1966, s/p.
99. Véase Tomàs Llorens, "El desarrollo actual ..."; *op. cit.*; [Valeriano Bozal], "Introducción", *Constructivismo*, Comunicación, Madrid, 1972, p. 9.
100. Valeriano Bozal, "Introducción", en Karl Marx y Frederick Engels, *Textos sobre la producción artística*, Comunicación, Madrid, 1972, p. 40.
101. "Equipo Crónica", 1964, en Vicente Aguilera Cerni (ed.), *La postguerra. Documentos y testimonios*, vol. II, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1975, p. 12.
102. Alberto Corazón, "A favor de un arte perfectamente útil", marzo, 1973, en Simón Marchán Fiz, *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad "postmoderna"*, Akal, Madrid, 1997, p. 426.
103. Vicente Aguilera Cerni, "Prólogo a la Crónica de la Realidad", en Vicente Aguilera Cerni (ed.), *La postguerra. Documentos y testimonios*, vol. II, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1975, p. 32.
104. Tomàs Llorens, "Problemas i tendencias de la pintura valenciana actual", *Suma y sigue del arte contemporáneo*, n° 9-10, 1966, p. 20.
105. Paula Barreiro López, "La sombra de Marx..."; *op. cit.*
106. Sobre estos procesos véase Jesús Carrillo, "Amnesia y Desacuerdos. Notas acerca de los lugares de la memoria de las prácticas artístico-críticas del tardofranquismo", *Arte y política de identidad*, vol. 1, diciembre, 2009, pp. 1-22; y Juan Albarrán, "Entre el viejo arte político y las nuevas políticas artísticas: la desactivación del arte español durante la transición democrática", *Trasdós. Revista del Museo de BB. AA. de Santander*, n° 11, 2009. El presente texto forma parte de los resultados de la investigación realizada en el marco de mi contrato Ramón y Cajal (RYC-2012-11702) adscrito a la Universidad de Barcelona y del proyecto de investigación *Réseaux critiques dans la Guerre froide: avant-garde et révolution (1958-1968)* desarrollado gracias a una beca Bettencourt-Schueller de los Archives de la Critique d'Art. Agradezco a Lourdes Onna su ayuda en la corrección de las traducciones al catalán.

Documentos

01

Valeriano Bozal Fernández: "Introducción", *Historia del Arte en España*, Istmo, Madrid, 1972. [Extracto]

02

Alexandre Cirici Pellicer: *Art i societat*, Edicions 62, Barcelona, 1964. [Extracto]

03

Valeriano Bozal Fernández: "La sociología del arte de A. Hauser", *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 201, septiembre de 1966. [Extracto]

04

Vicente Aguilera Cerni: *Panorama al nuevo arte español*, (nota preliminar) Guadarrama, Madrid, 1966. [Extracto]

05

Simón Marchán Fiz: *Del arte objetual al arte de concepto. 1960-1972*, (Sección IV de la introducción "Especificidad de sus lenguajes"), Comunicación, serie B, Madrid, 1972. [Portada y extracto]

06

José María Moreno Galván: "Epístola moral... Tregua: tentativa de síntesis e invitación a la perspectiva", *Artes*, nº 14, 23 de febrero de 1962. [Extracto]

07

Vicente Aguilera Cerni: "Sobre las posibilidades de comunicación de las artes visivas en las sociedades actuales", *Realidad*, nº 7, 1965. [Extracto]

Valeriano Bozal: "Introducción", *Historia del Arte en España*, Madrid, octubre de 1971.

El método seguido en el presente libro es una consecuencia de los planteamientos teóricos analizados en un trabajo anterior, *El lenguaje artístico*. En algunas ocasiones parecerá que hay ciertas concesiones o deslices sociologistas (en contra de lo que en aquel trabajo se planteaba), y ello puede producir gran escándalo en estos momentos, pues sabidos son los vituperios que el sociologismo suscita. Ahora bien, como suele suceder entre nosotros, "estamos de vuelta sin haber ido a ninguna parte"; o, dicho con otras palabras, el escándalo por el sociologismo surge sin que haya habido sociologismo competente, salvo en contadas ocasiones monográficas o en trabajos de crítica polémica.

Mas el análisis de la sociedad y la historia –que no debe reducirse a mero sociologismo– es necesario, aunque no suficiente, para una adecuada comprensión de nuestro arte; sobre todo si se tiene en cuenta que la historia del arte al uso hace de esta actividad una manifestación retórica de la belleza o de los problemas personales de los artistas, cuando no se limita a la mera erudición.

Documento 01

Alexandre Cirici Pellicer: *Art i societat*, Barcelona, 1964.

A l' hora de tots

Per quin motiu cal el punt de vista social

Escrivim aquest llibre perquè creiem que és urgentíssim de crear les bases per a un instrument capaç de fer-nos conèixer l'activitat artística des del punt de vista més apropiat possible a aquell en què ens han situat les circumstàncies del món on vivim.

És clar que, en principi, qualsevol altre punt de vista –i els crítics i els historiadors n'han trobats a cor què vols– és legítim. Però com que per a anar endavant cal partir d'on som i no d'un altre lloc, tant si ens plau com si no, un elemental principi d'eficiència ens fa acceptar la realitat de les coses, i no ens sentim humiliats, en tant que homes, d'oobeir a una circumstància ambiental històrica.

Què ens proposem d'estudiar

La finalitat del nostre intent és d'observar per quines raons socials –i de quina manera– l'art existeix o és tal com és, i per quins motius provinents de l'activitat artística es veu afectada –i de quina manera– la societat.

Es tracta d'examinar, dones, quines raons són causa de creació o de modificació en un sentit o altre, entre la societat i l'art.

En dir això no ens referim pas a la societat com a collectivitat amorfa, sinó precisament a allò que té d'estructura, de formació complexa, de relació entre les forces productives, les maneres de producció i les superestructures culturals i ideològiques corresponents.

[...]

La Sociologia de l'Art

[...] La Sociologia de l'Art ha tingut la força de posar aquesta component al primer pla i projectar la claror més intensa possible sobre el fet de les relacions entre l'Art i la Societat, tot aprofitant els excel·lents materials aportats pels estudiosos de la Forma i pels de la Psicologia del fenomen artístic.

És clar que no pretenem un rígid determinisme que regiria l'art a partir dels fenòmens d'estructura social. Tenim la consciència lúcida que hi ha una component tel·lúrica i una de biològica que li són prèvies. Però creiem que les pàgines que segueixen podran ajudar a posar en relleu el paper preponderant de la component social.

Cal aclarir que en parlar de la component social ho fem en un sentit particularment precís, referint-nos a les relacions de producció de cada societat donada. És clar que hi ha d'altres formes de vivència social, que existeix una dinàmica de grups generalitzada –per exemple, la mentalitat pròpia dels qui fan cua–; però tenim plena consciència que, de fet, totes elles són derivacions d'aquelles relacions fonamentals.

Documento 02

**Valeriano Bozal Fernández: "La sociología del arte de A. Hauser",
Cuadernos Hispanoamericanos, nº 201, septiembre de 1966.**

La teoría sociológica del arte de A. Hauser es bien conocida entre nosotros gracias a la publicación de sus tres obras fundamentales: *Historia social de la literatura y el arte*, *Introducción a la historia del arte* y *El manierismo* (I), la primera de las cuales ha obtenido notable éxito y es profundamente utilizada. Podemos ver en este autor uno de los ejemplos más completos de sociología del arte. Es verdad que una cierta mentalidad positivista le acusa de dar pie a una sociología excesivamente "metafísica" (en el sentido peyorativo que este término ha adquirido últimamente), pero tampoco cabe duda de que dentro de la sociología del arte encontraremos pocas obras más ambiciosas. Los trabajos de F. Antal, por ejemplo –a quien esa mentalidad positivista admira más–, son mucho más reducidos aunque abunden en mayor cantidad de pormenores. Los restantes ejemplos de sociología del arte habitualmente conocidos entre nosotros son mucho más "heterodoxos", cuando no completamente apriorísticos en sus planteamientos y conclusiones.

Esa misma posibilidad de considerar metafísica a la teoría de Hauser es, para nosotros, un dato sintomático, no porque nos coloquemos al nivel positivista, sino desde nuestro peculiar punto de vista dialéctico (recordemos ahora que también la dialéctica es para la sociología positiva un recurso metafísico). Es sintomático porque revela no sólo la hipotética insuficiencia del método de Hauser, sino sobre todo la de una sociología positiva enmarcada en el pensamiento mecanicista al uso. La virtud del autor que nos ocupa estriba en haber asimilado perfectamente las premisas de ese método positivo y ser consciente de su insuficiencia, de tal modo que, a nuestro juicio, las "desviaciones metafísicas" se convierten en intentos de paliarla. Por otra parte, existe cierto progreso en esas desviaciones que a lo largo de su evolución doctrinal podemos apreciar con bastante claridad, llegando a su punto extremo en la última obra publicada entre nosotros, *El manierismo*. Mientras que en su *Historia social...* las explicaciones surgían inmediatamente de la exposición del contexto social, cuando ahora muestra el "contenido" del manierismo, el contexto social aparece como fondo mediado. La distancia entre la inmediatez primera y la mediatez actual del contexto, señala la condición del camino recorrido.

No obstante, tampoco sería acertado situar a Hauser –ni aún en sus primeras obras– dentro de los linderos de una sociología ingenua que la crítica suele usar con cierta frecuencia. Respondiendo a la pregunta por el objeto de la sociología del arte, se contestaría que consiste en situar las obras en su medio social, con el fin de explicar su origen y desarrollo. Esta situación tendría un carácter inmediato y reflejaría –como acontece habitualmente– analogías, semejanzas de todo tipo entre la situación socioeconómica y el tono o significado de las obras. Semejante proceder, que tiene la virtud de señalar los parecidos, olvida establecer las conexiones, con lo cual se invalida científicamente, quedando reducido a una serie de afirmaciones basadas en las impresiones subjetivas del "teórico". El riesgo de caer en tal práctica es mayor en las obras de gran envergadura que en las reducidas a pequeños ámbitos de investigación. De ello no se ha salvado Hauser en ciertas ocasiones.

[...]

(I) Ediciones Guadarrama, Madrid, 1957, 1961 y 1965 respectivamente. Todas las citas corresponden a estas ediciones.

Vicente Aguilera Cerni: *Panorama al nuevo arte español*, Madrid, 1966.

NOTA PRELIMINAR

Este “panorama” intenta hacer la crónica –y, en cierto sentido, el balance– del último cuarto de siglo del arte español. Para ello, hemos partido de dos presupuestos que han condicionado el método general y el tratamiento de cada aspecto particular. En virtud del primero, hemos considerado las diversas facetas de nuestra actividad artística como manifestaciones sectoriales pertenecientes al más vasto ámbito de la cultura. Según el segundo, se inserta lo cultural en el doble contexto, que, por una parte, se conecta con las peculiaridades de la sociedad española, y, por otra, aparece ligado a las corrientes que en el nivel supranacional impulsan a las sociedades, a los hombres y a sus obras. De ahí proviene la necesidad de hacer frecuentes referencias que exceden los límites estrictos del “panorama” propuesto para indicar –siquiera sea sumariamente– los datos situacionales y las fuentes de cada actitud.

Aunque tales elementos irán apareciendo de modo más o menos fragmentario a lo largo del libro y según vaya siendo necesaria su inclusión, supongo que la claridad sistemática tal vez hubiera hecho aconsejable una descripción pormenorizada de las bases estructurales sobre las que se ha desarrollado el nuevo arte español, el característico y definidor de este cuarto de siglo. Lo único que desde mi punto de vista puede justificar carencia tan fundamental, es la considerable extensión que ello hubiera requerido y la confianza que nos inspira la capacidad del lector para establecer por sí mismo las oportunas relaciones.

Sin embargo –ya que procuramos estar en la línea progresiva de la actual historiografía artística–, es preciso insistir afirmando que la “peculiaridad” del arte español no puede justificar en ningún momento su consideración como si se produjera con absoluta independencia del conjunto social hispano y separado del resto del mundo. Quiérase o no, la crónica de un quehacer, en un ámbito y en un período, pertenece siempre a las realidades de una totalidad en movimiento.

[...]



imponen una obsolescencia planificada. Esta es directamente proporcional a la disminución de la vigencia de un producto. Los americanos, compradores hasta entonces en el mercado francés, empiezan a adquirir y vender arte americano. Tienden a imponer una «*tradición de lo nuevo*» gestada en los Estados Unidos. Los resultados están a la vista: desde estas fechas, la mayoría de las tendencias, aunque no se originen, son consagradas o etiquetadas en los EE. UU.: pop, óptico, «nueva abstracción», «minimalismo», superrealismo, «Land art», arte conceptual. Se salvan algunos intentos europeos, sobre todo franceses: «neofiguración», «nuevo realismo», cinético, figuración narrativa, etcétera. En la década de los años sesenta se pone de manifiesto un colonialismo artístico, inédito hasta entonces, y que guarda estrecha relación con el colonialismo económico más amplio. Nos agrada o no, las innovaciones se localizan en el mundo anglosajón, y especialmente en los EE. UU., o en la próspera Alemania Occidental, clara sucursal artística de los intereses americanos. La relevancia innovativa viene condicionada y concedida por la influencia de la crítica, del potencial propagandístico y publicitario, etc. Esto explica la dependencia voluntaria o involuntaria de los demás países, que veremos reflejada en cada tendencia, y la dificultad de soslayar estas influencias.

IV. ESPECIFICIDAD DE SUS LENGUAJES

Sin embargo, esta incidencia real de la obsolescencia planificada no debe generar en un *sociologismo vulgar* o en un *economismo*. *La inserción en la totalidad social concreta de estas tendencias no impide el análisis específico de sus lenguajes en el marco de su autonomía relativa*. El propio lenguaje estará marcado por estas múltiples mediaciones. Pero, en todo caso, en la consideración del arte como mercancía debe *acoplarse, pero no identificarse, la forma económica del arte y su contenido específico estético y social*. *Esta no-identificación permite su estudio como lenguaje y posibilita los análisis pertinentes*. Por consiguiente, es necesario tener en cuenta la función económica, el predominio *concreto histórico* de su determinación formal como mercancía y distinguirla de la naturaleza específica

y del contenido social del signo artístico. De otro modo, caeríamos en un puro determinismo. Desde la propia des-codificación del texto de cada obra sus partes integrantes están estructuradas de un modo polifuncional y se reciben polivalentemente o como polisema. Por este motivo, el significado no puede recibirse de una manera unívoca y determinista.

En consecuencia, para evitar malentendidos, distingo claramente que una cosa es la determinación de la innovación artística en su forma económica y otra distinta su especificidad lingüística y sus contenidos sociales. Esto no obsta para que veamos cómo en cada tendencia la primera faceta esteriliza con frecuencia los logros de la segunda o a veces la preconditiona unilateralmente.

«*Del arte objetual al arte conceptual*»⁵ es una primera aproximación, una introducción al arte desde las fechas indicadas. Reduzco intencionadamente las referencias e información históricas y las cargas eruditas de los nombres con objeto de centrarme en las diversas poéticas⁶. La bibliografía escogida atiende con preferencia a los aspectos históricos y remito en todo momento al conocimiento de los hechos concretos como premisa indispensable de mis afirmaciones.

⁵ Estas reflexiones tienen su origen en el curso programado en la Sección de Arte (Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Complutense) durante 1970-1971: *La última vanguardia 1960-1970: Historia y estética*. En aquella ocasión presté atención a la información visual e histórica sobre la interpretación teórica. Ahora me parece más oportuno alterar los términos, en atención a la escasez de esta clase de investigaciones.

⁶ Uno de los problemas graves del país es la inexistencia de obras con carácter informativo. Para paliar parcialmente esta laguna, hago breves y nunca completas referencias a las figuras más destacadas de cada tendencia, siendo muy consciente de que no están todos los que son.

José María Moreno Galván: "Epístola moral... Tregua: tentativa de síntesis e invitación a la perspectiva", *Artes*, nº 14, 23 de febrero de 1962.

[...]

El lector habrá podido percatarse de que de lo que aquí se trata es de denunciar por inoperante el viejo sistema de comprensión del arte contemporáneo. Para lo cual, se recusa igualmente como inoperante a la historia de ese arte. Supongamos un diálogo polémico entre la consuetudinaria concepción de nuestro arte y la que irremediablemente tendrá que sustituirlo.

La consabida apreciación artística dice: El arte es un fenómeno *con historia*. El impresionismo engendra una reacción museal cezanniana; Cezanne engendra el cubismo, el cubismo al arte abstracto, etc.

La nueva concepción dice: No, el arte es un fenómeno *en la historia*. La reacción antiimpresionista tiene sus raíces en una rebelión contra los valores impuestos por el occidente; el expresionismo tiene sus raíces en la sociedad, etc. Claro está que hay una historia de los acaeceres visibles del arte, pero ella está supeditada a la verdadera historia, a la de los acaeceres complejos de la sociedad.

La apreciación esteticista dice: El arte nace del arte.

La nueva apreciación: No, el arte es un testimonio de la realidad social y colectiva.

De todo ello podríamos deducir dos corolarios de urgencia: 1º. No ver a la realidad desde el arte sino al arte desde la realidad. 2º. No considerar los cambios de la vanguardia artística como supeditados a un imperativo de renovación de los "viejos y caducos esquemas", sino motivados por un cambio de situación de la realidad social. No cambian las formas porque tengan necesidad de renovarse sino porque el testimonio es distinto.

Es verdad que, dentro del complejo artístico que llamamos contemporáneo, los cambios artísticos han sido radicales y vertiginosos. Como han sido radicales y vertiginosos los cambios operados en nuestra imagen del mundo y en la realidad social y colectiva. Y he aquí toda una larga serie de nuevos corolarios:

1º No hay que aplaudir ni lamentarse de que el arte sea como es, pues el arte es lo que es con respecto a una realidad social y colectiva. En todo caso, habría que aplaudir o lamentar que esa realidad social fuese así.

2º Lo que verdaderamente importa no es el artista sino el arte. Porque es el arte, considerado socialmente como testimonio, el que puede darnos la medida de la realidad y no las experiencias personales de un artista. Las experiencias personales de un artista son válidas en cuanto, de alguna manera, estén ligadas a una corriente general que en definitiva es la que verdaderamente documenta el testimonio.

3º No hay que aplaudir en el artista a la invención sino al descubrimiento. Es decir, no hay que incitarlo a que busque una originalidad gratuita sino a que justifique su originalidad en un origen.

4º La realidad contemporánea tiene el destino planetario que proyectan sus hombres; no se reduce ya al destino europeo de la vieja imagen del mundo. El arte contemporáneo es el testimonio de una realidad de objetivo mundial. Por tanto, ha recusado todas sus viejas condicionantes, a saber: a) el clasicismo; b) la capacidad de abstracción; c) el humanismo individualista. A cambio de ello, ha reivindicado cualidades pre o post occidentales, como son: a) la capacidad cósmica; b) la realidad; c) el humanismo humanitarista.

5º Toda la faz visible del arte contemporáneo obedece a la nueva situación del mundo. Esa realidad condicionalmente no es abstracta. No hay, pues, un arte abstracto. Hay, sí, un arte no representativo.

6º La realidad no es ni representativa ni no representativa. La realidad del arte contemporáneo es, como siempre, o de orden existencial –y por tanto expresiva–, o de orden dimensional –y por tanto analítica. La dualidad actual del arte está, pues, en un arte de la expresión frente a un arte del análisis.

7º A margen de esa dualidad está la situación histórica. Cuando un arte tiene que testimoniar la realidad, si es expresivo, adapta su expresividad a la situación histórica dada; si es analítico, investiga y objetiva los datos de esa situación.

8º Todos los movimientos del arte contemporáneo son explicables desde este ángulo. O son expresionismos derivados de realidades momentáneas, o son análisis objetivos de datos concretos de esas realidades.

He ahí una síntesis apresurada. Vamos a ver, en sucesivas cartas, cómo los movimientos se adaptan a ella.

J.M.M.G.

Vicente Aguilera Cerni: "Sobre las posibilidades de comunicación de las artes vivas en las sociedades actuales", *Realidad*, n° 7, 1965.

Es evidente –y se repite constantemente– que hoy existe una profunda crisis de conciencia sobre las justificaciones y motivaciones de esa peculiar manifestación de las actividades humanas a la que damos el nombre de "arte". Proliferan las discusiones y controversias. Se debaten –desde puntos de vista muy contradictorios– tanto las posibles tablas valorativas aplicables para su apreciación, como el papel y las finalidades que esa actividad puede o debe asumir en la compleja trama de la vida social. Tales cavilaciones alcanzan de lleno incluso a la administración de su viabilidad dentro de la estructura de nuestras sociedades actuales.

Dado el desconcierto imperante, la cuestión de los métodos aplicables adquiere una extremada importancia. Siempre existe el peligro de las controversias basadas sobre planteamientos demasiado generales y de las conclusiones forzadas cuando se parte desde ciertos dogmas previamente aceptados en virtud de un acto de fe. Esa mitificación de los principios, el uso mitificado de las premisas, ha de conducir necesariamente a conclusiones alejadas de la realidad. Sin quererlo, se vuelve la espalda a los hechos concretos o se utilizan los datos solamente como apoyaturas para convertir las premisas preconcebidas en conclusiones. Naturalmente, puede darse el caso de que una presuposición mitificada conduzca a una resultante acertada, pero es indudable que ese modo de alcanzar una afirmación correcta se sirve de una metodología incorrecta. Y un método incorrecto tiene escasas probabilidades de mantener los análisis en una línea razonable; es decir: sin disfrazar con los ropajes de una técnica crítica racional los elementos irracionalistas infiltrados en los engranajes de su funcionamiento.

Así, la mitificación del subjetivismo y la del individualismo se equiparan paradójicamente con la del objetivismo cuando los supuestos objetivos, en vez de incorporarse a una dialéctica flexible, sustentan prejuicios deformadores. Por otra parte, la consabida polémica sobre el llamado "arte comprometido" –necesaria en su momento– se ha vuelto excesivamente obvia tras el despliegue de sus evidencias, ya que la toma de posición (desde las adhesiones activas hasta las pretendidas abstenciones), si bien define actitudes, no aclara la posición funcional del arte en nuestra sociedad. Todavía menos iluminadora ha sido la disputa –hoy completamente inoperante– entre "figuración" y "no figuración", precisamente por arrancar ambas posturas desde presuposiciones arbitrarias, formalistas y maniáticas. Del mismo modo, las viejas polaridades fundamentadas en contraposiciones elementales (arte "abstracto" y arte "realista", arte de "síntesis" y arte de "análisis", "abstracción" y "naturaleza", lo "clásico" y lo "barroco", etc.) siempre se han fundamentado, incluso sin quererlo, en la supuesta preexistencia y en la permanencia histórica de unos antagonismos rígidos cuya conversión en método de estudio podía disimular, pero no suprimir, su fondo simplificador, su contextura esquemática, la fosilización de las premisas y consiguientemente su enfoque inadecuado para abordar las situaciones inéditas e interpretar los nuevos hechos.

Trátase, pues, de encontrar procedimientos idóneos, capaces de resolver, o al menos de hacer inteligibles, los problemas derivados de esas situaciones inéditas y de esos hechos nuevos. Lo cual quizá nos exija prescindir de algunos "tabús" culturales anquilosados en muchas mentes. La tendencia al esquematismo, los prejuicios, los dogmas y las generalizaciones abusivas son actitudes que es preciso abandonar. Son lastres tan inútiles como el procedimiento polémico cuando suplanta a la discusión constructiva, perdiendo el contacto directo con los datos esenciales y reales determinantes en cada circunstancia.

En el ánimo de todos existen dudas más o menos conscientes, más o menos confesadas, sobre la actual inutilidad del "arte". Incluso podemos preguntarnos si el arte –o al menos los modos tradicionales, con "tradicción" acaso reciente, de esa peculiar actividad humana– no arrastra una existencia precaria por cuanto sus presentes justificaciones, así como los canales de su producción y difusión, le apartan de los fines sociales y le aíslan de la realidades verdaderamente influyentes en la exigencia social. [...]

El Instituto Alemán, espacio de excepción en el último decenio del franquismo

ROCÍO ROBLES TARDÍO

Con motivo del cincuenta aniversario de la creación del Instituto Alemán de Madrid (IAM), la Embajada de Alemania en España concretaba en una publicación oficial¹ la labor de la institución y en particular la de sus sedes madrileña y barcelonesa. En una definición tan genérica como sucinta se insistía en su inclusión desde el primer momento en la red mundial de centros y el papel que jugó en la España de Franco: fue un lugar de intercambio abierto a todos los ámbitos culturales y ofreció a muchos intelectuales un espacio protegido para expresar sus opiniones libremente.² El poder del tiempo para depurar los recuerdos y las fórmulas con las que quedan descritas las funciones que desempeñaron los dos Institutos se acomodan a los fines representativos que perseguía la institución con esta publicación. No obstante, quizás ha sido la discreción diplomática uno de los motivos por los que apenas se conoce la historia de los centros o el hecho de que su papel en los últimos años del franquismo haya quedado, en cierto sentido, velado. Desde su instalación en España, con sus sedes de Madrid y Barcelona como las más activas en programación cultural y lingüística y con la voluntad de inserción en la vida cultural y social del país, el Instituto Alemán no hizo sino implantar y desarrollar a nivel internacional su proyecto de política cultural nacional armado a partir de la enseñanza del idioma, aunque no exclusivamente. En la realización de tal labor supieron salvar las tensiones diplomáticas propias de la especificidad de la política, la censura y el estado policial franquista. Su posicionamiento político, que encarnaron y asumieron sus sucesivos directores, fue crítico en cuanto agente autónomo e independiente de la gestión cultural, de la promoción de las prácticas artísticas o del calendario expositivo subrayado por los respectivos organismos del régimen. La relevancia del Instituto Alemán como plataforma no neutral en el devenir de las nuevas prácticas artísticas, renovadas y renovadoras en medios y discursos, tanto en Madrid como en Barcelona, está en haber sido testigo y reconocer lo nuevo, mediante el apoyo manifiesto y voluntario a unas prácticas y actuaciones críticas y heterogéneas que no disponían de lugares de desarrollo, manifestación, recepción y debate, entre otras cosas porque no existían a tenor de su propia naturaleza y necesidades. Se erigió, pues, en un espacio de posibilidad para jóvenes poetas, compositores y artistas –sin olvidar a aquellos procedentes del ámbito de la religión, la teología o la historia social y política contemporáneas, que también tuvieron cabida–, que apenas tenían conexión con los ámbitos de producción o expositivos nacionales y cuyas referencias provenían de fuera de España. Como se verá a continuación, a partir de mediados de los años sesenta, el Instituto Alemán asumió como parte de su política cultural concreta en España el servir de correa de transmisión entre las prácticas experimentales locales y las internacionales, especialmente y en un primer momento en el ámbito de la poesía visual y sonora y la música y la

composición contemporáneas –ignoradas por la inerme crítica, la desactivada contracrítica y los entes oficiales nacionales, volcados en la autorreferencialidad nacional–, ya no solo ofreciéndoles un contexto, sino evidenciando su primacía en ese contexto internacional, reconociéndolas como vanguardia de la vanguardia. El valor crítico de la política cultural del Instituto Alemán descansa en haber sido lugar de encuentro y debate en libertad, propiciando una línea de interés y actividad totalmente ajena a la oficial franquista, pero que tampoco cabría definir como contracultural.

A la vista del ingente número de actividades que programaron en sus primeras dos décadas de existencia, llama la atención que la documentación gráfica conservada en sus archivos se limite mayoritariamente a los programas de mano, echándose en falta las fotografías que debieran ilustrar todos esos eventos. Dado el prestigio en la escena artística, científica y política de aquellos que fueron invitados a participar en sus seminarios, encuentros, debates y conciertos, se advierte cierto interés por convertir los Institutos en centros de referencia, nacional pero sobre todo internacional, para el pensamiento, la cultura y la creación artística contemporánea. Sus directores acertaron en su opción de apoyar y promocionar justamente aquellas prácticas artísticas, poéticas y musicales que, por su carácter experimental y por presentarse como nueva vanguardia que actuaba desde los márgenes o fuera de los límites de control y exhibición local al uso, apenas eran tenidas en consideración por las instituciones oficiales y no formaban parte del programa político en materia artística (selección para concursos, bienales, exposiciones o festivales). Además, aunque no en todos los casos, esos artistas no se habían integrado en ningún circuito de mercado o expositivo de cierto calado. El régimen de Franco no advertía signos de identificación en el arte experimental ni posibilidad de rédito político inmediato. Los Institutos Alemanes, en cambio, llevaron a cabo, desde Madrid y Barcelona, su propia versión del “aperturismo”, centrándose precisamente en aquellos ámbitos en los que el régimen no actuaba ni actualizaba su política: las nuevas vías de creación artística y el pensamiento intelectual. La economía (apoyándose principal y masivamente en el impulso del turismo) y la libertad de imprenta y prensa (con la así llamada Ley Fraga del 18 de marzo de 1966) fueron dos de los aspectos (ciertas partes por el todo) con los que se quiso vender ese paulatino proceso de democratización orgánica. Nada más lejos, cuando al Juicio de Burgos³ (1970) le siguieron episodios de contestación pública por toda España y su consecuente represión; y las cargas policiales en la Universidad y las detenciones de profesores y alumnos alcanzarían su punto álgido en los primeros años setenta.

No es de extrañar que aquellos que fueron asiduos a las actividades organizadas por ambos Institutos, los que se involucraron directamente en la programación de las mismas, e incluso el personal que allí trabajó, coincidieran de manera unánime en la elección de la metáfora que les permite sintetizar lo que estos supusieron: fueron un oasis de libertad y un espacio para el debate democrático. Por su naturaleza diplomática, en tanto que unidades dependientes del Ministerio de Cultura y de Asuntos Exteriores del Gobierno de la República Federal de Alemania, gobernada por Konrad Adenauer en el momento de su instalación en España, los Institutos eran espacios de excepción política, donde la reunión no constituía delito y donde no había restricciones ideológicas

entre sus participantes. Por su respaldo a las prácticas experimentales –que precisamente eran las que estaban conectadas con manifestaciones internacionales coetáneas (Max Bense y la poesía concreta; Henri Chopin y la poesía sonora; Lily Greenham, con sus poemas sonoro-vocales y actuaciones performáticas; el arte computacional; el arte conceptual; la recuperación y estudio de Nietzsche, Herbert Marcuse, Sigmund Freud o Hegel)– y al ofrecer un foro de libre discusión, se erigió en emblema de excepción cultural y de pensamiento. Aun así, en numerosas ocasiones, por vía política se intentó limitar o coaccionar el ejercicio de sus funciones con el propósito de atenuar o censurar la presencia de ciertos nombres y asuntos en el orden de actividades, como prueban las continuas visitas del agregado cultural de la Embajada de Alemania a Eckhard Plinke, director del IAM (1968-1975). La respuesta del director siempre fue unívoca y rotunda a este respecto: “Yo soy el director, yo soy el que decide la programación.”⁴ Al parecer tan solo un ciclo de conferencias les fue censurado, dedicado a Televisión Española.⁵ Preguntado por este tema, Hans Peter Hebel, subdirector y jefe de cursos del IAM (1965-1971) y director del IAB (1972-1979), señala que el Instituto Alemán “era y sigue siendo completamente independiente a la hora de programar. Aunque económicamente dependían del Ministerio de Asuntos Exteriores, este no ejercía una influencia sustancial en esa dirección. Además, cualquier actuación de esa naturaleza fue siempre rechazada por el Instituto Alemán de manera rotunda y, en caso de ser necesario, se acudía a la prensa alemana e internacional.”⁶

Otro detalle que evidenciaba la peculiaridad de los centros españoles respecto a la gran red de la que formaban parte fue que, oficialmente, conservaron el nombre de Instituto Alemán hasta finales de los años ochenta, mientras que el resto de centros habían asumido el nombre corporativo de Goethe-Institut. Además, poseían un logograma propio –diseñado por el artista español Julio Plaza–, que aparece por primera vez en el programa de diciembre de 1969 y lucía en toda la papelería oficial.⁷ Este gesto supone no ya la recepción de estos artistas vinculados a la poesía concreta, el arte experimental y normativo por parte de IAM, sino que en el logograma se concentraba una suerte de manifiesto, ideario o toma de posición de los Institutos: la de establecer los puentes para una verdadera apertura y conexión de la producción experimental interior con el panorama internacional, del que evidentemente eran parte.

El Instituto Alemán ejemplifica cómo, en aquel momento, los institutos extranjeros, junto con los colegios mayores y los colegios de arquitectos, se constituyeron en una red de escenarios operativa y alternativa a las obsoletas infraestructuras culturales oficiales españolas. En este sentido, al repasar las actividades realizadas y los nombres de los protagonistas de las mismas se desactiva la falacia del mito de que en el campo artístico y del pensamiento hubo un antes y un después de Franco, o que “durante el franquismo todo fue oscuro, negro y tétrico.”⁸ A la hora de señalar el papel concreto del Instituto Alemán convendría tener en cuenta que, en primer lugar, Hans Peter Hebel actuó como pieza de enlace en la articulación de la política cultural desarrollada por los dos Institutos; y, en segundo lugar, que ya era apreciable entonces el desarrollo desigual de las prácticas artísticas en Barcelona y Madrid, del mismo modo que por el contexto político específico de Cataluña su discurso antifranquista, desde ámbitos intelectuales y artísticos, resultaba mejor estructurado.

Instituto Alemán de Madrid

Junto a la autonomía que los directores de los Institutos defendieron y exigieron, los centros de Madrid y Barcelona trabajaron dentro de los límites oficiales y formales que marcaba la Central de Munich, en el sentido de que acogieron exposiciones itinerantes que, producidas por ellos mismos y en el marco de difusión de la cultural alemana, circulaban por los institutos de distintos países y se insertaban en su programación ordinaria.⁹

Werner Brüggemann, director del IAM desde su fundación y hasta 1967, fomentó la divulgación de la música mediante la creación de un órgano interno: Cantar y tañer, que dirigido por Helga Drewsen, directora de programación para la Península Ibérica, apoyaba y difundía tanto la música tradicional, como la clásica y la contemporánea.¹⁰ Fueron en esas propuestas donde adquirió un protagonismo destacado, al ser reclamado e invitado a participar constantemente en la programación del Instituto, un grupo como ALEA, el laboratorio de música electrónica fundado por Luis de Pablo en 1965. Insistiendo en su acción bidireccional de internacionalización de la creación plástica y musical experimentales en relación a las prácticas vanguardistas europeas coetáneas, el IAM auspició y patrocinó la creación del estudio Nueva Generación de Juventudes Musicales de Madrid (1967), cuyo objetivo era “conocer a estos nuevos autores españoles y alemanes y repasar la obra de los que hicieron posible la nueva música en ambos países.”¹¹ Lo integraban Tomás Marco, Ramón Barce, Arturo Tamayo, José Domínguez, Héctor Cabezas, Horacio Vaggione, Francisco Martín y Eduardo Polonio, entre otros, todos ellos hacedores del despertar de la música contemporánea en España (y sus máximos valedores, además de sus intérpretes). La participación tanto de ALEA como de Juventudes Musicales se extendió en el tiempo, dando prueba de la vigencia y contemporaneidad de sus prácticas en el campo musical a nivel internacional.¹²

El año 1967 se presenta como un momento clave en el que la línea de trabajo del IAM quedó definida por un viraje en sus temas de interés y por el apoyo a nuevos “agentes.” Podría decirse que hasta ese año, y con la excepción de lo musical, la política cultural del IAM había resultado mitad de orden intelectual, mitad de orden diplomático, ofreciendo, en cierto sentido, una cultura de salón, propia de Embajada y, sobre todo, sin implicaciones políticas claras. Debido probablemente al delicado estado de salud de Werner Brüggemann, Hans Peter Hebel, contando con la ayuda y la experiencia de Helga Drewsen, cuyo papel fue decisivo en la programación cultural del centro y como enlace con los participantes e invitados externos, pasó al primer plano, generó nuevos contactos y puso en marcha actividades cuya repercusión se prolongó los años posteriores. En 1968, el IAM tenía ya un nuevo director, Eckhard Plinke. De ese momento, Hebel recuerda que “en 1966 [sic] Plinke fue nombrado director y junto a él comenzó un período de excelente colaboración, pues compartíamos las mismas ideas, en el plano político e intelectual. El propósito de mi política cultural [en Madrid pero también como director del IAB], como el de Plinke, fue convertir el Instituto en una plataforma de intercambio cultural, por lo que no solo invitábamos a artistas e intelectuales alemanes, sino que asumimos como una de

nuestras tareas ofrecer a artistas e intelectuales españoles un espacio donde exponer su trabajo y sus ideas, valiéndonos de nuestro modesto presupuesto.”¹³ Además, reconoce que, sin querer crear un enfrentamiento directo con el gobierno del general Franco y las instituciones franquistas, tanto Plinke como él usaron todos los recursos a su alcance para cubrir los vacíos de información mediante actos y encuentros dirigidos al público en general.

En aquel año de 1967, Drewsen y Hebel estaban organizando una muestra sobre poesía visual y concreta alemana, para lo cual contactaron con poetas e intelectuales como Max Bense, personaje clave en la formulación de la poesía concreta y cuyas ideas¹⁴ empezaban a difundirse en Madrid en ámbitos minoritarios y experimentales de la poesía, la filosofía o la creación plástica, como fue el caso de los artistas del entorno del Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid o el propio Ignacio Gómez de Liaño. Sus textos despertaron y alimentaron el interés de muchos jóvenes en la estética de la información y en la estética generativa de formas, donde factores de análisis o matemáticos eran algunos de los elementos sobre los que se erigía la crítica al subjetivismo y la opción del objetivismo estructuralista que constituían el *esprit du temps*, esa lucha contra la arbitrariedad que ilustraba el cambio de paradigmas. El contacto con Bense y las tareas derivadas de la preparación de esa exposición revelaron la labor paralela que estaba realizando un grupo de universitarios, poetas y artistas localizados en Madrid. Se trataba de la Cooperativa de Producción Artística y Artesanal (CPAA), un taller de trabajo con afán transversal, abierto a distintas disciplinas y de declarada intención experimental. Fundada en 1965, estaba dirigida por Francisco Salazar y de ella formaban parte Ignacio Gómez de Liaño,¹⁵ Herminio Molero y Manolo Quejido.¹⁶ Ante tal coincidencia, frente a la capacidad de coordinación de la Cooperativa¹⁷ y al hecho de que poseían conocimientos, material y contactos suficientes para hacer la exposición que ellos estaban pensando,¹⁸ Hebel delegó en ellos la organización del ciclo *Nuevas Tendencias: poesía, música, cine*, en diciembre de 1967. El diseño del programa de mano lo firmaron Molero y Quejido y resulta un ejemplo de sus primeros trabajos artísticos, insertos entonces en las prácticas de poesía visual y arte normativo. Las palabras de presentación corrieron por cuenta de Gómez de Liaño: “[...] El nuevo poeta ya no es más el punto de ruptura entre una subjetividad y el mundo exterior, como venía haciéndose cada vez más patente desde el Romanticismo; en la nueva poesía las contradicciones aparecen en el propio poema, en la ‘producción’ a la que el poeta se entrega sin reservas, y en la que elaboración semántica y contradicciones sociales resultan objetivadas. [...] Confiemos que estos encuentros signifiquen una llamada y una alerta a nuestro joven arte y a nuestra joven cultura.”¹⁹

El programa y el desarrollo de *Nuevas Tendencias: poesía, música, cine* dejan constancia de ese cambio de orientación apreciable en el IAM. En primer lugar, la participación directa de “agentes” nacionales en sus actividades; el apoyo y confianza depositado en la Cooperativa resulta inusitado cuando se trataba de un grupo de jóvenes entusiastas recién licenciados con apenas proyección internacional pero que, sin embargo, se perfilaban como los agitadores de algo sumamente nuevo para el público local, al tiempo que –a través de Gómez de Liaño principalmente– estaban vinculados con las manifestaciones internacionales en el campo de la nueva poesía experimental. En segundo lugar, no se escatimó en

medios para contar con la presencia de los principales creadores, confiriendo al evento el carácter internacional que se pretendía. Eugen Gomringer y Reinhardt Döhl, dos de los máximos representantes de poesía concreta, ofrecieron sendas conferencias. En tercer lugar, el modelo de ciclo que idearon, complementado por conferencias, debates, conciertos (organizados en colaboración con ALEA y Cantar y tañer), una exposición (*Letras, texto, imágenes*) y proyecciones, ponía de manifiesto que la exposición constituía el motivo nodal a partir del cual se articulaban reuniones y encuentros paralelos que ahondaban en los temas abordados. Esta fórmula, que se mantuvo en las futuras exposiciones y ciclos, cabe entenderla en clave política, en el sentido de que toda actividad era generadora de información y conocimiento, así como foro de discusión y debate entre artistas, pensadores y público, lo que significaba un esfuerzo y una voluntad de pensar y actuar de manera transversal.

El éxito de este ciclo supuso el inicio de una relación personal y de intereses profesionales entre la CPAA y el IAM, afirmándose a su vez los lazos estrechados con ALEA y con Estudio Nueva Generación. En febrero de 1969, Ignacio Gómez de Liaño dirigió una nueva edición de *Nuevas tendencias*, ciclo en el que se interpretaron y expusieron obras inéditas de la poesía concreta (la pieza de teatro concreto *Redondo u oval*, de Gerhard Rühm; o los dibujos de Günter Neusel) y acudieron nombres destacados de distintas prácticas artísticas o teóricas, de poesía y de estética experimental, como Max Bense o Lily Greenham.²⁰ En esta ocasión, el cartel-programa fue un diseño tipográfico de Elena Asins y Fernando López Vera.

Aquel año un tercer componente de la política cultural del IAM entró en juego: el Instituto Fe y Secularidad, fundado en 1967 y adscrito a la Universidad Pontificia de Comillas.²¹ Enseguida, esta corriente jesuita renovadora encontró en el Instituto Alemán un lugar para el debate, donde sus seminarios sobre teología moderna adquirieron gran relevancia al poner sobre la mesa el poder de ciertos estamentos clericales y erigirse en grupo crítico de oposición dentro de la Iglesia.²²

A modo de punto álgido en este recorrido, junto al cambio de sede²³ –al ac-

Simón Marchán Fiz
con Eckhard Plinke,
Archivo Marchán/
Quevedo, Centro de
Documentación del
MNCARS, Fotografías
de Nuevos
Comportamientos
Artísticos.



tual edificio en la calle Zurbarán en el año 1970, que dotó al Instituto de un gran salón de actos– y el trabajo conjunto de Hebel y Plinke, sobresale la celebración de la tercera edición de *Nuevas Tendencias: Artes plásticas y de participación* (15 de febrero - 12 de marzo, 1971). Aquel ciclo significó el inicio de la colaboración como asesor informal de Simón Marchán Fiz con el IAM en la programación de actividades.²⁴ La actitud intelectual de Marchán Fiz resultaba coherente con el contexto político-artístico de España y con la línea del Instituto: un trabajo volcado, por un lado, en la recuperación y comprensión de las vanguardias históricas; por otro, en someter a crisis el propio concepto de vanguardia en el estudio del arte coetáneo en su aproximación teórica y práctica. La semiología, la teoría de la comunicación y la formulación del pensamiento visual se convirtieron en herramientas de nuevo cuño con las que Simón Marchán analizaba las prácticas artísticas contemporáneas. A falta de modernas y renovadas instituciones culturales, aceptó la plataforma que le brindaba y constituía el IAM, reconociendo la hondura del proyecto. En el reverso de una fotografía en la que aparece junto a Plinke, anotó años más tarde: “1976. Plinke fue el impulsor como director del Instituto Alemán en la década de los setenta de los ciclos artísticos y culturales en un reducto de libertad democrática.”²⁵

En aquel ciclo, además de Simón Marchán, ofrecieron conferencias Werner Hoffmann,²⁶ Ramón Garriga i Miró, Ignacio Gómez de Liaño²⁷ y Fernando Savater.²⁸ Herminio Molero presentó unos experimentos teatrales para una poesía de participación: “Para una nueva comunicación: Beckett va Beckett viene” y tuvieron lugar dos mesas redondas. En la primera participaron J. Genovés, A. Celis, A. Corazón,²⁹ R. Canogar, A. Alcaín, F. Somoza y Equipo Crónica, esto es, voces del así denominado realismo crítico y político junto a ejemplos de renovación desde el lenguaje, el signo y los medios. La segunda mesa redonda tenían un sesgo más temático, al reunir a artistas que trabajaban principalmente en el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid: Sempere, Manolo Quejido, G. Delgado, José M^º Iturralde, Manuel Barbadillo, Lugan, José Luis Alexanco, Soledad Sevilla y José Luis Gómez Perales, apuntando de este modo las tendencias normativas y concretas que desde finales de los sesenta se desarrollaban en nuestro país y subrayando cómo esa “generación automática de formas plásticas y sonoras”³⁰ entroncaba con manifestaciones internacionales como el arte computacional.

Ahondando en esta línea, el IAM respaldó la celebración del encuentro *Impulsos: Arte y computador. Grafismo, música, cine* (22 de febrero - 14 de marzo, 1972). Con Ignacio Gómez de Liaño y Simón Marchán Fiz como directores, se ideó un ambicioso programa compuesto por una exposición –que itineró después a Barcelona, San Sebastián y Valencia–, conferencias y la proyección de películas.³¹ Max Bense fue invitado de nuevo a participar en el ciclo de conferencias; también participaron con ponencias Andrés Lewin-Richter, Josep M^º Mestres-Quadreny, J. Margarit, Simón Marchán Fiz y Alexandre Cirici Pellicer.³² Además, se interpretaron piezas de John Cage, Mauricio Kagel y Dieter Schnebel. Con motivo de la muestra se editó un catálogo con múltiples aportaciones y textos, como el de Herbert W. Franke: “El arte y el computador.”³³ Arte, poesía, música, acción y participación confluyeron de nuevo en el IAM el 30 de mayo de 1972 con la celebración del fin de curso *Arte en fiesta*. Coordinado por Ignacio Gómez de Liaño, este evento resultó un gran *happening* en el que la planta principal del IAM fue trasformada y ocupada por la

intervención de distintos artistas, entre ellos Juan Hidalgo, quien creó un “ambiente zaj” o el propio Gómez de Liaño, que realizó un laberinto tubular de plástico.³⁴ Tan solo tres semanas antes Luis de Pablo y José Luis Alexanco habían presentado allí el programa de los *Encuentros de Pamplona*, de manera que la noción sobre la que se había concebido esta fiesta no resultaba ajena al espíritu de aquella semana de experimentación radical, donde los participantes de una u otra fiesta tampoco eran extraños al Instituto. El cartel lo firmó Herminio Molero, descrito por Gómez de Liaño como “mezcla de pop, cómic, constructivismo, poesía concreta, etc.”³⁵ El *mélange* efímero se imponía como la máxima (o la única) práctica artística posible, radical y experimental, fuera del mercado y sin el favor de la potencial crítica.

A partir de ese momento, y coincidiendo con la marcha de Hans Peter Hebel al IAB, el teatro adquirió mayor protagonismo dentro de la programación del centro. Diversas fueron las compañías de teatro locales, amateurs y profesionales, como los grupos Tábano o La Plaza, que se servían de los recursos escenográficos, el lenguaje y la expresión corporal como medios de protesta, sin olvidar el calado de los textos adaptados y escenificados. En el Instituto encontraron un lugar óptimo para montar sus piezas y un público receptivo a las mismas. Fue en ese momento cuando irrumpió en el panorama teatral español, renovándolo en sus métodos y en la revisión de los textos, José Luis Gómez. Formado en Alemania y en Francia, sus cartas de presentación fueron *Informe para una academia* de Franz Kafka, representación incluida en los actos dedicados al autor checo en diciembre de 1971 (conferencias, conciertos y exposición), y *El pupilo quiere ser maestro*, de Peter Handke. Ambas obras enseguida formaron parte de una gira nacional e internacional (Portugal y Latinoamérica) por distintas sedes del Instituto Alemán. Prueba de la relevancia del teatro dentro de la política cultural del IAM a partir de estas fechas es la existencia de un Departamento teatral, dirigido por José Monleón³⁶ y con la estrecha colaboración de Juan Antonio Hormigón, quien dirigió el seminario *El realismo en el teatro* (1976).

Este período de máxima actividad cultural y dinamización de las artes experimentales por parte del IAM culmina con la organización del ciclo *Nuevos comportamientos artísticos* (febrero-marzo, 1974). Dirigido y coordinado por Simón Marchán, supuso la voluntad de reunir a la vanguardia artística del país (polarizada en dos focos: Madrid y Barcelona) bajo los parámetros de los nuevos medios y las nuevas actitudes plásticas. Considerado como el evento de mayor incidencia en el panorama artístico de vanguardia y de carácter internacional de esa mitad de los años setenta desde los *Encuentros de Pamplona*, significó la evaluación crítica y el balance de las así llamadas prácticas conceptuales a nivel local, como se verá más adelante. En este sentido, la Bienal de París de 1975 supuso el canto del cisne de estas prácticas conceptuales (especialmente para los representantes catalanes), donde se evidenció que el componente ideológico se superponía a las formas artísticas.

Instituto Alemán de Barcelona

La red de colaboraciones que estableció el Instituto Alemán en esos años en España, los niveles de actuación sociopolítica, el grado de participación y recepción al que se llegó por parte del público (universitarios, pensadores, músicos

y artistas fundamentalmente) se acrecentaron de manera notable cuando Hans Peter Hebel se hizo cargo de la dirección del IAB. El propio Hebel recuerda y reconoce que se sentía “capacitado para, a partir de mi experiencia en Madrid y de mi cada vez mayor conocimiento de las más importantes personalidades del ámbito de la cultura, entonces en la oposición, poner en marcha un comprometido programa que no en todas las ocasiones contó con el beneplácito de las autoridades del Ministerio de Información. Además, las autoridades oficiales alemanas (la Embajada de Alemania en Madrid, el Ministerio de Asuntos Exteriores en Bonn, así como el partido gobernante: el CDU/CSU [Unión Democracia Cristiana/Unión Social Cristiana]), nos atacaron violentamente por la línea del trabajo cultural que realizábamos en España.”³⁷ La tarea que se proponía estaba clara, no era neutral, sino que se posicionaron. El resultado, al menos en el ámbito artístico y cultural, fue la búsqueda del acercamiento al IAB por parte de los elementos y agentes más intensos y activos social y culturalmente, que aún obrando aparentemente en los márgenes no eran minoritarios. A ellos les ofreció sus instalaciones para la celebración de reuniones y debates, que siendo de fuerte contenido político antifranquista y revolucionario él autorizaba.³⁸ En esa labor de renovación que piensa entonces para el IAB, y sin ánimo de simplificar, su reto estribaba en adecuar su actuación al contexto político catalán, marcado por la reivindicación lingüística y de democracia y la acción antifranquista de la Asamblea de Cataluña (cuyo lema era “Libertad, amnistía, estatuto de autonomía”). Frente a un sentido implícito de lo político en todas las actuaciones de Madrid, se podría decir que en Barcelona lo político era la palabra de orden en el ámbito de las artes plásticas y para sus protagonistas también. Otro aspecto que potenció Hebel fue la inclusión en la programación de grupos teatrales independientes, experimentales y amateurs, los cuales fueron los dinamizadores de la renovación del teatro, de sus modos de producción y gestión, y de sus soluciones escenográficas. Así, en el IAB actuó la compañía de Tarrasa El Globus, en 1972 y 1973; la Compañía de Acción Teatral de Juan Antonio Hormigón, en 1974; y el grupo-cooperativa teatral de Barcelona Teatre Lliure en 1976, recién fundado y dirigido por Fabià Puigserver.

Ignacio Gómez de Liaño y Simón Marchán Fiz respondieron positivamente a la invitación que les hizo Hans Peter Hebel desde Barcelona, en un intento de establecer enlaces entre ambas ciudades valiéndose del paraguas institucional que significaba el Instituto. Hebel propuso a Gómez de Liaño la organización del ciclo *Poesía experimental* (Colegio de Arquitectos de Barcelona, diciembre, 1973). El programa incluía una exposición internacional de poesía concreta, espacialista, semántica, visual, visiva, fónica, verbofonía, etc; poesía de acción –con una jornada reservada a las obras de Henri Chopin, con la presencia del propio poeta,³⁹ así como otra dedicada a la representación de *Tres Términos*, de Gómez de Liaño–,⁴⁰ audiciones de poesía fonética; un video de poesía de acción de J. Gerz; el espectáculo *RRRPRRR* de Joan Brossa, representado por el grupo de teatro El Globus; y las películas: *Cut-Ups*, de W. Borroughs, Brion Gysin y Somerville; *Pêche de nuit*, de L. Peire, T. Wicky y Henri Chopin; y *L'énergie du sommeil*, de S. Béguler, G. Bertini y Chopin.

En cuanto a Simón Marchán, que acababa de publicar *Del arte objetual al arte de concepto* (1972) y buscaba una legitimación práctica a lo que él mismo

denominó poco tiempo después “nuevos comportamientos artísticos”; participó en el ciclo de conferencias organizado con motivo de la exposición *Dadá internacional 1916-1966* (IAB, 28 de abril - 20 de mayo de 1973) y eran conocidos sus vínculos con la vanguardia artística catalana tras su participación en la muestra-encuentro *Informació d'Art Concepte Bayonles* (febrero de 1973).⁴¹ Allí ofreció la conferencia inaugural presentando una suerte de obra-manifiesto comentada titulada “A modo de propuesta”,⁴² una enumeración de sentencias acompañada de su explicación acerca de qué era el arte conceptual y qué no.⁴³ Su afirmación “El arte conceptual debe ser órgano de intenciones ideológico-críticas y transformadoras” se reconoce en escritos y ponencias redactados por el Grup de Treball meses después,⁴⁴ poniendo de manifiesto una afinidad ideológica en la defensa de la práctica artística desde presupuestos de vanguardia.⁴⁵ Es entonces cuando se articula el *motto* “práctica artística - praxis social”, lema que veían consecuente con su propuesta de vanguardia artística y de acción.

Lluís Utrilla, en su libro *Cròniques de l'era conceptual* (1980), en el capítulo dedicado a Banyoles, enumeraba las distintas posiciones, evidenciando las tres líneas en las que contemporánea y posteriormente se ha sintetizado el conceptualismo catalán, siendo una de ellas Grup de Treball, que se formaliza como grupo en ese momento: “Fue un grupo de artistas, tanto plásticos como procedentes de otros ámbitos artísticos (el que posteriormente se llamó ‘prácticas interdisciplinarias’), el que más fuerza hizo para arrastrar al resto de artistas a una lucha común con el grueso de fuerzas progresivas del país. A partir de Banyoles ese grupo trabajó seriamente en esta línea. En las discusiones en torno a este punto se produjeron momentos de tensión y tuvieron lugar numerosas discusiones entre ese grupo y otro más formalista, que llevaba su práctica artística por el camino de la lingüística y la ortodoxia conceptual. Existía también otro grupo de artistas que sin el radicalismo de este último, luchaba tanto por la obra como por su entrada en la lucha contra el fascismo, con cierta duda. Estas tres posiciones, que reflejan también diferencias en otros aspectos, son las que se mantuvieron durante bastante tiempo.”⁴⁶

Esos tres grupos bien diferenciados constituían la plana mayor de los que, pocos meses después, se reunieron en las salas del IAB por primera vez. Su salón de actos y biblioteca se convirtió en su principal escenario de trabajo, el cual se fundamentaba en la discusión teórica, desde una dinámica intersectorial, de sus diferencias acerca de la teoría y práctica del arte en el medio sociocultural catalán. Entre mayo y comienzos de junio de 1973, desatada la “polémica Tàpies”,⁴⁷ Hans Peter Hebel se puso en contacto con Carles Santos y este a su vez derivó el asunto a Antoni Mercader, que hacía las veces de secretario de Grup de Treball. El 4 de junio de 1973 Mercader respondía a su solicitud: “De acuerdo con su conversación con Carles Santos, le remitimos las direcciones de los componentes del grupo que trabaja en el marco entendido como ‘Arte Conceptual’ o que de alguna forma tiene relación con su práctica”⁴⁸ Aquella carta constituye la toma de posición de Hebel en el panorama catalán, pues con su invitación optaba por esos jóvenes radicales, teórica, plástica y políticamente (algunos de ellos militaban o se encontraban en la órbita del PSUC u otros partidos de izquierda, y no ocultaban sus inclinaciones marxistas; en el caso de Pere Portabella, fue un de los nombres más representativos de la Asamblea de Cataluña). Hebel escribió a Mercader en dos ocasiones más; en la primera carta hacía una invitación formal a participar en la programación del

curso 1973/1974 y le convocaba a una primera reunión de trabajo (14 de junio de 1973).⁴⁹ En la segunda carta, fechada el 27 de septiembre de 1973, le instaba a asistir a una segunda reunión (5 de octubre de 1973), en la que se iban a decidir las líneas a seguir en las próximas sesiones de trabajo, rogándole que llevara por escrito cualquier proyecto para su discusión.⁵⁰ Como ha señalado el propio Mercader, “desde ese momento, el Grup de Treball pasó directamente a adoptar una línea de convocatoria y actuación sectorial e intersectorial, con el ánimo de convertirse en un elemento de cohesión e interacción entre las opciones más dinámicas de la vanguardia del momento”.⁵¹ En su “Proposta de treball I. Alemany” (octubre de 1973), Grup de Treball apuntaba: “En dicha reunión [14 de junio de 1973] el Dr. Hebel ofreció el Instituto Alemán de Barcelona durante el período 1973-74 como marco para desarrollar una serie de encuentros y actividades en el campo artístico, dando la posibilidad de contactos personales y de experiencias sobre la base de la continuidad en el trabajo con la garantía de disponer de un lugar (Instituto Alemán de Barcelona) y de un mínimo de medios (financiación) [...] Ante esta situación, el sentido de una oferta como la del Instituto Alemán de Barcelona, creemos debe entenderse como un medio para la articulación y coordinación plurisectorial en torno a un trabajo conjunto que nos permita dar respuesta colectiva e individualmente a estos problemas: a) falta de medios económicos; b) falta de información; c) aislamiento; d) colonización artística y económica; e) autodidactismo; f) confusión y desarraigo; g) ninguna participación en los medios de comunicación.”⁵²

El Grup de Treball encontró en el IAB algo semejante a un patrocinador. Su sede le ofrecía libertad de reunión y su director un pequeño presupuesto con el que elaborar sus textos y garantizar su difusión, comunicación e información, palabras fetiche en la producción teórica del grupo y del resto de artistas, historiadores y críticos asiduos a los debates del Instituto. La cuestión económica y de visibilidad/difusión también fue señalada en la propuesta que presentó el grupo de Olga L. Pijoan, Carlos Pazos y Lluís Utrilla.⁵³ En líneas generales, el principal tema de discusión, común a la mayoría de las propuestas enviadas (además de los ya citados, respondieron Alexandre Cirici Pellicer, Victoria Combalia, Ferran García Sevilla, entre otros), versaba sobre las condiciones y la función de la práctica artística contemporánea ante la realidad cultural del país. En respuesta, Hebel no solo los incluyó como parte de su programación y apoyó económicamente sus muestras públicas (coordinándose con otros organismos como el FAD-Foment d'Arts Decoratives o el Colegio de Arquitectos de Cataluña), sino que les abrió sus instalaciones casi diariamente, que fueron asumidas como una suerte de sede de una asamblea político-artística. También les permitió la creación de un repositorio para el intercambio y consulta de documentos, escritos, libros y catálogos, reservándose un espacio en la biblioteca del centro,⁵⁴ además del uso de la multicopista, con la que hacían realidad una desmedida voluntad colectiva de difusión y propaganda, como revelaba la presencia del stand informativo en todas las exposiciones y ciclos que organizaron. Así, a diferencia de Madrid, se advierte cómo en Cataluña, los artistas adscritos o en la órbita del conceptualismo partían en primer lugar del establecimiento de unas infraestructuras artísticas (ayuntamientos predemocráticos, institutos extranjeros y colegios de arquitectos), las cuales, en poco tiempo, devinieron en plataformas políticas.

Sin embargo, hay otro aspecto apuntado en aquella propuesta del Grup de Treball que llama aún más la atención. El quinto y último punto decía: "Posibilidad de presencia y trabajo en los barrios y comarcas. Contactos con el Instituto Alemán de Madrid. Contactos con medios culturales extranjeros" Hebel conocía bien el IAM, además le unía una gran amistad con Simón Marchán, y no tardó en concretar que el ciclo *Nuevos comportamientos artísticos* también se celebrara en Barcelona, convirtiéndose así en el primer evento de trascendencia cultural y artística, de producción propia y de colaboración mutua entre artistas e institución, organizada al margen de cualquier organismo nacional. No obstante, el ciclo no hizo sino ilustrar el agravamiento de las posturas de los artistas catalanes en el debate acerca de las nuevas prácticas artísticas (mediales, performativas) y el factor de los posicionamientos políticos en un momento de considerable tensión social como eran los últimos estertores del franquismo. Así, por una parte, mientras que el Grup de Treball rechazaba en el texto-presentación del catálogo de la participación del grupo en la sección de arte de la *Cinquena Universitat Catalana d'Estiu de Prada* (agosto de 1973) la etiqueta del conceptualismo, el grupo de Pijoan-Pazos-Utrilla sostenía que no debía confundirse "un estilo artístico (pictórico) con toda una manera de hacer conceptual [...]. El arte conceptual no es un estilo más dentro de la práctica artística, sino una reflexión desde dentro del hecho artístico"⁵⁵ Por otra parte, la carga ideológica y teórica marxista de algunos de los artistas catalanes (especialmente Grup de Treball), distaba de los planteamientos de otros artistas presentes en el ciclo en Madrid, centrados fundamentalmente en cuestiones estéticas de la práctica artística como proceso, antifranquista (al margen del mercado y la oficialidad) o abundando en la lírica de la práctica performativa (Nacho Criado). Como se ha señalado más arriba, los conceptuales catalanes circunscribían sus debates al ámbito nacional de sus reivindicaciones políticas, antifranquistas y democráticas, de ahí que uno de sus puntos fuertes de denuncia fuera el colonialismo, entendido tanto como reivindicación de un conceptual otro como de una emancipación de los órganos culturales y artísticos de la capital (esto es, el Estado). En este sentido, más allá de lo anglosajón o francés, pues fueron precisamente esos los escenarios a los que se trasladaron algunos de sus miembros (como Francesc Torres, Antoni Muntadas; o donde estaban artistas de la generación anterior como Antoni Miralda, Xifra y Joan Rabascall), pudieron también referirse a un colonialismo interior. Esta dialéctica no solo la alimentaron entonces los artistas, sino que en ella ha insistido la historiografía posterior y actual. Así, Pilar Parcerisas ha señalado que el ciclo tuvo mayor proyección en Madrid que en Barcelona, "quizás porque también significó la presentación oficial en la capital española del Arte Conceptual que se estaba realizando en Cataluña, en una doble confrontación, con los artistas extranjeros y los artistas de Madrid. A esto se le llamó en todas las crónicas 'la partición española'"⁵⁶ ... o el desembarco de los artistas conceptuales catalanes en la capital.⁵⁷

El ciclo internacional *Nuevos comportamientos artísticos* (21 de febrero - 8 de marzo de 1974), dirigido por Simón Marchán y organizado por el Instituto Alemán, junto con los Institutos Italiano y Británico (la Casa Americana-Instituto Internacional y el Instituto Francés declinaron la invitación a participar), supuso un doble ejercicio. En primer lugar, arropado por el deseo de Plinke de hacer

algo importante en Madrid, Marchán quiso consolidar sus presupuestos teóricos, huyendo de etiquetas estrechas –por fallidas y formalistas; esto es, evitaba circunscribirse a la informe categoría de arte conceptual– con las que encorsetar el amplio espectro de formas nuevas artísticas. Su fórmula de “nuevos comportamientos artísticos” refería a aquellas prácticas que encarnaban y hacían visible la “desmaterialización del arte”, actitud debida a la dinamización de los paradigmas de la modernidad y del concepto arte. El ciclo fue pensado como un gran debate a partir de una sucesión de ponencias, realizado en un contexto cultural no ya de excepción, sino con la intención de que fueran los propios artistas los que expusieran y resolviesen “los interrogantes en los que se debate la actual práctica internacional del arte”, como decía el programa de mano, alejándose de patéticas insumisiones culturales que en España se arrastraban desde la crisis del 98 con una mal resuelta identidad nacional. En segundo lugar, y al hilo de lo apuntado, Simón Marchán quería insertar las prácticas artísticas de vanguardia realizadas en España en el marco internacional. Para ello fueron invitados los más destacados representantes de esos nuevos medios y comportamientos a los que se les propuso mostrar su trabajo e intervenir en un coloquio abierto con el resto de participantes y público en Madrid y después en Barcelona. A la cita acudieron Mario Merz (se sumó Marisa Merz), Giulio Paoloni, Wolf Vostell, Timm Ullrichs y Stuart Brisley. La invitación también se extendió, infructuosamente, a Yannis Kounellis y Joseph Beuys. Este último, tras un largo silencio y agotando los plazos, respondió que se negaba a colaborar con cualquier institución estatal alemana (a raíz de su expulsión de la Academia de Bellas Artes de Düsseldorf).⁵⁸

Los artistas y críticos madrileños y catalanes también recibieron la invitación y, como se advierte en la correspondencia que mantuvo Marchán Fiz con ellos, se les pidió que enviaran las líneas de su intervención, el presupuesto para su participación (producción de obra, fundamentalmente) y confirmación del número de personas que asistirían, pues los gastos de alojamiento los cubría el Instituto Alemán. Lluís Utrilla mandó el del grupo de Carlos Pazos, Olga López Pijoán, Miguel Cunyat y él mismo, quienes presentaron la conferencia-coloquio “Arte y uso”; Antoni Mercader el del Grup de Treball, quienes desarrollaron la ponencia “Arte y su contexto”; y Ferran García Sevilla envió el suyo y la propuesta de conferencia: “Coordenadas del pensamiento artístico”. En todos los casos se trataba de ponencias en las que venían trabajando en el IAB.⁵⁹ El grupo de Madrid, nombre que no se refería a ningún colectivo pero que de manera excepcional quedó así sintetizado en el programa del ciclo, consistió en la presentación del trabajo interdisciplinar *Plaza Mayor*, firmado por Bonet, Corazón, Marchán, Gómez y Borrego; la proyección de la película y diapositivas de Tino Calbuig *Accidente y comportamiento*; y la intervención de Nacho Criado con *Blancos en un espacio frío* y *Acción-demostración*.

En la sede del IAM se celebraron catorce jornadas de intensos debates, que posibilitaron a los asistentes el contacto directo con distintos artistas y el conocimiento de otras prácticas y discursos. Como se extrae de la “crónica de Utrilla”, la admiración que despertaron los artistas internacionales en el resto de protagonistas da buena cuenta de aquella falta de información, del acceso a libros y revistas especializadas, así como de la ausencia de una crítica formada y conocedora del arte conceptual, que reiteradamente denunciaban los artistas catalanes

Wolf Vostell en el ciclo *Nuevos comportamientos artísticos* celebrado en el IAM, Archivo Marchán/Quevedo, Centro de Documentación del MNCARS, Fotografías de Nuevos Comportamientos Artísticos.



Timm Ulrichs en el ciclo *Nuevos comportamientos artísticos* celebrado en el IAM, Archivo Marchán/Quevedo, Centro de Documentación del MNCARS, Fotografías de Nuevos Comportamientos Artísticos.



Ponencia del Grup de Treball en el ciclo *Nuevos comportamientos artísticos* celebrado en el IAM, Colección MACBA, Centro de Estudios y Documentación, Fondo Grup de Treball.



en sus propuestas de trabajo: “Medios interdisciplinares era una palabra que los artistas locales empleaban a menudo y que en la obra de Brisley se hizo realidad. Teatro, cine, a veces la acción unida con el teatro-pánico... La presencia de estos artistas dio pie a que entraran nuevos temas de debate, nuevas propuestas, a romper los rígidos esquemas en los que los artistas se habían situado y en los que la sociedad artística los colocaba. Se constataba que resultaba muy difícil salir de aquella marginación; que Europa era otro mundo y que si los medios artísticos estaban dispuestos a admirar y valorar las propuestas de los artistas extranjeros, en cambio no tenían el mismo interés en hacerlo con los artista del país.”⁶⁰ Lluís Utrilla encontró a los críticos y artistas de Madrid teóricamente muy preparados “y sobre todo, muy próximos a los planteamientos que en Barcelona mantenía el grupo más radical [Grup de Treball] –planteamientos no compartidos por el conjunto de los artistas catalanes.”⁶¹ Acababa su relato apuntando cómo algunos de los artistas regresaron a Barcelona más abiertos y menos severos en sus posturas, lo cual debería haber sometido a crisis o acentuar el punto referido al colonialismo cultural.

En la edición barcelonesa el ciclo quedó reducido a un encuentro de ocho sesiones dedicadas a la presentación de trabajos por parte de los artistas extranjeros, desapareciendo del programa los nombres de los artistas catalanes y del ámbito madrileño. Tan llamativa como esta notoria ausencia resulta la aparente razón que llevó a tomar tal decisión,⁶² por la que se perdía una ocasión para confrontar, equilibrar o exponer la producción artística y los discursos teóricos propios junto con los ejemplos internacionales. Antoni Mercader señala un motivo: “No querían romper la dinámica de las reuniones de trabajo y debate que llevaban a cabo en el Instituto Alemán, porque podría suponer un desequilibrio en las relaciones con otros grupos de Barcelona activos en el Instituto.” Era en el ámbito doméstico donde podían localizarse las causas de esa ausencia, entendiendo por ello los problemas internos que desde hacía meses se venían manifestando en ese grupo heterogéneo e “interdisciplinar”⁶³ y que la actividad casi diaria de trabajo teórico y discusión en la sede del IAB habían acelerado. En este sentido, cabe señalar que dos meses antes había tenido lugar en el Instituto el ciclo de ponencias *Tendencias actuales en el arte* (diciembre de 1973), resultado de aquella invitación de Hans Peter Hebel de junio de aquel año; y en la primavera se celebró la exposición *Nuevas Tendencias en el arte/Noves Tendencies à l'art* (27 de mayo - 7 de junio de 1974) en la sede del FAD (aunque organizada desde el IAB) y en cuyas jornadas conducentes a su preparación se puso de relieve la radicalización de las posturas de los distintos integrantes, centradas en discusiones sobre la cuestión ideológica fundamentalmente y en la defensa de la práctica artística como fuerza productiva social, como práctica transformadora. Una carta enviada por Francesc Abad a Simón Marchán, datada en 1973, revela la existencia de esas tensiones ya desde el inicio de los encuentros en el IAB: “[...] De momento, con los dos [ilegible], Ramón [Herreros] y García Sevilla –los lingüísticos-filosóficos-oscurantistas y algunos más hemos tenido ya algunas reuniones en Barcelona– no logramos ponernos de acuerdo básicamente en dos puntos: en actitud ideológica, en que su trabajo está por encima de todo condicionamiento, de la clase que sea, y en la mala educación de Ramón Herberos...”⁶⁴ Las declaraciones de Imma Julián del 31 de marzo de 1974 apuntan, en

Fernando Samaniego,
 "Cesado el Director
 del Instituto Alemán
 de Madrid", *El País*,
 21 septiembre
 1977, Archivo de
 Programación
 Cultural, Goethe-
 Institut Madrid.

Cesado el director del Instituto Alemán en Madrid

FERNANDO SAMANIEGO

El director del Instituto Alemán en Madrid, Eckart Plinke, ha sido cesado en el cargo por las autoridades alemanas, y a partir del mes de noviembre llevará la dirección del Instituto Alemán en Estambul. El organismo de los institutos alemanes en el extranjero, situado en Munich, ha nombrado al doctor Hutter nuevo director.

Este traslado del señor Plinke ha sorprendido en los medios culturales, ya que a lo largo de nueve años el Instituto Alemán se convirtió en un centro abierto de comunicación cultural. En los mismos medios se señala la posibilidad de que tanto la embajada de la República Federal de Alemania como la colonia alemana en Madrid, no estuvieran conformes con la programación cultural del señor Plinke.

«Me duele mucho dejar este puesto —declara el señor Plinke— y me despido con un profundo sentimiento de gratitud para los españoles, ya que he aprendido mucho en el curso del intercambio cultural que he querido practicar entre los dos países. Los nueve años pasados en Madrid fueron muy importantes para la historia de España, y para mí, participar en la lucha por la libertad intelectual, fue una experiencia entrañable. El balance de mi gestión lo tienen que hacer los madrileños. Cuando llegué, el embajador de entonces me pidió que el centro abriera las puertas a los españoles. Nada más grato para mí, porque entiendo la política cultural extranjera como un intercambio de ideas y problemas, con un concepto de la cultura que comprenda toda la vida humana. En la situación política del país mi interés se ha centrado en la información, en el intercambio de ideas entre los dos países y crear la posibilidad de comunicarse los españoles.»

El traslado del señor Plinke se le comunicó durante sus vacaciones en Italia. Para el próximo curso tenía, entre otros, los proyectos de un ciclo sobre

Carlos Marx, en colaboración con la Fundación Friedrich Ebert y la Fundación Pablo Iglesias; unas conferencias sobre el teólogo alemán Bultmann, en colaboración con Fe y Secularidad; y la presentación de una enciclopedia de cine científico.

Durante estos nueve años, además de pasar unos 2.500 estudiantes de alemán por curso, el Instituto Alemán se convirtió en una tribuna libre de discusión y diálogo, *incómodo* en algunas ocasiones para el franquismo, con *visitas* de los *incontrolados* y la policía. En sus actividades culturales intervinieron los actuales ministros Fuentes Quintana, Camuñas, Garrigues Walker y Pío Cabanillas. Especial resonancia tuvieron el departamento teatral, los ciclos sobre Freud, Hegel, Nietzsche, Bloch, la Escuela de Frankfurt, y los nuevos comportamientos artísticos, además de los ciclos de cine contemporáneo y local de ensayos para el montaje de obras de José Luis Gómez, Tábano, El Bicho y otros grupos teatrales. Durante el ciclo dedicado a la sociedad y el poder, tres parlamentarios de Bonn dialogaron por primera vez con la entonces oposición no legalizada.

La programación del señor Plinke se situaba en el rigor intelectual, lo que ofrecía un fuerte contraste con los demás actos de otros centros y entidades, dentro de una apatía general por el hecho de la cultura. Su actividad estaba atenta a los sectores críticos donde surgía la cultura viva, ofreciendo la sede del Instituto como un espacio de intercambio de ideas.

cambio, a la desilusión en el proyecto: “1. Motivó mi interés en el grupo [Grup de Treball] el pensar que se trataba de un grupo colectivamente politizado, con metas, juicios y presupuestos claros sobre la actividad a desarrollar dentro del campo considerado ‘artístico’. 2. Una vez dentro (del grupo), comprendí que todo presupuesto anterior era falso. [...] Las obras no responden en absoluto a una ideología colectiva, sino a lo que se podría llamar una ‘individualidad burguesa’, dándole cariz de izquierda. ¿Contestataria? ¿De moda? ¿Importada? [...] Después de la ponencia [en el ciclo *Nuevos comportamientos artísticos*] cada vez que he insinuado la posibilidad de una reunión cuando C. Santos estaba en París, la evasiva era la respuesta. Medidas estalinistas.”⁶⁵ A la decepción personal se añadía la existencia de contradicciones ideológicas en el seno del Grup de Treball.

A raíz de la exposición *Mostra d’Art Multiple*, patrocinada por Renta Catalana e instalada en los locales del FAD en septiembre de 1974 –que marcó el punto de no retorno en la batalla dialéctica que mantenía Ferran García Sevilla a propósito de algunas de las propuestas de Grup de Treball, como era la táctica de ocupación– García Sevilla redactó el documento “Posición”, donde, entre otros asuntos, denunciaba la apropiación que había realizado Grup de Treball de las instalaciones del Instituto, asimilándolas como parte de su proyecto político-artístico: “[...] El otro texto en el que aparece la táctica de ocupación es el presentado a la Universitat Catalana de Prada, en agosto de ese mismo año [1973]. En él se reafirma que el grupo ‘discute las líneas de una táctica para la ocupación sistemática de plataformas y medios culturales del sistema introduciendo la presencia de una práctica artística revolucionaria inscrita en una concepción materialista del arte’. [...] Este nuevo lugar no tendría otras características que ser la conquista de un nuevo canal alternativo de trabajo y distribución de la producción, al margen de otros medios ya ‘ocupados’ (como es el Instituto Alemán) que por sus estructuras internas solo permiten un trabajo a nivel teórico e ideológico. Este nuevo canal alternativo tendría como finalidad el centralizar una práctica específica concreta –la del sector de la plástica– y darle una significación determinada.”⁶⁶

Por la propia genealogía de los así llamados artistas conceptuales de Cataluña resulta obvio que el IAB no fue el crisol en el que se fundó y formalizó el arte conceptual catalán;⁶⁷ pero sí, en cambio, uno de los principales escenarios de su crisis y espacio simbólico de la consecución de, al menos, ciertos puntos de su ideario de trabajo, en un lapso de tiempo de apenas dos años.⁶⁸

“L’amic alemán” es el título del epígrafe que Utrilla dedica en su libro al IAB y a su director Hans Peter Hebel. El comienzo del mismo no puede ser más elocuente ni confirmar de una manera más precisa lo que se ha querido exponer hasta ahora: “Los institutos extranjeros de cultura han representado para los intelectuales catalanes un aliento de libertad y de encuentro en la época en la que la represión franquista había cerrado cualquier contacto con la cultura europea y mundial y cuyo objetivo principal era la desaparición de nuestra cultura.”⁶⁹ Esas palabras, sin sorpresa alguna, poco distan de la opinión de Gómez de Liaño sobre el IAM y sus directores: “Parece que los Institutos Alemanes, por su mayor independencia respecto a la Central que los otros institutos extranjeros, y por contar con presupuestos más seguros, realizan, en general, una labor más avanzada. Hebel fue quien le advirtió a Plinke del camino a seguir, pues

Plinke llevaba a Madrid un programa muy académico.⁷⁰ Sin sorpresa porque, además de llenar un vacío cultural e institucional, la necesidad mutua de ambas partes parece haberse acabado en cuanto se produjo el cambio político. Por derivas personales o profesionales, el grueso de los artistas, poetas e intelectuales participantes en las actividades aquí mencionadas salieron del campo de acción de ambos institutos para insertarse, en el mejor de los casos, en el nuevo contexto cultural, académico y político. La esencia efímera y experimental de las prácticas artísticas acogidas, promovidas y subvencionadas durante apenas diez años se correspondía con el carácter contextual del proyecto diplomático realizado por Hebel y Plinke.

Notas

1. *Directorio de las relaciones hispano-alemanas/Wegweiser Der Deutsh-Spanischen Beziehungen*, Botschaft der Bundesrepublik Deutschland, Madrid, 2007, pp. 27 y 91.

2. En las páginas dedicadas al Instituto Alemán de Barcelona (IAB), la información se precisa, pues el origen de la sede de Barcelona se remonta a la biblioteca creada por el Consulado General en el año 1955 y su inclusión en la red internacional tuvo lugar en 1963.

3. Una de las primeras acciones de ETA tras iniciarse el Juicio de Burgos (3 de diciembre de 1970) y a través de la cual querían presionar en contra de la sentencia de muerte de los condenados, fue el secuestro del cónsul honorario alemán Eugenio Beihl Shaeffer, logrando así una mayor amplificación internacional del conflicto y del juicio, en pos de apoyos contra el régimen y las inminentes condenas.

4. Conversación con Manuel Heredia (coordinador técnico de actividades en el IAM entre 1967 y 2002), Madrid, 21 de mayo de 2013.

5. Conversación con Gabriele Matthes (secretaria de dirección en el IAM desde 1970), Madrid, 21 de junio de 2013. No pudo precisar la fecha en la que iba a celebrarse tal ciclo.

6. Hans Peter Hebel, respuesta a un cuestionario enviado por correo electrónico, 16 de junio de 2013.

7. A tenor de la documentación y programas conservados por el Archivo de Programación Cultural, Goethe-Institut Madrid.

8. Conversación con Ignacio Gómez de Liaño, Madrid, 8 de junio de 2013.

9. En España, además de las sedes de Barcelona y Madrid, existían unas sedes “menores”: Zaragoza, San Sebastián, Valencia y Málaga, que, junto a la enseñanza del alemán, acogían exposiciones itinerantes y otro tipo de actividades y conferencias, programadas y organizadas tanto por la sede de Munich como por las de Madrid y Barcelona. Además de esos pies forzados (los espectáculos de Albrecht Roser: *Puppentheater*, los ciclos *Kulturfilme*; los ciclos musicales *Das Deutsche Kunstlied*, o la exposición *Olimpiada 1972*, la de Alberto Durero o la de Carl Orff), el IAM tardó en poner en marcha una línea de trabajo propia excepto en el campo musical. Durante los primeros años como director de Werner Brüggemann (1957-1967), predominaron en el calendario los ciclos de conferencias que, entre la divulgación pero con cierto afán científico, querían poner de manifiesto las conexiones entre España y Alemania, ya fuera desde el punto de vista de la literatura, la historia o la ciencia, y que impartían destacados profesores españoles y alemanes. Los títulos de las intervenciones dan buena muestra de esa disposición a emplear el saber y la historia para anudar lazos diplomáticos entre ambos países: Prof. D. Vicente Palacio Atard: “La colonización alemana en las nuevas poblaciones del siglo XVIII”; Prof. D. Pedro Laín Entralgo: “El ocio y la fiesta en el actual pensamiento alemán”; D. Ramón Menéndez Pidal: “Pensamiento europeo de Carlos V”, todas celebradas en 1959. En 1964, siguiendo esa misma línea, destaca la conferencia del Prof. D. Emilio Lorenzo Criado: “La nueva fisonomía de la lengua alemana”.

10. Junto a la música y las conferencias de historia y literatura, el otro eje del Instituto fueron los ciclos de cine y documentales.

11. Primer programa de Estudio Nueva Generación, Juventudes Musicales de Madrid en colaboración con el Instituto Alemán de Madrid, 7 de noviembre de 1967. Archivo de Programación Cultural, Goethe-Institut Madrid.

12. Organizada por ALEA, entre el 1 y el 8 de julio de 1973 tuvo lugar la *Semana de música electrónica*, que presentó Luis de Pablo y contó con la participación, entre otros, de estudios de Bourges, Viena, Utrecht, Helsinki, Wallonia, Tel-Aviv, Buffalo y Bratislava. Meses antes, en enero y febrero, Juventudes Musicales de Madrid había puesto sobre la mesa la cuestión de la recepción y el público de la música contemporánea en el ciclo de conferencias: *¿Para quién es la música?*; y ya en 1970, en el ciclo *Sociología del concierto*. *El concierto hoy* se había abordado la necesidad de concordancia entre la nueva creación musical y los modos de presentarla.

13. Hans Peter Hebel, respuesta a un cuestionario enviado por correo electrónico, 16 de junio de 2013.

14. Fue precisamente Simón Marchán quien tradujo por primera vez a Max Bense al español: Max Bense, *Introducción a la estética teórico-informacional*, Madrid, Comunicación B – Alberto Corazón, 1973. Como editor y traductor escribió el prólogo titulado: “La estética científica de Max Bense”. En este punto cabe señalar el papel de Alberto Corazón como editor, fundando en 1969 una editorial que llevaba su nombre y la colección Comunicación, la cual rápidamente se convirtió en una fuente de referencias bibliográficas imprescindible, por los nombres que en ella publicaron y por

los temas de interés abordados: estructuralismo, semiótica, arquitectura, urbanismo, pensamiento político y social marxista, entre los principales.

15. Ignacio Gómez de Liaño mantenía una relación epistolar con Max Bense desde 1965, pero no fue hasta el verano de 1968 cuando le conoció personalmente, en la inauguración de la exposición *Cybernetic Serendipity* celebrada en Londres.

16. Ignacio Gómez de Liaño, Herminio Molero y Manolo Quejido habían sido compañeros en el Instituto Cardenal Cisneros de Madrid.

17. Cuando Hans Peter Hebel contacta a la CCAA, esta ya habían organizado dos exposiciones: *Signo y forma y Exposición rotor internacional de concordancia de las artes*, ambas en Madrid y en 1967.

18. Conversación con Ignacio Gómez de Liaño, Madrid, 8 de junio de 2013.

19. Ignacio Gómez de Liaño, programa del ciclo *Nuevas Tendencias: poesía, música, cine*, Instituto Alemán de Madrid, 4-20 de diciembre de 1967. Archivo de Programación Cultural, Goethe-Institut Madrid.

20. Max Bense impartió dos conferencias: "Problemas y cometidos de la estética moderna" y "Arte y computadora"; Lily Greenham: "Poesía experimental internacional", junto con Gerhard Rühm; e Ignacio Gómez de Liaño: "Escrituras de culturas imaginadas".

21. El propósito de Fe y Secularidad era "la confrontación del discurso teológico con las áreas de la ética en la vida pública, la promoción de la justicia, la ciencia, las nuevas tecnologías y la comunicación social; y el análisis de las preguntas recíprocas que surgen de tal confrontación." (https://www.upco.es/webcorporativo/Centros/institutos/Fe_Secularidad/)

22. En febrero y marzo de 1969, el IAM y el Instituto Fe y Secularidad celebraron los seminarios: *La sugestión del marxismo más allá del Sistema*, dirigido por Nazario González; *Herbert Marcuse y su interpretación del marxismo soviético*, que dirigió Manuel Focaya; y *La Desmitologización en el N.T. según Bultmann*, dirigido por Enrique Barón. En abril de 1971 participaron en la exposición sobre Hegel con motivo del bicentenario de su nacimiento. Entre noviembre y diciembre de 1972 celebraron el segundo ciclo *Tendencias de la filosofía alemana actual: Nietzsche hoy*, con el que pretendían restituir la figura y obra del filósofo y reclamar una sociedad laica contemporánea. Entre marzo y abril de 1974, tuvo lugar en el IAM el ciclo *Teología alemana contemporánea*. El tema central versaba sobre la nueva orientación de la teología al hilo de la celebración del Concilio Vaticano II, "la creciente influencia de ciertos teólogos sobre ciertas élites y las nuevas tendencias más radicales, como la teología de la liberación", como se leía en el programa de mano.

23. La primera sede del Instituto Alemán en Madrid se encontraba en la Plaza del Marqués de Salamanca, 4.

24. Simón Marchán estaba en contacto con el IAM desde antes de 1971, a raíz de sus estancias de investigación y especialización en diversas universidades de Alemania.

25. Archivo Marchán/Quevedo (Centro de Documentación del MNCARS), Caja 27. Fotografías de Nuevos Comportamientos Artísticos.

26. El 18 de febrero de 1971, un día después de esta intervención, Werner Hoffmann pronunció la conferencia "Nuevas tendencias en las artes plásticas" en el IAB. Por otro lado, Günther Becker dio su seminario de análisis musical "Análisis e instrumentación de la música actual" en Barcelona, del 15 al 20 de marzo, una semana antes de que lo ofreciera en Madrid (22-27 de marzo de 1971) y el pianista Jorge Zulueta actuaba en las dos ciudades anunciado por el Instituto Alemán. Esto prueba la relación y coordinación a la hora de programar en ambos centros, acorde a unos intereses mutuos.

27. Simón Marchán, Ramón Garriga e Ignacio Gómez de Liaño eran profesores y compañeros en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.

28. Las conferencias fueron: Simón Marchán: "Influencia de la imagen popular en el arte de élite"; Werner Hoffmann: "La crisis del cuadro"; Ramón Garriga i Miró: "Caracteres socio-formales del arte contemporáneo"; Ignacio Gómez de Liaño: "Sentido y sin-sentido del arte tecnológico"; y Fernando Savater: "El arte ante la teoría crítica".

29. Cabe señalar el destacado papel jugado por Alberto Corazón en el entorno del Instituto Alemán. Por un lado, junto a Simón Marchán llevó a cabo un proceso de legitimación teórica del arte conceptual, exponiendo y desarrollando conceptos como el pensamiento visual y la teoría de signos y la semiología. Por otro lado, su labor como editor-colección Comunicación- y artista gráfico, con el diseño de diversos carteles para el IAM, como fue el de la representación *Gaspar*, de Peter Handke, de 1973; y el programa del ciclo *Nuevos comportamientos artísticos* (1974).

30. Tal fue el nombre de los seminarios impartidos en el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid durante los cursos 1968-1969, 1969-1970 y 1970-1971; también fue el título de la exposición que en el marco de los *Encuentros de Pamplona* (26 de junio - 3 de julio de 1972) se le dedicó a dicho Centro de Cálculo. Véase José Díaz Cuyás, "Literalismo y carnavalización en la última vanguardia", catálogo *Encuentros de Pamplona 1972: Fin de fiesta del arte experimental*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2009, pp. 24-25.

31. Además, "con el objeto de demostrar al público la generación de trabajos artísticos por medio del ordenador", se instaló un dispositivo electrónico, ofrecido por Siemens: un terminal tipo Transdata 8150 con una pantalla de 1080 signos y una capacidad de transmisión de 2400 Baudios". Programa de *Impulsos: arte y computadora. Grafismo, música, cine*, Madrid, [Instituto Alemán de Madrid], 1972. Centro de Documentación, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid [Efímera del Instituto Alemán, EPF 65, 1-85].

32. Los títulos de las conferencias fueron: Max Bense: "La idea del arte artificial"; Andrés Lewin-Richter: "El computador, generador de sonidos"; Josep M^a Mestres-Quadreny: "El computador como instrumento de composición"; J. Margarit: "Relación hombre-máquina"; Simón Marchán Fiz: "Arte cibernético: ¿Nueva mística de los medios?" y Alexandre Círci Pellicer: "Canvi Quantitatiu o qualitatiu en la plastica".

33. Véase catálogo *Impulsos: arte y computador. Grafismo, plástica, música, cine*, [Instituto Alemán], Madrid, 1972.

34. Ignacio Gómez de Liaño, *En la red del tiempo 1972-1977. Diario personal*, Editorial Siruela, Madrid, 2013, pp. 111, 115-116.

35. *Ibid.*, p. 102.

36. En noviembre de 1971 se organizó un ciclo de cinco conferencias titulado *Meyerhold y el teatro europeo*; y en abril de 1972 tuvo lugar el seminario *Teatro documento*, que se repitió en Barcelona y Bilbao. En ambos participaron especialistas y teóricos teatrales, nacionales e internacionales, como Siegfried Melchinger, Xavier Fàbregas, Ricard Salvat, Feliu Formosa, además del propio José Monleón.

37. Hans Peter Hebel, respuesta a un cuestionario enviado por correo electrónico, 16 de junio de 2013.

38. Conversación con Francesc Torres, Madrid, 27 de junio de 2013.
39. Como bien señala José Díaz Cuyás, llama la atención la asistencia de Henri Chopin a este ciclo, cuando un año y medio antes había rechazado participar en los *Encuentros de Pamplona* alegando su postura política contraria al Régimen. Conversación con José Díaz Cuyás, Madrid, 2 de julio de 2013. Sin querer apelar a la oportunidad de la agenda de Henri Chopin como causa de esa ausencia voluntaria, quizás el IAB le pareció un reducto de libertades o un escenario internacional, cosas que no llegó a sospechar que lo serían y fueron los *Encuentros*.
40. Véase tanto el programa de este ciclo como tres fotografías del poema acción de Ignacio Gómez de Liaño en su libro *En la red del tiempo 1972-1977. Diario personal, op. cit.*, pp. 627 y 629.
41. Antes de Banoyles, Simón Marchán había coincidido con los artistas catalanes en los *Encuentros de Pamplona*. En la Documenta V (1972) –dirigida por Harald Szeemann y que supuso el triunfo del “conceptual”– coincidió de nuevo con algunos de aquellos artistas catalanes; entre todos consiguieron la autorización pertinente para llevar a cabo una serie de acciones y trabajos en el marco de aquella muestra.
42. Simón Marchán Fiz, “A modo de propuesta”, (febrero, 1973). Archivo Marchán/Quevedo (Centro de Documentación del MNCARS), Caja 7, carpeta 9. Simón Marchán Fiz, “Arte conceptual en España, 1969-1975”, 1976, propuesta a GG.
43. Este manifiesto de Simón Marchán empezaba así: “El arte conceptual no es una moda, ni es ganas de tomar el pelo, aunque pueda convertirse en una moda y en ganas de tomar el pelo”, para continuar con las siguientes afirmaciones: “El arte conceptual no debe centrarse exclusivamente en la naturaleza de la información y comunicación y olvidar los contenidos transmitidos” [...] El arte conceptual debe rechazar la noción burguesa de autonomía y fundamentar su actividad como praxis social [...] El arte conceptual atribuye una función activa y co-creadora al espectador [...] El arte conceptual, a pesar de los advenedizos y la confusión presentes, es el alba de experiencias decisivas para el futuro. El arte conceptual cultivará toda clase de medios y asumirá los nuevos modos productivos de comunicación visual y perceptiva en general; e iba concluyendo: “El arte conceptual ya no representará la realidad, sino que la presentará críticamente, contribuyendo a su transformación” Marchán/Quevedo (Centro de Documentación del MNCARS), Caja 7, carpeta 9. Simón Marchán Fiz, “Arte conceptual en España, 1969-1975”, 1976, propuesta a GG.
44. Así, en el “Esquema de la ponencia ‘Art i contexte’ del ciclo de ponencias *Tendencias actuales en el arte* del Instituto Alemán de Barcelona, se lee en el punto 4: Actitud de la vanguardia política frente al problema de la vanguardia artística: pragmatismo en la utilización y manipulación del producto artístico como forma de movilización político-cultural”, Colección MACBA, Centro de Estudios y Documentación, Fondo Grup de Treball, A.GTR.0027.
45. Carles Santos: “El no proponer directamente en términos socio-políticos las premisas del arte de concepto no excluye la posibilidad de una revisión crítica de los aspectos más contradictorios que se derivan de la práctica artística, como, por ejemplo, la ‘bolsa artística’, con todas las consecuencias, a todos los niveles que un replanteamiento de esta índole pueda comportar”. Como ha anotado Simón Marchán, el texto firmado por Carles Santos y escrito en catalán apareció en el catálogo *Informació d’art concepte 1973 a Banyoles*; fue reproducido en la revista de Madrid *Nueva Lente*, n° 13, 1973, p. 50. Reeditado después en castellano, sin firma y como perteneciente al Grup de Treball en el catálogo a ciclostil confeccionado para *Nuevos comportamientos artísticos*, Instituto Alemán, Madrid, marzo, 1974. Archivo Marchán/Quevedo (Centro de Documentación del MNCARS), Caja 7, carpeta 9. Simón Marchán Fiz, “Arte conceptual en España, 1969-1975”, 1976, propuesta a GG.
46. Lluís Utrilla, *Cròniques de l’era conceptual*, Edicions Robrenyo, [Barcelona], 1980, p. 53.
47. La desatada por el pintor Antoni Tàpies en las páginas de *La Vanguardia* (14 de marzo de 1973) en su artículo contra el joven arte catalán: “La creación. Arte conceptual aquí”, que tiene su réplica en el artículo “Document-resposta a Tàpies”, publicado en *La Vanguardia* (5 de junio de 1973) y firmado por Francesc Abad, Jordi Benito, Alberto Corazón, Alicia Fingerhut, Simón Marchán, Antoni Mercader, Jordi Morera, Antoni Muntadas, Carlos Pazos, Olga Pijoan, Pere Portabella, Manel Rovira, Jaume Sans, Carlos Santos, Enrique Sales, Dorothee Selz y Lluís Utrilla. Además del apoyo de Alberto Corazón y Simón Marchán, el tema alcanza dimensiones nacionales al ser publicados los dos artículos en la revista madrileña *Nueva Lente* (noviembre de 1973, n° 21, pp. 20-25) con un prólogo de Juan Manuel Bonet y titulado “Polémica Tàpies/Grupo conceptual español”. El artículo podría entenderse como la primera actuación colectiva de los así llamados artistas conceptuales catalanes, apoyados en esta acción por aquellos nombres que luego les reclamarán para participar en el ciclo del Instituto Alemán: *Nuevos comportamientos artísticos* (febrero-marzo de 1974).
48. La lista de nombres la componían: Carles Santos, Manuel Rovira, Francesc Abad, Alicia Fingerhut, Antoni Muntadas, Antoni Mercader, Enrique Sales, Gustavo Hernández, Victoria Combalía, Mercè Vidal, Jordi Benito, Dorothee Selz, Lluís Utrilla, Carlos Pazos, Olga López Pijoan, Ferran García Sevilla, Ramón Herreros y Nuria Vidal, Jordi Morera, Francesc Torres y Angela Ribé. Colección MACBA, Centro de Estudios y Documentación, Fondo Grup de Treball, A.GTR.00031.
49. Colección MACBA, Centro de Estudios y Documentación, Fondo Grup de Treball, A.GTR.00035.
50. Colección MACBA, Centro de Estudios y Documentación, Fondo Grup de Treball, A.GTR.00037.
51. Antoni Mercader, “Sobre el Grup de Treball”, en catálogo *Grup de Treball*, MACBA, Barcelona, 1999, p. 123.
52. En el Fondo Grup de Treball, Centro de Estudios y Documentación del MACBA, existen dos documentos con este mismo asunto y contenido: A.GTR.00059 y A.GTR.00030. Esta última versión es la que aparece reproducida en el catálogo *Grup de Treball, op. cit.*, pp. 66-67.
53. Propuesta de trabajo de Olga López Pijoan, Carlos Pazos y Lluís Utrilla (octubre de 1973): “De acuerdo con la idea inicial del Instituto, dotación económica para poder desarrollar diferentes trabajos, nuevos, que cada uno se comprometerá a enseñar en un tiempo prudencial... El instituto se encargará de poner a disposición de cada uno el espacio físico y las condiciones necesarias para su posterior difusión”. Archivo Marchán/Quevedo (Centro de Documentación del MNCARS), Caja 7, carpeta 9. Simón Marchán Fiz, “Arte conceptual en España, 1969-1975”, 1976, propuesta a GG.
54. Conversación con Antoni Mercader, Barcelona, 27 de junio de 2013.
55. “Arte y uso” (marzo de 1974). Ponencia presentada en el IAM por Olga López Pijoan, Carlos Pazos y Lluís Utrilla, p. 7. Archivo Marchán/Quevedo (Centro de Documentación del MNCARS), Caja 7, carpeta 9. Simón Marchán Fiz, “Arte conceptual en España, 1969-1975”, 1976, propuesta a GG.
56. Pilar Parcerisas, *Conceptualismo (s) Poéticos/Políticos/Periféricos. En torno al Arte Conceptual en España, 1964-1980*, Akal, Madrid, 2007, p. 433.
57. Conversación con Ferran García Sevilla, 6 de julio de 2013.
58. Conversación con Simón Marchán Fiz, Madrid, 1 de julio de 2013. Para una mejor comprensión del ciclo, su es-

estructura y objetivos propuestos véase Simón Marchán, "Un ciclo sobre arte actual. Nuevos comportamientos artísticos", *Comunicación*, n.º 18, 1974, pp. 23-35.

59. Carta de Ferran García Sevilla a Simón Marchán Fiz, [s.d, febrero de 1974], Archivo Marchán/Quevedo (Centro de Documentación del MNCARS), Caja 7, caja II. Correspondencia sobre el ciclo *Nuevos comportamientos artísticos*.

60. Lluís Utrilla, *op. cit.*, p. 83.

61. *Ibid.*, p. 84.

62. Preguntados Ferran García Sevilla y Simón Marchán Fiz por esta cuestión, ninguno de los dos supo dar una respuesta firme. Por otro lado, Pilar Parcerisas, en el epígrafe que dedica al ciclo del Instituto Alemán de Cultura, analiza el programa de Barcelona como si hubiera sido el mismo de Madrid, sin ahondar en el hecho de que ni los catalanes ni los madrileños acudieran a la cita del IAB. En cambio, para cada sede si hizo un programa distinto, quedando el de Barcelona actualizado con las ausencias. Véase Pilar Parcerisas, *op. cit.*, p. 431.

63. Así los define Hans Peter Hebel en una carta a Simón Marchán Fiz, fechada el 26 de junio de 1973, Archivo Marchán/Quevedo (Centro de Documentación del MNCARS), Caja V. Conceptualismos en Cataluña.

64. Carta de Francesc Abad a Simón Marchán. Archivo Marchán/Quevedo (Centro de Documentación del MNCARS), Caja 7, caja II. Correspondencia sobre el Ciclo *Nuevos comportamientos artísticos*.

65. Imma Julián, "Evolución de mi postura respecto al Grup de Treball Abad...Selz, 31 de marzo de 1974. Archivo Marchán/Quevedo (Centro de Documentación del MNCARS), Caja 7, caja II. Correspondencia sobre el Ciclo *Nuevos comportamientos artísticos*.

66. Ferran García Sevilla, "Posición", Barcelona, octubre, 1974, Archivo Marchán/Quevedo (Centro de Documentación del MNCARS), Caja V. Conceptualismos en Cataluña.

67. En opinión de Pilar Parcerisas, el IAB "se convirtió en el principal catalizador del debate del arte conceptual y, a la vez, el arte conceptual en revulsivo general de la práctica cultural"; Pilar Parcerisas, *op. cit.*, pp. 423-424.

68. Aun antes de vincularse con el IAB, desde 1971, los artistas conceptuales catalanes contaban con una considerable trayectoria expositiva, respaldada por ayuntamientos (Granollers: concursos d'Art Jove, 1971 y 1972; Banyoles y Terrasa en 1973); o una entidad bancaria como fue la muestra en la Sala de la Asociación del Personal de la Caixa de Pensiones de Barcelona en abril de 1973, caja donde trabajaba Lluís Utrilla; sin olvidar los colegios de arquitectos de Barcelona y Valencia. También, contaban con el apoyo de críticos e historiadores afines y destacados, como fueron Alexandre Cirici desde las páginas de *Serra d'Or*, Maria Lluïsa Borràs, Daniel Giralt Miracle y Victoria Combalía.

69. Lluís Utrilla, *op. cit.*, p. 79.

70. Ignacio Gómez de Liaño, *op. cit.*, p. 630.

Documentos

01

Programa del IAM de diciembre de 1969, logograma diseñado por Julio Plaza, Archivo de Programación Cultural, Goethe-Institut Madrid.

02

Estudio Nueva Generación, programa del sexto concierto celebrado en el IAM, 28 de abril de 1969, Archivo de Programación Cultural, Goethe-Institut Madrid.

03

Programa del ciclo *Nuevas Tendencias: poesía, música, cine* celebrado en el IAM (diciembre de 1967), diseño de Hermino Molero y Manuel Quejido, Archivo de Programación Cultural, Goethe-Institut Madrid. [Portada y programa]

04

Programa IAM del ciclo *Nuevas Tendencias* (febrero-marzo de 1969), Archivo de Programación Cultural, Goethe-Institut Madrid.

05

Programa del ciclo *Teología alemana contemporánea* celebrado en el IAM (marzo-abril de 1974), Archivo de Programación Cultural, Goethe-Institut Madrid.

06

Programa IAM de marzo de 1971, programa parcial del ciclo *Nuevas Tendencias: Artes plásticas y de participación* (febrero-marzo de 1971), Archivo de Programación Cultural, Goethe-Institut Madrid.

07

Programa IAM de marzo de 1972, programa parcial del ciclo *Impulsos: arte y computador*, Archivo de Programación Cultural, Goethe-Institut Madrid.

08

Programa de la celebración *Arte en fiesta*, IAM, 30 de mayo de 1972, diseñado por Herminio Molero, Archivo de Programación Cultural, Goethe-Institut Madrid.

09

Carta de Hans Peter Hebel a Antoni Mercader (en calidad de representante del Grup de Treball), s.d [1973], Colección MACBA, Centro de Estudios y Documentación, Fondo Grup de Treball.

10

Programa del ciclo *Nuevos comportamientos artísticos* celebrado en el IAM (febrero-marzo de 1974), diseño de Alberto Corazón, Archivo de Programación Cultural, Goethe-Institut Madrid.

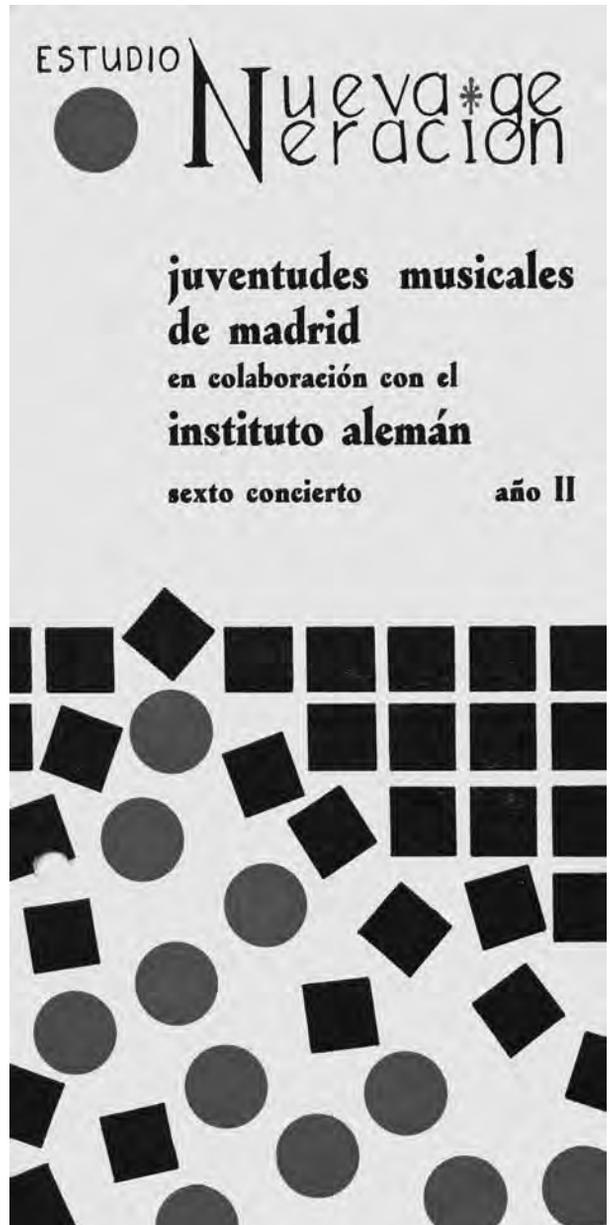


DEZEMBER

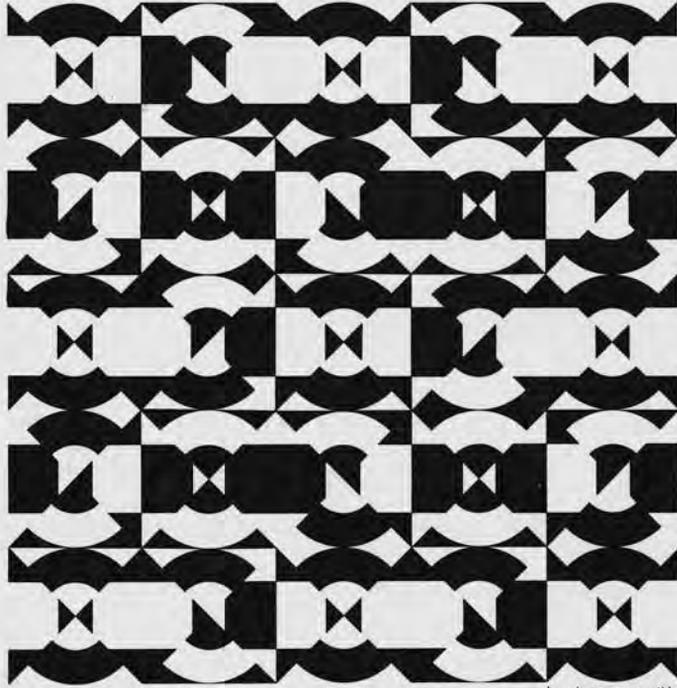
DICIEMBRE

1969

**DEUTSCHES KULTURINSTITUT
INSTITUTO ALEMAN
M A D R I D**



NUEVAS TENDENCIAS



h molero - m quejido

poesía música cine

El Presidente de la COOPERATIVA DE PRODUCCION ARTISTICA y el Director del INSTITUTO ALEMÁN, de Madrid, invitan a usted al ciclo de «Nuevas Tendencias» que tendrá lugar en el Instituto Alemán, Plaza del Marqués de Salamanca, 4, y en el Salón de Actos del Instituto Nacional de Industria, General Pardiñas, esquina a Padilla.

programa

4 al 20 diciembre Exposición «LETRAS. TEXTO. IMAGENES», en el Instituto Alemán.

Lunes 4 20 h. Conferencia inaugural por **Eugen Gomringer**: «La Poesía Concreta como lenguaje supranacional», en castellano.

Martes 5 20 h. Conferencia de **Reinhard Döhl**: «Aspekte zum Thema Schrift und Bild» («Letra e imagen, algunos aspectos»), con traducción simultánea.

Miércoles 6, 20 h. Coloquio por **Reinhard Döhl**: «Das moderne Gedicht, Gegenüberstellung von Texten («El poema moderna, confrontación de textos»), con traducción simultánea.

Las conferencias se celebrarán en el Instituto Alemán, Plaza Marqués de Salamanca, 4.

En colaboración con ALEA y «Cantar y tañer»:

Jueves 7 19,30 MUSICA Y CINE EXPERIMENTALES.

Con la participación de:
Louise RIST (Soprano).
Siegfried FINK (Percusión).

Sábado 9 19,30 h. MUSICA ELECTRONICA (DOCUMENTACION CINEMATOGRAFICA).
Presentación y comentario de J. A. RIEDL.

Estos dos actos de Música y Cine se celebrarán en el Instituto Nacional de Industria, y las invitaciones para los mismos deberán recogerse en el Instituto Alemán a partir del 1 de diciembre, de 10,30 a 13 h. y de 17 a 20 h.

NUEVAS TENDENCIAS

2

**EL PRESIDENTE DE LA COOPERATIVA DE PRODUCCION ARTISTICA
Y ARTESANA Y EL DIRECTOR DEL INSTITUTO ALEMÁN DE MADRID
INVITAN A USTED AL CICLO DE «NUEVAS TENDENCIAS»**

Martes, 11 febrero 19,30 horas Conferencia	GERHARD RÜHM «Grundlagen des Neuen Theaters» ("Los fundamentos del teatro nuevo") La conferencia se pronunciará en alemán con traducción consecutiva
20,00 horas Teatro concreto	«Rund oder oval» — ein spiel fuer 4 gleiche — ("Redondo u oval") — juego para 4 iguales — de Gerhard Rühm Versión en castellano de Rafael de la Vega dirigida por Francisco Salazar Instituto Alemán, Plaza del Marqués de Salamanca, 4
Miércoles, 12 febrero 19,30 horas Película	«Momente» ("Momentos") Versión 1965 de la obra de Karlheinz Stockhausen para voces, instrumentos de viento y percusión y órgano eléctrico Salón de Actos del Instituto Nacional de Industria calle General Pardiñas, esquina a Padilla Invitaciones a partir del 7-II en el Instituto Alemán
Jueves, 13 febrero 20,00 horas Conferencia	IGNACIO GOMEZ DE LIAÑO «Escrituras de culturas imaginarias» Instituto Alemán, Plaza del Marqués de Salamanca, 4
Viernes, 14 febrero 20,00 horas Recital	LILY GREENHAM y GERHARD RÜHM «Poesía experimental internacional» Lectura individual y simultánea Instituto Alemán, Plaza del Marqués de Salamanca, 4
Lunes, 17 febrero 20,00 horas Conferencia	PROF. DR. MAX BENSE «Probleme und Aufgaben der modernen Aesthetik» ("Problemas y cometido de la estética moderna") (en alemán con traducción simultánea al castellano)
Martes, 18 febrero 20,00 horas Conferencia	PROF. DR. MAX BENSE «Kunst und computer» ("Arte y computadora") (en alemán con traducción simultánea al castellano) Las dos conferencias se celebrarán en el Instituto Alemán, Plaza del Marqués de Salamanca, 4
Jueves, 13 febrero 20,00 horas al martes, 25 febrero Exposición	GÜNTER NEUSEL Dibujos Instituto Alemán, Plaza del Marqués de Salamanca, 4

El Director del Instituto Alemán de Madrid y el Director del Instituto «Fe y Secularidad» invitan a usted al ciclo «Teología alemana contemporánea», que tendrá lugar en la sede del Instituto Alemán, Zurbarán, 21

Coincidiendo con el Concilio Vaticano II, y sobre todo después de él, se ha hecho creciente la influencia de ciertos teólogos alemanes sobre extensas élites. Karl Rahner, Johann B. Metz y Jürgen Moltmann pertenecen a la serie de autores teológicos más leídos en España hoy. Ahora surge la posibilidad del contacto vivo con ellos, a partir de los interrogantes concretos del país.

Cuando la misma teología alemana contemporánea parece ser desbordada por nuevas tendencias más radicales («Teología de la liberación», etc.), que la critican y a la vez se inspiran en ella, ¿cuáles son las respuestas del pensamiento católico y evangélico alemán a tales nuevas líneas?

¿Cómo aparece la «liberación» a la luz de la esperanza cristiana? ¿Cómo concebir la posibilidad misma de una teología del pueblo y para el pueblo? ¿Cómo situar las repercusiones políticas de la vida de las Iglesias y de la renovación de estructuras en las mismas? ¿A qué nivel se sitúa la palabra teológica ante los problemas de la sociedad?

Un clima de mutuo diálogo podrá ayudar a esclarecer estas cuestiones. La reflexión teológica, más allá de toda falsa postura, proseguirá así su tarea de restituirse en la actual sociedad cambiante.

Esta invitación es estrictamente personal e intransferible

PROGRAMA

1974

M A R Z O

Viernes, 29 Dios y la Ciudad
20 horas ALFONSO ALVAREZ BOLADO

A B R I L

Lunes, 1 ¿Repercusiones del cambio de estructuras en la Iglesia sobre la sociedad profana? (Gibt es Auswirkungen des Strukturwandels der Kirche auf die profane Gesellschaft?) *
20 horas KARL RAHNER

Miércoles, 3 La Teología y el Pueblo (Theologie und Volk) *
20 horas JOHANN BAPTIST METZ

Jueves, 4 La liberación a la luz de la Esperanza de Dios (Befreiung im Lichte der Hoffnung Gottes) *
20 horas JÜRGEN MOLTMANN

Viernes, 5 Mesa redonda con los conferenciantes
20 horas

* Con traducción simultánea al castellano.

Der Leiter des Deutschen Kulturinstituts beehrt sich, Sie zu folgenden Veranstaltungen einzuladen:

Vom 1. bis 12. März Ausstellung

»NEUE DEUTSCHE GRAPHIK«

In Zusammenarbeit mit der Comisaría de Exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes.
Deutsches Kulturinstitut, Zurbarán, 21.
Öffnungszeiten: 11-14 und 17-21 Uhr. (ausser samstags und sonntags)

ZYKLUS: NEUE TENDENZEN

Bildende Künste und szenische Experimente
(Fortsetzung)

Montag, 1. März, 20 Uhr Vortrag

IGNACIO GOMEZ DE LIAÑO

»SENTIDO Y SIN-SENTIDO DEL ARTE TECNOLÓGICO.«

Donnerstag, 4. März, 20 Uhr Kolloquium

Teilnehmer: die Maler, die im Seminar des Centro de Cálculo arbeiten:

E. SEMPERE, M. QUEJIDO, G. DELGADO, J. M. YTURREALDE, M. BARBADILLO, LUGAN, J. ALEXANCO, SOLEDAD SEVILLA, J. M. GOMEZ PERALES.

Moderator: I. GOMEZ DE LIAÑO

Montag, 8. März, 20 Uhr Vortrag

FERNANDO SAVATER

»EL ARTE ANTE LA TEORÍA CRÍTICA.«

Mittwoch, 10. März, 20 Uhr Szenische Experimente

»PARA UNA NUEVA COMUNICACION.«

(1. Teil)

Aufführung von Texten unter Mitbeteiligung des Publikums
HERMINIO MOLERO

Eintrittskarten ab 8. März im Deutschen Kulturinstitut.

Freitag, 12. März, 20 Uhr Szenische Experimente

»PARA UNA NUEVA COMUNICACION.«

(2. Teil).

Aufführung von Texten unter Mitbeteiligung des Publikums
HERMINIO MOLERO

Eintrittskarten ab 8. März im Deutschen Kulturinstitut.

Alle Veranstaltungen finden im Deutschen Kulturinstitut,
Zurbarán, 21 statt

El Director del Instituto Alemán tiene el honor de invitar a Vd. a los siguientes actos culturales:

Del 1 al 12 de marzo Exposición

»ARTE GRÁFICO ALEMÁN CONTEMPORÁNEO.«

en colaboración con la Comisaría de Exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes.
Instituto Alemán, Zurbarán, 21.
Horas de visita: 11 a 14 y 17 a 21 horas (excepto sábados y domingos).

CICLO: NUEVAS TENDENCIAS

Artes Plásticas y de Participación
(continuación)

Lunes, 1 de marzo, 20 horas Conferencia

IGNACIO GOMEZ DE LIAÑO

»SENTIDO Y SIN-SENTIDO DEL ARTE TECNOLÓGICO.«

Jueves, 4 de marzo, 20 horas Mesa Redonda

Participarán los pintores que trabajan en el seminario del Centro de Cálculo:

E. SEMPERE, M. QUEJIDO, G. DELGADO, J. M. YTURREALDE, M. BARBADILLO, LUGAN, J. ALEXANCO, SOLEDAD SEVILLA, J. M. GOMEZ PERALES.

Moderador: I. GOMEZ DE LIAÑO.

Lunes, 8 de marzo, 20 horas Conferencia

FERNANDO SAVATER

»EL ARTE ANTE LA TEORÍA CRÍTICA.«

Miércoles, 10 de marzo, 20 horas Experimentos teatrales

»PARA UNA NUEVA COMUNICACION.«

(Primera parte)

Experimentos teatrales para una poesía de participación
HERMINIO MOLERO

Invitaciones a partir del 8 de marzo en el Instituto Alemán.

Viernes, 12 de marzo, 20 horas Experimentos teatrales

»PARA UNA NUEVA COMUNICACION.«

(Segunda parte)

Experimentos teatrales para una poesía de participación.
HERMINIO MOLERO

Invitaciones a partir del 8 de marzo en el Instituto Alemán.

Todos los actos tendrán lugar en el Instituto Alemán,
Zurbarán, 21

Der Leiter des Deutschen Kulturinstituts beehrt sich,
Sie zu folgenden Veranstaltungen einzuladen:

IMPULSE: KUNST AUS DEM COMPUTER
Graphik - Musik - Film

Vom **22. Februar bis 14. März 1972** Ausstellung
Öffnungszeiten: 11-14 und 17-21 Uhr
(ausser samstags und sonntags)

Mittwoch, 1. März, 19,30 Uhr und 20,30 Uhr Filme
«Permutations», von John Whitney; «Huellas significativas», von Georg Nees; «Computer Ballet», von BBC International Television, Londres

Freitag, 2. März, 20,00 Uhr Vortrag
F. JAVIER SEGUI DE LA RIVA
«ORDENADORES Y ARQUITECTURA»

Montag, 6. März, 20,00 Uhr Vortrag
GEORG NEES
«COMPUTERGRAPHIK UND KÜNSTLICHE INTELLIGENZ»
(In deutscher Sprache mit spanischer Simultanübersetzung)

Mittwoch, 8. März, 20,00 Uhr Vortrag mit musikalischen Beispielen
JOSEP M. MESTRES QUADRENY
«MUSICA Y ORDENADOR»

Donnerstag, 9. März, 19,30 Uhr Filme
«Permutations», von John Whitney; «Huellas significativas», von Georg Nees; «Computer Ballet», von BBC International Television, Londres

El Director del Instituto Alemán tiene el honor de
invitar a Vd. a los siguientes actos culturales:

IMPULSOS: ARTE Y COMPUTADOR
Grafismos - Música - Cine

Del **22 de febrero al 14 de marzo** Exposición
Horas de visita: 11 a 14 y 17 a 21 horas
(excepto sábados y domingos)

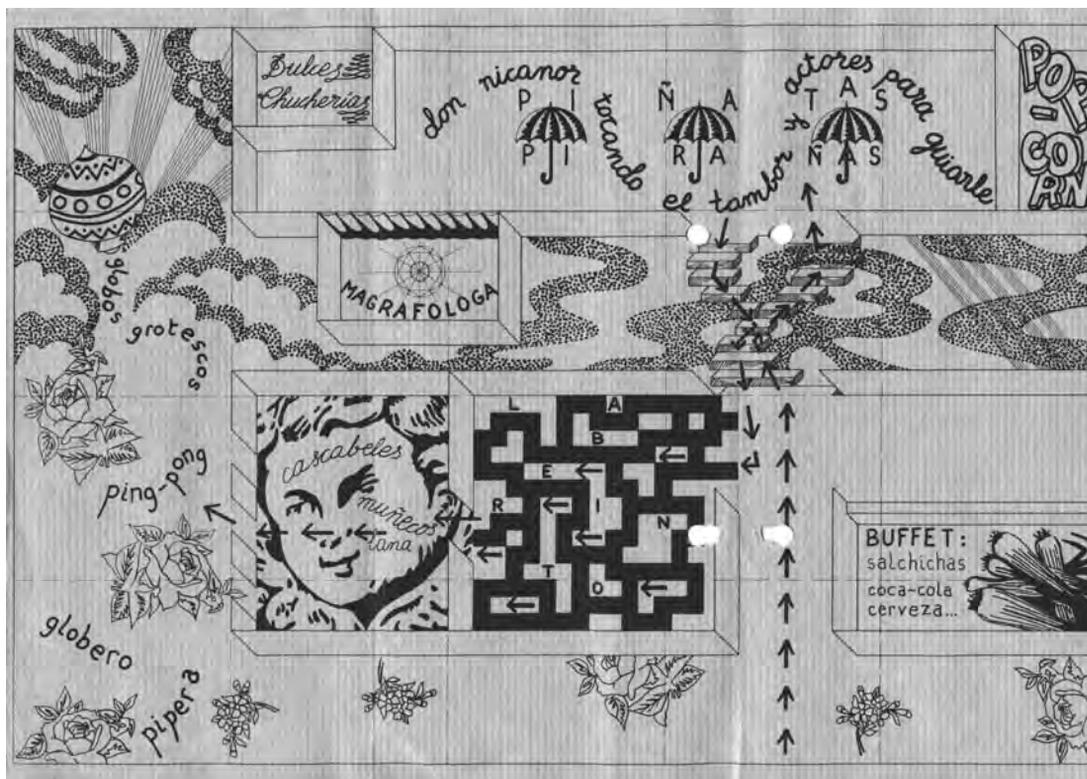
Miércoles, 1 de marzo, 19,30 horas y 20,30 horas Películas
«Permutations», de John Whitney; «Huellas significativas», de Georg Nees; «Computer Ballet», de BBC International Television, Londres.

Viernes, 3 de marzo, 20,00 horas Conferencia
F. JAVIER SEGUI DE LA RIVA
«ORDENADORES Y ARQUITECTURA»

Lunes, 6 de marzo, 20,00 horas Conferencia
GEORG NEES
«GRAFISMOS DE COMPUTADOR E INTELIGENCIA ARTIFICIAL»
(en alemán, con traducción simultánea al castellano)

Miércoles, 8 de marzo, 20,00 horas Conferencia con ilustraciones musicales
JOSEP M. MESTRES QUADRENY
«MUSICA Y ORDENADOR»

Jueves, 9 de marzo, 19,30 horas Películas
«Permutations», de John Whitney; «Huellas significativas», de Georg Nees; «Computer Ballet», de BBC International Television, Londres



Documento 08

INSTITUTO ALEMÁN
Avda. José Antonio, 591

BARCELONA - 7
Tel. 232-20-96

El Instituto Alemán tiene la intención de organizar en la próxima temporada 1973/74 una serie de actos dedicados a la vanguardia en las artes.

Para aclarar los aspectos fundamentales de este proyecto el Director de este Instituto le invita a Ud. a asistir a la primera reunión de trabajo que tendrá lugar el jueves, 14 de junio 73, a las 19,30 horas en la Sala de Actos de dicho Instituto.

Hibel
El Director

A

ARTE. fr. e i., Art; it., Arte; a., Kunst. (Del lat. *ars, artis.*) amb. *Virtud, disposición e industria para hacer alguna cosa.* || *Acto mediante el cual, valiéndose de la materia o de lo visible, ignita o espanta al hombre lo material o lo invisible, y crea copiada o fantaseada.* || *Todo lo que se hace por industria y habilidad del hombre, y en este sentido se contrapone a la naturaleza.* || *Compendio de inventivos y trabajos de los artistas de todas las naciones.* ||

NUEVOS COMPORTAMIENTOS ARTÍSTICOS

CICLO ORGANIZADO POR LOS INSTITUTOS ALEMÁN, BRITÁNICO E ITALIANO

FEBRERO-MARZO 1974

Coordinación: SIMON MARCHAN FIZ

Tras las euforias tecnológicas —los diversos neoconstructivismos— y consumistas —en especial el «pop» y arte de la imagen popular en general— de los años sesenta o las consolidaciones recientes del objeto artístico tradicional, asistimos desde hace varios años a la aparición de nuevos comportamientos artísticos, conocidos globalmente como la desmaterialización del arte. No se trata tanto de una tendencia nueva ni un simple snobismo como una actitud común a diversas experiencias desde el «happening» al arte de acción y «body art», desde el arte «povera» y procesual hasta las diferentes modalidades del «conceptual», que emergieron en la década anterior e incluso antes, pero no se manifestaron operativas hasta años recientes. Si en otros países han sido ya objeto de información, estudio y discusión, en España su aparición más tardía presenta características específicas, que el ciclo tratará e intentará analizar.

La afloración de formas nuevas artísticas, a pesar del curso complejo e incluso contradictorio de su evolución, parece prefigurar movimientos futuros. Y no sólo como negación de presupuestos actuales de creación y apropiación privadas, sino como reflejo de fuerzas latentes, en gestación, que pugnan por abrirse camino en la dialéctica histórica más amplia. El objetivo de este ciclo no es presentar una información exhaustiva, que le reduciría a un planteamiento puramente culturalista. Se interesa, ante todo, por una aproximación crítica a cuestiones tan debatidas en la actualidad dentro del campo artístico, como: las tesis del intervencionismo, la extensión del concepto de arte, el desarrollo de la nueva sensibilidad, la socialización de la creación y distribución, la reflexión sobre la práctica artística, etc. La autorreflexión, tan característica de estos comportamientos, ¿posee un sentido puramente tautológico, como han pretendido algunas de estas prácticas? O, más bien, ¿el arte se considera como fuerza productiva social, tiende a una autorreflexión crítica de sus propias condiciones en su sentido específico e histórico social más amplio? Estas y otras cuestiones similares, propias de la actual temática teórica y práctica del arte, serán algunos de los temas abiertos a discusión. Todas ellas son interrogantes en los que se debate la actual práctica internacional del arte.

El ciclo tendrá como protagonistas principales a los propios artistas y al público asistente, dado el carácter abierto de estas experiencias. Tanto la representación extranjera como la española está referida a ciertas facetas de estos nuevos comportamientos, pero desterrando toda pretensión exhaustiva.

Febrero
Lunes, 11
20 horas

WOLF VOSTELL

Inauguración de la Exposición «Ciclo Calatayud», de W. Vostell, y proyección de su película en color «Desastres» (1972). Asistirá el artista.

Martes, 12
17 horas
20 horas

Proyección continua de la película «Desastres».
Conferencia-coloquio (en castellano) de Vostell sobre su práctica artística.
Salón de actos de Instituto Alemán, calle Zurbarán, 21.

Febrero
Lunes, 18
17 horas
20 horas

TIMM ULRICH

Documentación fotográfica, proyección de diapositivas, cortometraje.
«text-arbeiten» (Trabajos sobre textos). Conferencia y pequeñas acciones, seguida de discusión.

Martes, 19
17 horas
20 horas

Documentación... Sesión continua.
«Ich-kunst» (Arte del yo). Conferencia-acción, guía de discusión,
Instituto Alemán, calle Zurbarán, 21.

Febrero
Miércoles, 20
20 horas

GIULIO PAOLINI

«Conversaciones» con diapositivas, esquemas ilustrativos y otra documentación, seguida de coloquio.

Jueves, 21
20 horas

«Conversaciones» (como el día anterior), seguidas de coloquio.
Instituto Italiano de Madrid, calle Mayor, 86.

Febrero
Jueves, 28
17 horas
20 horas

MARIO MERZ

Documentación gráfica, proyección de diapositivas y realización «in situ» de una obra por el artista.

Marzo
Viernes, 1
17 horas
20 horas

Documentación gráfica, proyección de diapositivas...
Conferencia-coloquio. Instituto Italiano, calle Mayor, 86.

Marzo
Lunes, 4
17 horas

STUART BRISLEY

Desde esta hora documentación audiovisual sobre «events»: material fotográfico, proyección de diapositivas y película.

Martes, 5
17 horas
20 horas

Documentación audiovisual sobre «events».
Conferencia-coloquio sobre su práctica artística.
Instituto Alemán, Zurbarán, 21.

Marzo
Jueves, 14
17 horas
20 horas

GRUPOS DE TRABAJO DE BARCELONA

Documentación gráfica y fotográfica de F. García Sevilla.
Conferencia-coloquio de F. García Sevilla sobre «Coordenadas del pensamiento artístico».

Viernes, 15
17 horas
20 horas

Documentación visual (proyección de diapositivas, films y dossier) de M. Trallero, Ll. Utrilla, C. Pazos y Olga L. Pijuan.
Conferencia-coloquio sobre «Arte y uso», por M. Trallero, Ll. Utrilla, C. Pazos y Olga L. Pijuan.
Instituto Alemán, Zurbarán, 21.

Marzo
Miércoles, 20
17 horas

GRUPO DE TRABAJO DE BARCELONA

Documentación gráfica del Grupo Abad-Torres: trabajos colectivos e individuales.
Documentación audiovisual: diapositivas, films, cintas magnetofónicas.
Acciones o piezas personales de algunos componentes del grupo.

Jueves, 21
17 horas
20 horas

Documentación gráfica y audiovisual (como día anterior).
Ponencia y mesa redonda con los componentes del grupo sobre el tema «Arte y su contexto».
Instituto Alemán, Zurbarán, 21.

Marzo
Lunes, 25
20 horas

GRUPO DE TRABAJO DE MADRID

— Análisis de un espacio urbano: «Plaza Mayor»: documentación gráfica, diapositivas y video. Aportación interdisciplinaria: cinésica, creativa, semiótica, urbanística. (Bonet, Corazón, Gómez, Marchán, Torrego.)

«Accidente y comportamiento»: proyección de diapositivas y película de T. Calabuig.

Martes, 26
17 horas

— «Blancos en un espacio frío», «Acción-demostración», de Ignacio Criado, centrada en correcciones de expresión corporal y maquillajes.

Miércoles, 27
17 horas
20 horas

Documentación audiovisual. Experiencias abiertas: aportaciones no programadas.
Mesa redonda del Grupo de Madrid.
Instituto Alemán, Zurbarán, 21.

Durante todo el ciclo estará abierto un «stand» informativo.

ESTE PROGRAMA SIRVE COMO INVITACION. SE RUEGA SU PRESENTACION A TODOS LOS ACTOS. ES INTRANSFERIBLE.

Escrituras en transición

NARCÍS SELLES RIGAT

Este artículo trata sobre las principales orientaciones que adoptó la crítica de arte y algunos de los debates más relevantes en los que se vio inmersa durante el proceso histórico-cultural que va de la crisis de la tardomodernidad a los inicios del momento posmoderno en Cataluña. Un período de tránsito, que terminaría solapándose con la llamada Transición política, en el que se dieron tanto inflexiones y rupturas como revisiones y continuidades en relación a lo que históricamente había venido significando esta práctica discursiva. Sin embargo, antes de entrar en estas cuestiones, quisiera hacer unas reflexiones previas que afectan al tema central del ensayo.

Algunas consideraciones a tener en cuenta

Creo que vale la pena hacer notar, ya desde el principio, que lo que llamamos “crítica de arte”, más allá de la idea que se tenga sobre ella o de la invocación en clave normativista de unas determinadas genealogías, no responde en el lapso de tiempo observado a una caracterización específica, sino que engloba tipologías escriturales, concepciones teóricas y orientaciones ideológicas muy diversas. De la descripción epidérmica de las formas al ensayo interpretativo, de la subjetividad más descarnada a la aspiración más racionalizadora y científicista, del sermón prescriptivo al ensayo poético-literario, de la crítica sociocultural al enclaustramiento estético. Y, al mismo tiempo, sus motivaciones, finalidades y funciones abarcan un amplio espectro de posibilidades. En ocasiones, la crítica de arte aspira a asumir un papel estrictamente informativo o de simple mediación, en otras, por el contrario, se decanta por una cierta violencia hermenéutica o se abre a una reflexión de gran calado. Una apariencia de neutralidad puede vehicular una tergiversación flagrante, sea o no consciente, de los sentidos de la propuesta estética considerada. En otros casos, responde al deseo de hacer un trabajo de creación equivalente a la obra artística. O, en fin, puede ser un mero pretexto para vender un producto o para venderse ella misma, sea mediante una retórica sofisticada o una apologética pedestre. Y podríamos continuar.

Tanta es la diversidad de la “cosa” que ni siquiera se puede señalar una plena coincidencia en la consideración de su objeto, ya que la atribución de artisticidad está siempre en función del punto de vista adoptado y de los fundamentos teóricos en los que se sustenta. En este sentido, la defensa de la excelencia o de la calidad artística en abstracto que invocaban determinados sectores de la crítica tenía mucho de falacia, ya que cualquier juicio necesita partir siempre de unos criterios de valor y estos responden a visiones del mundo y de las cosas, a formas específicas de ver y percibir el arte y la realidad, por lo que hay tantas ideas de calidad diferentes como modelos existen de apreciación y discernimiento crítico. Como mucho, se podría llegar a establecer, con todas las re-

servas que se quieran, unas pautas de diferenciación cualitativa entre aquellas obras o prácticas artísticas que respondieran a unas categorías equivalentes.

Por otra parte, el discurso crítico no tiene porque limitarse a miradas externas a la producción artística, ni se puede restringir su ejercicio a unos supuestos especialistas que analizan las propuestas estéticas y hacen unas determinadas valoraciones. Así, por ejemplo, tanto artistas como colectivos del entorno conceptualista generaron un discurso textual propio, inseparable de su práctica artística o paraartística, el cual incluía tanto la reflexión teórica como posicionamientos concretos hacia determinados aspectos que afectaban el campo del arte y sus contextos sociales y políticos.¹ O bien, tenemos el caso de Antoni Tàpies que elaboró una fecunda obra ensayística en la que trataba algunos temas comunes a la crítica de arte del momento.

También en la historiografía del arte, a pesar de responder a unos procedimientos, unos métodos y unos objetivos diferentes, encontramos aproximaciones al arte del momento que respondían a maneras de hacer más propias de la crítica (perspectivismo subjetivista, cierta asistematicidad, escasa fundamentación empírica, etc.).

Desde el pensamiento filosófico, no solo se produjeron materiales susceptibles de ser aplicados por la crítica artística, sino que algunos autores atendieron obras concretas, sea para comentarlas desde una determinada óptica sea para usarlas como base inspiradora o soporte material de un discurso especulativo personal. De Eugenio Trías a Rafael Argullol o de Xavier Rubert a Antoni Marí. Por otro lado, desde el ámbito literario también fueron frecuentes las aproximaciones a la creatividad artística, de Pere Gimferrer a Manuel Vázquez Montalbán o de Carles Hac Mor a Enrique Vila-Matas.

En resumen, lo que convenimos en llamar crítica de arte tuvo –y suele tener– un carácter poliédrico, no es reducible a la labor estricta y compartimentada ejercida por los críticos de arte, sino que abarca un amplio abanico de agentes y se puede encontrar en otras prácticas textuales y en otros ámbitos y disciplinas culturales.

Los múltiples formatos, perspectivas e intencionalidades que hemos recogido en las líneas anteriores se relacionaban entre ellos de maneras muy diversas, podían complementarse, enriquecerse mediante la interacción, entrar en conflicto o ignorarse mutuamente. Y, al mismo tiempo, ni su posición en el ámbito artístico ni su relevancia pública eran estáticas, de modo que podemos constatar la prevalencia de unas u otras opciones en los distintos momentos o coyunturas consideradas. Tal como sucede con la producción artística, un modelo discursivo hegemónico podía pasar a ser residual y uno que empezaba a emerger podía acabar convirtiéndose en predominante. Y para entender estas transformaciones es necesario tener en cuenta tanto las dinámicas que operan en el campo del arte, con su autonomía relativa, como las interrelaciones que mantienen con los otros campos culturales y, todos ellos, con las dinámicas generales del sistema social, el cual engloba el subsistema artístico y por lo tanto condiciona, aunque sea indirectamente, su desarrollo.

Una de las ideas básicas que se puede extraer de las observaciones anteriores es que la crítica de arte no resulta algo ajeno a la práctica artística, ya que este tipo de producción textual juega un papel destacado en el proceso de ge-

neración de sentido de las propuestas atendidas y, al mismo tiempo, ejerce una función discriminadora que contribuye al predominio o a la ofuscación de unos u otros planteamientos. De hecho, buena parte de las cosas que podríamos decir del arte de un momento histórico concreto tiene una correspondencia con lo que podríamos decir de la crítica artística. Se debe tener en cuenta, también, que una y otra práctica no dejan de responder a unas matrices ideológico-conceptuales determinadas. De modo que en la relación entre arte y crítica tanto podemos encontrar casos de afinidad o de coincidencia matriciales como casos de distancia o de incompatibilidad. El hecho de que dichas prácticas no expliciten necesariamente las bases en que se fundamentan no significa que no existan. En estas ocasiones, podríamos invocar la idea gramsciana según la cual toda persona representa una filosofía, que aunque no se haga explícita como tal se desprende de su actividad como ser humano.

Este artículo focaliza determinados episodios y experiencias artigráficas y metaartigráficas,² por lo tanto no aspira a hacer un mapa completo de todo el terreno. Y, al mismo tiempo, contempla algunos de los medios por donde se vehicularon tales manifestaciones, de manera que ayuden a entender la complejidad de aquella circunstancia histórica y a hacer visibles algunos de los puntos de vista más significativos.

En el período considerado, donde todo sigue una dinámica muy acelerada, la crítica de arte vive dos momentos relevantes en los que se dan bastantes reflexiones y debates sobre su sentido, carácter y funciones, se discuten modelos y se lanzan propuestas de reformulación. Dos momentos que, generalizando, se podrían contemplar como expresiones de un movimiento pendular, para decirlo en los términos de la vieja historiografía del arte. El primero de ellos, tiene lugar a principio de los setenta y coincide con el despliegue de distintas corrientes de ruptura estética e ideológica, como los llamados conceptualismos, entre algunos de cuyos sectores se cuestionará el papel mismo de la crítica artística. Un momento en el que también emerge una nueva generación universitaria y se da un avance de la capacidad organizativa y movilizadora del movimiento democrático y popular. El segundo, se enmarca en el llamado descrédito de las vanguardias,³ y básicamente empieza a manifestarse durante los últimos años de la década, imponiéndose la percepción de que se ha entrado en una nueva fase histórica –tanto en el arte como en la realidad sociopolítica–, la cual exigiría una revisión de las prácticas discursivas. Una situación que llevará al desarrollo de opciones escriturales en un contexto cada vez más integrado en el dominio cultural posmoderno, de desarticulación de las redes de autoorganización ciudadana, que habían contribuido a la erosión de la Dictadura, y de creciente hegemonía de los nuevos aparatos institucionales y de las estructuras de poder.

Un primer corte sincrónico

En 1973, la revista *Questions d'Art*⁴ dedicó uno de sus números a tratar diversos aspectos de la crítica de arte mediante la celebración de una mesa redonda con algunos de los nombres más destacados del momento. Pese a no estar representadas todas las perspectivas sí que incluía personas de diferentes generaciones representativas de distintos planteamientos teóricos; el comentario

sucinto de estas posiciones nos permitirá hacernos una cierta idea del estado de la cuestión. Hay que tener en cuenta, sin embargo, que lo que formulan los diferentes participantes son modelos ideales, que a pesar de servirles como pauta orientadora no necesariamente coincidían del todo con su labor práctica como críticos.

Por un lado, Cesáreo Rodríguez Aguilera, que, profesionalmente, ejercía de juez y para quien escribir sobre arte era una forma de dar salida a una sensibilidad personal. Su actitud tenía cierto cariz diletantista, bastante común entre los que venían escribiendo sobre arte. A su entender, el crítico desempeñaba un papel de guía y orientador, lo que pedía el uso de un lenguaje al alcance de la mayoría, y uno de sus cometidos era expresar un juicio público. A pesar de aceptar la validez de las diferentes maneras de afrontar el hecho estético, defendía “la posibilidad creadora y, en cierto modo, poética de la crítica”⁵

Alexandre Cirici, por el contrario, propugnaba una concepción del crítico como científico, que no entendía exactamente a la manera positivista, desde una abstracción neutra y aséptica, sino desde una perspectiva específica y socialmente condicionada. En este sentido, alertaba de los riesgos de un supuesto pluralismo que anulara el ejercicio del disenso. En aquellos momentos, sus fundamentos teóricos se apoyaban básicamente en la sociología y en el estructuralismo y sus derivaciones.⁶ Para él, había que diferenciar claramente el trabajo del crítico de la percepción de la gente corriente y entendía que el proceso de investigación debía partir de una acumulación previa de datos objetivos, pasaba por construir un modelo desde el cual formular unas hipótesis y, finalmente, había que comprobar si estas hipótesis se verificaban en la práctica. Desde un punto de vista no muy distante, Daniel Giralt-Miracle también apelaba a la científicidad: “estoy de acuerdo con la desaparición del crítico, en la medida que sea crítico-poeta, no en la medida que sea crítico o analista de metalenguajes”⁷ Hay que subrayar que ambos ejercían la docencia, uno en la Universidad de Barcelona y el otro en la Escuela Elisava.

Frente a estas dos últimas posiciones, estaba la de Josep Corredor-Matheos, vinculado al mundo editorial, que ponía énfasis en el lado subjetivo, apasionado e incluso lúdico de la crítica. En su opinión, el crítico no debía hablar de las obras que no le interesaban, ni debía marcar una distancia con su objeto. Y, poeta como él mismo era, no excluía la validez de la vertiente creadora de la crítica, la cual –como el arte– también apelaba al subconsciente, si bien esta debía partir siempre de un conocimiento profundo de lo que hablaba.

Por otro lado, Alicia Suárez y Mercè Vidal, jóvenes discípulas de Cirici y miembros de G-4, colectivo del que también formaban parte Cèlia Cañellas y Maria Teresa Borrajo, propugnaban una crítica que buscara la máxima objetividad posible. En sus textos, el grupo aplicaba un esquema analítico de base lingüística que pretendía dar cuenta de las diferentes dimensiones de la obra de arte para llegar, a partir de ellas, a una conclusión. Los aspectos contemplados eran la técnica y los procedimientos, los significantes, los significados, la sintaxis, la comunicación, los precios y, finalmente, la valoración global. Un conjunto de elementos que respondían a una estrategia conscientemente desidealizadora del arte y de su percepción y recepción. Hay que subrayar que todas ellas pertenecían a la última generación universitaria, la cual se había formado

en un contexto muy politizado y en el que el sistema del arte venía experimentando cambios sustanciales.

Finalmente, Joan Soler enfatizaba la centralidad de la obra y del artista frente al crítico, al que contemplaba con cierto temor ante sus posibles derivas autoritarias. Mientras que Ricard Creus se preguntaba cómo lograr la objetividad ante la diversidad de perspectivas o José Vallés entendía que lo más definitorio de la crítica era el hecho de hablar desde un lugar concreto.

Hacia una modernización de la crítica de arte

Los primeros años setenta marcan cierto punto de inflexión en el proceso de puesta al día de los estudios artísticos en Cataluña. Hay que tener en cuenta, sin embargo, que la persistencia de la Dictadura continuaba limitando la libertad de expresión, mientras que los intereses políticos y culturales de los grupos sociales que disponían de plataformas periodísticas y editoriales desde donde canalizar la crítica de arte también condicionaban el sentido de esta práctica. Vamos a ver, a grandes rasgos, ambos aspectos: cómo se genera esta nueva crítica y cómo la orientación de los medios repercute en las formas y posibilidades de manifestación de la crítica de arte.

Fue a raíz de las nuevas necesidades de una sociedad que había experimentado un notable y desregulado desarrollo industrial y económico, un aumento de las rentas de los grupos sociales intermedios y una progresiva extensión de la cultura burguesa de consumo, que se impulsaron diversas iniciativas en el terreno educativo favorecedoras de una actualización de las prácticas artísticas. En primer lugar, cabe mencionar la creación de unos activos centros docentes privados de arte y de diseño –Elisava (1961) y Eina (1966)–, que suplieron carencias institucionales en estos y otros ámbitos. En efecto, ambas escuelas, pero especialmente Eina, jugaron un papel destacado no solo en cuanto al desarrollo del diseño como disciplina profesional, sino que también influyeron en la reformulación de la crítica de arte, tanto por lo que hace a la introducción de nuevos planteamientos teóricos y metodológicos –entre los que destacaba la perspectiva semiótica– como en la articulación de una masa crítica capaz de aplicarlos y proyectarlos socialmente.⁸ En segundo lugar, las reformas en los planes de estudio de las universidades a finales de los años sesenta también tuvieron una repercusión en el campo artístico, ya que propiciaron la aparición de una nueva generación de estudiantes y futuros licenciados, buena parte de ellos provenientes de las clases populares, con un nivel más alto de especialización en cuestiones artísticas.⁹

Hasta ese momento la sección de arte en la prensa periódica había estado mayoritariamente a cargo de periodistas o escritores sin una formación específica. De modo que, en la nueva situación, se dio, por lo menos en las publicaciones más receptivas a la dinámica cultural, una entrada de voces jóvenes que disponían de un mayor bagaje de información y conocimientos, tanto sobre la escena local como la internacional, que sus predecesores inmediatos. Por otra parte, la progresiva creación de revistas especializadas como *D'Art* (1972), *Batik* (1973), *Estudios Proarte* (1975), *Artes Plásticas* (1975) o *Artilugi* (1977), a pesar de los diferentes objetivos e intereses a que respondían, no pueden desvincularse

de este fenómeno –ni del aumento de la oferta galerística–, ya que acogieron en sus páginas a una buena parte de las nuevas promociones académicas.¹⁰

El desarrollo y la proyección de los conceptualismos tampoco resulta un fenómeno ajeno a dicha dinámica, no solo por las coincidencias generacionales y por el hecho de que buena parte de sus practicantes pasaron por alguno de los centros docentes públicos o privados antes citados, sino también porque el nivel de sofisticación intelectual que sustentaba aquellas manifestaciones casi imposibilitaba que fueran abordadas por la crítica convencional, carente como estaba del instrumental teórico adecuado y del necesario nivel de información. La actividad de los artistas conceptuales y de la artigrafía emergente más inquieta propiciaba ciertas formas de retroalimentación mutua y, en consecuencia, resultaban favorecidas las posibilidades profesionales de los agentes críticos dotados de un mayor y más actualizado capital artístico. Esto, al margen, claro está, de su aptitud para captar con eficiencia y profundidad las proposiciones generadas por dichos artistas. En este sentido, Joaquim Dols consideraba que la crítica de arte no estaba a la altura del reto planteado por los conceptualismos, la más conservadora –afirmaba– no sabe qué decir, mientras que la más avanzada, a pesar de algunos esfuerzos en el terreno léxico y analítico, no ha entrado en el fondo de los problemas ni ha logrado construir un método específico desde el que afrontar las nuevas propuestas.¹¹

Dos de las plataformas editoriales más prestigiosas y de amplio eco que canalizaron estas nuevas voces fueron las revistas generalistas *Serra d'Or* y *Destino*,¹² las cuales albergaban algunos de los nombres más reconocidos de la crítica del momento –Alexandre Cirici, María Lluïsa Borràs, Daniel Giralt-Miracle, Francesc Miralles o Josep Corredor-Matheos– y a la vez incorporaron jóvenes provenientes de las últimas hornadas universitarias –María Teresa Borraro, Cèlia Cañellas, Alícia Suárez y Mercè Vidal, por un lado, y Joaquim Dols Rusiñol, Francesc Fontbona, Manel Gudiol, Joan Ramon Triadó, Glòria Moure o Eulàlia Janer, por el otro–. Buena parte de las polémicas del momento vinieron impulsadas por estas nuevas generaciones que aspiraban a dinamizar la escena artística local y a sustituir una crítica anclada en el pasado, carente de la necesaria competencia y cultivadora del comentario superficial. “Sobre arte y sobre todo lo que a él se refiere deben escribir los profesionales expertos,”¹³ afirmaban. Frente a la crítica idealista, mitificadora y llena de adjetivos, defendían una mirada rigurosa y bien fundamentada histórica y teóricamente: “El conocimiento de causa es absolutamente imprescindible si no queremos incurrir en las frivolidades que tanto abundan en este país”¹⁴ Desde *Serra d'Or*, la intención era similar, también pretendían alejarse de las fórmulas estereotipadas, a menudo meramente halagadoras, que predominaban en periódicos y revistas.¹⁵

La aspiración de rigor analítico y exigencia crítica los llevó a cuestionar el interés de numerosas aportaciones artísticas representativas de la modernidad establecida, muchas de ellas adscritas originariamente al informalismo. Por ejemplo, de Subirachs decían que ponía “una técnica depuradísima al servicio del más puro formalismo”, de Tharrats, que presentaba una exposición “deplorable”,¹⁶ o de Tàpies, que su obra dependía de experiencias y formas que ya no respondían a los requerimientos y necesidades de la sociedad del momento.¹⁷ O bien, desde *Destino*, Joaquim Dols desmontaba la obra del artista más valorado

por la revista y uno de los más cotizados del momento, Jorge Castillo, de quien afirmaba que su surrealismo resultaba “nulumamente politizado, de escaso erotismo y en exceso literario, agravado todo ello por su elevada dosis de folklorismo tópico. Por otra parte, su repertorio estilístico de soluciones plásticas, cambiantes hasta rozar la incoherencia, aparece subordinado a normativas ajenas”¹⁸

Mientras que en *Serra d’Or* Cirici siempre llevó la batuta de la sección artística, a pesar de que en sus páginas escribieron muchas otras personas sobre cuestiones estéticas, en *Destino* se dieron dimisiones y sustituciones provocadas por los cambios en la propiedad de la revista y por sus consiguientes reorientaciones políticas. Así, al poco de que Jordi Pujol, futuro presidente de la Generalitat de Cataluña, se hiciera con el medio, estalló una crisis interna a raíz de las tensiones entre el equipo de redacción y la nueva propiedad, la cual consideraba que se difundían tesis comunistas. El conflicto provocó la dimisión de los periodistas responsables y, al mismo tiempo, renunciaron numerosos redactores, entre ellos el colectivo T.M.G.F.D. Por su parte, Giralt-Miracle, Borràs, Corredor o Moure continuaron publicando en la revista.¹⁹ El celebrado escritor Josep Pla también escribió sobre arte en las páginas de la publicación desde un punto de vista marcadamente reaccionario, que se complementaba, como anillo al dedo, con su visión de la realidad política del momento. Una visión que, por su derechismo extremo, tampoco satisfacía a los propietarios de la revista.

En el año 1978, un nuevo grupo, vinculado a sectores de la derecha española con lazos con el franquismo y el Opus Dei, adquirió *Destino* y su opción fue excluir o marginar a los redactores –también a los críticos de arte– que no se ajustaban a la línea que pretendían dar a la publicación. La entrada de Rafael Santos Torroella como nuevo responsable de la sección supuso un desplazamiento hacia postulados más inocuos y una mayor atención a artistas convencionales y a galerías que priorizaban el lado mercantil de la producción. Si menciono estos hechos es para evidenciar que el predominio de unas u otras opciones críticas y la promoción de unos u otros autores, venían condicionados, entre otros factores, por la confrontación que se daba entre proyectos sociopolíticos diferentes y por el poder de que unos y otros disponían.

El gran viraje

Casi en coincidencia con la aceptación de la opción de reforma por parte de los partidos mayoritarios, mediante el pacto entre sectores aperturistas del franquismo y las fuerzas hegemónicas de la oposición, que supuso la renuncia a un cambio estructural profundo, el campo artístico vivió un desplazamiento significativo de posiciones en su interior. La recesión de los conceptualismos y de las opciones de ruptura estético-ideológica fue en paralelo a la recesión de las discursividades afines. Para la construcción del nuevo marco político, los planteamientos críticos más radicales eran como un ruido molesto, ya que su aspiración utópica no casaba bien con el espíritu consensual y la vocación pragmatista que manifestaban las élites políticas.

Por otra parte, el proceso de mutación que venía experimentando el capitalismo a nivel global –posfordismo y acumulación por desposesión– con la crecien-

te mercantilización de todos los ámbitos de la vida social y cultural, las nuevas hegemonías políticas de signo neoconservador en el ámbito internacional, la deslegitimación de referencialidades políticas alternativas, y, al mismo tiempo, las dinámicas específicas que se vivían en el Estado español a raíz del proceso de construcción de unas nuevas institucionalidades, contribuyeron a transformar las bases y las condiciones de desarrollo del arte en Cataluña.²⁰

La crítica más comprometida con la modernidad y las neovanguardias entró en un progresivo estado de estupefacción al ver cada vez más cuestionados, tanto en el mundo local como en la escena internacional, los valores y fundamentos en que había asentado su práctica.²¹ Cirici hablaba de un necesario "alto en el camino" para poder evaluar con mayor perspectiva la nueva situación.²² De forma parecida, Giralt-Miracle entendía que era "un momento propicio para la revisión y el examen del pasado, una actitud de espera antes del despliegue de proyectos de futuro."²³ Mientras que Corredor, más propositivo, postulaba que "la crítica sólo podrá ser creadora en tanto se ciña a la obra y rehaga el camino del creador plástico."²⁴

***Artilugi*, una publicación en tránsito**

En este contexto de dudas e incertidumbres, apareció la revista *Artilugi*, una publicación fundamental en cuanto a la práctica y la reflexión artigráficas y, al mismo tiempo, un medio útil para captar un determinado estado de ánimo en un momento de tránsito.²⁵ Sus impulsores fueron Victoria Combalía, Alicia Suárez y Mercè Vidal, que se encargaban de las cuestiones artísticas, y Carles Hac Mor, de la sección literaria. Todos ellos procedían del entorno conceptualista, si bien desde un nivel de implicación diferente,²⁶ y de experiencias de escritura influidas por determinados aspectos del marxismo y, en parte, del estructuralismo y la semiótica, si bien con una mirada y unos intereses no del todo coincidentes. Vidal y Suárez habían agudizado los aspectos ideológico y sociológico de su óptica, y, con Combalía, ejercían una crítica artística que, a pesar de las innovaciones que incorporaban, respetaba las características fundamentales del género. En cambio, Mor, afín a los planteamientos telquelianos, comenzó a cuestionar las bases del mismo discurso, y las funciones que se le atribuían, mediante la transgresión de sus códigos y lenguajes en tanto que concreción y vehículo de la ideología dominante o, si se quiere, en tanto que medio donde tomaban forma y se constituían las relaciones de poder.²⁷

La reflexión sobre el lugar, el sentido y el papel de la crítica de arte tuvo varias expresiones en *Artilugi*. En general había un sentimiento de rechazo hacia las formas predominantes de escritura y una impugnación de los condicionantes mercantiles. Para Joaquim Dols, la crítica de arte tendía más a desconectar las relaciones entre el arte y la sociedad que a facilitar ningún tipo de servicio público o a contribuir a un trabajo de tipo creativo e intelectual. A su entender, la crítica de arte debería producir "un discurso correlativo" al que era propio de los artistas.²⁸ El texto de Dols apuntaba un abandono de su anterior perspectiva cientifista y la búsqueda de una nueva manera de afrontar la producción artística, la cual le llevaría, ya en el momento posmoderno, a defender una crítica entendida como creación y "productora de sensaciones".

José Corredor-Matheos, por su parte, a raíz de la participación en el Congreso Europeo sobre la Crítica de Arte celebrado en la ciudad de Montecatini Terme bajo el título de *Crítica 0*, elaboró un detallado informe de lo que se dijo y de las posiciones representadas. Y también explicitó su propio punto de vista, que en parte prolongaba la defensa del factor subjetivo como fundamento crítico imprescindible, al tiempo que asumía la idea de "laxismo", la necesidad de superar rigideces teóricas y metodológicas, introducida por Jean-François Lyotard en su intervención. En su artículo, Corredor subrayaba la intervención de U. Eco y su crítica a los errores de la semiótica en su intento de tratar los fenómenos visuales como si fueran analizables en signos descomponibles y codificados. En su énfasis, no es difícil ver una alusión a la manera de hacer de Cirici, con quien había polemizado sobre esta cuestión.²⁹

O bien, el escritor valenciano Josep Lluís Seguí denunciaba las limitaciones internas y las dependencias externas de los diferentes formatos de la crítica de arte. Pero no proponía ninguna alternativa más allá de reivindicar la supuesta autonomía del objeto artístico, una vez que se habían derrumbado, según él, las esperanzas revolucionarias: "la obra (producto) de arte es sujeto de un discurso autónomo. Interrelacionado, yuxtapuesto, paralelo, etc. a los otros discursos, pero autónomo en su especificidad".³⁰

Además de estas reflexiones, la publicación incluía extensas reseñas sobre los grandes eventos artísticos internacionales (Documenta de Kassel), sobre iniciativas de actualidad desarrolladas en el territorio (Àmbit d'Arts Plàstiques del Congrés de Cultura Catalana o Jornades Catalanes de Fotografia) o bien desarrolladas fuera por protagonistas catalanes (Setmanes Catalanes a Berlín). La actualidad artística estadounidense era tratada por Combalía, que desde julio de 1979 residía en Nueva York. También se incorporaban traducciones de textos contemporáneos relevantes.³¹ Hay que subrayar el hecho de que la revista nunca publicó ninguna crítica sobre la exposición individual de un artista. Las aportaciones localizadas en el ámbito catalán que merecieron más atención fueron las de Èczema, nombre de un grupo sabadellense que compaginaba el activismo cultural con la edición de materiales visuales y textuales en formato no convencional, y las del colectivo mallorquín Taller Lluàtic, que colaboraba y mantenía estrechas relaciones con Èczema.

Artlugi recogió y trató numerosas preocupaciones propias de su momento histórico; en sus páginas, hay relecturas de las tradiciones de vanguardia, revisiones críticas de los grandes nombres de la artigrafía moderna internacional, propuestas de reformulación sobre diversos ámbitos y disciplinas o, en fin, recepción de los primeros planteamientos de base posmoderna.³² Lo que sorprende es que, tras la desaparición de la revista, muchas de las rutas que se apuntaban parece que se disuelvan en el aire, como si no hubiera caminantes dispuestos a recorrerlas.

Desplazamientos y cambios de hegemonía en las prácticas y los discursos

Si durante buena parte de los años sesenta y setenta la base teórica de la crítica de arte más innovadora había tendido a apoyarse en criterios fundamentados en las ciencias sociales o humanas, en el proceso que llevaría hacia el llamado

momento posmoderno cobró especial relevancia un descriptivismo neoformalista que, en su hipotética voluntad de centrarse en lo propiamente artístico –correlativa a la idea que la primera y principal función del arte era la fidelidad a su propia naturaleza, según afirmaba Javier Rubio–³³ derivó a menudo hacia un modelo de cariz endogámico, en correspondencia a lo que Néstor Canclini ha calificado de estética incestuosa.³⁴

Esta visión prescriptiva y reductora del fenómeno artístico y la voluntad de situarlo en un compartimento estanco así como el hecho de identificar falazmente una determinada concepción del arte con una supuesta naturaleza del arte, esencial y ahistórica, pueden verse como operaciones similares a la creciente patrimonialización de la política por las instituciones y a la desactivación o deslegitimación de todo aquello que se situaba fuera de sus límites estrictos.

Los artistas han de hacer arte y no política –se decía–, obviando que en el mismo momento en que una obra de arte accede al espacio público pasa, inevitablemente, a formar parte de la política, por tanto lo que en realidad se cuestionaba no eran tanto unas formas y unas prácticas artísticas concretas, que también, sino unas determinadas formas de posicionamiento político del arte.

Sirva como ejemplo del citado hacer ensimismado de una cierta crítica de arte, muy influyente en aquellos momentos, el siguiente fragmento escogido aleatoriamente de entre las numerosas manifestaciones representativas de esta orientación: “La dureza cortante de su pintura se hace manifiesta en una trama de pinceladas largas nada insistida pero mantenida en toda la superficie del papel, con unos ricos e incisivos tonos amarillo-verdosos que vibran ácidamente entre azules y rojos en un equilibrio conmovedor y vigoroso de estructuraciones”. Si el lector había visto la obra, este tipo de explicación, que podía extenderse a lo largo de páginas y páginas, le resultaba superflua e incluso farragosa, y si no la había visto su efectividad sería equivalente al intento de quitar el hambre mediante la descripción de un plato de macarrones. Pero con el agravante de que la pretensión de verbalizar esa forma visual supuestamente artística, deslegitimaba, con su espuria transposición verborreica, el criterio de especificidad medial en que, supuestamente, se fundamentaba su concepción teórica.

Posiblemente esta manera de hacer tenía una de sus inspiraciones más cercanas en el uso de técnicas y procedimientos de base lingüística y semiótica que empezaron a aplicarse en los años sesenta, pero en la mayor parte de aquellos casos, lejos de miradas limitadamente autocontemplativas, había una voluntad de establecer nexos de conexión con la trama social, de contribuir a la transformación de la praxis vital establecida y de incidir en un “afuera” que condicionaba tanto el nivel de autonomía como la producción de sentido del artefacto estético.³⁵

Este tipo de críticas neoformalistas, a menudo destinadas a llenar catálogos de exposiciones, también solían invocar un lugar común: la visita a los talleres de los artistas, planteada como una especie de ruta iniciática desde la cual alcanzar la revelación iluminadora. Pero, en la mayor parte de los casos, los resultados textuales de esta voluntarista experiencia epifánica no iban más allá del ejercicio apologetico y de la exaltación de la figura del artista, los cuales solían remitir más bien a las estrategias de *marketing* de las empresas para vender un determinado producto.

Tales planteamientos, que se querían exentos, por ideológicamente descontaminados, de impurezas y contradicciones del mundo social, pronto fueron acogidos en las iniciativas expositivas de las instituciones estatales y de las grandes entidades financieras y en los principales medios de difusión y galerías de arte. En paralelo, también se asentó una forma de especulación estética que se solapaba con la recreación subjetiva y poético-literaria de la experiencia artística.³⁶

El componente histórico, que había impregnado el argumentario de una determinada crítica, no desapareció del todo, pero su uso experimentó algunos cambios relevantes. Por un lado, la historia política y social del presente, que podía haber ayudado a explicar dinámicas y procesos de la contemporaneidad artística, fue arrinconada, como si el campo del arte fuera un universo cerrado y autosuficiente. Y, por el otro, la utilización de la historia del arte vio, en buena parte, modificada su función al diluirse el sentido de temporalidad y dejar de ser un factor contextualizador para convertirse, para muchos artistas y críticos, en una especie de contenedor –algunos analistas han empleado el símil del supermercado– de formas y referentes estéticos flotantes, alienados de su medio sociocultural y utilizados como meros pretextos retóricos con los cuales no se solía establecer ninguna dialéctica significativamente fecunda. En este tipo de historicismo deshistorizado, el interés por las cuestiones de orden teórico, metodológico, conceptual o ético tendió a desvanecerse. Lo más importante era llenar el carro de la compra, a ser posible con marcas históricas reconocidas con el fin de evidenciar la aspiración a un estatus alto y prestigioso.

La sociología, por su parte, se vio globalmente estigmatizada, todo intento de buscar las interconexiones entre la producción estética y la complejidad social pasó a ser considerado sociologismo banal y causalidad mecánica ante la presunta, cuando no sagrada, inescrutabilidad del arte.

El ámbito filosófico se convirtió en un útil suministrador de recursos para una artigrafía progresivamente orientada hacia una supuesta sensibilidad posmoderna, si bien la utilización que se hacía de ellos solía estar más cerca de la invocación culturalista que de un uso profundizado como herramienta cognitiva. La solución estética tendió a ser vista como una posible respuesta, un refugio protector o una vía evasiva, a los males y conflictos de la humanidad y en esta orientación idealizante confluyeron pensadores provenientes de diferentes tradiciones de pensamiento (marxismos, freudomarxismos, neonietzscheanismos, libertarismos o neopositivismos varios).

En este nuevo marco de referencias, la crítica de la racionalidad contemporánea y del puritanismo moderno –que a veces derivó hacia planteamientos simplificadores de carácter irracionalista y antimoderno–, la construcción de una nueva subjetividad, la revalorización de la privacidad y del sentido íntimo, la creatividad, el sensualismo o la pérdida de sentido de lo bello, fueron algunos de los temas que ocuparon buena parte del pensar filosófico del momento y que repercutieron en la crítica de arte.³⁷

De las pugnas intramodernas a las confluencias contra la posmodernidad

Antoni Tàpies ha explicado que empezó a escribir motivado por su desacuerdo hacia los posicionamientos de Alexandre Cirici.³⁸ De hecho, el debate persis-

tente que mantuvieron durante buena parte de los años setenta constituye, a mi entender, uno de los episodios más significativos de ese período.³⁹ Pero, un poco más tarde, cuando se agudizó la controversia sobre la crisis de la modernidad, Cirici y Tàpies volvieron a confluir. De modo que el crítico escribió el texto del catálogo de la exposición de Tàpies en la galería Maeght (1981), en este caso, sin embargo, desde una perspectiva entre antropológica y psicoanalítica. Uno y otro también coincidieron, aunque desde planteamientos distintos, en el cuestionamiento de la posmodernidad y las prácticas y los discursos que se amparaban en ella y contribuían a definirla.

Si Cirici identificaba posmodernidad con conservadurismo, un poco a la manera habermasiana, Tàpies adoptó los antónimos de estos términos para titular, como si fuera una proclama, una de sus recopilaciones de artículos, *Por un arte moderno y progresista* (1985). Frente a quienes intentaban encontrar salidas a la situación del arte desde actitudes restauracionistas y planteamientos neohistoricistas, Tàpies reivindicaba “una de las señas de la verdadera modernidad”, esto es “la renovación y el trabajo constante sobre el lenguaje”.⁴⁰ El pintor defendía una modernidad no sometida a la razón instrumental, sino bajo una inspiración trascendente, donde confluyeran las antiguas sabidurías con las últimas tendencias de la ciencia. Frente a la “caricaturización de la idea de progreso” postulaba una concepción no teleológica que valorara “sus connotaciones de experiencias, de conocimientos y comportamientos mejores, en cualquier tiempo” y no las “de una mejora a medida que nos acercamos a nuestro tiempo”.⁴¹

Pero la mayor oposición contra la citada idea de posmodernidad vino de Cirici. Unos meses antes de morir adoptó una actitud fuertemente beligerante, fuera en el terreno del arte, del diseño o de la arquitectura. A su entender, las transvanguardias y los neoexpresionismos eran antítesis regresivas de la vanguardia, y no nuevas manifestaciones de esta, que era como los interpretaban algunos críticos del momento.⁴² Y, a la vez, contemplaba la posmodernidad como un proceso cultural global de carácter involutivo. La propuesta ciriciana, después de un período de dudas, terminó apuntando hacia la necesidad de una revisión crítica del legado moderno para reactivar su potencial emancipador,⁴³ pero su deceso inesperado no hizo posible que profundizara en esta dirección.

Por su parte, Arnau Puig, el viejo existencialista que, como Sartre, había incorporado elementos del marxismo en su óptica, reprochaba la tendencia a la literaturización de la crítica y al mero descriptivismo formal. Según él, el crítico debía estudiar científicamente las razones y las motivaciones de la obra y, al mismo tiempo, tenía que averiguar de qué manera y en qué medida el producto artístico era la representación simbólica de las realidades sociales.⁴⁴ Incluso uno de los pintores más reivindicado por la crítica del momento, Albert Ràfols-Casamada, consideraba que esta era bastante gris, poco combativa y carente de definición.⁴⁵

Por los parajes de la posmodernidad en Cataluña

Si bien ya se pueden rastrear, especialmente desde la segunda mitad de los años sesenta, algunos de los precedentes a partir de los cuales se desplegará la posmodernidad artística, será durante la década siguiente y sobre todo en la posterior que tendrá lugar su mayor irradiación.⁴⁶ Antes hemos visto que *Artilugi*

había tratado aportaciones de Èczema, un hecho que cabe resaltar ya que fue precisamente de sus entornos de donde surgieron algunos de los nombres en los que se asentó el desarrollo del arte y la artigrafía de los años ochenta –Vicenç Altaió, Gloria Picazo, Carles Hac Mor, Perejaume, Pep Duran, Jordi Colomer, etc.–. Y, al mismo tiempo, Èczema hizo de puente en el proceso que llevó a sectores de las neovanguardias de los setenta, e incluso de autores anteriores como Joan Brossa, hacia los escenarios posmodernos.⁴⁷

Cabe decir, sin embargo, que determinados aspectos y orientaciones de los conceptualismos ya presentaban cierta afinidad con maneras de hacer que entronizarían las tendencias posmodernas,⁴⁸ como la utilización creativa del legado histórico –no hay que olvidar que inicialmente se hablaba de “neodadaísmo” para referirse a ciertos conceptualismos–, el interés hacia los medios de comunicación y las nuevas subculturas populares y de masas, e incluso la relectura de ciertas manifestaciones tradicionales, que ponían de manifiesto la voluntad de erosionar los protocolos dominantes de la alta cultura moderna, o, en fin, la reflexión, no exenta de ironía, sobre el *kitsch* o sobre la construcción de la imagen del artista por la cada vez más omnipresente industria cultural.

Los miembros del otro grupo promovido por *Artilugi*, el Taller Lluàtic (1975),⁴⁹ básicamente recogían y reelaboraban aspectos de la herencia pop y de la figuración libre, influidas por las corrientes contraculturales y el mundo del cómic. Dos líneas estéticas que también ponían en cuestión elementos supuestamente identificadores del movimiento moderno.

Hay que tener en cuenta, sin embargo, que la idea de modernidad, más allá de sus derivas reductoras y dogmatizantes, no respondía en origen a un mundo cerrado, restrictivo y homogéneo, sino que, contrariamente, abría la posibilidad de múltiples manifestaciones y desarrollos, incluso de carácter contrapuesto. Las mismas vanguardias eran expresiones de la modernidad, pero a la vez cuestionaban, sea desde la derecha extrema o desde la izquierda radical, algunos de sus valores, supuestos y derivaciones. Ahora bien, como en todo proceso histórico, donde toman forma y se enfrentan fuerzas y proyectos diversos, el sentido y la orientación de sus dinámicas no venían predeterminadas. Solo desde una perspectiva mítica, se pueden augurar recorridos forzosamente inevitables y futuros milagrosamente radiantes. Ya decía un clásico que la distancia más corta entre dos puntos no era la línea recta, puesto que se debían sortear los obstáculos del camino. De manera que avances, estancamientos y retrocesos formaban parte constitutiva de este discurrir temporal en la contradicción.

Èczema recoge, en cierta forma, un ideal de diversidad, pero en un marco que ya no responde a los tiempos de la modernidad heroica. La opción de Èczema, lejos del hiato señalado por Cirici entre modernidad y posmodernidad, postulaba un modelo inclusivo que tendía a diluir la diferencia desde una vindicación de la individualidad y la pluralidad convivencial de poéticas, y que reunía aportaciones tan diversas como las representadas por Alfons Borrell, Jordi Benito, Fina Miralles, Pere Noguera, Carlos Pazos, Zush, Perejaume, Ferran García Sevilla o Miquel Barceló.

El poeta y ensayista Vicenç Altaió, alma del grupo, llevó a cabo una lectura en clave posmoderna de determinados autores provenientes de las tradiciones de vanguardia, o al menos de unas pretendidas vanguardias, al tiempo que apli-

caba técnicas y recursos formales de origen vanguardista a prácticas artísticas posmodernistas. Su aproximación al arte del momento adoptaba un modelo poético-literario lleno de juegos de lenguaje, citas y apropiaciones de diverso tipo que, en parte, bebía del legado textualista, y que presentaba ciertas coincidencias con propuestas de Carles Hac Mor. Desde esta perspectiva, Altaió, un poco a la manera de Eugeni d'Ors, que a principios de siglo había decretado quien era o no era *noucentista*, estableció una relación de autores y escrituras que se situaban en zonas coincidentes o afines a su poética y que vendrían a encarnar el nuevo espíritu de los tiempos presentes.

La vía iniciada por Èczema tendría su culminación en la revista *Àrtics* (1985),⁵⁰ que posiblemente constituya la principal concreción editorial de una posmodernidad que tendía a trasladar a la esfera estética la aspiración emancipadora, en una especie de operación sublimadora propiciada por la pérdida de esperanzas en las posibilidades de un cambio sociopolítico de gran calado,⁵¹ y que canibalizaba un amplio y diverso espectro de referentes artísticos y culturales.⁵² En este universo, la crítica de arte tendió a convertirse en un texto de creación paralelo a la obra, de límites imprecisos y conducido por la sensibilidad de su autor, si bien no dejó de haber expresiones de carácter más continuista en relación al formato tradicional. En algunos casos, la reflexión crítica revertía en el proceso mismo de formalización de las escrituras. Como la publicación trataba, básicamente, de lo que interesaba a sus responsables y colaboradores, la explicitación del desacuerdo tenía escasa presencia y el espíritu afirmativo se imponía a la negatividad.⁵³ Otras revistas del momento, no lejanas de los planteamientos de *Àrtics*, fueron *Metrònom-Art Contemporani* (1984) y *Fenici* (1985).⁵⁴

Epílogo

La crítica de arte, en tanto que parte constituyente del campo artístico, fue una de las prácticas que contribuyó a la reestructuración del sistema del arte en Cataluña en el paso de la tardomodernidad a la posmodernidad. Y, al mismo tiempo, la dinámica de este proceso, en el que se establecieron unas nuevas relaciones entre el arte, la artigrafía, las culturas de oposición, el entramado institucional y de gobierno y el mercado, repercutió en el sentido, el carácter y la función que adquiriría la crítica artística. Unos cambios y reorientaciones que afectaron tanto su percepción de las manifestaciones artísticas como la fundamentación teórica, ideológica y retórica de sus discursos.

Un conjunto de fenómenos que hay que enmarcar en el terreno de juego surgido del tránsito de un régimen dictatorial a una monarquía parlamentaria y de la progresiva asunción de las tesis que, también en el plano ideológico y cultural, venían rigiendo el proceso de mutación capitalista a escala global. La resultante política fue una forma de democracia incompleta –con numerosos lastres del pasado y unos aparatos de Estado, los llamados “poderes fácticos”, involucrados en torturas y asesinatos, que no fueron objeto de depuración y que condicionaron todo el proceso de reforma–, la cual conllevó la desarticulación de las redes de autoorganización popular y una aparente clausura de las expectativas de transformación social.

En la escena artigráfica, las pugnas y los debates internos que había vivido la crítica, ligados tanto a diferencias teóricas y de método como de proyecto político, tendieron a desaparecer de la escena pública bajo la entronización de un gran relato que, en nombre de un democratismo mal entendido, tendía a derogar lo irreconciliable y a esquivar lo contradictorio. Y algo parecido ocurrió con la manera de afrontar la producción estética por la crítica artística. En este contexto, las opciones artigráficas que se impusieron coincidían, a pesar de las diferencias entre ellas, en la tendencia a circunscribir el alcance de sus reflexiones en el ámbito de lo estético, lo cual no dejaba de ser una muy determinada forma de posicionarse en las relaciones que, evidentemente, se continuaban dando entre la producción simbólica, la construcción de imaginarios y el entorno social y político.

El afán transformador que había caracterizado la artigrafía más inquieta propendió a disolverse, no solo por las consideraciones ideológicas y los cambios contextuales mencionados,⁵⁵ sino también por la propia dinámica interna del sector y por la capacidad de integración de la institución artística, que fue reflojada política y económicamente. En efecto, el nivel de disensión de los agentes críticos se vio progresivamente atemperado una vez alcanzada una posición más o menos satisfactoria y estable en el nuevo mapa de relaciones que se conformó en el seno del sistema artístico en Cataluña. Y uno de los sentidos del término “normalización”, bastante usual en aquella coyuntura, era precisamente este.

De modo que en esta reconfiguración del campo, unos pasaron a ocupar puestos de centralidad, o aspiraban a ocuparlos –lo que conllevó un ajuste de sus discursos a las exigencias implícitas en el nuevo emplazamiento–, otros se situaron en zonas más o menos periféricas con la perspectiva, o no, de ensayar futuras vías de abordaje y, en fin, unos terceros abandonaron el campo de la crítica de arte, sea por una falta de sintonía o de motivación ante la situación que se iba imponiendo sea por la dificultad de mantener y hacer valer sus puntos de vista en un contexto que no les era favorable. En este último caso, los desplazamientos hacia la disciplina historiográfica y el mundo académico fueron bastante usuales.

Notas

1. Una iniciativa del Grup de Treball fue el envío de material propio a numerosos críticos para que valoraran sus propuestas. Las respuestas fueron escasas, solo contestaron A. Cirici, V. Bozal, R. Chavarri, S. Marchán, A. Puig, A. Suárez y M. Vidal. Véase *Qüestions d'Art*, n.º 28, Barcelona, 1974. Entre los impulsores de esta iniciativa estaba Imma Julián, crítica e historiadora del arte, también vinculada al PSUC, que incorporaba en su perspectiva elementos de base histórica y sociológica. Fue miembro del equipo responsable de la participación española en la Bienal de Venecia de 1976. Colaboró en revistas como *Gazeta del Arte*, *Arreu* o *D'Art* y acabó decantándose hacia la historia del arte.

2. Proponemos esta palabra, que parte del término “artigrafía” -escrituras sobre el arte- ideado por F. Fontbona (1973), para referirnos a aquellas prácticas textuales que, a su vez, reflexionan sobre sí mismas o sobre otras formas artigráficas, por lo tanto, las vertientes teóricas, epistemológicas y de método constituyen los aspectos centrales de su razonar.

3. Empleamos el título de un libro de la época para caracterizar este momento, *El descrédito de las vanguardias artísticas* (1980). A pesar del uso frecuente del término “vanguardia”, no se había llegado a construir una teoría sólida sobre ella. Los usos más generales tendían a equiparar las vanguardias con manifestaciones alejadas de los modelos más establecidos o que mantenían cierta relación sincrónica con corrientes en boga en los espacios centrales internacionales. Uno de los autores que reflexionó más sobre el particular fue A. Cirici, pero su conceptualización tenía un sentido más bien propositivo y una aspiración performativa, es decir partía de una voluntad de orientar y de llenar de unos determinados sentidos ciertas prácticas artísticas y de hacer del discurso crítico un instrumento constructor de realidad. Por su parte, el Grup de Treball formuló la dicotomía “vanguardia” (herramienta de antítesis)-“vanguardismo” (instrumento de integración burguesa) dentro de su estrategia de transformación social. O. C. Hac Mor, que provenía de estas últimas posiciones, estableció una distinción clave entre la vanguardia y los usos contemporáneos de las tradi-

ciones de vanguardia, si bien terminó adjurando del término ante su banalización y supuesta ineficiencia en el contexto cultural tardocapitalista. Posteriormente, desde el campo ensayístico, E. Subirats haría varias lecturas y propuestas muy sugerentes, como *La crisis de las vanguardias y la cultura moderna* (1985), en la que proponía un replanteamiento de las vanguardias para abrir un nuevo principio de esperanza histórica.

4. La revista *Qüestions d'Art* se fundó el 1967, dirigida por Xavier Sabata, inicialmente estaba vinculada al arte religioso y al espíritu posconciliar. Entre sus primeros colaboradores, nombres como J. M. Valverde, J. M. Subirachs o J. V. Foix. Más adelante, D. Giralt-Miracle cogió las riendas de la publicación.

5. VV. AA., "Els crítics i la crítica", *Qüestions d'Art*, nº 24-25, Barcelona, 1973, p. 23.

6. Véase Narcís Selles, *Alexandre Cirici Pellicer, una biografia intel·lectual*, Afers, Catarroja-Barcelona, 2007.

7. VV. AA., "Els crítics i la crítica", *op. cit.*, p. 21. [Todas las traducciones son del autor] D. Giralt-Miracle había estudiado en la escuela de Ulm, inicialmente impulsó la imbricación entre arte y tecnología, la integración del arte en la sociedad y las tendencias cinéticas y de investigación visual. Véase Paula Barreiro, *La abstracción geométrica en España (1957-1969)*, CSIC, Madrid, 2009, pp. 269-278.

8. Uno de los momentos destacados fue el año 1967, a raíz de la presencia del Gruppo 63, que reunía algunos de los principales estudiosos italianos de la semiótica –G. Dorfles, R. Barilli, U. Eco, etc.–, y de las jornadas de debate con intelectuales catalanes representativos de diferentes disciplinas y corrientes ideológicas. Hasta ese momento las bases teóricas del diseño en Cataluña habían correspondido, básicamente, a derivaciones bauhausianas y ulmianas, que serían substituidas por las corrientes semióticas. También habría que mencionar la importancia de los seminarios que impartieron L. Goldmann y R. Barthes en Barcelona, o, a otro nivel, los de O. Massota.

9. Hay que subrayar el aumento considerable de mujeres en estos estudios. La larga lucha contra el sexismo y la discriminación de género había abierto esa puerta, pero a la vez este hecho puede ser visto como una persistencia de la minorización, ya que la presencia femenina tendía a concentrarse en el campo de las humanidades. En el año 1970, la Universidad de Barcelona, de la mano de Alexandre Cirici, introdujo la asignatura de Sociología del Arte, con lo que se convirtió en el primer centro del Estado español en impartir esta especialidad; y en 1973, la de Semiótica Visual.

10. *D'Art* era una publicación universitaria dirigida por S. Alcolea y con F. Miralles de subdirector, más adelante, A. Cirici y F. García Sevilla ocuparían estos cargos. El primer equipo de redacción entraría casi en peso en *Destino*, en *Batik* y luego impulsaría *Estudios Proarte*. La revista *Batik* estaba dirigida por D. Giralt-Miracle y básicamente tenía una función informativa y de comentario de exposiciones, si bien también solía incluir algunos artículos más reflexivos y de fondo. Otros colaboradores destacados eran V. Combalá, J. Corredor, J. Iglesias del Marquet, F. Rivas, V. Aguilera Cerni, E. Azcoaga, E. Westerdahl o A. Puig. También publicarían críticos jóvenes como G. Moure, T. Camps, J. Rubio, L. Ciriot, J. M. Bonet, J. Fàbrega, G. Picazo, R. Queralt, P. Parcerisas o M. T. Blanch. Esta última se convertiría en redactora jefe de *Batik* en octubre de 1976 y fue, con Combalá, una de las personas más involucradas en iniciativas expositivas de entidades financieras e instituciones oficiales.

11. Joaquim Dols Rusiñol, "Problemas actuales de la crítica de arte: la poesía experimental", *Destino*, nº 1933, Barcelona, 14 de octubre de 1974, pp. 48-49.

12. *Destino* (1937) fue creado en Burgos como publicación falangista por un grupo de catalanes alineados con el bando fascioso. A pesar del conservadurismo de los propietarios, la revista experimentó una transformación constante empujada por la evolución de la sociedad y el influjo de la oposición antifranquista. Desde finales de los sesenta, acumuló numerosos expedientes y fue suspendida temporalmente. En 1974 fue adquirida por J. Pujol para que sirviera a su proyecto político. Mientras que *Serra d'Or* (1959) fue el resultado de la refundición de dos revistas vinculadas a la Abadía de Montserrat. La nueva publicación dependía de la comunidad benedictina y se acabó convirtiendo en la principal plataforma editorial del movimiento democrático. El manto eclesial no evitó que se le abrieran varios expedientes ni el secuestro de la revista.

13. T.M.G.F.D., "¿Qué critican los críticos?", *Destino*, nº 1897, Barcelona, 9 de febrero de 1974, p. 37. La firma corresponde a las primeras letras de los apellidos del grupo que constituían Triadó, Miralles, Gudiol, Fontbona y Dols, provenientes de la revista universitaria *D'Art*. La fundamentación básicamente histórica de su crítica se complementaba con la visión más estructuralista de Dols. Sus objetos de interés abarcaban un amplio espectro temático –los museos y su gestión, el patrimonio artístico, las galerías de arte o la reflexión sobre las disciplinas artigráficas–.

14. T.M.G.F.D., "007 ver sus T.M.G.F.D.", *Destino*, nº 1912, Barcelona, 25 de mayo de 1974, p. 49.

15. De 1972 a 1974, el colectivo G-4, formado por Borrajo, Cañellas, Suárez y Vidal, se encargó de la crítica de exposiciones en *Serra d'Or*. A partir de 1974, tras la marcha de Cañellas y Borrajo, Vidal y Suárez pasaron a firmar conjuntamente sus críticas.

16. G-4, "Exposiciones", *Serra d'Or*, nº 163, Barcelona, 15 de abril de 1973, pp. 32-33.

17. Alicia Suárez y Mercè Vidal, "Una nova galeria d'art", *Serra d'Or*, nº 171, Barcelona, 15 de diciembre de 1973, p. 69.

18. J.D.R [Joaquim Dols Rusiñol], "Jorge Castillo", *Destino*, nº 1912, Barcelona, 25 de mayo de 1974, p. 50.

19. Estos críticos mantuvieron, en general, una actitud de compromiso con la modernidad, incluso desde cierta actitud militante. Corredor, por ejemplo, hizo una dura crítica contra la orientación de la Sala Parés y los sectores burgueses conservadores en que se sustentaba, la cual generó una dura respuesta de artistas adscritos a la galería. Su artículo sobre la participación española en la Bienal de Venecia (1976), muy comedido y bastante favorable, también fue recriminado, según su autor, por el nuevo director, B. Porcel, que entendía que había que censurar el enfoque dado por sus responsables, situados en la órbita del PSUC-PCE. De modo que los posicionamientos de Corredor no coincidían del todo con la base social que el *Destino* de Pujol pretendía representar.

20. Véase Narcís Selles, "De transiciones, desplazamientos y reformulaciones. Arte, derogación del franquismo y mutación capitalista", *Brumaria*, nº 24, Madrid, 2012.

21. Cabe decir que fue precisamente en estos momentos de incertidumbre que la crítica de arte catalana alcanzó una notable proyección internacional, con el nombramiento de A. Cirici como presidente de la Asociación Internacional de Críticos de Arte (1978) y de D. Giralt-Miracle como vicepresidente (1980). En 1978 se constituyó la Asociación Catalana de Críticos de Arte y el año siguiente ingresó en la AICA como sección autónoma. El primer presidente de la ACCA fue J. Corredor-Matheos, sustituido en 1980 por D. Giralt-Miracle.

22. Alexandre Cirici, "Parada en el camí", *Serra d'Or*, n° 215, Barcelona, agosto de 1977.

23. Daniel Giralt-Miracle, "¿Una crisis-ficción o una crisis-realidad?", VV. AA., *Arte y crisis. Para una reflexión sobre nuestro tiempo*, Publicaciones del Museo Popular de Arte Contemporáneo de Villafamés, 1981. Poco antes, había celebrado la "muerte de las vanguardias", si bien ante las reacciones que suscitó se vio obligado a matizar sus palabras. Véase "Cronografías", *Batik*, n° 47, enero-febrero de 1979, y n° 48, marzo de 1979. El autor fue uno de los críticos más bien situado en los medios de difusión y en las estructuras institucionales del campo artístico en Cataluña; su papel tuvo ciertos paralelismos con el de F. Calvo Serraller en el ámbito español. Uno y otro dirigieron la sección de arte de dos diarios, *El País* y *Avui*. En 1982 fue nombrado responsable del Servei d'Arts Plàstiques de la Generalitat de Catalunya y apoyó la línea representada por Èczema y Àrtics. Desde un punto de partida vinculado a la modernidad más racionalista, se convirtió en un crítico "todo terreno", con voluntad de abrazar propuestas muy diversas y una actitud receptiva hacia los cambios en las hegemonías artísticas internacionales.

24. José Corredor-Matheos, "Crisis del arte, crisis de la crítica y crisis de la crisis", VV. AA., *Arte y crisis. Para una reflexión...*, op. cit., p. 41.

25. *Artlugi*, que contaba con el apoyo material de R. Tous, apareció en diciembre de 1977 y el último número, en marzo de 1982. En total catorce números centrados mayoritariamente en el arte, pero también abiertos a otras disciplinas creativas. En los últimos números se observa un predominio de la temática arquitectónica y urbanística.

26. C. H. Mor había formado parte del Grup de Treball y las otras componentes de *Artlugi* habían publicado numerosos artículos sobre las prácticas conceptualistas, pero sin perder cierta distancia crítica, la cual, en ocasiones, las había llevado a cuestionar aspectos de sus manifestaciones. Todos ellos habían participado en los equipos multidisciplinares que se organizaron en el Instituto Alemán de Barcelona (1973) y que reunieron un abanico bastante amplio de personas vinculadas a las neovanguardias. En 1975, Combalía publicó el libro *La poética de lo neutro. Análisis y crítica del arte conceptual*, que trataba las líneas generales de la corriente más canónica de raíz anglosajona relacionada con el neopositivismo y la filosofía analítica, pero sin entrar en el estudio de otras orientaciones ni en las especificidades de estas prácticas en España.

27. Esta propuesta de radicalidad se manifiesta en su texto sobre la obra *Estava plena de canoes* (1977) de José Albertí; véase a Carles H. Mor, "Canoas Verso Terrús-Terrús", *Artlugi*, n° 8, Barcelona, octubre de 1979, p. 7. A partir del n° 11, octubre de 1980, Mor dejó de formar parte de *Artlugi*. Más adelante, ensayó otras posibilidades escriturales, como el uso de la alegoría, bajo la inspiración de R. Barthes y del pensamiento postestructuralista francés.

28. Joaquim Dols Rusiñol, "La crítica d'art?...hum!", *Artlugi*, n° 3, Barcelona, abril de 1978, p. 6.

29. Josep Corredor-Matheos, "Notas a un Congreso sobre Crítica de Arte", *Artlugi*, n° 5, Barcelona, [1978], pp. 1-3. También G. Dorflès en su libro *Il divenire della critica* (1976), ya se había posicionado en un sentido similar al afirmar que cada obra representaba un signo único, y que no era correcto descomponerla en una serie de planos y niveles.

30. Josep-Lluís Seguí, "Elements per a una (auto)crítica del discurs artístic", *Artlugi*, n° 5, Barcelona, [1978], p. 7.

31. Como los de A. B. Nakov sobre el constructivismo, de E. Cockcroft sobre el expresionismo abstracto y su uso en la guerra fría, de L. Nochlin sobre las mujeres artistas del siglo XX, de J. F. Lyotard, un poco antes de la aparición de su libro *La condition postmoderne: rapport sur le savoir* (1979), de R. Lucci o de H. de Varine-Bohan. La revista también incorporaba entrevistas, crítica de libros y una sección de cotilleos. Entre los colaboradores, además de los ya citados, hay que mencionar a A. Aguilera, J. Albertí, M. Arranz, J. Castellanos, A. Cirici, J. Coll, J. Fontcuberta, J. Fuster, R. Grau, M. López, J. M. Montaner, E. Olivella o A. Ràfols Casamada.

32. De los cuatro impulsores de la revista, V. Combalía continuaría ejerciendo la crítica de arte y tratando el panorama expositivo en *El País*, la línea artística del cual venía marcada básicamente por F. Calvo Serraller. También comisaría diversas exposiciones y se convertiría en una de las críticas más influyentes después de adaptarse a las nuevas hegemonías ideológicas y culturales imperantes en España. C. H. Mor mantendría una presencia destacada en publicaciones e iniciativas expositivas, si bien desde una cierta excentricidad en relación a las discursividades más asentadas. También escribiría en *El País* en el suplemento cultural de Cataluña. M. Vidal ejercería un tiempo más la crítica en *Serra d'Or* como sustituta de Cirici, que murió en 1983, pero acabaría decantándose, como Suárez por la historia del arte.

33. Javier Rubio, "La razón ética", en VV. AA., *El descrédito de las vanguardias*, op. cit., p. 55.

34. Según él, los que manifestaban esta percepción, caracterizada por un interés puro por la forma, al margen de su contenido y función, exhibían, a través de su gusto "desinteresado", una relación distante con las necesidades económicas y con las urgencias prácticas. Véase Néstor García Canclini, "Introducción: La sociología de la cultura de Pierre Bourdieu", en Pierre Bourdieu, *Sociología y cultura*, Grijalbo, Ciudad de México, 1990, p. 17.

35. Por ejemplo, Cirici había situado la carga política del arte en la subversión de los significantes establecidos, pero no desdeñaba su relación con las transformaciones sociales, no en vano el método sociológico era una de las bases de su visión crítica. Mientras que telquelianos y textualistas tendían a imbricar revolución de los lenguajes y cambio social. Además, no se puede obviar que la conflictividad que se vivía en los últimos años de la Dictadura tendía a politizarlo y dar sentido a casi todo, de manera que propuestas artísticas y/o literarias que, formalmente, se apartaban de los cánones establecidos eran percibidas e interpretadas como manifestaciones simbólicas de antítesis política, en ocasiones al margen de las intenciones de sus autores. En cambio, en el momento posmoderno se dio el fenómeno inverso, la dilución aparente de la significación política.

36. Hay que hacer notar que estas reorientaciones favorecieron una reactivación de la clase de comentarios idealizadores que la joven crítica especializada había combatido unos años antes a causa de su inanidad. Algo parecido ocurrió en el arte, las eclosiones del pop art, las nuevas figuraciones y, poco después, los neoexpresionismos y la transvanguardia, contribuyeron a reflotar y dar cierta legitimidad cultural a unos tipos de pintura que no habían dejado de surtir una demanda mercantil de escasa exigencia.

37. La reflexión sobre el hecho estético y la modernidad impregnó los ensayos de autores como X. Rubert de Ventós, E. Trias, J. Llovet, A. Vicens, J. Ramoneda, A. Mari, R. Argullol, G. Vilar, M. Morey, J. Subirós o F. de Azúa.

38. Barbara Catoir, *Converses amb Antoni Tàpies*, Polígrafa, Barcelona, 1988, pp. 110-111. Hay que precisar que las primeras críticas de Tàpies fueron dirigidas al realismo social y a la propuesta de X. Rubert contenida en *Teoría de la sensibilitat* (1968), en la que proponía un concepto global del diseño como fundamento de una nueva estética. Tàpies

acusaba la visión de Rubert de tecnocrática, reductora y de obviar la vertiente trascendente y la aspiración liberadora del arte, mientras que Rubert tildaba a Tàpies de retrógrado. En esta pugna, Cirici quedaba situado en medio, ya que no se identificaba del todo ni con uno ni con el otro; el conceptualismo emergente le dio una vía de salida.

39. Véase Narcís Selles, *Alexandre Cirici...*, op. cit., pp. 326-335. La defensa que Cirici hizo del diseño como alternativa a las disciplinas artísticas tradicionales, así como su apoyo a los artistas conceptuales y su desafección hacia la pintura, propiciaron que Tàpies, como reacción taticista, promoviera a los jóvenes pintores seguidores de las tesis materialistas pleynetianas, los cuales pronto derivaron hacia planteamientos marcadamente esteticistas.

40. Antoni Tàpies, *Per un art modern i progressista*, Empúries, Barcelona, 1985, p. 16.

41. *Ibid.*, p. 34.

42. Ya entrados los ochenta se promovió una tendencia interpretativa, auspiciada institucionalmente, que vinculaba vanguardismo y catalanidad. Unos vínculos que, ciertamente, se dieron en determinados momentos históricos, pero su generalización descontextualizada a corrientes que no iban más allá de un modernismo moderado o a artistas que asumían, de todas todas, el giro de valores posmoderno resultaba abusiva. Así, por ejemplo, en el catálogo de la exposición *Extra!* se presentaba al joven Miquel Barceló, como el principal autor de una "tercera vanguardia catalana"; mientras que Miró y Tàpies serían los representantes de la primera y la segunda; o se calificaba a artistas que se integraban en las tendencias neoexpresionistas y transvanguardistas como "neovanguardistas figurativos". Véase Vicenç Altaió, Daniel Giralt-Miracle, Glòria Picazo (cur.), *Extra!*, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1987.

43. Véase Narcís Selles, *Alexandre Cirici Pellicer...*, ó p. cit., pp. 356-372.

44. Arnau Puig, "Crisis e idioteia en el arte", VV. AA., *Arte y crisis. Para una reflexión...*, op. cit. Hacia poco que Puig había publicado su ambicioso libro *Sociología de las formas* (1979), que se inspiraba en planteamientos del sociólogo Georges Gurvitch, con quien había estudiado en la Universidad de París.

45. Carles Hac Mor, Ramon Herreros, "Conversa amb Maria Girona i Albert Ràfols Casamada", *Arc Voltaic*, nº 12, Barcelona, invierno 1981/82. Pocos años después, F. Miralles haría una de las valoraciones más duras sobre la crítica de arte del momento, a la que acusaba de tener un bajo nivel, de falta de criterio, de desconocimiento histórico, de banalidad, de falta de riesgo y de ser amorfa y apologetica; "en su trabajo no hay posición, todo es pose", afirmaba; Francesc Miralles, "La inocua crítica artística barcelonesa", *La Vanguardia*, 1 de octubre de 1985, p. 39. Poco antes, había escrito *L'època de les avantguardes (1917-1970)*, dentro de la *Història de l'Art Català*, vol. VIII, Ed. 62, Barcelona, 1983, que se convirtió en una obra de referencia dentro de la historiografía del arte. La valoración de Miralles tuvo escasas respuestas, destacamos la de G. Vilar, quien subrayaba las dificultades de la crítica ante la falta de criterios válidos desde donde afrontar los cambios vividos por el arte, "un mundo en el que parece que todo vale" y donde "todas las tendencias se presentan como igualmente legítimas". Una situación que, según él, exigía un cambio paralelo en la crítica, si bien no aportaba ninguna alternativa concreta; Gerard Vilar, "A propòsit d'un debat que no arrenca", *El Món*, nº 200, Barcelona, 21 de febrero de 1986, pp. 42-43.

46. Si, páginas atrás, nos referíamos a los diversos y contradictorios usos que se hizo del término vanguardia, algo parecido ocurrió con los términos posmodernidad y posmodernismo. En España, la palabra fue hegemonizada de manera superficial por la llamada "movida" y esto provocó reticencias en su utilización por parte de quienes no se identificaban con el fenómeno madrileño. En Cataluña, desde el campo filosófico se empleó la expresión "cultura de la crisis" para representar los efectos del viraje posmoderno y fenómenos afines, mientras que la cultura artística tendió, en general, a esquivar el vocablo, pero asumiendo buena parte de sus supuestos.

47. Véase Ricard Mas (comis.), *Èczema, del textualisme a la postmodernitat (1978/1984)*, Museo de Arte de Sabadell, Sabadell, 2002.

48. Y aún, dentro de los conceptualismos, habría que distinguir entre las propuestas más ligadas al mundo tardomoderno y las que ya apuntaban las rutas posmodernas.

49. El grupo, creado por B. Massot y J. Palou, reunió, entre otros, J. Albertí, S. Gibert, los hermanos Terrades, B. Mesquida, J. Sastre o M. Barceló. Buena parte de ellos, impulsaron la publicación *Neon de Suro* (1975), de arte postal.

50. La dirección de *Àrtics* iba a cargo de V. Altaió, la dirección editorial de J. Pibernat y la imagen de J. Colomer y F. Llopis. Disponía de corresponsales en varias capitales de Europa y América. Se definía como un "lugar de encuentro de lenguas, de culturas, de tendencias y de individualidades". Entre los colaboradores, nombres como los de G. Picazo, C. Hac Mor, J. Domènech, B. Mesquida, B. Rossell, A. Laval, P. Gifreu, J. Rios, S. Sarduy, B. Woodrow, D. Cameron, J. C. Cataño, M. Clot o J. V. Aliaga.

51. La mayor parte de los miembros de Èczema habían formado parte de Nacionalistes d'Esquerra (NE), una plataforma progresista, crítica con la dinámica transicional y las renuncias de las fuerzas de izquierda, que aglutinaba grupos y tendencias muy diversos (republicanos, anarquistas, marxistas, grupos de liberación gay y lésbico, antimilitaristas, ecologistas, etc.). Uno de sus objetivos era construir una fuerza alternativa, muy centrada en la cuestión nacional y el derecho de autodeterminación, capaz de competir en el terreno electoral. La organización se fundó en 1979 y aglutinaba nombres significativos del mundo cultural (como el músico L. Llach o los escritores V. Andrés Estellés, M. M. Marçal o J. Oliver). Sus repetidos fracasos electorales propiciaron el progresivo abandono de sus componentes, finalmente los restos de la organización confluyeron con el PSUC y el PCC.

52. La manera como trataban los originales que habían de ilustrar la portada es una buena muestra de este espíritu. En efecto, la manipulación estética de los diseñadores solía resignificar la obra original hasta convertirla casi en un pretexto. Entre los artistas que sirvieron para la confección de la portada, nombres como J. Cage, J. Beuys, R. Motherwell, A. Tàpies o J. Brossa. Me parece significativo resaltar que, ya en el primer número, hay bastante publicidad de la campaña "Barcelona, més que mai"; iniciada por el Ayuntamiento y destinada a conseguir los Juegos Olímpicos para la ciudad.

53. Una de las excepciones fue la campaña contra el escultor Subirachs, encargado de hacer buena parte de la estatuaria de la catedral de la Sagrada Família, así como la oposición a los planteamientos que justificaban la continuación de la obra gaudiniana.

54. La revista *Metrónom-Art Contemporani* la editaba el centro de arte Metrònom, creado por R. Tous en 1980, donde trabajaba G. Picazo. El equipo de redacción estaba formado por F. Abad, C. Hac Mor, J. M. Joan Rosa, P. Noguera y S. Terrades. Entre los colaboradores podemos citar a V. Altaió, E. Bonet, J. Bufill, J. Coca, A. Mercader o R. Tous. Mientras

que *Fenici* se editaba en Reus a cargo de J. Rom y F. Vidal. Algunos de sus impulsores habían formado parte del grupo de arte postal *Sàpigues i Entenguis Produccions*. Entre los colaboradores, nombres como P. Anguera, A. Mateu, M. Cortadellas, J. Bargalló, M. Clot, M. Pey, C. Hac Mor o C. Pazos. Véase <http://comissariat.cat/asscomiss.html>

55. Joaquim Molas, antiguo teórico del realismo social o histórico, afirmaba: “En la época franquista, el criticismo era positivo. Había que destruir. Hoy, ya no. Hoy hay que construir todo lo que los otros países ya tienen construido y, por tanto, llegar al criticismo que realizan”. Un razonamiento un poco alambicado, ya que se propugnaba dejar de lado una determinada actitud ante la realidad presente como la mejor manera de llegar a alcanzarla en el futuro. En el mundo cultural también había el temor a generar nuevas tensiones o a despertar conflictividades latentes que hicieran naufragar el proceso democratizador. En palabras de Josep M. Castellet, viejo compañero de Molas, “la falta de conciencia crítica de los intelectuales ha sido debida en parte a la debilidad de la democracia actual, es decir, al miedo de debilitarla, y también a un inmerecido respeto hacia los políticos de la nueva situación”. Pero la mejor manera de reforzar la democracia –diríamos– es precisamente ejerciéndola, en todas partes y a todas horas. Véase Xavier Febrés, *L'art de mirar-se el melic a Catalunya*, Ed. 62, Barcelona, 1982, pp. 98 y 93.

Documentos

01

VV. AA.: "Els crítics i la crítica", *Qüestions d'Art*, nº 24-25, Barcelona, 1973.

02

Francesc Fontbona: "Problemas de la *artigrafía* hoy y aquí", *Destino*, nº 1867, Barcelona, 14 de julio de 1973.

03

T.M.G.FD.: "Saber estar en la vanguardia", *Destino*, nº 1860, Barcelona, 26 de mayo de 1973 y "Qué critican los críticos", *Destino*, nº 1897, Barcelona, 9 de febrero de 1974.

04

Grup de Treball: "Treball col·lectiu: Proposta a la crítica", *Qüestions d'Art*, nº 28, Barcelona, 1974.

05

Programa de las asignaturas Semiótica Visual y Sociología del Arte, Universitat de Barcelona, 1974.

06

Josep Corredor Matheos: "Notes a un Congrés sobre Crítica d'Art", *Artilugi*, nº 5, Barcelona, [1978].

07

Alexandre Cirici Pellicer: "L'avantguarda reflexiona", *Serra d'Or*, nº 173, Barcelona, 15 de febrero de 1974.

08

Alexandre Cirici Pellicer: "Muntadas o la recerca que no para", *Serra d'Or*, nº 278, Barcelona, 1 de noviembre de 1982.

09

Portada de la revista *D'Art*, nº 6-7, Barcelona, mayo de 1981.

10

Portada de la revista *Èczema*, Sabadell, mayo de 1984.

11

Portada la revista *Metronom-Art Contemporani*, nº 1, Barcelona, noviembre de 1984.

12

Portada de la revista *Fenici*, nº 0, Reus, octubre de 1985.

13

Sumario de la revista *Àrtics*, nº 1, Barcelona de 1985.

«ELS CRÍTICS I LA CRÍTICA»

(taula rodona)

**Daniel Giralt-Miracle; Joan Soler, Josep Corredor
Matheos, Alexandre Cirici, Cesàreo Rodríguez-Aguilera,
Josep Vallès, Ricard Creus, Joan Vila Grau, G-4.**

INTRODUCCIO

La *crítica d'art* està en crisi, com tantes d'altres coses del nostre temps. La crisi de la crítica, però, té una problemàtica més seriosa. Els seus problemes li vénen tant de fora com de dins. Des de dins ja no es pot recolzar més en un llenguatge i un amanerament aflagador, més a prop de la prosa del segle XIX que no d'una activitat que s'autodefineix com a *crítica*. Els seus mètodes usuals no són seriosos, no tenen el rigor ni el caràcter científic ja incorporat en d'altres camps de la investigació, per tant podem parlar d'un desfasament intrínsec de la crítica, molt seu i propi, al qual s'afegeix un problema extern: la gent, el públic en general, no l'entén o no la comprèn, i fins i tot no l'admet.

15

Cal un intermediari entre l'artista i l'expectador en l'anomenada «obra d'art», o no? Aquests plantejaments i molts d'altres ens han fet pensar en la necessitat de revisar aquests punts prop d'uns crítics del nostre país que es plantejen la qüestió amb cert rigor. Tots ells són prou coneguts per la seva activitat com perquè no els presentem un a un.

Sense cap condicionat O. d'A. els va reunir a l'entorn d'un magnetòfon perquè entre ells parlessin d'aquest tema que podríem intitular: «el paper de la crítica d'art, avui».

Donem compte complet de llur transcripció en aquest document que segueix.

La redacció

Problemas de la «artografía» hoy y aquí

Francesc Fontbona

Ante todo hay que aclarar que me sako de la manga, ocasionalmente, el neologismo del título para designar, en conjunto, las distintas actividades consistentes en escribir sobre el arte. Concretamente voy a referirme aquí a la crítica y, en especial, a la historiografía artística.

Nuestra artografía está en crisis, como tantas otras cosas. Por lo que lo está desde sus más remotos orígenes. Es decir, que —por lo menos entre nosotros— ha sido una especialidad que ya nació tarada. ¿Cuáles pueden ser los motivos? Más valdrá que vayamos por partes.

Tenemos, aunque pocos, eruditos aceptables, pero no suficientes ni suficientemente iludidos como para formar una constelación auténticamente operativa de investigadores; tenemos, por otra parte, un buen puñado de brillantes charlatanes y, sobre todo, tenemos una respetable cantidad de comentaristas habituales de la actualidad artística. En general los eruditos tienen muchos conocimientos pero poca visión de conjunto, mientras los comentaristas y los charlatanes, aunque algunos intenten disimularlo, suelen basar su amplia visión de conjunto en una demasiado exigua erudición.

Andamos, pues, naufragando entre dos aguas, y en definitiva el mayor chandicapo de nuestra artografía, el que los resuma todos, es la falta de seriedad.

Donde más clara parece esta falta de seriedad es en el terreno de la crítica. ¿Qué es la crítica? Hemos llegado a un punto en que es difícil decir a ciencia cierta lo que es. Hoy la crítica de arte cada vez se pierde más a menudo entre un aluvión de vaguedades y se convierte en una especie de manierismo literario alejado de toda funcionalidad.

El crítico era antes el que juzgaba el arte de su tiempo velando porque no se apartara de unos cánones estéticos más o menos aceptados como válidos. Hoy, cuando el arte se ha sacudido los estrechos corsos de las normas dictadas —bien por academias, bien por estados de opinión—,

¿cuál es la auténtica misión de la crítica? La crítica ya no actúa de acuerdo con los cánones, ya caducos, —o hablo ahora de la crítica abiertamente reaccionaria—, sino basándose en otros, tácitos, dispares, extremadamente inconcretos y en consecuencia enormemente subjetivos. Para el profano, el consumidor lógico de la crítica, este enfoque tiene, pues, un interés muy limitado.

La crítica de arte —entendida en un sentido más restringido que el abarcado por Lionello Venturi en su ya clásico «Storia della critica d'arte»— parece caminar hacia su autodestrucción: quizá fuera ya hora de recapitular, replantear su papel y volver a empezar de cero.

Sin embargo, no hay que olvidarlo, esta crítica es un género periodístico, y por tanto no es esencialmente una actividad basada en un rigor minucioso. Sus características de texto apresurado, destinado a ser leído por miles de personas no especializadas, explican, aunque no lo justifican, su frecuente trivialidad. Donde todo tipo de trivialidad es inadmisible es en el campo de la historiografía, cuyos problemas vale la pena esbozar.

La historiografía artística catalana es totalmente incoherente; existen individualidades pero no un conjunto. De hecho, prácticamente en toda España, nuestra especialidad ha sido siempre algo así como una hermana pobre de la historiografía general. Ello puede ser debido a que hasta hace muy poco tiempo en nuestra universidad las asignaturas de historia del arte no poseían, respecto a aquella otra ciencia, de la autonomía que gozaba, por ejemplo, la historiografía literaria. Buena prueba de esto es que en los textos de bachillerato —que suelen reflejar y hasta acentuar los errores de las planificaciones universitarias— se dedican párrafos más o menos largos a historiadores generales y a tratadistas de la literatura —Zurita o Mariana, Menéndez Pelayo o Menéndez Pidal— mientras los nombres de historiadores del arte como Oca Bernat, Elias Torro, Puig i Cadafalch o Gómez-Moreno apenas si aparecen mencionados.

Todo esto lleva aparejada una gran falta de ambiente estimulador: las saludables pugnas entre distintas escuelas historiográficas por cuestiones de interpretación o de metodología, por ejemplo, tan abundantes en otras especialidades, son inconcebibles en el campo de nuestra historiografía artística, y no porque nos lleven todos muy bien, sino porque tales escuelas prácticamente no existen, por lo menos de manera consciente. Entre historiadores del arte sólo es posible la existencia de rencillas por motivos personales.

Como la hermana pobre, a la historiografía artística se le exige poco: cualquier prestigioso historiador de la Meta o de la Guerra de Sucesión que no toleraría a su lado a un habitual divulgador de los amores de Cleopatra, no tiene inconveniente alguno en aparecer en un acto académico celebrado junto al autor de un ensayo reñido sobre Velázquez o sobre el Cubismo, porque el autor en cuestión «es de Artes».

Entre «los de Artes» cualquier cosa vale. Además el intrusismo existe en un grado elevadísimo. Hace ya tiempo que los curanderos están presentes, los maestros de obras ya no construyen casas por su cuenta y las asambleas legislativas ya no son constituidas por los ancianos del lugar; su cambio cualquier hijo de vecino armado de una pluma aún puede escribir y publicar impunemente la biografía de un pintor.

Monografías rigurosas sobre artistas o tendencias, y no digamos vastas síntesis de la historia del arte, son muy escasas. Toda queda a merced del caso de los auténticos profesionales a los que la falta de un ambiente propicio y de una oposición consciente ha permitido que convirtieran la historiografía artística en una simple y trivial producción de tomos híbridos de mayor y para literatura con apariencia científica.

Por otra parte, a los editores les importa muy poco la seriedad del texto que ofrecen, pues ellos venden, por encima de todo, bellas lánminas casi mudas, encuadernadas lujosamente en forma de libro, que puedan servir de obsequio costoso y hasta aparentemente culto... con la demasiado frecuente secreta intención de percibir beneficios extras al promocionar artistas de los que posean obra al menos susceptible de subirse. Es también por esto que la pseudobibliografía de los temas más populares es bastante numerosa y en cambio sobre ciertos aspectos o figuras menos «vendibles» apenas hay nada publicado.

La carencia de estudios historiográficos serios al lado de las relativamente abundantes publicaciones de historia general y literaria podría parecer a algún desconocedor de la problemática real que no hay entre nosotros historiadores del arte solventes. ¿Es eso cierto? Evidentemente no. Los auténticos historiadores del arte, excepto algunos de los más veteranos que ya consiguieron una posición, se ven forzados a ser investigadores domingueros porque de su profesión no pueden hacer, sin proporcionar un sueldo vistoso suficiente. Se puede decir sin temor a incurrir en falsedad que el ciento por ciento de ellos no vive de la investigación. A lo sumo, los más afortunados, se mantienen gracias a actividades como la de profesor de historia del arte o la de encargado de la sección artística en una editorial, ocupaciones que, con ser las más afortunadas si al principio, absorben la mayor parte del tiempo impidiendo una regular actividad de investigación. Y no hablemos de los poquísimos que trabajan en museos, pues están destinados a convertirse en meros burocratas. Los menos afortunados —evidentemente la mayoría— sacrifican paulatinamente su inicial vocación dedicándose a actividades diversas alejadas por completo de las que les son propias.

El panorama es, pues, desolador. El costo relativamente elevado de las ediciones ilustradas con un mínimo de dignidad, condición imprescindible en un libro de arte, es un escollo prácticamente infranqueable para un editor sin «vocación de servicios», y por otra parte las instituciones oficiales no parecen estar dispuestas a llegar hasta donde la iniciativa privada no alcanza o no quiere alcanzar.

La enumeración de las dificultades le podría cezar señalando que los investigadores no gozan por lo general en archivos y bibliotecas de mayores facilidades que los millares de estudiantes que acuden a ellas.

Ahora que nuestra universidad ha empezado a producir en serie licenciados en historia del arte, ¿quién va a subvencionar la labor de los investigadores incipientes que cada año van demostrando en sus respectivas tesis de licenciatura, que son capaces de dar resultados positivos?

Lo que les aseguro que no falta es material sobre el que trabajar...

objeto de uso y consumo fatto de la fuerza política y significativa que aún le quieren dar. Estas contradicciones latentes no se habían hecho plenamente manifiestas hasta la aparición de las tendencias del comportamiento (pobre, conceptual, ecológico, body...), mucho más radicalizadas que las tendencias vendibles y mucho menos —valga la redundancia— vendibles que aquéllas. El 68 abrió muchos ojos y derribó muchos ídolos. La mayoría de éstos siguieron con sus elucubraciones ideológicas por un lado y con su obra-cuenta corriente por otro. Y los artistas atemorizados ante su bajón contestatario exclaman ante sus merchands e ideólogos «con los conceptuales hemos topado, amigo Sancho». Y pasaron al ataque. Lo triste es que no atacaron los molinos de viento con sus armas habituales —la obra—, sino que en vista del nihilismo de éstas optaron por hacer literatura de sus ideas personales, imitando —salvando las distancias, pues su bagaje cultural es más amplio— a los artistas reaccionarios que atacan el abstracto, cuando éste ya es historia. Sus tesis las basaron en el enfrentamiento aullido de las acciones de las vanguardias extranjeras mucho más coherentes en sus planteamientos ideológicos con las que se dan por nuestros lares. Y se autojustificaron basándose en las obligaciones morales de cara al país, este país tan suyo que ignoran en su obra. Y tienen razón, ya que es evidente que el arte conceptual y todos sus estíleis presentan entre nosotros graves inadureces a todos los niveles, debido a que copian formas que son propias de otras sociedades y no se preocupan de encontrar las formas que muestren la realidad del país. Sus significantes están vacíos de contenido. Sin embargo, y aceptando sus limitaciones, representan en la actualidad la vía más contestataria y «gauchista», la única en definitiva que hoy día puede salvarnos del caos en que se sumen las obras artísticas.

Sin embargo creemos oportuno tranquilizar a nuestros artistas. Don Quijote es un personaje de ficción y como tal puede recibir mil y un palos. Ellos son una realidad y por razones obvias son casi inmunes. Las librerías están llenas de sus monografías, la crítica —salvo algunos inconsecuentes— los aplaude, los medios de comunicación están a su servicio, los Ayuntamientos los homenjean, los museos les abren las puertas, las salas les exponen sus obras y los hombres del neocapitalismo se las compran. En fin el panorama no puede ser más halagüeño. Quizás una minoría inconsecuente y poco respetuosa de los valores eternos les ataque. Pero ¿cuándo una minoría tan minoritaria ha hecho tambalear unos cimientos tan bien consolidados? Nosotros sólo levantamos el dedo tímidamente para pedir, y perdón por el atrevimiento, que si quieren comunicarse lo hagan a través de su obra. Para estar en la vanguardia hace falta demostrarlo, no tan sólo decirlo.



T.M.G.F.D.

¿QUE CRITICAN LOS CRITICOS?

El arte tiene mala suerte. Las páginas a él dedicadas en los periódicos están consagradas en cuerpo y alma a un único dios: la exposición. Se diría que al margen de los centenares de anodinas exposiciones que como una plaga asolan nuestro panorama artístico siempre con los mismos nombres y las mismas «obras gráficas» no hay nada más.

Cuando en septiembre del año pasado España, y más concretamente Granada, acogió el primer congreso internacional de historia del arte que se ha celebrado en su suelo, ¿cuántos periódicos hablaron de ello al margen de las breves gacetas de agencia? «Destino», «Serra d'Or», «Batik» y muy pocos más fueron los únicos; ni tan siquiera una revista especializada como «Gaceta del Arte» se hizo el eco debido... y de los diarios vale más no hablar.

¿A quién hay que achacar negligencias de este tipo? ¿Quiénes son los responsables? Evidentemente los titulares de las páginas de arte. El general olvido de los críticos de arte de todo lo que no sean exposiciones —a excepción casi única de Santos Torroella en «El Noticiero Universal»— lleva a situaciones tan chuscas como la de que la bibliografía crítica sea tratada normalmente en los diarios por los críticos literarios, y así se explica, por ejemplo, que un culto hombre de letras —en su materia eminente— haya publicado en un gran periódico matutino barcelonés, hace pocas semanas, casi una página enjuiciando a un autor y poniendo a un mismo nivel un libro suyo de investigación que aporta mucho, un libro de semidivulgación amena y otro de «síntesis» que no aporta nada en absoluto.

Sobre arte, y sobre todo lo que a él se refiere han de escribir los profesionales expertos, si no se producen situaciones tan poco serias como la aludida, y en represalia nosotros, desde esta página, deberíamos aventurarnos a enjuiciar en adelante los últimos volúmenes aparecidos de la «Bernat Metge»...



T.M.G.F.D.

SABER ESTAR EN LA VANGUARDIA

Los grandes artistas están inquietos. Su radicalización está en entredicho. El gran tinglado del arte con sus intereses y su auge actual ha abierto los ojos a la gran mayoría que hasta ahora había endiosado las actitudes e ideologías de estos artistas. Es evidente la validez que en su momento tuvieron las posturas de los ahora inquietos —y no por razones de su trabajo— artistas de las vanguardias de los 50, pero hoy han pasado a mejor vida. Su obra, asimilada por la represión permisiva de la sociedad neocapitalista, se nos presenta como un

TREBALL COL·LECTIU: PROPOSTA A LA CRÍTICA TRAMESA ALS CRÍTICS

«QUESTIONS D'APT» dedica aquest número de la seva revista a l'art conceptual; ens ha demanat d'elaborar-lo a partir de la nostra pràctica.

Estructurem el seu contingut entorn de treballs individuals pràctics, formulacions teòriques i un treball col·lectiu —en la mateixa línia dels que hem fet fins ara— comptant, per aquestes vegades, amb els crítics. Per això us adjuntem amb aquesta carta textos significatius del nostre treball, amb la proposta que els reviseu i que n'envieu resposta a partir de la vostra pràctica de crític, exercida expressament sobre aquest material. Així el treball de grup recollirà en la revista la informació tramesa: la proposta a la crítica, la llista dels crítics consultats i les respostes rebudes.

Grup de treball:

ABAD, Francesc	MUNTADAS, Antoni
BENITO, Jordi	ROVIRA, Manuel
FINGERHUT, Alicia	SALES, Enric
JULIAN, Imma	SANTOS, Carles
MERCADER, Antoni	SELZ, Dorothée

Adreçe'u les respostes a: IMMA JULIAN, C/ Villar, 63, 2. 2.ª BARCELONA-13

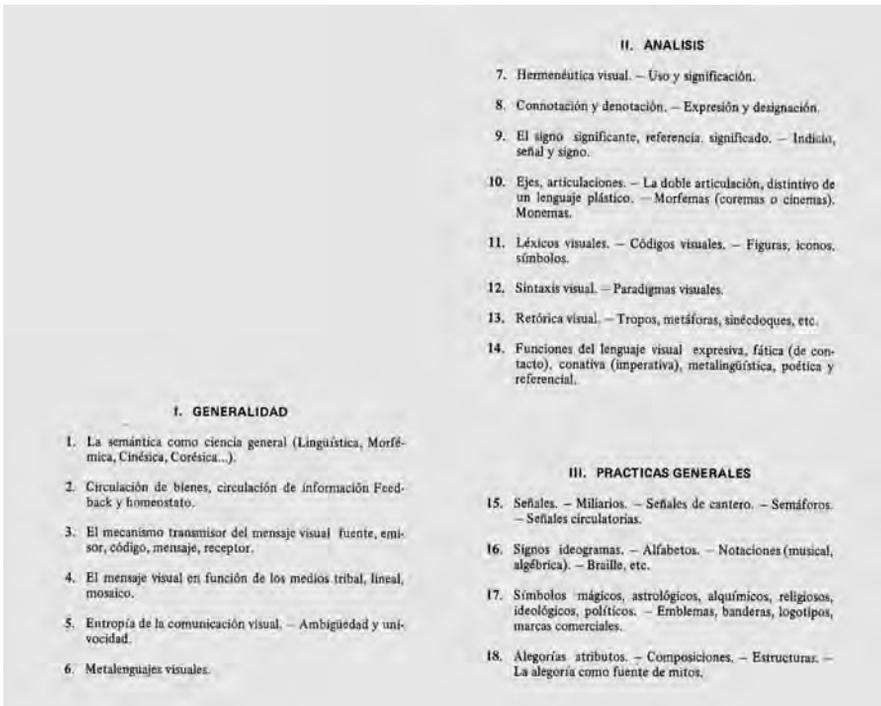
(Amb aquesta carta (29-10-73) s'envia «Aquest text fou elaborat...» (pàg. 33) i un catàleg complet de la participació del Grup a la Vè. U.C.E. PRADA. (pàg. 37).)

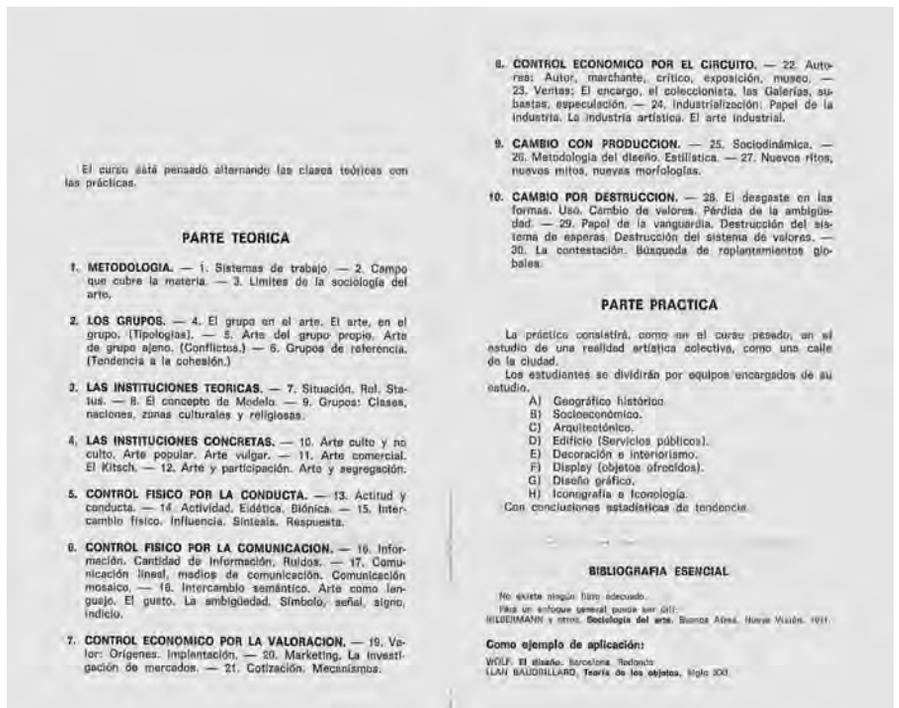
LLISTA DELS CRÍTICS CONSULTATS:

Vicente Aguilera Cerní València	Juan Cortés Barcelona	Mercedes Molleda Barcelona
Carlos Antonio Areán Madrid	Juan Cruz Ruiz Madrid	José María Moreno Galván Madrid
José María Arribas Madrid	Lina Font Barcelona	Juan Perúcho Barcelona
José María Ballester Madrid	García Viñoles Madrid	Valentin Popescu Barcelona
Juan Manuel Bonet Madrid	Sebastián Gasch Barcelona	Arnau Puig Barcelona
Maria Luisa Borrás Barcelona	Salvador Giménez Madrid	Cesàreo Rodríguez Aguilera Barcelona
Valeriano Bozal Madrid	Daniel Giralt-Miracle Barcelona	Sánchez Camargo Madrid
Alberto del Castillo Barcelona	Fernando Gutiérrez Barcelona	Rafael Santos Torroella Barcelona
José de Castro Arines Madrid	Tomás Llorens València	Alicia Suárez i Mercè Vidal Barcelona
Alexandre Cirici Pellicer Barcelona	Simón Marchán Madrid	Josep Vallés Barcelona
Raúl Chavarri Madrid	Angel Marsá Barcelona	Francesc Vicens Barcelona
Josep Corredor Matheos Barcelona	Francesc Miralles Barcelona	Eduardo Westerdahl Santa Cruz de Tenerife



Documento 05





artilugi ⁵

Notes a un Congrés sobre Crítica d'Art

La situació de perplexitat en què es troba actualment la crítica d'art, pot quedar reflectida en el títol del Congrés Europeu sobre els Problemes de la Crítica d'Art que s'ha celebrat a la ciutat italiana de Montecatini Terme, entre els dies 25 i 28 de maig: «Crítica O». Aquest títol em fa suposar —a part del fet que es tracta d'un primer congrés— que ens trobem en un punt de partida. Durant aquests quatre dies, prop de quaranta tractadistes (1), que havien estat convocats per un comitè científic integrat per Jean-Christophe Ammann, Giulio Carlo Argan, Renato Barilli, Maurizio Calvesi, Gillo Dorfles, Umberto Eco, Lamberto Pignotti i, com a secretari, Egidio Mucco, varen discutir sobre alguns d'aquests problemes. La iniciativa corresponia a l'Ajuntament de Montecatini, juntament amb l'Administració provincial.

El clar propòsit de donar a la trobada un caràcter de confrontació inicial entre les diferents actituds i metodologies ha estat plenament assolit, aïntre de les limitacions imposades pel temps de què es disposava (no podem proposar nos, tampoc, d'anar més enllà d'aquest punt O). S'ha tingut ocasió d'exposar els diferents punts de vista, fent explícites concepcions contraposades a diferents nivells, encara que el tema de fons hagi estat un enfrontament entre dos tipus d'encaixaments metodològics. O, per simplificar més —encara que això ens allunyi de la complexitat del tema—, entre la preferència decidida per uns plantejaments teòrics de gran rigor, que concep la crítica com quelcom independent i previ a la pràctica artística, i un front amb posicions molt diferents que plantejava l'activitat crítica com un comentari o una lectura d'una cosa ja existent. En el primer cas, com feu notar Catherine Millet, la crítica determinava l'obra d'art, que només la dintre d'uns esquemes teòrics creats per ella, cosa que és més evident a partir de l'art conceptual. Tanmateix, no és que el congrés girés, ni exclusivament ni principalment, al voltant d'aquest problema: es tractava més aviat d'alguna cosa que estava al fons de moltes intervencions i que quedava directament plantejat en algunes intervencions públiques i en conversacions privades. La tensió que, en aquest sentit, s'arribà a crear portà Alfredo de Paz a proposar, el darrer dia, una síntesi dels diferents mètodes. Però és absolutament impossible aconseguir tal consens, i tampoc no sembla possible arribar d'una manera voluntària a uns mínims d'enfocaments el més principal de les quals és

l'exemplar, de vies que es constitueixen com a models, els quals —i en la no acceptació d'aquesta condició sol rauré la seva debilitat— no poden pretèndre constituir-se en providencialistes únics camins, ni esgotar per si mateixos l'apropament a la realitat plàstica.



És possible, encara, un judici axiològic?

La primera intervenció correspongué a Gillo Dorfles. Desenvolupà el tema —És possible, encara, un judici axiològic?—. Per les reaccions que produí —i que sorprendrien al mateix Dorfles— es veié que havia tocat algun punt clau. El seu discurs mostrava una actitud independent i posava en relleu certes contradiccions, apuntant directament al fons d'alguns dels problemes que el congrés aspirava precisament de plantejar —i no naturalment de resoldre—. Dorfles es posava decididament de part de la crítica com a comentarí. «Certament —va dir— la crítica no és una institució estable i unívoca, capaç d'oferir judicis inequívocs.» I això a causa de la profunda modificació que, tal com l'art, sofreix la crítica, amb el consegüent canvi de les relacions entre el públic i l'art, entre el públic i l'artista. Un dels principals problemes plantejats, en opinió de Dorfles, és la necessitat que el judici crític no es pugui basar exclusivament en el factor «gust». La nova tecnologia, en la seva relació amb l'art —fotografia, cinema, televisió, còmica, disseny industrial—, ens ha convençut de la precarietat d'una distinció valorativa entre un judici tècnic estricte i un que estigui decidivament influït pel factor «moda». Aquest ràpid passar de moda ens porta a contemplar obres i objectes realitzats fa poques dècades amb un criteri més històric-tècnic, més pròxim a l'arqueologia que a una consideració estètica, frívola.

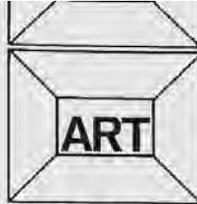
Probablement hi havia un acord general sobre alguns d'aquests punts. El que sí que arribà a sorprendre fou el corollari: s'havia perdut, entre l'espectador i l'art, una pausa, un «interval» que distorsionava la percepció. Calla, considerava Dorfles, recuperar aquest factor aïllat, d'«halo semàntic», de fase «interval» entre l'espectador i l'obra d'art; entre públic i creació. «La mateixa aparició de mitjans tecnològics, en part o decidivament artístics, ens priven de tota característica «interval» (com ràdio, televisió, cinema, publicitat, etc.), ha provocat en nosaltres una hipersensibilitat a l'escolta, a la vida, a la recepció en general, d'aquests missatges, totalment o parcialment —o equivocament— estètics. I tot això ha comportat una degradació necessària, no solament d'aquests missatges, sinó també d'a-

Sumari:

- Notes a un Congrés sobre Crítica d'Art, per Josep Corredor-Mathios.
- L'obra com la seva pragmàtica pròpia, per Jean-François Lyotard.
- Llibres: novetats.
- Elements per a una (auto)crítica del discurs artístic, per Josep-Lluís Seguí.
- Safareig.

Equip de redacció: Victòria Comballí, Alicia Suárez, Mercè Vidal
Secció de Dactils: Carlos H. Mir
Secretariat: Mercè Subiràs

Maqueta: Rafael Tous
Subscripcions: Aragó, 152, 4.ª, 3.ª Barcelona 11. Tel. 253 61 48
Edita: Edición de Temas Actuales - Ginebra, 23, Barcelona-20
Dipòsit legal: B-44.663/1977, I.S.B.N. 84-83358-06-8
Impremia: Tipografía Emporium, S. A., Ferlandina, 9 i 11, Barcelona 1
Pneu. 48 ptes.



L'AVANTGUARDA REFLEXIONA

per Alexandre Círci

L'AVANTGUARDA DEL 1948

És interessant d'anotar la diferència radical entre l'Avantguarda de la postguerra i l'Avantguarda actual, al nucli de Barcelona.

Aquella, cristallitzà el 1948 entorn de dos fets: la fundació de la revista «Dau al Set» i la del Saló d'Octubre. A «Dau al Set» dominava un petit grup: un poeta, un estudiant de filòsof, tres pintors, un graïsta i estudis de l'art, que, amb llurs propis mitjans, editaven clandestinament uns fulls que eren prou nous i atractius per a trobar un mercat de burgesos col·leccionistes, que hom anava a cercar d'un a un per a abonar-los-hi. El Saló d'Octubre era l'empresa d'uns col·leccionistes, també abonats, que ajudaven els artistes a exposar i els compraven cadascun una obra a l'any, en el triple pla del gust de l'art, del mercat i de la inversió. No cal dir que eren burgesos liberals, il·lustrats i favorables a un cert cosmopolitisme.

Dintre aquest context, el treball dels artistes consistia en la preparació de quadres, pintats o d'escultures, tant semblants com fos possible als tipus que havien instal·lat, dintre el cicle de les galeries, les col·lectives i les revistes d'art, l'aparell marxant de París i la col·lecció del Museu d'Art Modern de Nova York.

Les borses d'estudi a París donades per l'Institut Francès de Barcelona, enfortien aquest corrent amb una bona informació.

L'aspecte conflictiu d'aquest treball derivava de la seva oposició radical a les concepcions místiques, heràiques, pastadistes i retòriques que constituïen l'ambientació local, i del caràcter, en aquell temps anomenat despectivament «estrangeritzant», que revestia la nova posició.

L'AVANTGUARDA ACTUAL

Un quart de segle després, l'Avantguarda és molt diferent. Ja no es tracta d'un petit grup d'individualistes, com el 1948, sinó d'una massa considerable de gal·lats: un centenar de persones que s'hi

interessen activament i s'organitzen en grups. No es tracta tampoc d'un nucli de pintors flanquejat de l'estudis, el filòsof i el poeta, sinó d'una línsada matissació de vocacions, amb practicants de la praxi semiòtica, artistes visuals, de l'espai, dels objectes, del *happening*, del cinema, del teatre, de la música, de la mímica i de la literatura, units a gent que reflexiona sobre la comunicació, els nous mitjans, la pedagogia, la lingüística, la sociologia, la psicologia i adhuc les ciències físiques. Molts dels participants cavalquen al damunt de més d'una d'aquestes activitats.

Una altra diferència important és que la producció d'objectes en general és bandejada pels grups, els quals, d'altra banda, solen refusar tant l'estatut professional de l'artista com a productor per a la venda com el sistema competitiu dels concursos i els premis.

L'hor actitud s'assembla més al treball seriós, sense exterioritzacions, ni vendes, ni competicions, dels científics. En gran part, a més, podem observar que el treball actual de l'Avantguarda barcelonina se centra en l'aspecte científic. L'impacte que va produir, ja comença a fer temps, l'art conceptual, va inaugurar un procés, que encara no s'ha acabat, pel qual l'ocupació bàsica de la gent de vocació artística és la reflexió sobre el propi treball.

La informació general que alimenta aquests grups ja no prové, com fa vint-i-cinc anys, de la caixa de ressonància del mercat de París, servida per l'Institut Francès, sinó de fonts molt més variades i internacionals.

És fecund, per exemple, el valde dels catalans dels Estats Units, com ara Miralda, Muntadas, Francesc Torres i Ponsalí, i ho és l'entrada de revistes com «Art Magazine» o «Avalanches», la de llibres monogràfics com els de la Du Mont Schauberg, i la visita a manifestacions com la *Documenta* de Kassel.

A Barcelona, la seu aglutinant ja no és l'Institut Francès de Delft i altres sinó l'Institut Alemany de Hebel. Sempre instituts estrangers, que supleen la inacció de les nostres Universitats, dels



Entornament d'Urbila.

nostres museus, i la de l'Institut d'Estudis Catalans, que tant hauria pogut fer si s'hagués decidit a sortir de la inacció i a arrelar en el país.

EL TREBALL TEORIC DELS DARRERS MESOS

El 14 de juny de 1973, el director de l'Institut Alemany, doctor Hebel, convocà un gran nombre de persones interessades per l'Avantguarda artística a una reunió on oïri, per al curs 1973-1974, la possibilitat de disposar d'uns locals i d'uns recursos econòmics per al des-

art

Muntadas o la recerca que no para

per Alexandre Cirici

NO TOTHOM ES POST

Aquells que ens interessem per l'evolució del fenomen artístic hem d'intentar comprendre fenòmens com el de les transavanguardes i els postmoderns, i per això els hem dedicat espais a les nostres anàlisis. Però una indispensable mirada planetària ens ajuda perquè aquesta mena de temes no ens faci perdre les esperances. En efecte, si al nostre context immediat hi ha una absència de política artística i els recercadors plàstica no tenen altre refugi que les galeries, això no passa a tot arreu. A Catalunya, molta gent que havia aguantat obstinadament deu anys de recerca dintre els mitjans alternatius, no ha pogut sostenir el combat, separats com eren per un fossar profund, fet de buit cultural, del context social i polític environant. Malgrat la crisi econòmica, les galeries subsisteixen i s'han entreobert per a ella a canvi de tornar als camins tradicionals i arribar, molts d'ells, a ronejar les recerques de l'Avantguarda.

Però, afortunadament, hi ha artistes catalans que treballen en un altre context on comença a fer-se realitat allò que, els anys de la postguerra, fou una profecia d'Oppenheimer: el futur de l'art arrenca de l'exclusivitat del canal de la compra-venda per al client individual, i vinculat a institucions col·lectives, com les Universitats.

POLÍTICA D'ART

En mesurar aquesta diferència, ens cal pensar en les possibilitats que existirien, per part de les corporacions públiques, si saben desprendre's de l'actual submissió a les pressions de les galeries. Les galeries fan un bon servei, però un servei diferent del que cal fer des del poder públic. Cal deixar que facin il·lur legítim negoci,

però, precisament per això, cal moure's en una esfera diferent.

Exemple d'una política pública correcta és el que donen certes corporacions, fundacions i universitats dels Estats Units, quan consideren que la recerca artística, com la científica, no ha de quedar a mercè de les organitzacions que pensen que amb l'art no es pot fer res més que crear mercaderies per a vendre. Un cas exemplar és el del famós Massachusetts Institute of Technology, que ha sabut crear i mantenir un Centre de Recerques d'Art Visual, dirigit per Otto Piene, que té els seus laboratoris i que assaja i realitza novetats molt creadores. Mentre en el nostre clima veiem que els cabals públics, de les corporacions polítiques o de les caixes d'estalvi, en general no serveixen més que per a organitzar el ritual de les exposicions de peces vendibles, les mateixes de les galeries, o per a fer subsistir el tipus de retribució feudal, el sistema de premis, aplicat segons el patró capitalista de la competitivitat, institucions com el MIT fan una feina molt més productiva, perquè es dediquen a la recerca i la creació lliures, coses que només poden ésser tirades endavant des d'una gran independència, perquè no aspren sinó al propi valor i no als cal pensar en el de l'intercanvi, que les faria presoneres de l'atzar d'un públic.

Afortunadament hi ha un nucli interessant de recercadors catalans que es mouen als Estats Units i participen de la col·laboració amb aquella altra mena d'institucions. Recordem-nos de Frederic Amat, Llimós, Mèdina Campeny, Francesc Torres, Antoni Miralda, Angels Ribé, Eugènia Balcells, Antoni Muntadas...

Respecte al MIT, del qual hem parlat, cal considerar la importància dels treballs que

hi realitza, incorporat al Centre de Recerques d'Art Visual, Antoni Muntadas.

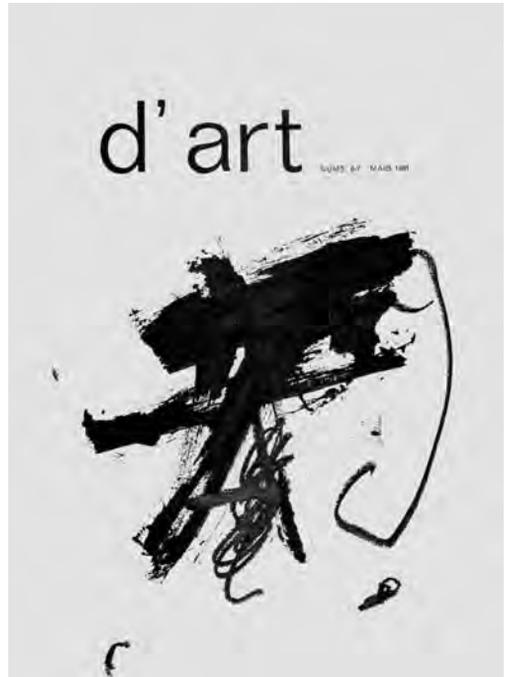
ELS MECANISMES INVISIBLES

A «Serro d'Or» ens hem referit, en altres moments, a les investigacions de Muntadas sobre allò que ell anomena *els mecanismes invisibles*, o sigui la successió de continguts subjacents a les imatges dels *mass media* amb les quals són alimentades les masses. Aquestes imatges, amb intel·ligència, poden ésser objecte d'una mena d'arqueologia que en vagi ravelant, successivament, diferents nivells de lectura profunda: aquest és el treball difícil que ell ha escollit.

El seu punt de partida és l'estudi de les imatges que produeixen les publicacions periòdiques, les tanques publicitàries (*billboards*) i la televisió i, en aquesta darrera especialitat, els missatges, cada dia més importants, proporcionats per la gran comercialització dels videotapes.

En alguns països, com Suècia, el videotape ja és un mitjà visual per a la totalitat de la població (un aparell per cada tres habitants), i tot fa esperar que el fenomen s'estendrà per tot el món industrialitzat. Per això és especialment interessant, sobretot pensant que als periòdics i les tanques publicitàries no intervé la tria de l'espectador, però en el vídeo, sí.

D'altra banda, ara que es fan imminents la difusió de la televisió multinacional per satèl·lit i la transmissió per telèfon, quan caldrà reaccionar davant la televisió nacional, l'estatal i posar la comercial del país, i a més davant la televisió planetària, serà molt necessària una educació de la gent sobre el tema, un coneixement profund de la capacitat de llegir els missatges amagats, que ens arribaran de contraban. En aquest moment, les recerques de



Documento 09



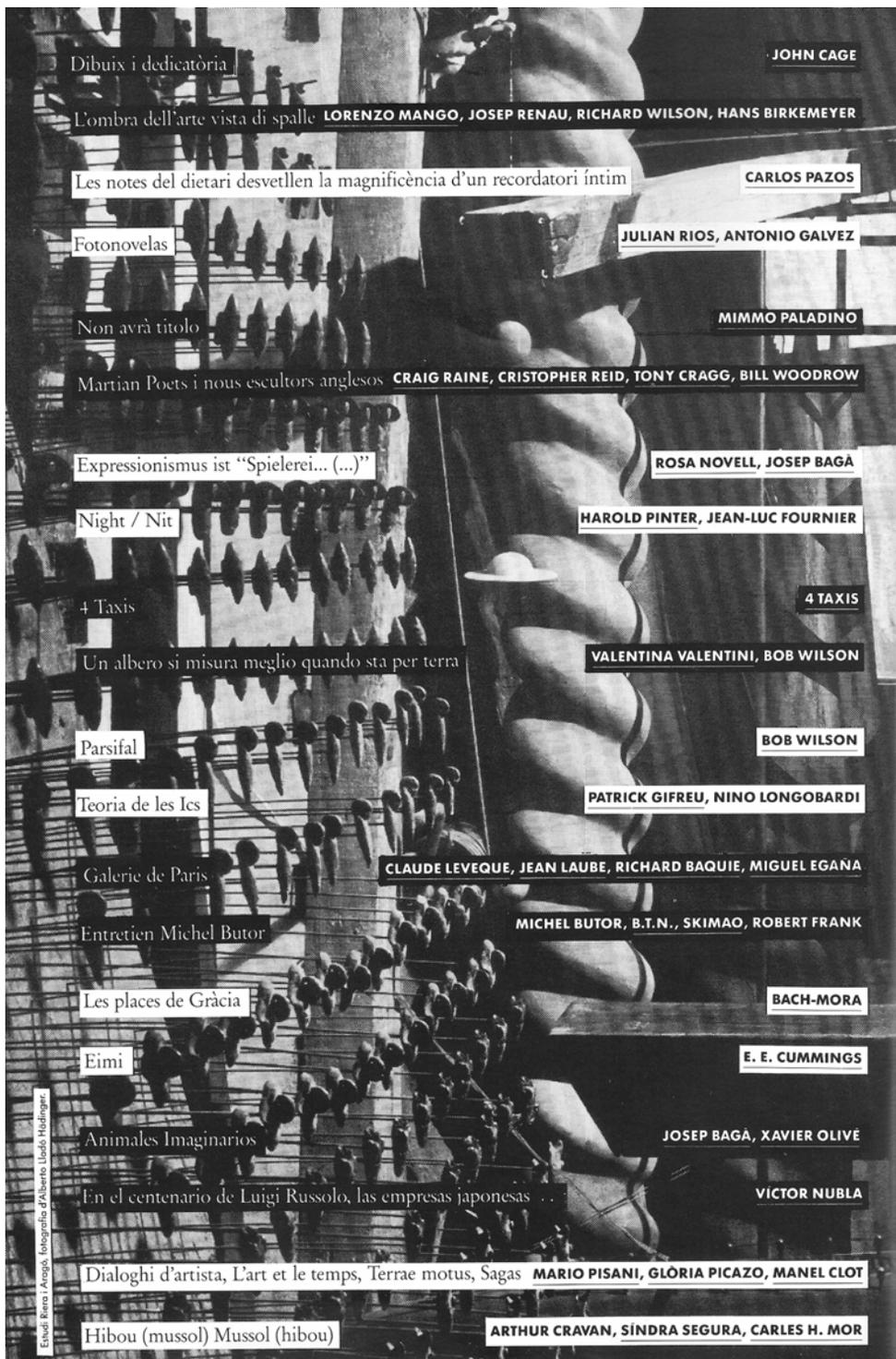
Documento 10



Documento 11



Documento 12



Dibuix i dedicatòria

JOHN CAGE

L'ombra dell'arte vista di spalle **LORENZO MANGO, JOSEP RENAU, RICHARD WILSON, HANS BIRKEMEYER**

Les notes del dietari desvetllen la magnificència d'un recordatori íntim

CARLOS PAZOS

Fotonovelas

JULIAN RIOS, ANTONIO GALVEZ

Non avrà titolo

MIMMO PALADINO

Martian Poets i nous escultors anglesos **CRAIG RAINE, CRISTOPHER REID, TONY CRAGG, BILL WOODROW**

Expressionismus ist "Spielerei... (...)"

ROSA NOVELL, JOSEP BAGA

Night / Nit

HAROLD PINTER, JEAN-LUC FOURNIER

4 Taxis

4 TAXIS

Un albero si misura meglio quando sta per terra

VALENTINA VALENTINI, BOB WILSON

Parsifal

BOB WILSON

Teoria de les Ics

PATRICK GIFREU, NINO LONGOBARDI

Galerie de Paris

CLAUDE LEVEQUE, JEAN LAUBE, RICHARD BAQUIE, MIGUEL EGAÑA

Entretien Michel Butor

MICHEL BUTOR, B.T.N., SKIMAO, ROBERT FRANK

Les places de Gràcia

BACH-MORA

Eimi

E. E. CUMMINGS

Animales Imaginarios

JOSEP BAGÀ, XAVIER OLIVE

En el centenario de Luigi Russolo, las empresas japonesas

VICTOR NUBLA

Dialoghi d'artista, L'art et le temps, Terrae motus, Sagas **MARIO PISANI, GLORIA PICAZO, MANEL CLOT**

Hibou (mussol) Mussol (hibou)

ARTHUR CRAVAN, SÍNDRA SEGURA, CARLES H. MOR

Etsind Berra i Arago, fotografia d'Alberto Liebo-Haldinger.

Arte y crítica durante la Transición en el País Vasco

BEATRIZ HERRÁEZ

Entretantismo

Crítica de Arte
Fascinante Ópera
Estribillo Final

En el año 1992 Leopoldo María Panero impartió una conferencia titulada *Y la luz no es nuestra* como parte de las actividades organizadas en el marco del taller *La voluntad residual: parábolas del desenlace* dirigido por Pepe Espaliú en Arteleku. Una intervención, con idéntico título al de una compilación de sus artículos aparecidos en la prensa, en la que Panero se adentraba, frente a un público heterogéneo formado en su mayoría por los artistas participantes en el taller, en los espacios de “la reclusión, la represión y el dolor”; “las heridas del cuerpo social” o “los endemoniados y Lacan”; desde la crítica a una sociedad psiquiatrizada. En un momento de la charla Panero hará referencia a un sueño, una aparición que actualizaba dieciséis años más tarde *El desencanto*, la película que protagonizó su familia en 1976 y que se ha convertido en un documento recurrente, casi una categoría, para referirse al período de la Transición. Un sueño que en palabras del poeta resumía algunas de las cuestiones presentes en su ponencia a través de la descripción precisa de un paisaje desolado, ocupado por terroristas, enfermos, confinados y víctimas, por los personajes de un teatro –nuevamente desencantado– que parecía ser una cara B contrapuesta al escenario principal despreocupado y despolitizado promocionado por los “gobiernos del cambio” en los años ochenta. Un escenario oficial de *celebración* que había durado una década y que en el momento en que se pronuncia la conferencia parecía haber llegado a un punto de no-retorno en la euforia institucional con la organización de eventos encadenados: olimpiadas, exposiciones universales, capitalidades culturales y conmemoraciones varias.

“Para resumir esta primera parte de la conferencia, esta noche tuve un sueño, este ha sido un sueño freudiano, soñé con una reedición del *desencanto*, curiosamente la errata dice LSD más o menos; al principio la película iba de gánsteres con el inefable muchacho etarra o pandillero que tuvo para mí siempre una imagen homosexual [...] Después aparecía él traspuesto a la figura de un tal [inaudible] que fue el que mató a Yolanda González. Después una de manicomios con máscaras y cuchillos, más tarde una secuencia en la que aparecía, ya no se a qué edad, Cristina Alberdi. Mi madre no salía, fueron unos comentarios en la radio que hablaban de ella como muerto traspuesto, finalmente yo aparecía haciendo los mismos gestos que mi hermano Michi, era un final utópico, ligando con una chica rica cuya hermana se llamaba como siempre algo así como Chabela, y tomando así como trasfondo esa lucha de clases, que

es el lugar por donde en el marxismo aparece la verdad, seguía la escena de un fusilamiento de una criada etarra diciendo aquí como acaba el más subnormal de todos los arcontes, el que se creyó el más listo, aquel que para coger en la trampa a su propio autor, llámese Marx o Freud, no tuvo más que tomarle al pie de la letra como decía Lacan, desmontando así el edificio marxista como el que desmonta una obra de Antonio Gala, con Gerardo Iglesias al fondo”²

Un espacio desintegrado, ácido, plagado de figuras contradictorias, de espectros de distinto rango que también fue descrito por otros desencantados ilustres vinculados al País Vasco, entre ellos José Bergamín, *exiliado*³ voluntariamente tras los conflictos y los desencuentros provocados por sus escritos aparecidos en distintos medios. El poeta calificaba entonces el contexto político de los años setenta y los primeros ochenta como de *entretanto*, *inter-medio*, *interregno* o *trágica interinidad*, en artículos publicados en *Sábado Gráfico*, *Punto y Hora* o *Egín*: “Desde 1975 hasta hoy (1979) vivimos y morimos los españoles una trágica interinidad. Es lo que llamaría el historiador Leizaola, gozosamente, un interregno. Un inter-medio trágico grotesco. Un entretanto aterrador”⁴ Textos que en ese “pensar es comprometerse” del autor le llevaron en varias ocasiones a declarar en los juzgados acusado de injuriar al Rey o al Estado por artículos como “El franquismo sin Franco” (1976) y “La confusión reinante” (1978), o más tarde al asumir como propio el pseudónimo del “conspirador” J. Avinareta (1982).⁵ Bergamín vivió tan solo un año en San Sebastián hasta ser enterrado en Hendaya para, como indica el poema, “no darle a sus huesos tierra española”. El último gesto hacia esa “España como obsesión”⁶ que será una cuestión recurrente en su biografía y su obra. Sus textos circularán en el período entre los intelectuales de la izquierda vasca gracias a la visibilidad que adquiere su figura en el paisaje político y cultural asociado al nacionalismo.⁷

Unos años más tarde, a finales de los ochenta, será Panero quien se instale en el País Vasco motivado por un *exilio* de otro rango, su ingreso en el psiquiátrico de Mondragón. Los escritos de Panero serán divulgados en el contexto a través de los distintos espacios alternativos a los que es invitado, también con sus artículos en prensa o sus aportaciones en revistas y fanzines.⁸ Tanto Bergamín como Panero son nombres que definen posiciones poco ortodoxas de esa cara B mencionada de la Transición alejada de cualquier espíritu de celebración. *Actitudes* y discursos discordantes, a veces excéntricos, incluso *grotescos*, que *afectan* al nuevo marco cultural que se está definiendo y que en el País Vasco estará vinculado a una izquierda que se reconstruye, desde su carácter de oposición y resistencia en el franquismo, hacia parámetros nuevos donde ya no se reconoce un opositor único al que hacer frente: “Muy significativamente, hasta fecha muy reciente, se ha hablado en Euskadi, empleando un término de raíces genuinamente militares, frente cultural [...] El frente cultural ha muerto. No, desde luego, la cultura vasca, pero sí su disposición en frente común. Porque ya no está claro quién está situado enfrente. Y sin embargo... Nunca en Euskadi había habido antes –a nivel popular de masas– tanta ansia de cultura”⁹

Será justamente en esta tensión recurrente entre lo que podía haber sido y lo que parece no suceder, en las expectativas del cambio publicitado y la sospecha de la existencia de una estrategia de legitimación gatopardista que ordenaba lo

político, en los enfrentamientos provocados desde posiciones ideológicamente dispares pero que trabajaban de manera conjunta, donde se fraguaron los discursos y las posiciones críticas del período. *Conductas* producto de un *autoextrañamiento* y exilio impuestos que son esas voces a veces *desencantadas*, otras *eufóricas* en exceso, que trazaron un recorrido abrupto por lo que estaba sucediendo. Confrontados a la posibilidad, cada vez más evidente, de que el retrato del *desencanto* podría contar fácilmente con una segunda parte o continuación inmediata, conocedores de la afirmación bergaminiana de que “Dios afloja, pero no suelta”, los protagonistas de este espacio y tiempo –internados, prófugos, refugiados de sí mismos y desterrados de distintas patrias, también mesías, “brujos fracasados”,¹⁰ católicos convencidos y teólogos experimentales varios– convivieron en un territorio que en buena medida puede ser descrito como de desilusión y *hartazgo*.¹¹ Sentimientos que se escenificaron en la prensa escrita y en las revistas, pero asimismo en las facultades y en las escuelas de arte o en las programaciones de las salas de exposiciones durante estos años, espacios que serán objeto de análisis en este texto.

En el territorio de las artes plásticas, cualquier tentativa de reconstrucción de ese *frente cultural* descrito fue anticipada y liderada por un artista, el escultor Jorge Oteiza, cuyas declaraciones y escritos tuvieron una enorme influencia no solo entre la comunidad de artistas y los profesionales de la cultura, sino asimismo entre educadores o responsables políticos. Oteiza fue una figura también obsesiva, “obsesionada”, casi del mismo modo que Bergamín lo estuvo por la “conciencia política” del pueblo de España, por la “interpretación” de la cultura y el “alma” vascas. En este sentido es significativo el eco que tuvieron libros como *Quosque tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca*, publicado en 1963, cuya sexta edición fue presentada en el año 2009. En muchos aspectos ambas figuras desarrollaron en paralelo relaciones conflictivas y contradictorias con sus “contextos”, o al menos con las “políticas” que les afectaron en el tiempo.

Los escritos y declaraciones de Oteiza, tan polémicos como la figura del escultor en muchos aspectos, apuntaron desde muy temprano hacia la exigencia de un artista comprometido, implicado en la vida, de un creador que (se) *proyectara* en la sociedad y en el ámbito de la política. Del mismo modo, Oteiza definió en distintos momentos la necesidad de una práctica artística con una autonomía crítica que no depositara en un *afuera* sus procesos de legitimación, que no delegara sus funciones en interlocutores ajenos –políticos, críticos, historiadores...–, una práctica artística dotada de un aparato teórico y discursivo propio ligado al “estar haciendo”. La circulación de estas ideas favoreció la implicación de la comunidad de artistas en distintos campos; como profesores, programadores de salas de exposiciones, educadores o galeristas, también como críticos y escritores. Y es que la hipótesis planteada en este texto es la de que en el contexto del País Vasco gran parte de la literatura crítica más relevante será justamente la elaborada por los artistas, de modo individual o en colectivo, en ocasiones acompañados por ese *afuera*, pero no liderados por él. Si en otros puntos del Estado serán con frecuencia los críticos, teóricos, profesores, galeristas, quienes van a organizar las exposiciones de tesis, a veces incluso desde parámetros “promocionales”, especialmente en los años ochenta, en el País Vasco

serán las propuestas impulsadas por los artistas las que de un modo claro van a “marcar época”, bien sea a través de las muestras y escritos programáticos, o con la puesta en marcha de acciones e intervenciones concretas. Algunos de estos “hitos” o momentos de intensidad crítica serán los señalados en el recorrido aquí propuesto.

Conspiraciones

“Salvo Oteiza, no poseíamos herencia útil disponible, los tiempos eran trágicos, de subordinación. Por otra parte, a las oportunidades de pasarela y exhibición que brindaba la cuasi incuestionable sumisión discursiva a los opositores del franquismo; nos despeñábamos en un enorme saco de fondo variable que agrupaba circunstancialmente a profesionales idealistas y desheredados posibilistas. Así han sido y serán siempre las cuotas de peaje. Otra opción, amada por el exiguo bloque con intereses más radicalmente artísticos, se cifraba en garantizarse, merced al empleo estratégico de terco e inveterado desacuerdo, una mera expectativa de chillona presencia en la escena. Un confuso lío que aumentaba el desorden sin garantizar nada salvo saldo de estilista. Fue así como, a veces sin guardar la ropa, todos nos mezclamos en artes ajenas y cercanas historias.”¹²

Estas son las palabras utilizadas por José Ramón Sainz Morquillas para referirse a ese *entre-tanto* descrito como un espacio heterogéneo poblado por *jóvenes* que se asociaban en torno a proyectos –y *mitologías*– diversas. Proyectos en los que además de la *complicidad* entre artistas se encontraban *razones* diversas para trabajar desde lo colectivo: “Antinucleares, ikastolas, presos, amnistía...”. También alrededor de movimientos como el feminista, el antimilitarista, la ocupación o la ecología. Razones que, parafraseando nuevamente al artista, “harían coincidir a muchos de los escasos que eran” en un baile de agrupaciones, de eslóganes y siglas con distintos tiempos y economías, y que compartían integrantes de procedencias dispares: “comunistas, abertzales, troskistas...”. Filiaciones desiguales no solo a nivel ideológico, también biográfico, con protagonistas adscritos a territorios, márgenes y franjas horarias diferenciadas, cuando no contrarias, “artistas de día y artistas de noche”,¹³ *condicionados* por distintas *manías*, pero que preservaban sin embargo un espacio de acción y encuentro para la discrepancia, a pesar de los lugares desiguales que habitaban.

La implicación directa de los artistas en los movimientos sociales, también en organizaciones institucionales y en partidos políticos, llevará incorporada la producción de un imaginario del cambio a través de la profusa iconografía ideada para visibilizar el carácter activista de muchas propuestas: “Será en la formidable y heteróclita emergencia del agit-prop en los setenta donde se visibilice una singular convergencia creadora entre artistas conocidos y otras inteligencias anónimas, habilitándose un repertorio de imágenes, símbolos y logotipos que se divulgan mediante pegatinas, panfletos, carteles y revistas, y devinieron patrimonio de los movimientos culturales, sociales y contestatarios de diversas índole”,¹⁴ según apunta el crítico y comisario Fernando Golvano. En este sentido, se podría incluso trazar un recorrido *ilustrado* entre forma e ideología a partir de los numerosos logotipos ideados por los artistas: Eduardo

Chillida y la Comisión de defensa de una Costa Vasca No Nuclear (Lemóniz) o la Universidad del País Vasco; Remigio Mendiburu y Néstor Basterretxea y las campañas a favor del euskera; la imagen de Euskadiko Ezkerra¹⁵ realizada por Oteiza, partido con el que se presenta en sus listas electorales en 1977; o la participación en la “Marcha por la libertad” también en 1977 –amnistía, regreso de exiliados y extrañados o petición de autonomía– de (entre otros) Basterretxea y Oteiza. Un itinerario iconográfico que describe asimismo las evoluciones ideológicas de sus autores, en ocasiones con cambios y transformaciones desconcertantes, y que es reflejo del paisaje político discontinuo y abrupto característico del período.

Será la teórica e historiadora Anna María Guasch¹⁶ quien señale la importancia del asociacionismo y las prácticas colectivas en estos años, apuntando además de a Oteiza, a las figuras de Ibarrola, Chillida y Basterretxea, como sus artífices principales. Un modo de operar –que tiene sus precedentes en la formación de los Grupos de la Escuela de Artistas Vascos en la década de los sesenta–¹⁷ en el que toman parte artistas que, si bien provienen “de distintas ideologías e, incluso, de distintas posiciones partidistas,” responden a un “acuerdo inicial tácito: se reconoce el vacío absoluto y la necesidad de aunar esfuerzos para superar la situación.”¹⁸ Una experiencia de trabajo desde el colectivo que tiene su continuidad en la formación de otros nuevos grupos¹⁹ y asociaciones de artistas, como las creadas en Álava, Vizcaya y Guipúzcoa, comprometidas en reflexiones sobre cuestiones plásticas, pero también en reivindicaciones de carácter político o sindical.

Estos son también los años en los que se ponen en marcha publicaciones como *Euskadi Sioux* (1979), *Caballo canalla a la calle* (1979-80), *Araba Saudita* (1979), *Pott* (1978-1980) o *Común* (1978), que coinciden con el nacimiento de otras revistas como *Punto y Hora de Euskal Herria* (1976-1989) o *Berriak*²⁰ (1976-77). Los periódicos y las revistas se convierten así en los lugares donde circulan y se popularizan muchos de los debates principales del momento, con artículos, comunicados y manifiestos producto de las distintas situaciones *conspiratorias*²¹ descritas. En sus páginas van a convivir las polémicas y desencuentros propios de un campo crítico “expandido” que incluye la literatura, la música o la poesía, pero también el análisis de la actualidad política. Será en este espacio de la prensa escrita, amplificado con la apertura de diarios como *Egin* o *Deia*, donde se visibilice de modo más directo la idea de una práctica artística que comprende la actividad crítica como herramienta de acción política con una dimensión pública. Un espacio que será compartido por una nueva generación de críticos a la que Guasch ha situado en una “segunda fase” (1976-1980) marcada por la apertura de medios “de marcado carácter nacionalista y abertzalista” y a los que se incorporan figuras que “sostienen una actitud abiertamente innovadora, defensores de las posiciones plásticas vanguardistas desde el aspecto formal hasta el compromiso social”, renovadores de las formas de hacer de otras generaciones de críticos cuyos objetivos estaban dirigidos “a tratar de descifrar (objetivizar) la originalidad expresiva del artista en sí”.²²

En esta *ocupación* mediática se sitúan en primera línea muchos escritos firmados por artistas; artículos, cartas, ensayos o manifiestos. Nuevamente será

Oteiza quien lidere la presencia en los medios de manera simultánea a la aparición de sus textos en catálogos y a la publicación de sus libros, una actividad editorial que no cesa hasta sus últimos años. La suya es una escritura que no se va a limitar únicamente a ser una mera descripción, artículo o carta al director –a pesar del carácter de “ejercicio de presión” que tienen sus misivas en algunos momentos–, sino que además funcionará en el uso de un vocabulario propio, de un “lenguaje fabricado” en un texto siempre vinculado e inseparable de su práctica como escultor. De esta práctica programática dan cuenta escritos como el publicado en el mes de diciembre de 1980 en el diario *Deia* con el título: “Para un Ministerio Autónomo del Arte Vasco. Por nuestra revolución cultural y lo político como estética aplicada”.²³ Un *informe* en el que Oteiza exponía –haciendo uso de esa terminología singular que en ocasiones parece ser deudora de una “ciencia de las soluciones imaginarias” adaptada– un modelo *mesianico* donde desplegaba un plan para poner en marcha –tal y como apunta el título– un Ministerio de Arte Vasco que prescindiera de los ministerios de Educación y Cultura, sustituidos por un “Departamento para nuestras recuperaciones estéticas territorialmente autónomo”. El documento incluía además un organigrama que contemplaba la creación de instituciones tales como: Ikastolas Experimentales –“piloto de orientación” para “la salvación vasca del niño en nuestro País”– algo que era, según sus palabras, “la operación más revolucionaria y urgente de todas” –previa a la asistencia a las Escuelas de Bellas Artes–; o el diseño de órdenes religiosas de “mentalización, cultura popular y misiones pedagógicas” que “tendrían que movilizarse en servicios de atención cultural y mentalización vasca, reeducación de la sensibilidad visual y religiosas desde lo estético”. El modelo aportaba asimismo la puesta en marcha de Talleres Populares, Servicios de Asistencia de Sensibilidad Estética para todos los niveles de educación y situaciones, Servicio de Furgonetas, Asistencia Cultural Popular, Galería de Arte y Ensayo o Galería como Productora. Un entramado de estructuras, una compleja *arquitectura* de educación (estética y espiritual) que, como el escultor explicaba, ya había sido expuesta de manera *oficial* a, entre otros, el nombrado como asesor en materia de Artes Plásticas en el Gobierno Vasco Néstor Basterretxea;²⁴ Begoña Intxaustegi, en representación de la escuela de Bellas Artes de Bilbao; Pedro Manterola, “candidato para director de la escuela”; y ante la ausencia (“justificada”) de Agustín Ibarrola. Organizaciones que Oteiza ponía en relación con una de sus más antiguas preocupaciones, la creación de una Universidad Vasca con su Escuela o Facultad de Bellas Artes como eje-lugar fundamental desde el que activar sus tesis principales; la comprensión del arte como espacio político con una “función religadora” con la vida, “el arte como escuela política de toma de conciencia”.

Negociaciones

“Hacia el error y su celebración como método”²⁵

“En el año 82 muchos de los que estábamos como alumnos entramos como profesores. Pero en el cambio de la Escuela de Bellas Artes a la que sería la Facultad, se dio un proceso muy fuerte de burocratización que hizo que hacia el 88 muchos abandonáramos la enseñanza”²⁶

La creación de una Escuela de Artistas Vascos será un proyecto irrealizado al que Oteiza se referirá de manera reiterada en sus declaraciones. Un “intentarlo de nuevo, fracasar de nuevo, fracasar mejor”²⁷ que es sin embargo sistematizado como modelo productivo de trabajo: “[...] Estoy cansado de incoherencias para explicar algo, estoy quemado, harto de escribir con las manos vacías en alto, con mi vida vacía, yo ya he vaciado la estatua y no mi vida, yo no quiero escribir (escribir así), lo que yo quiero y exijo es nuestra Escuela de Arte. Porque he nombrado materias fundamentales para una ESCUELA DE ARTISTAS VASCOS como sitio fundacional, que he tratado de explicar, de una verdadera Universidad Vasca (y no he podido);”²⁸ afirmaba el artista. Y es que de entre los proyectos pedagógicos concebidos por Oteiza –talleres, laboratorios, departamentos de Estética Política o Institutos de Estética Comparada– tan solo se materializarán algunas propuestas –no exentas tampoco de problemas– como la de la Escuela de Deba, iniciada en el año 1969 junto a Agustín Ibarrola y financiada por la Fundación Ostaolaza. Entre otros proyectos pedagógicos experimentales desarrollados de forma temprana en el País Vasco se encuentran también: el Taller de expresión libre (1963-1968) para niños dirigido por J. A. Sistiaga junto a Esther Ferrer; o el Taller de Artes Visuales –que llega a conocerse como “Oteiza Ikaskunde” en referencia al escultor– concebido por Javier y Jaime Morrás en Pamplona desde 1977. Sistemas de aprendizaje experimentales donde se impartían materias tradicionales junto a cursos de euskera o vegetarianismo (como en Pamplona).²⁹

El fracaso en la creación de una Escuela de Artistas Vascos, al menos de esa escuela imaginada desde la perspectiva de Oteiza, hace que la Escuela de Bellas Artes de Bilbao, que abre sus puertas en 1970, se convierta en un escenario esencial para comprender la transformación proyectada sobre las prácticas artísticas y los planteamientos estéticos y discursivos que van a determinar los años ochenta en Euskadi.³⁰ Un verdadero *laboratorio* desde el que comprender el devenir posterior de las prácticas y los lenguajes artísticos, la renovación de sus códigos, así como la nueva configuración de (otros) nuevos grupos posteriores. En el año 1978, dos años antes de la propuesta de su “Ministerio”, Oteiza irrumpe en la Facultad de Bellas Artes precedido por las protestas de una amplia mayoría de los estudiantes. Las polémicas y el descontento asociado con el centro venían de lejos, y tal y como apunta el crítico e historiador Xabier Sáenz de Gorbea: “su creación era una vieja aspiración desde la Guerra Civil pero nace envuelta en la polémica. Las primeras promociones revelan no pocos problemas de sintonía con los profesores. La mayoría de los docentes son foráneos y los artistas más reconocidos piden que se tenga en cuenta el contexto cultural propio [...] Las reivindicaciones eran muchas y Jorge Oteiza las acoge paralizandó la institución en una especie de golpe de mano. Un recorrido por las instalaciones que confluye en el salón de actos donde se plantea la idea de cambio y el surgimiento de un departamento de estética política que no llega a desarrollarse.”³¹ Estas reivindicaciones ya se recogen en distintos comunicados realizados por los alumnos tiempo atrás, como el texto escrito por las artistas –mujeres en su mayoría– de la Primera Promoción de la Escuela Superior de Bellas Artes de Bilbao con motivo de una exposición colectiva organizada en la Galería Luzarno en 1975: “La reflexión de cara a nuestro futuro: de momento

la única salida que se nos ofrece a término de nuestra carrera, es la exposición o futuras exposiciones en galerías comerciales. Estamos muy lejos de poder desarrollar trabajos de investigación o enseñanza estéticos, que nos hagan vivir el arte como una ‘responsabilidad social, el arte como ciencia preparatoria de la conducta, como escuela política de toma de conciencia...’ (Oteiza). Trabajos que nos hagan destacar frente a las formas habituales de arte-arte como comercio, mistificación del artista..., la necesidad de restituir a la práctica artística su complejidad operatoria, de objeto de conocimiento, en el campo de otras prácticas sociales. Nuestro futuro parece que ha de resolverse con pintar y pintar cuadros para que dentro de las habituales exigencias de ‘originalidad’, ‘personalismo’, podamos dar satisfacción tanto al mercado como a la crítica, y nada más. Cuando lo importante, volvemos a insistir, es estudiar y desarrollar el arte ‘como propiedad social y no como propiedad individual’.³²

En torno a la *irrupción* en Bellas Artes se dan cita reivindicaciones múltiples; desde la antigua acusación al centro de ser un lugar “antivasco, colonizador, y catalanizante”,³³ a la necesaria implantación de esos programas de estudios experimentales donde se tuvieran en cuenta los nuevos lenguajes artísticos y la “responsabilidad social” del arte. La primera de las cuestiones venía dada principalmente por la contratación mayoritaria de directores y profesorado procedentes de la escuela de Barcelona o la escasa presencia del euskera en la vida académica, una situación que se vio agudizada por las negativas recibidas de los artistas del contexto a formar parte del claustro. La inclusión de lo *vasco*, del sentido nacionalista del término –de sus *genealogías* varias– como elemento clave en la definición de las prácticas culturales realizadas en el territorio no será un punto de conflicto exclusivo del espacio académico, sino un debate presente en cualquier tentativa de redefinición de ese *renacimiento cultural* apuntado.³⁴ La segunda de las disputas era una consecuencia directa de la influencia del pensamiento y el vocabulario de Oteiza y de su concepción del arte, y perseguía la implantación de un programa de estudios que atendiese a todos los aspectos –teóricos y prácticos– ineludibles en la formación del artista como investigador, en su “educación estética”. Una aspiración que se vio en parte alcanzada con la puesta en marcha en años posteriores de un avanzado programa de estudios que contemplaba la simultaneidad de las enseñanzas teóricas y prácticas en el mismo aula, la impartición de clases y conferencias sobre nuevos lenguajes artísticos de manera permanente, o la presencia en los currículos de seminarios sobre “últimas tendencias” desde los primeros años de carrera.

Será el decano Pedro Guasch quien, en representación de los profesores, firme una misiva enviada al vicerrector de la Universidad tras la *visita* del artista al centro manifestando su acuerdo con el punto de vista expuesto y con el compromiso de “construir una Facultad insertada en la vida social y cultural del País”.³⁵ En este mismo sentido apuntaba la respuesta hecha pública por el alumnado convocando en las mismas fechas distintos debates en la escuela para tratar temas como: “-El por qué de una necesidad de una escuela vasca (Un grupo de alumnos de este curso ha elaborado un escrito en el cual apuntamos los porqués y qué puede servir de motivo de discusión) / -Cómo pensamos que podría ser el método de organización de la escuela (por talleres, por cursillos, etc.) / -Si pensamos que es necesaria la participación de los artistas vascos y

personas vinculadas al medio, cómo sería esta participación / -Relación de la escuela con la vida, si los temas de trabajo debían tener una relación estrecha con nuestra realidad cotidiana. Si se hacen necesarias las salas de exposiciones donde mostrar los trabajos, si queremos tener prácticas antes de acabar la carrera, etc.”⁶

Tras la serie de reuniones mantenidas en el año 1981 se produce el nombramiento de Pedro Manterola –el candidato presente en la mesa *ministerial* de Oteiza– como decano. Estos son además los años en los que se incorporan al profesorado muchos de los que hasta el momento habían sido alumnos del centro: Txomin Badiola, Juan Luis Moraza, Elena Mendizabal... También entran a formar parte de la escuela otros artistas como Txupi Sanz, Iñaki de la Fuente, Alberto Gortazar o Darío Urzay.³⁷ Sin embargo, tras la incorporación de artistas vinculados al contexto como docentes en la facultad, y lejos de producirse un cambio de sentido en los modos de interlocución establecidos entre artistas e instituciones, o artistas y críticos e historiadores, el diálogo en ciertos aspectos se radicaliza continuando con la *tradición de polémicas*³⁸ previas. La centralidad de la figura de un artista implicado en la toma de decisiones en relación a las políticas culturales se visibiliza también en la amplia contestación provocada por muestras como *La trama del arte vasco* celebrada en el Museo de Bellas Artes de Bilbao en 1980. Una exposición que generó asambleas, *encierros* y comunicados como el titulado “La trama del arte vasco: una exposición con trampa” entregado el día de la inauguración en el que se exigía la participación directa del colectivo de artistas en la gestión de las instituciones: “Ante estos hechos se planteó la creación de un colectivo asambleario para luchar contra la manipulación de los artistas. La idea de formar este colectivo es la formación de un contrapoder, un organismo con capacidad de respuesta frente a las agresiones [...] A la vista de estas circunstancias, lo único que le queda al artista es su actitud. Actitud como disposición de ánimo orientada hacia dos vertientes: por una parte al conocimiento en cuanto que el artista se transforma con su trabajo dentro del arte; y por otra la acción, acción social, en cuanto que se ve armado con un discurso que, en palabras de Foucault, es revelador de cierta verdad, descubridor de relaciones políticas allí donde menos eran percibidas.”³⁹

Un llamamiento a la movilización que reclamaba el papel de los creadores como interlocutores necesarios en los proyectos culturales y que tres años más tarde tomará forma con la fundación de EAE (Euskal Artisten Elkarte/Asociación de Artistas Vascos)⁴⁰ –en la que los artistas se proclaman como únicos interlocutores válidos en lo referente a cuestiones artísticas– y la puesta en marcha de protestas-*sabotajes* con acciones como *El Museo*, llevada a cabo en las salas de la misma institución. Y es que muchos de los artistas que pertenecieron al alumnado que acompañó a la ocupación de la Escuela ya como miembros del claustro, e incluso ocupando cargos en el decanato⁴¹ se reivindicarán miembros de EAE y *responsables* de esta acción llevada a cabo en el Bellas Artes de Bilbao en 1983. Una acción que consistió en el *secuestro* de la escultura *Homenaje a Malevich* (1957) de Oteiza expuesta en la institución, para ser depositada horas más tarde en el ayuntamiento de la capital vizcaína como forma de denuncia ante los medios de las políticas del museo y de la “nula atención y la negación a la participación de los artistas en los múltiples aspectos de la vida social que

nos competen⁴² Una intervención *ritual* con un guión preciso –a pesar del alto grado de improvisación descrito por los participantes– que remite casi a un *thriller* político localizado en un Bilbao tan gris y esquizofrénico como el paisaje descrito por Panero. Los firmantes del comunicado sobre lo sucedido entonces fueron: Txomin Badiola, Ricardo Catania, CVA (Juan Luis Moraza y Mari-sa Fernández), José Chavete, Iñaki de la Fuente, Itziar Elejalde, Clara Expósito, Peio Irazu, Luis Mari Izquierdo, José Ángel Lasa, Jesús Mari Lazkano, J. Antonio Martínez Lizeranzu, Elena Mendizabal, José Ramón Sáenz Morquillas, Fernando Roscubas, Vicente Roscubas, Txupí Sanz, Xavier Sáenz de Gorbea.⁴³

Además del “robo en el Museo” EAE impulsará varias exposiciones colectivas y la publicación de *TARTE revista de arte, ideas, y...* Una revista que recoge los estatutos de fundación del grupo, junto a artículos específicos sobre las ediciones celebradas de la feria de arte Arteder –datos, incidencia social, procesos de selección y financiación– o distintos escritos de artistas: Clara Expósito, Elena Mendizabal o Richard Serra entrevistado por Txomin Badiola con motivo de la exposición del escultor en *Correspondencias: 5 arquitectos, 5 escultores* en el museo de Bellas Artes. Un nuevo desencuentro entre artistas de Vizcaya, Guipúzcoa y Álava desembocará en la división de la Asociación, y la creación paralela de la AAA (Asociación de Artistas Alaveses). Ligada a esta nueva asociación se creó la revista *Artificio*.⁴⁴

Crítica

“Siempre se producirán problemas cuando otros sectores se encargan de la valoración crítica del arte. Y es que apenas existe presencia crítica en los medios de comunicación que tuviera prestigio entre los autores más dinámicos.”⁴⁵

“Un país donde Dalí se dirige a Picasso, Panero a Neruda y el P Llanos a Jesus-cristo, donde cualquier [texto tachado] aficionado a la crítica de arte se cree con el derecho de desautorizar, sin argumentación alguna, públicamente, a un profesional en costosa situación creadora.”⁴⁶

Es justo el hecho apuntado por el crítico e historiador Xabier Sáenz de Gorbea, el de una valoración crítica de las prácticas determinada por otros sectores, lo que de manera permanente parece acompañar a las polémicas que se suceden y las iniciativas que se impulsan en el contexto y tiempo abordados. Esa condición doble-problemática que hace que el *desacuerdo* sea una constante y que cualquier sistema de validación-legitimación del campo deba venir definido desde *dentro* –aunque ya hemos visto los problemas que también surgen en ese interior mencionado–. El recelo, la sospecha o la desconfianza en la valoración de la crítica entendida como una figura externa, que “está fuera de lugar”, pueden ser rastreados de nuevo en la influencia del pensamiento de Oteiza. En textos como “Mi acusación a los críticos”⁴⁷ (1973) el artista afirmaba: “Acuso a la crítica de arte de falta de análisis, de objetividad, me atrevo a decir que de honradez o de falta de conocimientos fundamentales para ejercer la crítica. El crítico sirve a las galerías, ocupa una sección en la prensa y no hace crítica. Endiosa al artista o le trata mal o le silencia o lo calumnia pero no sirve al artista ni al público, no hace crítica. ¿Qué es hacer crítica?” Un texto que proponía, además de un análisis detallado sobre la función de la crítica, una división clara entre dos

modelos o tipologías de artista “definidos políticamente por su conducta”; un artista (A) para el que el arte es producción y que desarrolla una función social y política, el que “desemboca en una normativa ética del comportamiento” y un artista (B), “decorador”, que es el “que alaba el crítico como un genio aislado y sin familia que surge de una nube o de la copa del pino más alto” [...] “El A investiga y habla, cuenta y escribe. El B mira a su alrededor, coge y calla.” O dicho de otro modo, para unos (solo) es una *aventura* (B) lo que para otros es *conspiración* (A).

No será este el único escrito de Oteiza publicado en este sentido, existen desde muy temprano en su trayectoria ensayos, misivas o cartas, que abordan la cuestión de la valoración de la crítica en relación a la práctica artística. En un texto titulado “Crítica de la crítica”⁴⁸ el escultor se detenía justamente en ese *afuera* que delimita al ámbito crítico y que nunca puede ser el mismo que el de la creación: “El creador trabaja desde dentro, y el crítico también: este es el error del crítico. La solución de una cosa está fuera de sí misma. Este es el principio funcional para una nueva moral política y creadora. El terreno del crítico está precisamente fuera de la obra misma. El crítico nunca es mayor de edad. La naturaleza de la obra de arte, sí. El crítico que pretende analizar una obra de arte desde el mismo terreno que el creador, comete la misma irresponsabilidad que el estudiante de medicina que se pusiera a recetar”. Oteiza equiparaba aquí sin reparos la función de la crítica –que equivoca su posición y se sitúa en el adentro de la creación, sin estarlo– a la de un estudiante temerario que nunca llegará a ser doctor, localizando el lugar del crítico en un estadio diferenciado al del artista, como responsable de una labor que solo será productiva cuando “acompañe” y cuestione a la obra desde el exterior: “La Mayéutica de Sócrates es la posición correcta del crítico; ayudar al parto de la obra desde el exterior”. Esta definición del crítico como acompañante-escolta-comadrona, será también señalada en otros textos como “Sobre la CRÍTICA”,⁴⁹ líneas de apuntes concisos mecanografiados por el artista: “Respecto a la misión del crítico de arte, considero que debiera recordarse el método socrático de la Mayéutica. ¿Por qué no entran los críticos en diálogo, en cooperación con el creador plástico? Para ello habría la crítica de usar nuestro propio idioma espacial, que la crítica desconoce totalmente”.

La influencia del pensamiento de Oteiza va a determinar ese escenario problemático en relación a la crítica mencionado como un rasgo característico en estos años. Asimismo, el contexto estará fuertemente marcado por otras voces presentes en los debates del momento, entre otras la de Joseph Beuys y su modelo ético (y *mítico*) que vino a reafirmar la idea de una práctica liderada por la figura de un artista (A) *comprometido*. Como ya se ha apuntado, estas tesis favorecerán la implicación de los artistas en distintos campos de *intervención específicos*: como programadores de exposiciones, educadores, historiadores, críticos... Entre los espacios que van a dar cabida a las posiciones y los debates determinantes en el período cabe mencionar la Sala de Cultura de la Caja de Ahorros de Navarra (Pamplona) y el Aula de Cultura de la Caja de Ahorros Municipal (Bilbao) dirigidas por Xabier Morrás y José Ramón Sainz Morquillas. La temporada 80/81 de la CAN incluía, entre otras actividades, una exposición de *Mail art* producida en Metrònom (Barcelona), la proyección de un documental

sobre la Bienal de París, o un programa de *VIDEO-ARTE* comisariado por Antoni Mercader y Joaquim Dols en el que se presentaban piezas de Jaime Davidovich, Antoni Muntadas y Carles Pujol. Además se programaban encuentros como *Información Audiovisual de la 39 Bienal de Venecia de 1980*, una propuesta que consistía en la comunicación inmediata de lo sucedido en la exposición internacional mediante “información gráfica, visionado de videos y coloquios”. En el Aula de Bilbao, con una programación en ocasiones compartida con Pamplona, se sucedieron también importantes exposiciones, “comisariados de encargo” que surgían de las invitaciones directas lanzadas a los artistas –*Bilbao 2500* (1983), *Una corbata para el domingo* (1985)– o muestras referentes como *Mitos y delitos* (1985).

En *Mitos y delitos* se dieron cita no solo relecturas de referentes contextuales –el título surge de un texto del propio Oteiza reproducido-insertado en el catálogo– sino asimismo de corrientes internacionales, el arte conceptual, el minimal, el povera o las prácticas performativas, como *argumentos* que problematizaban los debates posmodernos en boga. Las palabras de Badiola en el catálogo apuntaban ya en este sentido; “[...] La crisis del concepto tradicional de Proyecto de las vanguardias es hoy en día evidente y, sin embargo, es todavía insustituible por algo que no sea poco más que una huida hacia delante. El auténtico reto histórico (aunque suena anacrónica la expresión) con la que se encuentran arte y artistas es la redefinición de este concepto (Proyecto) para una nueva situación mucho más realista, donde el concepto del límite es la herramienta eficaz para superar utópicas ingenuidades y en todo caso rescatarlas de los manipulados terrenos del símbolo.”⁵⁰ El catálogo reproducía textos del resto de autores y una entrevista de Morquillas con la artista Itziar Elejalde. Con motivo de la presentación previa de la muestra en la Sala Metrònom era otro artista, Peio Irazu, quien conducía una entrevista realizada a Txomin Badiola publicada en la revista de la galería.⁵¹ La exposición contó con una repercusión inmediata pero en cierto modo equívoca, en palabras de algunos de sus protagonistas, al ser comprendida en exclusiva como una forma de “reconstrucción en continuidad epigonal”⁵² y etiquetada como “Nueva escultura vasca”. De nuevo un *desacuerdo* con esa crítica situada en el afuera. Porque si bien es cierto que en *Mitos y delitos* se planteaba una relación entre generaciones de artistas, esta cuestionaba justamente ese ámbito *mítico* mencionado: “La escultura vasca había creado un contexto cerrado, mítico y totémico. Fetiche al que referirse continuamente, lugar donde abreviar y considerar. Oteiza-Chillida, Chillida-Oteiza. La joven escultura vasca, si algo ha hecho –o algo quiere hacer– es asesinar el imperio de la costumbre” en palabras de Sáenz de Gorbea.⁵³

En el seno de estos espacios y exposiciones se darán cita muchas de las voces fundamentales para acercarse a las discusiones principales del período. Textos y contra-textos que en su circulación construyeron y modificaron el espacio de la crítica. Un itinerario *argumental* que podría ser trazado a partir de las conversaciones cruzadas entre artistas que convivían en un *continuo* que parecía no detenerse nunca, y que se sustentaba en los numerosos intercambios de un contexto en permanente *discusión*. Algunos ejemplos (en forma de una posible cronología) de este *proceder* serían: en 1980 Ángel Bados escribe, con motivo de la exposición *A propósito de mi trabajo en Pamplona para la sala de cultura*

en la CAN, un texto que anticipa el incremento en la “demanda de explicación” que va a ser requerida en el espacio de la exposición: “En principio, la obra presentada en la sala, así como su título y el acostumbrado folleto de las exposiciones, eran partes autónomas pero complementarias del tema tratado. En este sentido confeccioné un folleto de lectura iconográfica sobre la idea de convertir la sala de exposiciones en lugar para ejercicios de recuperación estética, y que en virtud de un, al parecer, necesario acercamiento al espectador, debía convertirse en cuadernillo con fotos y textos alusivos al trabajo. (Me pregunto si la demanda de explicación no es un síntoma más de pérdida de capacidad perceptiva, que amparándose en la necesidad consumista de conocimiento, procura el diálogo no a través del único medio posible, la obra, sino del texto introductor):”⁵⁴ En 1981 Vicente y Fernando Roscubas publican con motivo de una exposición⁵⁵ un ensayo en el que emplean el término *post-conceptual*. Un mes más tarde, en el marco de otra muestra individual, Txomin Badiola “completa, aclara u oscurece” en el texto “¿Arte postconceptual?”⁵⁶ el mismo término. En 1982, y como parte del programa organizado de manera paralela al proyecto *No sólo exposición*⁵⁷ celebrado en la Casa de Cultura de Vitoria-Gasteiz, José Ramón Sainz Morquillas comienza su intervención “Cuando hay que decir algo...” con una cita –*cita expandida*– que consiste en la lectura ininterrumpida del *Quosque tandem...!* Una conferencia que cesa únicamente cuando el último asistente que resistía a la lectura del texto abandona la sala horas más tarde del cierre oficial programado. Una conferencia que era un prólogo indefinido, *iluminado*, alumbrado por un mechero tras el corte de luz provocado por los responsables de la institución como medida de fuerza en un *desalojo* fallido y que parecía tener como objetivo el agotar al contrario –y a uno mismo–, el recuperar la palabra –*tomada al pie de la letra*–, incluso en la (in)conclusión de un *texto* convertido (ya) en letanía.⁵⁸ En 1986 es Juan Luis Moraza quien contesta o dialoga en “Mitosis” la “reflexión de Oteiza sobre el mito, considerado como manipulación poética de un delito ejemplar.”⁵⁹ Dos años más tarde, cuando Badiola organiza *Oteiza propósito experimental* en la Fundación “la Caixa”, serán de nuevo los artistas Juan Luis Moraza y Ángel Bados las voces *autorizadas* publicando ensayos sobre el escultor en las revistas *Figura* o *Cyan*.⁶⁰ Artistas que son autores no solo de las exposiciones, sino asimismo de los ensayos publicados en hojas de sala y catálogos, o de los textos críticos aparecidos en las revistas y publicaciones especializadas. También de la producción de escritos realizados de manera específica, como respuestas a las exposiciones o en su *interior*.

Trasladar estas dinámicas al momento actual requeriría de otro texto igual de extenso al ya redactado. Y es que al confrontar el modo de proceder explicado con el que *ocupa* el presente se obtiene una fotografía muy distinta donde el género del retrato, individual o de grupo, con la figura del artista como protagonista, ha sido sustituido por otro género, el del paisaje, protagonizado por distintos espacios *reconvertidos*, rehabilitados en metales brillantes, en cristal y en vidrio. Los actores de la instantánea serán los responsables de estos equipamientos: arquitectos, políticos, técnicos, creativos, mediadores y todas sus posibles combinaciones. Los gestores como interlocutores integrados en un nuevo modelo administrativo en el que cualquier naturaleza conflictiva o distancia crítica proporcionada por la subjetividad artística “de antaño” parece

ahora diluirse en el paisaje clínicamente renovado. Una dinámica que se ve reforzada con la ausencia cada vez más frecuente de los artistas de las plataformas *discursivas* –encuentros, debates, seminarios– puestas en marcha desde la propia institución arte. Las razones esgrimidas en este proceder asombran por la *fe* restaurada que a veces parece depositarse en los nuevos invitados, en su mayoría representantes de “la teoría” e “investigadores” –estudios culturales, visuales, poscoloniales, ciencias sociales...–.⁶¹ No obstante, esta reunión interdisciplinar, la “consigna de la interdisciplinariedad como mito ideológico”⁶² tampoco resulta ser un modelo tan nuevo, ya puesto en entredicho como “solución milagro”. Este *desencuentro* entre campos epistemológicos no sería a priori tan significativo de no ser porque la ausencia referida *sucede* justamente en el interior del museo, a veces en la propia exposición, en la preeminencia y el consumo de la *explicación* anunciados. En esta serie de desplazamientos es preciso pensar y debatir también la apropiación de un espacio auxiliar para las relaciones entre el arte y “otras prácticas sociales” en el que parece haberse invertido el sentido en los procesos de legitimación desde aquellos momentos conspiratorios referidos (quién legitima a quién y con qué objetivos). Retomar ahora las palabras pronunciadas por aquel grupo de licenciadas en el año 1975 sobre “la necesidad de restituir a la práctica artística su capacidad operatoria, de objeto de conocimiento, en el campo de otras prácticas sociales” parece haber sido *superada* por la omisión del objeto de estudio inicial, que ya no resiste al afuera y ha sido adaptado, permeable, hasta ser dejado (paradójicamente) “fuera de lugar”. Las consecuencias de este *vaciamiento* deberían ser pensadas por todos los agentes implicados en el campo de la práctica artística, no con la intención de preservar ninguna voz *consagrada* o de reactivar territorio *mítico* alguno, sino de analizar justamente esta doble condición de lugar privilegiado para la *intersección disciplinar* y al tiempo espacio *indisciplinado* en el que (aun) es posible “irse por las ramas”⁶³ ¿No es acaso en esta capacidad para *convocar* “las leyes que rigen las excepciones” donde residiría una parte importante de su *especificidad*?

Notas

1. Pedro, *Globo Rojo. Antología de la Locura. Recopilación de textos de enfermos mentales del sanatorio de Mondragón*, (a cargo de Leopoldo María Panero), Hiperión, 1989.

2. *Y la luz no es nuestra*, DVD, registro de la conferencia impartida por Leopoldo María Panero dentro del taller dirigido por Pepe Espaliú *La voluntad residual: parábolas del desenlace*, Arteleku, Diputación Foral de Gipuzkoa, 1992. Transcripción del texto.

3. El poeta trasladó su domicilio de Madrid a San Sebastián justo un año antes de su muerte en una “decisión que fue casi tan criticada por algunos como el primer regreso a España en 1958”. Véase Gonzalo Penalva (ed.), *José Bergamín. Antología*, Castalia, Madrid, 2001.

4. José Bergamín, “El interregno”, *Egin*, 29 de octubre de 1979, en Javier Sánchez Erauskin (selección), *José Bergamín. Escritos en Euskal Herria*, Txalaparta, Tafalla, 1995. Véase también José Bergamín, “Comienzan su obra los gusanos”, 10 de agosto de 1974, en Gonzalo Santonja (ed.), *Cristal del tiempo. José Bergamín*, Iru, Hondarribi, 1995.

5. El pseudónimo fue utilizado por Javier Sánchez Erauskin, ya condenado a un año de prisión por injurias al Rey a raíz del artículo “Paseillo y espantá”. Bergamín utiliza el mismo pseudónimo en una única ocasión. Véase Javier Sánchez Erauskin (selección), *José Bergamín, op. cit.*

6. Véase Gonzalo Penalva (ed.), *José Bergamín. Antología, op. cit.*

7. Junto a nombres como los de Alfonso Sastre y Eva Forest.

8. Entre otros *Globo Rojo*, una publicación que se crea en el Hospital Psiquiátrico de Santa Águeda en Mondragón en los años ochenta con colaboraciones de los pacientes ingresados. Panero publica en esos años *Poemas del manicomio de Mondragón*, Hiperión, 1987.

9. Patxo Unzueta, "Cultura vasca y *euskal kultur*", en *La cultura española y los cambios políticos/10, El País*, 12 de septiembre de 1979. Visto en Carlos Martínez Gorriarán, *Oteiza. Hacedor de Vacíos*, Marcial Pons, Historia, Madrid, 2011.

10. L. M. Panero.

11. Término empleado por el crítico e historiador Xabier Sáenz de Gorbea. Conversación mantenida en Bilbao, junio de 2013.

12. José Ramón Sainz Morquillas, "Tránsito del rito religioso a la pornografía cultural (Quizás fuese al revés; aunque no nos dimos cuenta)", en Fernando Golvano, *Laboratorios 70. Poéticas/políticas y crisis de la modernidad en el contexto vasco de los setenta*, Sala Rekalde Erakustaretoa, Bilbao, 2009.

13. Término empleado por María Luisa Fernández para describir la escena de los años ochenta en Bilbao. Con conversación mantenida con la artista en Madrid, 2013.

14. Fernando Golvano, "Poéticas/políticas", *Laboratorios 70. Poéticas/políticas y crisis de la modernidad en el contexto vasco de los setenta*, op. cit.

15. Véase Carlos Martínez Gorriarán, *Oteiza. Hacedor de Vacíos*, op. cit. Véase también la influencia de textos como *Quosque tandem...!* de Oteiza y su posición como "Educador político".

16. Anna María Guasch, *Arte e ideología en el País Vasco: 1940-1980*, Akal, Madrid, 1985. "Agustín Ibarrola, militante del partido comunista, Eduardo Chillida, de ideología no demasiado definida pero que sin abandonar un velado confesionalismo se inscribe a caballo entre el nacionalismo y el abertzalismo, y Néstor Basterrechea, simpático y sentimentalmente ligado al Partido Nacionalista Vasco".

17. GAUR, HEMEN, ORAIN. Uno por cada territorio histórico, junto a las tentativas fallidas de crear grupos también en Navarra, Danok, y en Francia, Baita, este nunca convocado. Los grupos se disuelven antes de que cumplan un año de existencia.

18. Anna María Guasch.

19. Entre otros, surgen también en estos años nuevos grupos como SUE (1968), Nueva Abstracción (1969), XUE2, ZUE3 (1970), Indar2 (1970), Ikutze (1973), Peatones (1975), Pamplona Ciudad (1976) o el Partido Surrealista (1979). Véase Juan Luis Moraza, *Tránsitos (Esculturas, Objetos, Instalaciones)*, Ondare, Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales 26, CSIS, 2008.

20. Para un estudio detallado de las publicaciones del período véase Fernando Golvano, *Laboratorios 70. Poéticas/políticas y crisis de la modernidad en el contexto vasco de los setenta*, op. cit. y Xabier Sáenz de Gorbea, "Arte en Bizkaia 1939-2010", *Ertibil Bizkaia 2012*, Diputación Foral de Bizkaia, Bilbao, 2012.

21. Jorge Oteiza, "Yo amo las situaciones que nos obligan a conspirar" en Miguel Pelay Orozco, *Oteiza. Su vida, su obra, su pensamiento, su palabra*, La Gran Enciclopedia Vasca, Bilbao, 1978.

22. "La segunda fase, tal y como hemos mencionado, se inicia con la aparición de los periódicos *Deia* y *Egin* (1977) de marcado carácter nacionalista y abertzalista, y de revistas como *Garai*, *Berriak*, y *Punto y Hora de Euskal Herria* (...). Entre esta nueva 'generación de críticos' de formación en la mayoría de los casos universitaria, pero de varia procedencia ideológica, en la que participó en sus inicios la autora del texto, debemos de mencionar a Maya Agiriano, Edorta Kortadi, Javier Serrano, Pedro Manterola, Javier Urquijo, Javier Viar, etcétera". Anna María Guasch, *Arte e ideología en el País Vasco*, op. cit.

23. Jorge Oteiza, "Para un Ministerio Autónomo del Arte Vasco. Por nuestra revolución cultural y lo político como estética aplicada", *Deia*, domingo, 14 de diciembre de 1980. Documento publicado en la exposición *Incógnitas: Cartografías del Arte Contemporáneo en el País Vasco*, comisariada por Juan Luis Moraza en el Museo Guggenheim, Bilbao, 2007. Ver también en "¿Quién es Oteiza? Nuevas interpretaciones (1976-2003)" en C.M. Gorriarán, op. cit.

24. Nestor Basterrechea es nombrado asesor en materia de Artes Plásticas por el primer consejero de cultura del Gobierno Vasco, Ramón Labayen. El lehendakari es en ese momento Carlos Garaikoetxea. Ya habían tenido lugar encuentros con representantes del Gobierno Vasco, como la reunión mantenida por Oteiza, Basterrechea, Mendiburu y Ruiz Balerdi meses antes en la que se discutió sobre la "actualización y euskaldunización" de la Escuela de Bellas Artes, o la reivindicación del *Guernica* para su instalación en Euskadi "Guernica Gernikara". Véase Patxo Unzueta, "Artistas vascos reclaman para Guernica el famoso cuadro de Picasso", *El País*, 4 de diciembre de 1979. http://elpais.com/diario/1979/12/04/cultura/313110009_850215.html

25. CVA, "SALUS PER NATURAM (Las bodas lógicas)", *Mitos y delitos*, Aula de Cultura, Caja de Ahorros Municipal de Bilbao, marzo, 1985.

26. "De la fe en el arte", entrevista realizada a Txomin Badiola por Arturo Rodríguez Bornaetxea, suplemento cultural *Zazpika*. 7K, 8 de febrero de 2004 en <http://rdz-fundazioa.fundacionrdz.com/fundacionrdz/castellano/textos/fito/000149.htm>

27. Samuel Beckett.

28. Javier Urquijo, "Desde la imagen y el pensamiento de Jorge Oteiza (texto inacabado)": (*Citas apartadas de: ¡Nueva Forma, Quosque tandem...! Y textos recopilados de anteriores mías con Jorge Oteiza*), en *Batik, panorama general de las artes*, nº 61, IX año, mayo, 1981. Dossier de Arte Vasco.

29. Véase María José Arribas, *40 años de arte vasco 1937-1977. Historia y documentos*, Erein, Donostia-San Sebastián, 1979. Ya en los años noventa, hay que señalar los talleres y cursos dirigidos por artistas como: Txomin Badiola, Ángel Bados, Ricardo Catania, Erreakzioa-Reacción, Pedro G. Romero, Juan Luis Moraza, Antoni Muntadas, Juan Muñoz o Pepe Espaliú. También las conferencias y seminarios organizados desde la creación del centro en 1986, en donde se dieron cita teóricos o historiadores como J. F. Lyotard, Toni Negri, Catherine David, Francisco Jaraeta, Ignacio Ramonet, etc. Véase Arturo Rodríguez Bornaetxea, "Arteleku desde la perspectiva educacional. Alternativa y modelo: desarrollos, ejes y apuntes", *Desacuerdos 6*, Arteleku, Centro José Guerrero, MACBA, MNCARS, UNIA arteypensamiento, San Sebastián, Granada, Barcelona, Madrid, Sevilla, 2011.

30. Ver "Enseñanzas artísticas" en A. M. Guasch, op. cit. "El campo de las enseñanzas artísticas ha sido uno de los más conflictivos en los últimos años. Singular en este aspecto pueden resultar las controversias habidas en torno a la Escuela (Facultad) de Bellas Artes de Bilbao y a otros centros vascos de formación artística. Ante la ausencia de tales centros se dieron diversas alternativas precedentes tanto del gobierno central como de los propios artistas vascos y, en particular, de Oteiza" (p.187) (...) "Si la Escuela Superior de Bellas Artes de Bilbao no satisfizo, en los años sesenta, las necesidades y apetencias del arte vasco, las diferentes soluciones por crear una universidad vasca de arte, ofrecidas por el propio Oteiza, resultaron un rotundo fracaso" (p.192).

31. Xabier Sáenz de Gorbea, "Arte en Bizkaia 1939-2010", *Ertibil Bizkaia 2012*, Diputación Foral de Bizkaia, Bilbao, 2012.

32. Documento firmado por: María Bilbao, Pilar de la Rica, Elena González, Bego Incháustegui, Blanca Oraá, Luis Pérez e Ignacio Silván (Bilbao, junio de 1975) con motivo de la exposición colectiva de la primera promoción de la Escuela Superior de Bellas Artes, Galería Luzarno, en María José Arribas, *40 años de arte vasco 1937-1977...*, *op. cit.*

33. Carta de Oteiza a un escultor navarro: Aizcorbe, nuevo escultor en la Escuela Vasca, Caja de Ahorros Municipal, Pamplona, 1976, en Anna María Guasch, *op. cit.*

34. Véase también Ana María Guasch, "Ideología y Praxis en el arte vasco 1940-1980", *Batik, panorama general de las artes*, nº 61, IX año, mayo 1981. Dossier de arte vasco.

35. El texto recogía: "Nos sumamos al llamamiento (así lo entendemos) realizado por Jorge Oteiza, en el sentido de desterrar prejuicios y diferencias ideológicas, para, haciendo causa común con todos los interesados en el proyecto, requerir de las autoridades académicas y autonómicas, el esfuerzo que posibilite la realización de este trabajo, teniendo bien presente que la labor a realizar en beneficio de una sociedad y una cultura, necesita la colaboración de todos", carta enviada por el decano de la Facultad de Bellas Artes, D. Pedro Guasch el 6 de noviembre de 1979 al Excmo. Sr. Gregorio Monreal, vicerrector de la Universidad de Bilbao. Documento recogido en la exposición *Incógnitas: Cartografías del Arte Contemporáneo en el País Vasco*. Archivo Juan Luis Moraza.

36. Texto mecanografiado que pertenece a las discusiones de la Escuela alrededor de la "visita de Oteiza". Archivo Juan Luis Moraza.

37. Una propuesta de Pedro Guasch y Pedro Manterola por ampliar el espacio-prácticas de la Facultad con profesores muy jóvenes, recién licenciados, autodidactas o artistas "locales".

38. Entre las "disputas" de los setenta, las polémicas por la selección de artista en *Pintura y Escultura Vasca Contemporánea* (México, 1970) comisariada por José Luis Merino; la amplia contestación a la exposición *Arte Vasco Actual*, comisariada por Santiago Amón (Encuentros de Pamplona, 1972); la respuesta a la ausencia de artistas vascos en la (contra) exposición *España: Vanguardia artística y realidad social. 1936-1976* organizada en la Bienal de Venecia (1976); o la *Muestra de Artes Plásticas* patrocinada por el Ayuntamiento de Barakaldo (1971) en la que también será Amón, junto a los críticos José María Moreno Galván y Emmanuel Borja, el encargado de una selección de artistas nuevamente "contestada". Experiencias posteriores dirigidas por artistas *locales* tampoco serán ajenas a la polémica. Véase María José Arribas, *op. cit.*, Anna María Guasch, *op. cit.* y Xabier Sáenz de Gorbea *op. cit.*

39. "La trama del arte vasco. Una exposición con trampa", *Egin*, 19 de noviembre de 1980. El texto que fue firmado por los artistas Txomin Badiola, Fernando Roscubas, Vicente Roscubas y Xabier Sáenz de Gorbea. Existe también un artículo de Sáenz de Gorbea publicado en la *Hoja del Lunes*, "La trama del Arte vasco: crítica a una confusión" y una versión del texto firmado además por José Chavete "La trampa del arte vasco" que aparece en *Hierro*. Véase en Xabier Sáenz de Gorbea, "Arte en Bizkaia 1939-2010", *op. cit.*

40. El punto 3 de los estatutos de EAE indica: "Nos constituimos como únicos interlocutores válidos en lo referente a cuestiones sobre arte", *TARTE revista de arte, ideas, y...*, nº 0, EAE (Euskal Artisten Elkarte/Asociación Artistas Vascos), 1983.

41. En el vicedecanato de la Facultad se dan cita, entre otros, Pedro Manterola, Xabier Sáenz de Gorbea, Juan Luis Moraza o Txomin Badiola.

42. Dossier EAE, Acción *El museo*, documento mecanografiado, Archivo Juan Luis Moraza.

43. Es a partir de una petición de Sáenz de Gorbea para realizar una grabación en las salas del museo, como el grupo obtiene permiso para acceder con equipo de filmación a la institución. Conversación mantenida con Sáenz de Gorbea en Bilbao, junio de 2013.

44. Francisco Javier San Martín, "Diez años de exposiciones 1980-1990", en *Pintores Vascos en las Cajas de Ahorros, Últimas tendencias*, vol. VIII, Kutxa, 1996. Véase Sara González de Aspuru, "Políticas expositivas en Álava 1982-1992", *Comparada 01*, 2007.

45. Xabier Sáenz de Gorbea, "Arte en Bizkaia 1939-2010", *op. cit.*

46. Documento mecanografiado. Archivo de la Fundación-Museo Jorge Oteiza, [http://www.museooteiza.org/catalogos/documentacion/detalles.php?id=15729&bd=fondod#prettyPhoto\[gallery3\]/0/](http://www.museooteiza.org/catalogos/documentacion/detalles.php?id=15729&bd=fondod#prettyPhoto[gallery3]/0/)

47. Documento mecanografiado. Archivo de la Fundación-Museo Jorge Oteiza, [http://www.museooteiza.org/catalogos/documentacion/detalles.php?id=6050&bd=fondod#prettyPhoto\[gallery3\]/0/](http://www.museooteiza.org/catalogos/documentacion/detalles.php?id=6050&bd=fondod#prettyPhoto[gallery3]/0/)

Publicado en Fernando Golvano, *Laboratorios 70*, *op. cit.*

48. Documento mecanografiado. Archivo de la Fundación-Museo Jorge Oteiza, <http://www.museooteiza.org/catalogos/documentacion/detalles.php?id=8210&bd=fondod>

49. Archivo de la Fundación Jorge Oteiza, <http://www.museooteiza.org/catalogos/documentacion/detalles.php?id=18689&bd=fondod>

50. Txomin Badiola, *Mitos y delitos*, Aula de Cultura, Caja de Ahorros Municipal de Bilbao, marzo de 1985.

51. La muestra fue presentada previamente, en el mes de enero de 1985, en la sala Metrónom de Barcelona, editando en la revista de la galería una entrevista entre Badiola e Irazu a propósito de la exposición, "P. Irazu conversa amb Txomin Badiola", Barcelona, enero de 1985.

52. Juan Luis Moraza. *Tránsitos (Esculturas, Objetos, Instalaciones)*, Ondare. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales 26, CSIC, 2008.

53. Xabier Sáenz de Gorbea, "Mitos y delitos de la escultura vasca", *Figura*, Sevilla, 1985.

54. Ángel Badós, *A propósito de mi trabajo en Pamplona para la sala de cultura*, Sala de Cultura de la Caja de Ahorros de Navarra, Pamplona, 1980.

55. Roscubas, catálogo exposición, Windsor Kulturgintza, Bilbao, noviembre de 1981.

56. Txomin Badiola, Aula de Cultura, Caja de Ahorros Municipal de Bilbao, diciembre de 1981.

57. Participaban en *No solo exposición*, además de Morquillas, Daniel Castillejo, Juan Ballestín, C.V.A. Fernando Illana, Iñaki Cerrajería y Rafael Lafuente. Con conferencias de: Pedro Manterola (*Artista y Sociedad*), (*Orden, ciudad, artista, caos*), F. Joan (*Cultural, política cultural y cultura política*). C.V.A. proponía en su intervención titulada "Conferencia" una encuesta sobre el *Artista ideal* en la que el público debía puntuar diferentes tendencias del arte contemporáneo o las materias a tratar por el creador ideal.

58. Descripción de la acción proporcionada por los asistentes a la conferencia.

59. Juan Luis Moraza, *Mitosis (Para Balance o Deseo del Presente)*. Pequeño computador trifásico para ejercicios de sensibilidad frente a la naturaleza/versión 80s., 2ª ed., junio, 1987.

60. *Cyan*. *Publicación Periódica de Arte*, 8 de febrero de 1988. El número dedicaba su portada a la figura de Oteiza, con contribuciones de los mencionados Bados y Moraza, y artículos de Jon Juaristi y Antonio Fernández Molina. Además de en *Cyan*, Bados publica en el primer número de la revista *Figura* encartado en *Sur Express* en el año 1988 el artículo "Oteiza: en un principio debió ser la soledad de Dios".

61. Véase Yaiza Hernández Velázquez, *Inter/ multi/ cross/ trans: el territorio incierto de la teoría del arte en la época del capitalismo académico*, Centro Montehermoso Kulturunea, 2011; José Díaz Cuyás, *La formación del artista: investigación y capitalismo académico*, <http://www.museoreinasofia.es/actividades/formacion-artista-investigacion-capitalismo-academico>

62. Véase Louis Althusser, *Curso de filosofía para científicos*, Laia, Barcelona, 1975.

63. Por concluir con el uso de una *cita expandida* y parafraseando a Bergamin: "Buscar las raíces no deja de ser una forma como otra cualquiera de irse por las ramas..."

Documentos

01

Jorge Oteiza: "Para un Ministerio Autónomo del Arte Vasco", *Deia*, 14 de diciembre de 1980.

02

José Chavete: Fotografías de Jorge Oteiza en la Facultad de Bellas Artes de Bilbao, 1978.

03

"La Trama del Arte Vasco, una exposición con trampa", *Egin*, 19 de noviembre de 1980.

04

Dossier EAE (Euskal Artisten Elkarte/Asociación Artistas Vascos), acción *El Museo*, 1983. Archivo EAE Juan Luis Moraza.

05

Fotografías de la acción *El Museo* realizada por EAE (Euskal Artisten Elkarte/Asociación Artistas Vascos), 1983. Archivo EAE Juan Luis Moraza.

06

Fotografías de la rueda de prensa de EAE en los jardines del Museo de Bellas Artes de Bilbao. Archivo EAE Juan Luis Moraza.

07

Revista *TARTE. Revistas de arte, ideas y...*, nº 0, EAE (Euskal Artisten Elkarte/Asociación Artistas Vascos). [Portada, sumario y editorial]

08

Folleto de la exposición *Información Audiovisual de la 39 Bienal de Venecia de 1980*, Sala Cultura CAN, Pamplona, diciembre de 1980.

09

Folleto de la exposición *Video-Arte 2-3-4*, Sala Cultura CAN, Pamplona, febrero de 1981.

10

Folleto del proyecto *No sólo Exposición*, Casa de la Cultura, Vitoria-Gasteiz, 1981.



Documento 02



960 420048 19,
420048

egin

gaurko gaia / 3

«La Trama del Arte Vasco», una exposición con trampa

Las anomalías detectadas a lo largo del proceso de selección la invalidan en buena medida

La exposición "La Trama del Arte Vasco" nos ofrece la oportunidad de aclarar y cuestionar la situación, compromiso y actitud del artista respecto al arte y a la vida, así como considerar el papel de nuestras instituciones para con la cultura.

No rodea un panorama cáustico a ambos niveles, tanto en el lado de las instituciones, públicas y privadas, como en el de los "profesionales" del arte. Se trabaja con una provisionalidad, con una carencia de criterios, sin estudios, conocimientos y trabajos serios y profundos, dominadas en muchos casos las estructuras de poder por advenedizos, armados al sol que más calienta. Por todo esto, muchas iniciativas nunca abordan.

Cansados de tanta ceguera, de tanto fácil triunfalismo, ahora es el momento de iniciar, de promover una nueva política cultural; ahora es el momento de distinguir y distinguirse, de clarificar posturas, de cuestionar y cuestionarse. El arte y la vida deben ir de la mano. Se necesitan para respirar mutuamente, para iniciar nuevas relaciones en la actual situación sociopolítica que vivimos.

Durante estos meses pasados se ha estado gestando una "magna" exposición, que recoge algo más de un siglo de pintura vasca, muestra a celebrar en el Museo de Arte de Bilbao, organizada y patrocinada por la Caja de Ahorros Vizcaína. A la cabeza de esta exposición se encuentra el asesor cultural de esta institución Leopoldo Zugaza, quien ha delegado la coordinación a Maya Aguiriano (aprendiz de crítica, como ella misma se autodenomina, guipuzcoana) y labores de selección, junto a la citada crítica, a Eforta Kortadi (crítico de arte guipuzcoano), a Llano Gorostiza (autor de libros como "Pintura Vasca" junto a otros sobre vinos) y a Javier de Bengoechea (abogado, secretario de los agentes de aduanas, asesor jurídico y director del Museo de Bellas Artes de Bilbao).

Otra oportunidad perdida

La exposición, en cuanto que reparte papeles entre unos sin contar con otros, ni tan siquiera con los artistas, nace lastrada. Creemos que dada la magnitud del proyecto, su pretendida antigüedad histórica, los medios, el dinero empleado, se podría haber ofrecido un más amplio y enriquecedor panorama, perdiéndose una oportunidad única una vez más. Y más importantes de participación, de amar criterios, los tenemos en nuestra historia cercana, como la selección, por citar sólo guipuzcoana, para la ciudad alemana de Wiesbaden, estructura que aceptaron dos de los ahora digitalizados.

Hacemos una crítica global, a la estructura organizadora, en cuanto



A pesar del título en la exposición sólo se presenta pintura, por lo que la pregunta surge casi espontánea: ¿se puede entender el arte vasco sin Oteiza o sin Chillida?

La recién inaugurada exposición "La Trama del Arte Vasco", que se podrá visitar en el Museo de Bilbao hasta el próximo seis de enero, pretende dar una visión de la pintura en Euskadi durante los últimos cien años, aunque según algunos artistas ha nacido lastrada al repartir papeles entre unos sin contar con otros. Txomin Badiola, Fernando Roscubas, Vicente Roscubas y Xabier Saenz de Gorbea — cuatro jóvenes artistas bilbaínos — han escrito el presente artículo en el que realizan una crítica global a la estructura organizadora de la muestra y hacen un llamamiento a reavivar, en base a la participación, las relaciones culturales de nuestra sociedad.

que, deseosa de llenar una Memoria, no duda en montar un número pretencioso, con la finalidad de contraponer un dinero hacia la cultura, dato positivo. Pero que aun un dinero de todos promueve un particular síntoma de deterioro, cuando no tiene en cuenta a los artistas y su capacidad decoria, cuando posterga a unos, y alimenta a otros. Porque si, porque un señor así lo quiere. Sin aclarar contravalores, nombres y demás por qué, dejando al albedrío de unos su-

puestos profesionales-seleccionadores, a los cuales rechazamos en principio en tanto en cuanto aceptan la convocatoria en estos términos.

La "pretenciosidad" de las últimas tendencias

A lo largo del proceso de selección se han sucedido una serie de anomalías que invalidan en buena medida esta exposición. Anomalías como exclusión de artistas por desconocimiento, global o parcial de

su obra, dada la falta de información de los seleccionadores, sobre todo en cuanto a nuestro último arte. Se han impuesto obras a llevar. Se nos ha llegado a decir que no es necesario poner en conocimiento de los artistas su participación; más, presupuestos profesionales se saltan a la torera las disposiciones de la UNESCO en cuanto a la propiedad intelectual de las obras. Se han producido casos de verdadera paranoia ideológica como por ejemplo meter a

artistas en la selección ante la proposición de otros, sin conocimiento de la obra de estos pintores, pero lo que es peor aún, sin molestarse en conocerla. Asimismo, se ha suprimido un capítulo que aglutinaba a las últimas tendencias por considerarlo pretencioso, y que mayor pretenciosidad que el mismo título de la exposición: "La Trama del Arte Vasco" (nombre de un libro de Juan de la Encina), cuando sólo se presenta pintura. ¿Se puede entender el arte vasco sin Oteiza o sin Chillida? Así, se marginan manifestaciones plásticas e intelectivas, se presuponen gustos, usando la dinámica de la práctica actual va por otros derroteros.

Conviene aclarar también que los males que aquejan a nuestra cultura, en este caso de las artes plásticas, no proceden sólo de las alturas, sino por paradójico que ello pueda parecer, del primer piso proviene de algunos de los denominados artistas, que, haciendo el juego, interesados en las metas videntes establecidas previamente por los de arriba, son tanto o más causantes del deterioro del mundo del arte. Perdidos como están las brújulas, sin posiciones, sin responderse qué es ser artista, qué es el arte, qué es ser hombre, sin conocer su lugar, se dedican a perder y perderse, creyéndose que el arte acaba con la obra, sin entender que ser artista es toda una actitud general ante la vida, un concepto y una metodología.

El peligro, la profesión del artista

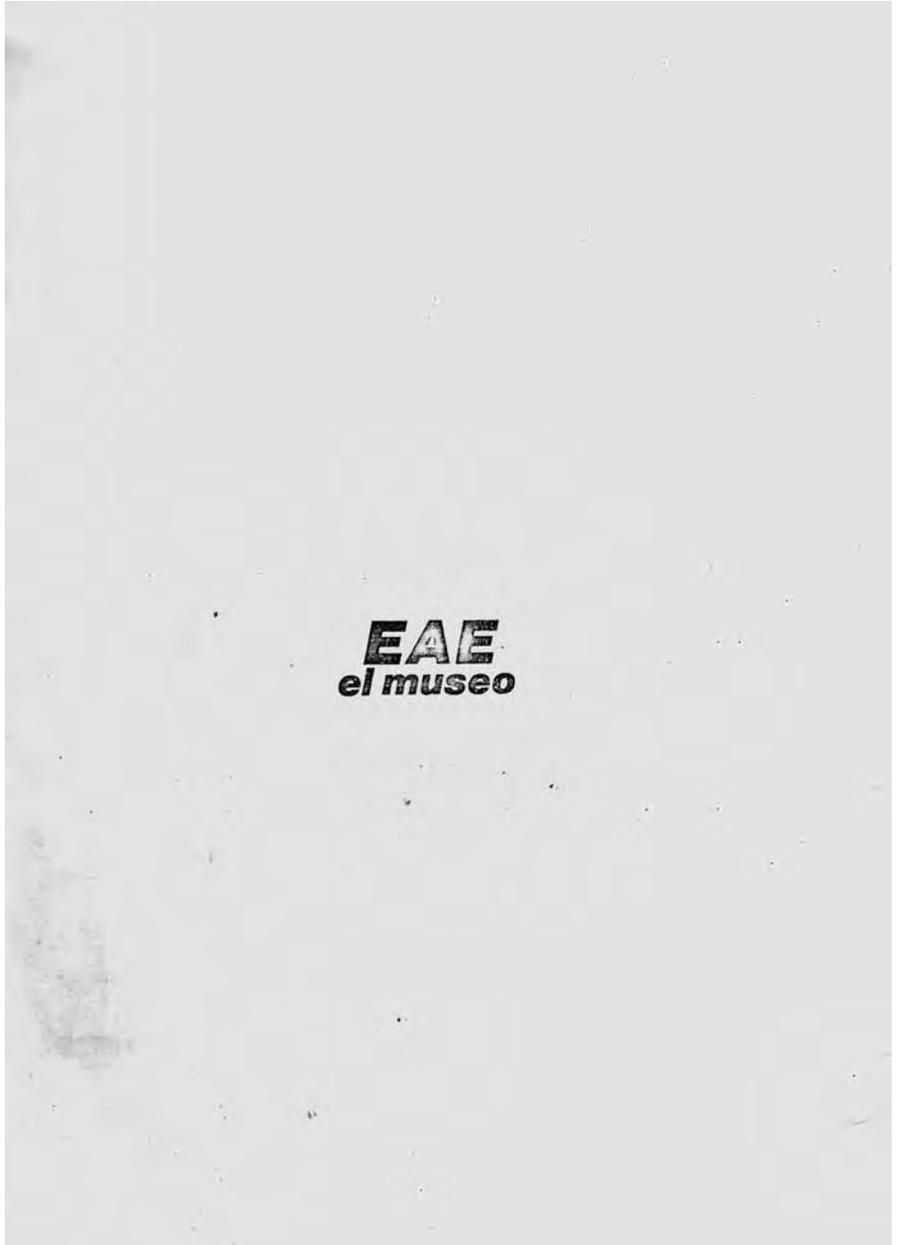
Ante estos hechos se planteó la creación de un colectivo asambleario para luchar contra la manipulación de los artistas. La idea de formar este colectivo era la de ofrecer un contrapeso, un organismo con capacidad de respuesta ante las agresiones. El elemento de ligazón entre los miembros del colectivo era lo laboral. Se entendía que todos trabajamos en lo mismo y que tenemos idéntica reivindicación, cuando creemos que esto es tan sólo una verdad a medias. No todos los miembros del colectivo están en la misma situación ni personal, ni política, ni artística.

A la vista de estas circunstancias lo único que le queda al artista, aquí y ahora, es su actitud. Actitud como disposición de ánimo orientada hacia dos vertientes: Por una parte al conocimiento en cuanto que el artista se transforma con su trabajo dentro del arte; y por otra a la acción, acción social, en cuanto que se ve armado de un discurso que, en palabras de Foucault, "es revelador de relaciones políticas allí donde nosotros eran percibidas".

Los caminos se bifurcan, no volveremos a caminar a la sombra de la conformidad, de la comodidad. Esta separación viene motivada por nuestro compromiso diario con el arte, es nuestra alternativa para acabar con la paranoimosa labor de algunos artistas, de algunos críticos. Esperamos así activar el campo de las ideas, nuestra cultura vasca. Es el momento de proceder, de organizar nuestra labor, labor social, de intervención, de lucha, de no ceder a la trampa. Seguiremos los pasos del malabarista, nos colocaremos en la cuerda de equilibrio, aumentando el papel del voluntario. Nosotros, como Nietzsche, haremos de nuestra profesión un peligro.

Los acuerdos expuestos pretenden reavivar las relaciones culturales de nuestra sociedad y esperan tantas respuestas desde los más distintos estratos. Proponemos debates públicos y nos declaramos participativos y críticos en cuantas nuevas manifestaciones se sucedan, desde nuestra posición de trabajar, y hacer del arte nuestra vida.





Documento 04

El Museo de Bellas Artes de Bilbao, patrimonio de todos los vizcainos, ha sido ya denunciado publicamente por EAE debido a su lamentable situación producto del dirigismo, caciquismo y las variadas opciones partidistas. Con posterioridad a estas denuncias se han desarrollado contactos de cara a conseguir una representación eficaz de los artistas, con algunos partidos políticos integrantes de la Junta del mismo. Estos contactos no han obtenido los resultados deseables para el arte vasco en base precisamente a la oposición de dichos partidos.

Teniendo en cuenta estos factores y la nula atención y la negación a la participación de los artistas en los múltiples aspectos de la vida social que nos competen, EAE se define más allá de los intereses particulares de las diversas partes, como un grupo de presión para la clarificación de los intereses demagógicos que se mueven en torno a la cultura vasca.

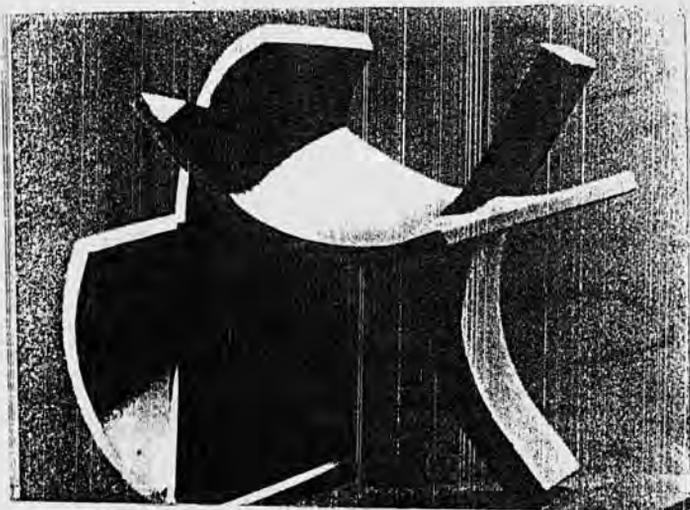
La acción "El Museo" es el primer ejemplo de dicha estrategia.

EAE

(Euskal Artisteen Elkartea)

ACCION "EL MUSEO"

1. Inicio de la accion. Primera entrada
2. Entradas al Museo
3. Recogida de la escultura de Oteiza
4. Salida del Museo con la obra
5. Transporte
6. Entrega en el Ayuntamiento
7. Rueda de prensa



descripción: Autor.- Jorge de Oteiza
Escultura.- "Homenaje a Malevich"
Medidas.- 30 30 30 cm.
Materia.- Hierro.
Adquirida por el Museo de Bellas Artes
de Bilbao, en 1982.

EAE

Programación

- 11 El equipo de filmación entra en el Museo.
A partir de esa hora y hasta las 11.30, otros miembros entran paulatinamente separados. Cada uno tiene la función de mantener ocupado a uno de los conserjes. (Aunque había previstas distintas intervenciones para lograr la indisponibilidad de los conserjes, se mantiene un grado grande de improvisación, en función de la incapacidad para determinar la hora exacta en la que se iba a tomar la escultura)
La escultura se encuentra en el 2º piso.
- 11.30 El equipo de filmación se encarga de camuflar la escultura dentro de una bolsa con cables, clavijas, etc.. El resto de las personas, aseguran la ocupación de todos los conserjes durante los tres minutos que separan el lugar donde se encuentra la escultura, y la puerta de salida.
El equipo de filmación, filma, además la acción y el trayecto.
- 11.35 Una vez fuera del Museo, y en posesión de la escultura de Oteiza, el coche que esperaba fuera, la conduce a el Ayuntamiento, atravesando el Puente de Deusto, Hermanos Aguirre, Avenida de las Universidadades, Campo Volantín..
- 12 En la Puerta del Ayuntamiento, se espera la llegada de todas las personas participantes, y la llegada de la Prensa, Radio y TV.
- 12.15 Una vez dentro del Ayuntamiento, se busca una persona del Dto. de Cultura que se haga responsable de la escultura.
- 12.30 Salimos del Ayuntamiento. Convocamos nueva rueda de prensa.
Esperamos constestación de la Junta del Museo de Bellas Artes.
Esperamos contestación del Ayuntamiento y sus partes políticas integrantes.





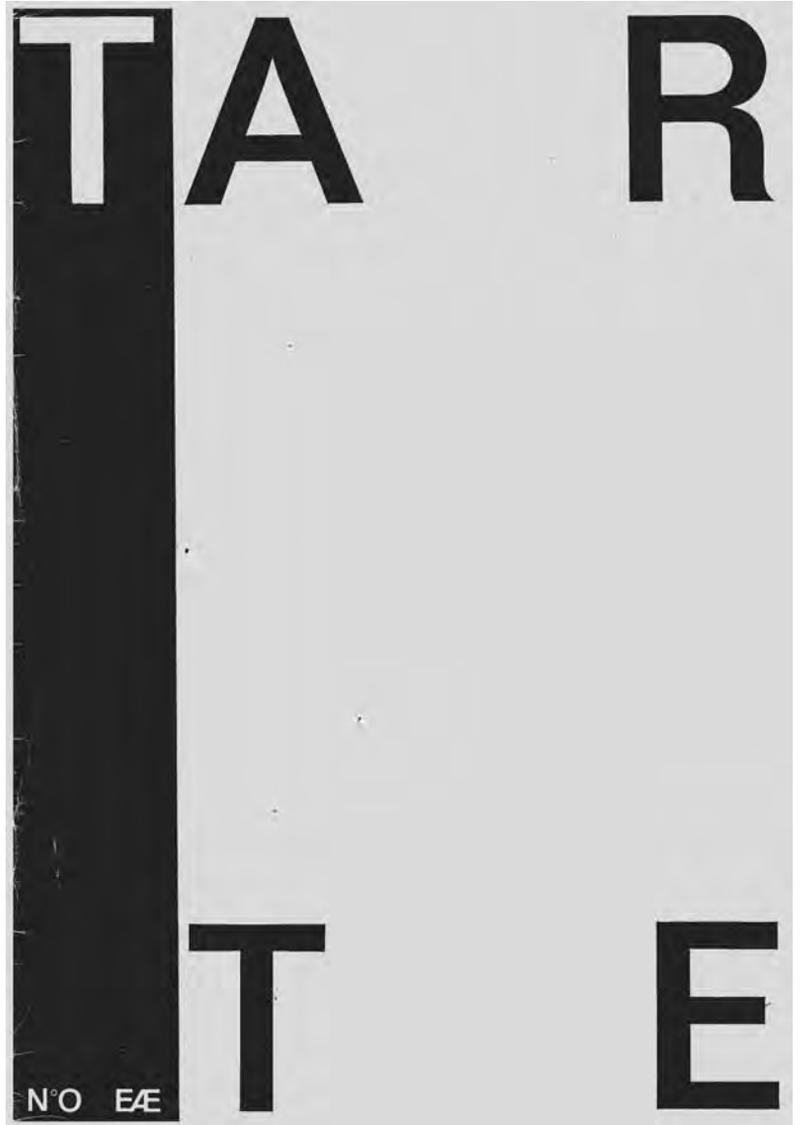
Documento 05





Documento 06





Documento 07

SUMARIO

OIRAMUZ

SUMARIO

OIRAMUZ

SUMARIO

TARTE N.º 0

revista de arte, ideas, y...

200 pesetas

- Pág. 3 EDITORIAL
- Pág. 4 NUEVO HORIZONTE EN LA PERSPECTIVA DE LOS ARTISTAS VASCOS (EAE)
- Pág. 8 ASPECTOS DE LA PROFESIONALIDAD DEL ARTE (E.A.E. GIPUZKOA)
- Pág. 9 DOSIER ARTEDER (XABIER SAENZ DE GORBEA)
- Pág. 11 ARTEDER'81 DATOS
- Pág. 12 TESTIMONIO JORGE OTEIZA
- Pág. 13 EL BOOM DE ARTEDER'81 (XABIER SAENZ DE GORBEA)
- Pág. 15 ARTEDER'82 DATOS
- Pág. 16 CINCO KILOMETROS INEXPUGNABLES (XABIER SAENZ DE GORBEA)
- Pág. 17 CARTA A MI (CLARA EXPOSITO)
- Pág. 19 ARTEDER'83 DATOS
- Pág. 20 INCIDENCIA SOCIAL DE ARTEDER (JOSE CHAVETE)
- Pág. 23 A LA ESPERA DE ARTEDER'83 (XABIER SAENZ DE GORBEA)
- Pág. 24 ENTREVISTA A CARMEN LOPEZ-NICOLS (TXUPI SANZ)
- Pág. 26 30.000 x 125 BOLSAS DE AYUDA 125 x 30.000
- Pág. 27 ENTREVISTA A MIRANTES
- Pág. 28 ENTREVISTA A ELENA MENDIZABAL (JOSE CHAVETE)
- Pág. 30 CAJA DE CAMBIOS (C.V.A.)
- Pág. 33 RICHARD SERRA EN BILBAO (TXOMON BADIOLA)

Hemos hecho ARTE-CALLE:

BADIOLA, CATANIA, CHAVETE, C.V.A., DE LA FUENTE, EXPOSITO, LAZKANÓ, FERNANDO Y VICENTE ROSCUBAS, SAENZ DE GORBEA, SANZ, E.A.E. DE GIPUZCOA, ALAVA, NAVARRA, VIZCAYA.



EDITORIAL

TARTE nace de las primeras conversaciones habidas entre los miembros de EUSKAL ARTISTEN ELKARTEA y se va estructurando durante las primeras semanas de abril de un modo casi anárquico sin director oficial y gracias al aporte de algunos que nos vemos comprometidos en la tarea de dar a conocer de una vez por todas nuestro pensamiento real en contraposición del que se quiere dar por nosotros.

Es evidente que la pobreza cultural de la villa estaba necesitada de un medio de expresión que patentizara las preocupaciones de un sector profesional semidesconocido y con poco o mal uso social. Téngase en cuenta la profunda formación humanística estética de artistas que bien podrían aportar ideas tan urgentes de poner en práctica.

Al encontramos durante estos días, trabajando como siempre en varias cosas, entre ellas nuestra participación en la Feria, la salida de este número, casi milagrosa, precipitada, tendrá errores. Es una recién nacida torpe, pero puede pedir perdón sabiendo que lo tendrá de vosotros.

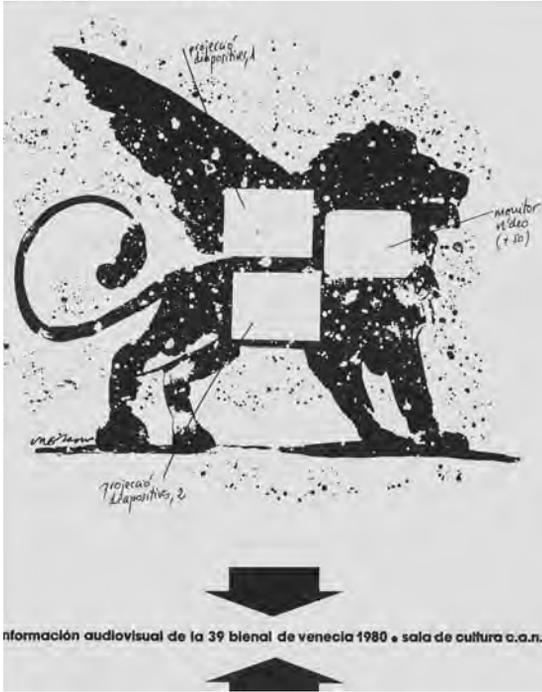
Si hoy nos centranos en Arteder es por su actualidad y porque somos conscientes de su importancia, la queremos como nuestra que debe ser y era acuciante dar una visión desde dentro del cotarro invitando con ello a un diálogo entre las partes, ese diálogo que nunca hubo, sabemos que nos oyen, queremos que nos escuchen.

Si en este número se observa cierto desequilibrio en la participación de las cuatro provincias y pesa más Vizcaya es debido a que se hizo en Bilbao con lo que nos llegó. Vaya desde aquí un llamamiento a los colegas de las restantes provincias para que presenten sus trabajos a incluir en próximos números.

TARTE no quiere olvidar los acontecimientos de allá la frontera, maldita raya para todo artista vasco, que ya sabe al día lo que sucede fuera y participa de ello no precisamente reproduciendo láminas de libro.

TARTE saluda desde éstas líneas a todos los que, de una manera o de la otra, participais de lo que sucede estos días e invita a comprar este número redondo y vacío de pelo. De ello dependerán mucho los siguientes, incluso este mismo.

XABIER SAENZ DE GORBEA



Documento 08



Documento 09



Documento 10

Del consenso a la hegemonía: la crítica de arte en *El País* durante la Transición

DANIEL A. VERDÚ SCHUMANN

Lo propio de la "cultura de la Transición" sería la precipitada liquidación de un concepto resistencial de la cultura en favor de un concepto [...] festivo y ornamental de la misma. [...] Vale la pena insistir en la siguiente idea: es determinante del orden cultural surgido tras la muerte de Franco la nueva alianza entre la cultura y el poder, tradicionalmente enfrentados en el transcurso de la historia de España y de pronto congregados en torno al mismo proyecto de modernización y progreso.

Ignacio Echevarría¹

El periódico El País ha sido uno de los obstáculos mayores de la sociedad española para modernizarse y culturizarse. Ha sido un freno hacia la libertad de pensamiento porque [...] ha apoyado permanentemente el consenso y el consenso es un medio contra la libertad del pensamiento [...]. [E]l consenso evita pensar.

Antonio García Trevijano, ex-accionista de El País²

Ahora que se ha convertido en un lugar común –peligroso, como todos, por lo que tiene de atajo intelectual– achacar a la Transición buena parte de los males que han sumido a nuestro país en el actual estado de crisis sistémica, quizá convenga recordar que, en el ámbito de los estudios humanísticos y culturales, hace ya más de una década (esto es, antes del comienzo de nuestro particular *fin de ciclo*) surgieron algunas líneas de investigación que, de modo independiente y tomando como objeto de análisis distintos fragmentos de la realidad, han llegado a conclusiones sorprendentemente similares sobre dicho período. Así, el relato de Vilarós en torno al *mono del desencanto*, la interpretación de Marzo de las políticas culturales desde el franquismo hasta nuestros días, el paradigma "Cultura de la Transición" de Martínez, las reivindicaciones de la memoria histórica llevadas a cabo por distintos colectivos, o las revisiones del arte y la crítica de los años setenta y ochenta realizadas por diversas personas e instituciones, como el seminario *Arte y Transición* o la propia serie *Desacuerdos*, han venido subrayando, con diferencias menores de matiz, cómo la supuestamente ejemplar Transición española, junto a incuestionables aciertos legales y políticos, implicó también una serie no menos importante de renunciaciones y olvidos cuyas consecuencias fueron muy perniciosas –quizá entonces ni siquiera sabíamos hasta qué punto– para la cultura y la sociedad españolas. La confluencia de dicho sustrato y las actuales circunstancias no hace sino enfatizar la necesidad de revisar el legado de aquel período capital de nuestra historia reciente, de deslindar el mito de la realidad, para poder aquilatar adecuadamente sus virtudes y defectos y superar así definitivamente ese romo relato oficial que llama(ba) a perpetuar el consenso emanado de dicha época invitando a exaltar de manera constante e inequívoca su carácter modélico. Un consenso que se vendía como imprescindible para la llegada a buen puerto de la operación, y en nombre del cual muchas formas de movilización ideológica, de percepción crítica, de discrepancia intelectual y de praxis

cultural fueron paulatinamente silenciadas y arrumbadas, paralelamente a los “pactos de olvido” y “de silencio” indisolubles de los de la Moncloa o los que precedieron a la Constitución, en aras de un futuro mejor.

Como investigador cuyo trabajo puede englobarse dentro de ese –en el sentido más noble del término– *revisionismo* historiográfico, me he ocupado por extenso de la crítica de arte de los años setenta y ochenta, y muy especialmente de sus avatares teóricos, ideológicos y estéticos; los cuales pueden resumirse, *grosso modo*, en la desaparición de cualquier tipo de debate –ya fuera en torno a la relación entre arte y política, ya entre arte retiniano y conceptual, ya entre realismo y abstracción– y su sustitución por una ferviente unanimidad acrítica e irreflexiva en torno a una pintura joven, colorista, desideologizada y posmoderna, a menudo en la estela de determinado arte alemán, italiano y estadounidense.³ El objetivo de las páginas que siguen, más modesto, es ofrecer un ejemplo de cómo se construyó esa unanimidad en un ámbito –el de la crítica de arte– y un contexto –el diario más influyente de la época– muy específicos, pero al mismo tiempo enormemente significativos, pues en ellos dicho consenso derivó en una hegemonía enunciativa tan monolítica –el famoso *entusiasmo*– que habría de marcar el arte español durante las dos décadas siguientes. Con ello se pretende poner de manifiesto hasta qué punto esa liquidación de la cultura “de resistencia” y su sustitución por la alianza entre el poder y el mercado que denuncia Echevarría, lejos de ser algo imprevisto o un daño colateral en el proceso de implantación de la democracia, fue, antes bien, una pieza esencial del mismo, algo promovido activamente, en nombre de la modernización y el progreso, por aquellas instancias que, como *El País*, tenían el suficiente ascendiente primero, y poder después, para encauzar en un sentido u otro el rumbo de los acontecimientos; particularmente –pero no solo– en el nivel simbólico señalado por García Trevijano. En este sentido, la confluencia en el diario de algunos de los principales poderes (legítimos y fácticos) de la época –la política, los intelectuales, los medios, el capital– se presta de manera inmejorable a rastrear sus interconexiones para intentar desbrozar esa maraña que dimos en llamar “consenso” y ver qué ocultaba en su seno.

***El País* en contexto**

Desde su salida en 1976 y al menos hasta mediados de la década siguiente, *El País* fue una verdadera metáfora de la sociedad española de la Transición, y ello por varios motivos. En primer lugar, por la propia evolución ideológica del periódico, que corrió paralela a la del conjunto de la mayoría de votantes del país, en parte gracias a una sintonía por la que ambos vectores “giraban” a la vez a derecha o izquierda (dependiendo del punto de vista del observador). En segundo lugar, por su actitud en pro del consenso y la reforma, que le llevó a intentar ampliar todo lo posible el espectro de su público objetivo. En tercer lugar, por el carácter institucional que pronto habría de caracterizarlo, una vez alcanzara el poder un Felipe González que tuvo en este periódico su mejor baluarte. Y en cuarto y último, por el modo en que dichos procesos se revistieron en este medio de una aureola de normalización y modernidad que hacía prác-

ticamente impensable cualquier otra opción, toda vez que lo sensato, lo culto y lo progresista era lo que aparecía en sus páginas. Simplificando mucho, podría decirse que el país –o buena parte de sus clases medias y altas– y *El País* se fueron moderando, aburguesando, institucionalizando, cultivando y modernizando a un tiempo y en relación dialéctica.

Este temprano éxito del diario es un ejemplo significativo *per se* de los intereses, entonces aún soterrados en buena medida, que agitaban las aguas más profundas de la oposición democrática. Como anticipándose a la expresión de los deseos más íntimos de buena parte del centro-izquierda ideológico del país, el auge del periódico invitaba en la segunda mitad de los setenta a sumarse a un proyecto en marcha que auguraba todo tipo de parabienes. No parece descabellado pensar en dicho éxito en términos de profecía autocumplida mertoniana, pues si bien el auge económico de su empresa editora (PRISA) es arrollador –en 1977, primer año de publicación íntegra del diario, ya obtiene beneficios; en 1978 supera a *ABC*; en 1983 dichos beneficios se han multiplicado casi por quince–,⁴ su ascendente en términos intelectuales, ideológicos y políticos fue abiertamente enarbolado por el propio diario y sus colaboradores desde bien temprano.

La primera mención al respecto se debe aparentemente a Manuel Vicent, columnista del periódico que, en un artículo publicado en *Triunfo*, señalaba ya en junio de 1980 que “«El País» es algo más que una sociedad anónima [...]. Se ha convertido en el medio escrito más influyente en la opinión pública, es como una institución intelectual que resume el talante de la España moderna”⁵ Tan solo doce meses después, José Luis López Aranguren, una de sus firmas señeras, escribía un ya clásico artículo en las páginas de Opinión –sobre el que volveré al final– en el que canonizaba a *El País*. Ese mismo año de 1981 comenzaba un estudio sobre el diario a cargo del Comité Internacional de Comunicación, Conocimiento y Cultura de la Asociación Internacional de Sociología, presidido por José Vidal-Beneyto fundador y accionista del propio periódico, que culminaría en la conocida obra *El País o la referencia dominante* (1986). Y en 1983 Subirós glosaba, no sin una punta de ironía, el éxito del periódico desde sus mismas páginas: “deglutiendo un diario, EL PAÍS, basta y a menudo sobra no sólo para saber lo que conviene saber, sino también, y sobre todo, para saber lo que resulta inteligente pensar acerca de lo que se sabe”⁶ Al margen, pues, del éxito de ventas y la calidad del diario, ambos evidentes, parece claro que su temprana elevación a los altares tuvo mucho de maniobra dirigida desde el propio medio, en una operación que pretendía acotar territorios políticos y económicos.

Se configuraba así lo que Imbert denomina “*poder performativo* del periódico: poder formal, que da realidad a lo que nombra, poder de institucionalizar cuanto dice, de dar carta de realidad a todo cuanto publica y, por consiguiente, de anular simbólicamente lo que omite, voluntaria o involuntariamente”⁷ El diario, auto-instaurado en “su propia referencia”, se convierte en *auctoritas*, en “una instancia enunciativa, encarnación de un *poder-decir*”⁸ que determina lo que merece atención y lo que no. O, en otras palabras, lo que existe y lo que no: aquello que Cardín denominó el “poder ontológico” de *El País*.⁹ Imbert señalaba acertadamente el carácter dialéctico y totalizador del proceso:

El País se ha vuelto una especie de representante formal de una opinión pública que, por otra parte, ha contribuido él mismo a formar; ha llegado a ser, en algunos momentos críticos, el guardián casi exclusivo del espíritu democrático y, de manera oficiosa, ha asumido en ocasiones el papel de *alter ego* del poder, de mentor de la nueva clase política... *El País* ha creado e impuesto una voz, a menudo identificada, en su discurso editorial, con la voz colectiva.¹⁰

Esta tendencia del diario al discurso circular será especialmente relevante en la configuración de su ascendente intelectual. La promoción sistemática de productos culturales de sus colaboradores o de editoriales vinculadas al propio grupo de comunicación le permitió dictar “sus propias reglas de formación discursiva en la creación de realidad cultural”.¹¹ Como señala Negró, “[e]l juego de espejos así establecido crea una relación indisoluble entre *El País* y la cultura: el periódico refleja el hecho cultural que a su vez devuelve el reflejo del periódico”.¹² Pero en una época de mudanzas ideológicas e intelectuales, tan importante como el *qué* es el *cómo*. En este sentido, es incuestionable que los intelectuales que escribían en *El País* trabajaban “en la elaboración del discurso cultural con que va a leerse a sí misma la sociedad española del posfranquismo”; un discurso que emana de una autoridad “cuyo peso será tanto mayor cuanto que se ejerce en un proceso de cambio en el que no se han definido aún los valores que regirán el cuerpo social que resulte de ese cambio”.¹³ El diario no solo marcaba la agenda, por tanto, sino también los puntos de vista desde los que analizarla.

Semejante poder no se ejercería en vano. Un recorrido por la historia de los primeros años del periódico pone de relieve hasta qué punto la evolución empresarial e ideológica del periódico tendría un correlato en su tratamiento de la cultura y, específicamente, del arte y su crítica.

Los orígenes: liberalismo y desactivación de la izquierda (1976-1979)

El origen consensual de *El País* es bien conocido. Durante los últimos años del franquismo se fue extendiendo entre la oposición y los sectores más moderados del régimen la idea de que en la Transición sería necesaria una nueva prensa capaz de servir de plataforma de expresión y difusión de las diversas ideologías. En este contexto surgen en 1976 tanto *El País* como, unos meses más tarde, *Diario 16*. Frente al ya entonces consagrado Grupo 16, el primero era una creación *ex novo* en cuyo accionariado se encontraban personalidades de diferente sesgo ideológico, desde liberales de corte orteguiano (Julián Marías, José Ortega Spottorno) hasta sectores del entonces llamado eurocomunismo (Ramón Tamames), pasando por el socialismo democrático (Joaquín Ruiz Giménez).¹⁴ Ello garantizó en los primeros años una notable pluralidad de voces en sus páginas de Opinión, en las que escribían personajes del franquismo (Emilio Romero hasta el 23-F), opositores rocosos (Santiago Carrillo), demócratas ex falangistas (Pedro Laín Entralgo, José María de Areilza, Dionisio Ridruejo) y representantes de buena parte del espectro político de centro-derecha (UCD) y centro-izquierda (PSOE). En la elección del grupo editorial detrás del diario y de su director tuvo un papel fundamental Manuel Fraga –autor de la “aperturista” Ley de Prensa de 1966, pero también poseedor de un negro historial censor como ministro de Información y Turismo, cuyo punto culminante había sido el cierre y voladura

del *Diario Madrid* en 1971–, quien en un primer momento (el largo proceso de gestación de *El País* se había iniciado ese mismo año de 1971) creyó que podría emplear el nuevo periódico como plataforma de lanzamiento personal.¹⁵ La dirección recayó finalmente en Juan Luis Cebrián, a la sazón subdirector de *Informaciones* y director de los Servicios Informativos de TVE. El respaldo empresarial correría a cargo de Jesús de Polanco, quien recordaba así su entrada en el diario:

Paradójicamente, yo me incorporé a *El País* porque me lo pide Fraga, pero el promotor de la idea de *El País* era José Ortega Spottorno. Me piden que les ayude a hacer la gestión [de sacar el diario] porque yo no tenía antecedentes ni negativos ni positivos con respecto al franquismo. Yo entraba de gentil.¹⁶

Incluso sin entrar a cuestionar la veracidad de esta “falta de antecedentes” –varios periodistas sacaron a relucir, en el contexto del duro enfrentamiento mediático-político de los años noventa, la pertenencia de Polanco al Frente de Juventudes y los beneficios que obtuvo de sus contactos con altas instancias del régimen en los últimos años del mismo–,¹⁷ ya la mera consideración positiva de la falta de implicación política, subrayada por el nada inocente uso, en un contexto aún franquista, del término “gentil”, es representativa, como lo es el paso de Cebrián por TVE, del creciente descrédito en que iban cayendo en muchos ámbitos, ya antes del comienzo de la Transición, las posiciones ideológicas más duras. El continuismo en amplios sectores de las élites económico-sociales entre la dictadura y la democracia, la temprana victoria de la *reforma* frente a la *ruptura*, el empleo obsesivo del término *consenso* con “un valor más prescriptivo que descriptivo”,¹⁸ las llamadas a la superación de la dialéctica franquismo-antifranquismo, o la exaltación de la *Realpolitik* son solo algunos de los ropajes que adquirió esta búsqueda obsesiva de la moderación. En el caso de la izquierda, ello ocurrió en impecable paralelismo con el descalabro del PCE y el *sorpasso* de las elecciones de 1977, con el consabido *desencanto* de amplios sectores de la izquierda tradicional como resultado.

Aunque los candentes acontecimientos políticos relegaban entonces a un segundo plano la información cultural y artística, un recorrido por sus páginas permite rastrear también este proceso en dichos ámbitos. El tratamiento de la cultura en *El País* en estos años abarca, según Negró, desde la “recuperación de la cultura desterrada” a la “elaboración de una nueva imagen de la cultura”.¹⁹ Al tiempo que ponía de manifiesto lo desolador del panorama heredado del franquismo, el diario, a través de la propia nómina de firmas, de la recuperación de obras escritas durante la dictadura o de los contenidos de los editoriales, abogaba por el consenso y conminaba a dejar de lado veleidades revolucionarias:

En las páginas culturales de *El País* la idea de consenso que [...] partía del principio de evitar la ruptura, y más aún la puesta en cuestión del franquismo, se tradujo en una forma cierta de continuidad cultural, impuesta a su vez por el hecho de que entre sus accionistas y dirigentes había nombres que procedían del mundo cultural de la Dictadura [...]. Dicha línea era tanto más fácil de seguir cuanto que había pasado el tiempo en que la crítica considerada progresista [...] viera la literatura según los criterios puestos en circulación por Lukács o Sartre.²⁰

Se trataba por tanto de una apuesta ideológica consciente y vinculada al agotamiento del modelo cultural y crítico heredado del marxismo; un ejemplo de esos pactos de olvido cuyo efecto puede rastrearse en el rechazo firme, pero siempre genérico, de la dictadura, sin referencias concretas –más allá del dictador– a sus responsables directos.²¹

Similar función de *desmemoria* selectiva cumplía el tratamiento periodístico de la información cultural, que buscaba repetidamente su asociación con los principios de actualidad y modernidad: “Lo noticiable se superpone a la cultura –cuya marca más singular es mostrar el recuerdo frente al olvido.”²² En este marco de exaltación de la actualidad debe entenderse el surgimiento de los suplementos culturales (el primero fue *Arte y Pensamiento*, aparecido el 16 de octubre de 1977), que habrían de marcar decididamente el panorama cultural nacional durante las décadas siguientes. En última instancia, se trataba tanto de educar “el gusto de las clases medias, su formación intelectual” –lo que explica el carácter pedagógico de no pocas reseñas–, como de “crear las bases de una industria cultural que no tardará en desarrollarse en su órbita de gravitación.”²³ Así, como señala acertadamente Negró, el éxito temprano del diario se debió en buena medida a que sus creadores entendieron muy pronto que, como señalara Lyotard, el saber era, en la recién conquistada (pos)modernidad, una mercancía más.²⁴ Algo que el propio Aranguren se encargaría de admitir sin prejuicios desde las páginas del propio periódico.²⁵

En el ámbito artístico, el correlato de todos estos procesos de morigeración ideológica fue, como es sabido, la rápida desactivación de las prácticas críticas y políticas; y en el mediático, la sustitución de las figuras que habían encarnado su defensa (Valeriano Bozal, Tomàs Llorens, Simón Marchán) por los críticos partidarios de la pintura hedonista y desideologizada que encarnaba la llamada Nueva Figuración madrileña (Juan Manuel Bonet, Ángel González, Quico Rivas). El cada vez más crudo enfrentamiento entre ambas facciones, que cristalizaría en torno a tres episodios bien conocidos –la Bienal de Venecia (1976), el curso de verano *Vanguardia artística: ¿mito o realidad?* celebrado en la UIMP de Santander (1977), y las exposiciones madrileñas 1980 (1979) y *Madrid D.F.* (1980)–, ha sido relatado ya en varias ocasiones,²⁶ por lo que aquí me limitaré a analizar el tratamiento en *El País* de los dos primeros episodios, dejando para más adelante el tercero.

Este periódico fue, en sus primeros años, la principal plataforma mediática de los defensores de una pintura alejada de cualquier tipo de connotaciones políticas, y su posición respecto a la controvertida Bienal fue clara y contundente. Aunque se publicaron informaciones más o menos neutras de los acontecimientos, artículos con distintos puntos de vista, e incluso entrevistas con y cartas de los responsables del pabellón español (Alberto Corazón, Bozal, Llorens),²⁷ marcado como es sabido por un claro sesgo antifranquista, el juicio de los críticos del diario fue casi unánimemente negativo. El entonces primer crítico, Santiago Amón, cuestionó la legitimidad de la propuesta denunciando su partidismo, y trazó paralelismos –de dudosa pertinencia– entre el personalismo de su gestión y el del régimen franquista en los años cincuenta y sesenta, así como entre las distintas facciones enfrentadas en la Bienal y las dos Españas, la “del exilio” y la “interior.”²⁸ Una posición aún más dura mantuvo el entonces segundo crítico,

Ángel González. Tras calificar de “trivial” una polémica que ofrecía “materiales preciosos [...] de una posible sociología de la izquierda española”, y de tendenciosa la propuesta del comité, achacaba al mismo

el equívoco, peregrino sin duda, de que a Venecia irían los artistas *de izquierdas de toda la vida*. No sé muy bien cómo a alguien se le pudo ocurrir tal disparate. En este país quien más y quien menos ha jugado al fútbol en el Hogar del Frente de Juventudes, publicado sus ensayitos universitarios en una revista del SEU o contemplado entre sollozos *Embajadores en el Infierno*. Conque descartado el método genético por improbable sólo la poderosa sutileza del metafísico –y cada vez son menos desgraciadamente los metafísicos de izquierda– podría decidir sin sobresaltos los límites de nuestro progresismo artístico.²⁹

Las críticas al dogmatismo y el tono irónico son reveladores tanto de la concepción que este sector de la crítica tenía del arte como de la posición del propio diario hacia la cultura en general, y al mismo tiempo un buen ejemplo del tipo de formulaciones encendidas con las que, desde la nueva generación de críticos, se atacó a la precedente en nombre de la necesidad de “pasar página”.

Ello es aún más evidente en el tratamiento periodístico que del seminario de la Magdalena hiciera Juan Manuel Bonet –a la sazón hijo del director del curso y ponente él mismo– en *El País*, en tres crónicas que se reproducen en los documentos adjuntos. Así, en las dos primeras reseñas se destacaban la minuciosidad y pertinencia de las conferencias de Ángel González y Francisco Calvo Serraller, colaboradores del diario, mientras las posiciones de Llorens y Bozal eran duramente atacadas, siendo tildadas de tendenciosas, inflexibles y pasadas de moda.³⁰ En la tercera y última crónica, las tesis de Juan Antonio Ramírez eran calificadas de “simplistas”; el efecto de la presentación de Corazón, de “patético”; y la defensa de Antoni Mercader del vídeo, de “fascinación primitiva”; mientras se glosaban en términos positivos las de Fernando Huici o Federico Jiménez Losantos, vinculados asimismo al periódico. El artículo terminaba:

si algo ha quedado claro, ha sido, dentro del pensamiento crítico, la fractura, respecto a las demás, de las posiciones sociologistas. Toda la escuela que sigue empeñada en repetir los eternos prejuicios o silencios sobre la creación, las eternas incapacidades de una pretendida teoría marxista del arte, ha mostrado bien a las claras su agotamiento.³¹

Más allá del carácter prescriptivo de las reseñas y su defensa cerrada de los colaboradores del diario, resulta particularmente significativo el lenguaje empleado por Bonet para referirse a las propuestas izquierdistas, en el que destacan términos como “conflictividad”, “bronca”, “polémica” o “desacuerdo radical y de principio”; en un buen ejemplo tanto de la demonización del conflicto y la radicalidad en la España de la época, como de la virulencia empleada paradójicamente en denunciarlos. Este rechazo del arte político y de sus defensores podía encontrarse, por otra parte, en numerosas críticas de estos autores en el mismo diario.³²

Más moderado solía ser Calvo Serraller, quien aún no fungía de crítico de arte, sino de reseñista de libros sobre arte. Sin embargo, su negativa crítica del libro de Bozal *El arte del siglo XX. La construcción de la vanguardia 1850-*

1939,³³ le valió una dura respuesta del propio autor, en la que se refirió a Calvo Serraller como uno de esos “críticos dedicados a cubrir con barnices culturales, con avales culturales, actividades y productos netamente mercantiles”, y sugería la continuidad del statu quo cultural entre la Dictadura y la democracia al tildarlo de “mandarín que ejerce su poder desde la tribuna que le prestan las páginas del periódico. El ejercicio del mandarinzgo ha sido una práctica habitual de la dictadura y, por lo que veo, lo continúa siendo todavía hoy. Sólo si suprimimos a los pequeños dictadorzuelos podemos empezar a hablar de cultura.”³⁴ Calvo Serraller respondería entonando un irónico *mea culpa*, defendiendo sus afirmaciones con citas textuales de la obra de Bozal, y culminando con una promesa de “no atreverse a decir nunca más que su [de Bozal] libro sobre la vanguardia es, incluso desde un punto de vista marxista, pésimo, ni afirmar que su anterior *Historia del Arte en España* consiste en una curiosa ecuación en la que Plejanov se suma al Pijoán.”³⁵

Al margen de las descalificaciones personales, el cruce de acusaciones pone de manifiesto tanto el diferente valor que se daba al consenso desde las distintas posiciones como la creciente importancia en el debate ideológico del mercado, un nuevo factor en el contexto de la libertad, la democratización de la cultura y la sociedad de consumo y del espectáculo. Como señala Muñoz Soro, entre el modelo gramsciano propuesto por Bozal en *El intelectual colectivo y el pueblo* (1976), y “*El País* como intelectual colectivo” (1981) defendido por Aranguren en el diario en el que escribe Calvo Serraller, se había producido un quiebro fundamental en la manera de abordar la compleja relación entre el poder intelectual, el político y el pueblo.³⁶ A la altura de 1978, por tanto, la posición del diario estaba ya en plena consonancia con las premisas generales que habrían de marcar la Transición: abandono de las posiciones ideológicas “radicales”, asunción de la economía de mercado, y adopción de un tono desenfadado que subrepticamente deslegitimaba, por la vía de la ironía, las posibles críticas que pudieran hacerse a estas posiciones.

En la práctica, ello suponía desactivar el potencial *político*, en su sentido primigenio, de la cultura en la naciente democracia, y relegarlo a un ámbito más cercano a la mera realización personal y el entretenimiento. Buena prueba de hasta qué punto se consideraba el ámbito cultural como algo intrínsecamente autónomo y desligado de la teoría y la praxis política es un artículo en el que, tras hacer balance de la cultura surgida entre 1976 y 1979, los responsables de dicha sección se lamentaban de “la ceremonia de la confusión”, para afirmar solemnemente que, pese a la llegada de la libertad, “[l]a revolución ha sido imposible, la ruptura imaginaria.” Pero hay que convenir con Negró que “[l]amentar, como parece hacerlo el texto, la falta de revolución o de ruptura en el terreno cultural, cuando por otra parte, en las mismas páginas, se está proclamando que hay que evitar cualquier intento de revolución o de ruptura, en el ámbito cultural o en cualquier otro ámbito es, por lo menos, una frivolidad.”³⁷

Un ejemplo más de cómo se desmovilizó activamente a la izquierda cultural –o, en este caso, *contracultural*– lo tenemos en el modo en que *El País*, entre otros medios mayoritarios, fagocitó el espacio crítico ocupado por otros minoritarios pero muy activos, fundamentalmente revistas vinculadas a la izquierda radical, ya fuera en sus versiones libertaria y ácrata u órbita PCE. Se

trata de un proceso aún insuficientemente estudiado, creo, que aquí me limito a mencionar³⁸ (entre otras razones, porque las artes plásticas tuvieron una presencia muy minoritaria en dichas revistas, quizá por la aureola elitista que aún rodeaba a aquellas, en comparación con la literatura, el teatro o el cine; pero también, probablemente, por el mayor grado de despolitización que las caracterizó después de 1975). Sea como fuere, los años de asentamiento de *El País* (1977-1981) coinciden plenamente, como señala Imbert, con la desaparición de la prensa polémica, “conflictiva” –representada por revistas como *Ozono*, *Star*, *El Viejo Topo* o *Ajoblanco*, que ya en su nº 18 (enero de 1977) titulaba “¿La muerte de la contracultura?”–, quedando solo la “consensual”.³⁹ Aunque ello obedeciera a complejas dinámicas de la sociedad española, la responsabilidad al menos indirecta del diario en dicha desaparición ha sido señalada tanto por los propios implicados como por algunos investigadores, que han apuntado a la capacidad económica del periódico para hacerse con las firmas destacadas de unas publicaciones políticas en declive. Dichas firmas “facturaron hacia un nuevo destino el prestigio adquirido en los medios de la resistencia antifranquista”, pero no sin un evidente reajuste ideológico: “asumieron las pautas generales del discurso del consenso y los parámetros del mercado. Los tiempos democráticos demandaban acabar con las premisas revolucionarias del pasado y crear nuevos elementos discursivos caracterizados por la moderación y la negociación”.⁴⁰ Esta “domesticación” de los medios, que formaba parte del mucho más amplio proceso de desmovilización del activismo izquierdista que por la misma época estaban llevando a cabo todos los partidos, tanto de izquierdas como de derechas,⁴¹ no hace sino resaltar la complejidad de las dinámicas epocales.

El giro hacia el PSOE: la *purga* de los *liberales* (1979-1982)

A partir de 1978 se aprecian tensiones en el seno del periódico, que va a comenzar un lento pero firme viraje ideológico en dirección al PSOE, en detrimento de otras opciones políticas que habían estado representadas desde su origen en el ideario del diario: fundamentalmente la liberal-conservadora, pero también otras vías dentro del propio socialismo. Ya por entonces, el ascendente de *El País* sobre el PSOE empieza a ser tan fuerte que el partido comienza a adoptar buena parte de su discurso como propio.⁴² Esta creciente sintonía, sin embargo, provocará una dura lucha en el seno del diario por el control de un accionariado por entonces muy disgregado, pero claramente dividido en “familias”. Superada aquella primera fase en la que el antifranquismo y el talante democrático eran requisito suficiente para embarcarse en un proyecto común, ahora las distintas facciones comienzan a tomar partido, nunca mejor dicho, dentro de la llamada “sopa de letras” política. Así, el sector orteguiano liberal-conservador, aglutinado en torno a Miguel Ortega Spottorno, García de Vinuesa y Darío Valcárcel, se identifica progresivamente con la derecha de UCD y AP, mientras el liberal-progresista, con Jesús de Polanco a la cabeza, se escoraba progresivamente al centro-izquierda representado por el PSOE.⁴³ Finalmente, como es bien conocido, la pugna culminaría con la toma del control del diario por la PRISA de Polanco, que entre 1982 y 1984 se hace con la mayoría de las acciones de sus oponentes,

aunque ya desde el año de la victoria socialista era el hombre fuerte del diario. Los principales representantes del sector orteguiano, entre ellos Julián Marías y Miguel Ortega Spottorno, abandonaron decepcionados el periódico.⁴⁴

Coincidiendo con este giro, el diario multiplica la atención dedicada a la cultura y el arte. El suplemento *Arte y Pensamiento* se desdobra en *Artes y Libros*, aparecidos respectivamente el tres y cuatro de noviembre de 1979, aumentando con ello notablemente el número de páginas. Así lo reconocía años después Calvo Serraller, responsable de la sección de arte:

[T]uve el privilegio de formar parte del comité asesor de cultura, que el diario formó unos meses antes de salir a la calle, y, por tanto, conozco el interés que tenían los responsables de *El País* por el tratamiento de los temas culturales. En relación con el arte, este interés se concretó, no sólo en buscar a los mejores profesionales de la crítica, sino en que, como en las demás secciones, fueran dos los titulares y que estos dos representasen lo que podríamos llamar una opinión madura y otra joven. Esta dualidad [...] respondía a la acertada conciencia de que el arte era ya un hecho complejo y plural, que exigía actitudes y especialidades diversas.⁴⁵

Suplementos y secciones de cultura y arte se convirtieron así, efectivamente, en señas de identidad del diario. García Trevijano señalaba este aspecto como su principal novedad,⁴⁶ y recordaba cómo se convirtió en un símbolo de *status* cultural llevarlo bajo el brazo, apuntando con ello de paso al creciente peso de las apariencias en la España democrática. Esta transformación en la concepción de la cultura, que de ser entendida en los años setenta como una herramienta de aprehensión ideológica de la realidad pasa a ser considerada en los ochenta un símbolo social y un hábito de consumo vinculado al ocio, es típica, como señalara Jameson, de las sociedades tardocapitalistas, y por tanto no era en modo alguno un fenómeno exclusivo de nuestro país. Sin embargo, es evidente que las peculiares condiciones históricas y sociopolíticas favorecieron aquí una transición especialmente rápida y brusca de un modelo a otro, gracias, entre otras, a actitudes como las de *El País*.

Paradójicamente, las páginas de cultura eran vistas desde dentro como especialmente "progresistas": "Si la sección de cultura y sociedad es la más izquierdosa del periódico es porque la realidad española y hasta los partidos, que ya es decir, abren mucho más la mano en esa temática que cuando les tocan los escaños o el dinero"⁴⁷ afirmaba Vidal-Beneyto. En realidad, dicho izquierdismo debe entenderse aquí como sintonía con el partido socialista; sintonía que se está estrechando por entonces y que habría de marcar la línea editorial e ideológica del diario durante un largo período. Ello es perceptible incluso en el siempre marginal y relativamente autónomo ámbito de la crítica artística. ¿Cómo entender si no la salida del diario, entre 1979 y 1981, de aquellos críticos o personas vinculadas al ámbito artístico cuyas posiciones ideológicas habían evolucionado desde la izquierda más radical hacia un marcado liberalismo –en muchos casos en su vertiente conservadora, en otros en la más ácrata–, pasando así de largo por el izquierdismo moderado que representaba el PSOE?

El primero en dejar el diario fue Federico Jiménez Losantos, otrora crítico de arte y teórico del grupo *Trama* (si bien por estas fechas se encontraba ya bastan-

te alejado del arte), quien tuvo en *El País* una de sus principales tribunas entre 1978 y 1979. El detonante de su salida sería el rechazo de la editora de *El Viejo Topo* a publicar su libro *Lo que queda de España*, que pronto desembocaría en una dura batalla dialéctica en el seno del diario en torno al modelo de Estado: el centralismo españolista de Losantos habría de encontrar una dura resistencia tanto en la vieja guardia (Manuel Vázquez Montalbán) como en los nuevos intelectuales progresistas (Fernando Savater, Javier Marías) y el catalanismo (Ignasi Riera), que coincidían en ver en las posiciones de Losantos una mera revisión de los tópicos franquistas.⁴⁸ La obra sería finalmente publicada por *Ajoblanco* en 1979 –en un episodio más de la confrontación entre ambas revistas que habría de marcar el período– y presentada por Francisco Umbral con un texto publicado íntegramente en *El País*. En él, además de saludar el “nacimiento de un extraordinario escritor español”, Umbral glosaba en forma de parodia la máxima de Vázquez Montalbán de “contra Franco vivíamos mejor”; en un excelente ejemplo de la tensión *desencanto/entusiasmo* con que se viviría la pérdida de influencia de la izquierda tradicional en la Transición:

Franco nos hacía mucha falta, porque todo el que no estaba empleado en sindicatos, por entonces, se beneficiaba de la duda y podía pasar por comunista, marxista, maoísta, republicano o, cuando menos, por amigo de la UNESCO. Muerto Franco se acabó la rabia y entonces se ha visto que quienes sólo eran marxistas en función de su antifranquismo, ya no son nada. Unos están en el campus tocando la guitarra y esperando un diploma con orla, otros están en el café Ruiz pasando de todo, en los espejos, otros están en el pub Dickens escuchando a Fernando Savater, por saber cuándo habla él y cuándo habla Cioran, y otros, quizá los más, sensatos, los que mañana serán hombres de provecho, los más urbanos, retoman la vieja tradición liberal republicana, progresista, institucionista, regeneracionista, arbitrista (nunca fascista), y hale.⁴⁹

Umbral era ya entonces una figura intocable, pero tras el verano Jiménez Losantos no volvería a escribir en *El País*.

Muy cercano a él se encontraba entonces Javier Rubio Navarro, también exmiembro de *Trama* y con una deriva ideológica prácticamente idéntica. Durante 1979 y 1980 escribe crónicas de exposiciones en *El País* y en su suplemento *Artes*, cada vez más espaciadas; el 28 de febrero de 1981 escribe su última reseña.

Vinculado entonces a ambos a través de *Diwan*, una suerte de plataforma de pensamiento político liberal, se encontraba asimismo Alberto Cardín. Poeta, antropólogo, activista gay, exmarxista y defensor del psicoanálisis lacaniano, Cardín escribió en *El País*, fundamentalmente sobre este último tema, entre mayo de 1979 y mayo de 1980, cuando el periódico dejó de contar con él.⁵⁰ Su enfado fue monumental: si ya con anterioridad había sostenido, desde las páginas de *Diwan*, *La Bañera*, *Ajoblanco* y el suplemento “Disidencias” de *Diario 16*, duras batallas dialécticas con su bestia negra en *El País*, Fernando Savater, su salida del diario y las respuestas de este desde las páginas del periódico y de su libro *Criaturas del aire*⁵¹ le llevaron a publicar un opúsculo dedicado íntegramente a arremeter contra Savater, *El País* y otros de sus articulistas, como Juan Goytisolo o Francisco Umbral. Más allá de lo que tiene de desahogo per-

sonal, interesa aquí la crítica que Cardín elabora de la política de consenso que caracterizaba, en su opinión, la nueva etapa del diario. Una política de “desdramatización y concordia” que, procedente de la política, se estaba trasladando peligrosamente al ámbito de la cultura:

Una supuesta “política de Estado” de la cultura, remedo de la política de verdad, en un ámbito donde sólo las luchas discursivas pueden ser fructíferas. Una política de la paz, cuando la guerra de ideas aún no se ha desatado, porque nadie tiene ideas que defender, y todos temen, en cambio, que voces que nadie puede oír vengan a hacerles caer de unas poltronas supuestamente ganadas con ideas.⁵²

Aunque es evidente que Cardín respira por la herida, resulta revelador el modo en que plantea las transformaciones de la línea “editorial” del diario en el ámbito de la cultura como parte de un proceso general más amplio.⁵³

Con ser relevantes estos casos, en los que el componente ideológico –tanto en términos del espectro izquierda-derecha como en el de centro-periferia– tuvo un peso evidente, lo es aún más la salida del periódico de los críticos vinculados a *1980* y *Madrid D.F.*, los primeros intentos de lanzar una “nueva pintura española” acorde con los nuevos y despolitizados tiempos. En ellos, aun jugando probablemente también cierto papel la deriva ideológica de los implicados, esta tomó la forma de una más o menos abierta lucha de poder por la que ya era entonces la principal plataforma de enunciación de la crítica artística nacional, lucha en la que las tensiones personales y la sintonía con los poderes que acogían dicha plataforma iban a ser fundamentales.

La salida del diario de Juan Manuel Bonet, el más combativo de los tres, coincidió con la presentación de la segunda de las prescriptivas muestras. Siendo ya conocida la polémica que las acompañó, me limitaré aquí a señalar de qué modo esta representó no solo el último de los encontronazos con la “vieja guardia”, sino también el comienzo del final del idilio de este sector de la crítica con *El País*. Como es sabido, la polémica comenzó a raíz de un artículo de Victoria Combalía en *Batik* contra la falta de rigor de la “nueva crítica” madrileña, al que respondería Bonet desde las páginas de *El País* defendiendo la nueva figuración madrileña y a sus valedores, y arremetiendo de nuevo contra el arte y la crítica politizadas por su maniqueísmo, densidad y obsolescencia.⁵⁴ Aunque Combalía daría por cerrado el desencuentro con un artículo contemporizador, la inauguración en octubre de la muestra *1980* reabriría muy pronto las heridas, con Llorens como principal defensor del arte politizado y Rivas, Bonet y González contraatacando desde otras plataformas.⁵⁵ Todo ello, sin embargo, ocurría ya lejos de las páginas del diario, a las que empezaba a llegar el aroma de los nuevos tiempos, del consenso empresarial y la sintonía con la izquierda moderada. Ese mismo año, los tres responsables de *1980* abandonarían *El País*.

Más allá de la información concreta que sobre las diferencias personales aporta un testigo excepcional de aquellos hechos,⁵⁶ en algunos casos, como en el de Bonet, la secuencia de acontecimientos resulta por sí misma significativa. Así, el 15 de octubre de 1980 se inaugura *Madrid D.F.*, comisariada por él; el 18 del mismo mes se publica la que será su última reseña en *El País* (suplemento *Artes*),

dedicada a una muestra de Antón Patiño en Buades; y el 25 aparece la moderadamente positiva crítica de *Madrid D.F.* de Calvo Serraller, en la cual se cuestionaba sin embargo abiertamente el triunfalismo de Bonet en el catálogo, que se interpretaba como un intento de aprovechar en beneficio propio la pintura expuesta, mientras se ensalzaba repetidamente el texto de González, “sin duda el escrito más pertinente y brioso entre los que aparecen allí recogidos”.⁵⁷ Bonet no volverá a publicar en el diario, con la excepción de un artículo suelto al año siguiente.

Para entonces ya habían dejado también el periódico los otros dos críticos involucrados en ambas muestras: Quico Rivas, cuya última crónica para el suplemento de *El País* data del 10 de mayo, y Ángel González, que se despide del mismo el 21 de junio. Los tres llevaban vinculados al diario desde sus inicios, y los tres lo abandonan en el plazo de seis meses, entre mayo y octubre de 1980. Al frente de *El País* quedan Francisco Calvo Serraller –conectado por amistad y más tarde familiarmente con Javier Pradera, Jefe de Opinión desde la fundación del diario– como primer crítico y Fernando Huici March como segundo; a partir de octubre de 1982, una Victoria Combalía ya alejada de maximalismos ideológicos se encarga de reseñar lo ocurrido en Cataluña. Este “núcleo duro” –los tres eran colaboradores del periódico desde su fundación en 1976; en el caso de Combalía, con una pausa entre 1979 y 1982– se consolida aún más con la salida, en el período 1981-1983, de otros nombres vinculados hasta entonces a las páginas de arte y cultura del periódico, como José Miguel Ullán, Daniel Giralt-Miracle, Félix Guisasola, Ana (luego Anna Maria) Guasch y Eduardo Westerdahl.⁵⁸

Leer estos acontecimientos exclusivamente en clave de enfrentamiento personal sería ignorar que ese es precisamente el modo en que en nuestro país se han disfrazado siempre los conflictos de cualquier índole, ya sea esta comercial, política o intelectual; y también que nuestro pequeño mundo del arte ha sido, en este sentido, paradigmático.⁵⁹ En este caso concreto, es evidente que bajo la lucha de poder individual que relata Huici March latía otro conflicto en el que estaban en juego intereses empresariales –uno está tentado de escribir *institucionales*, a la vista del ascendente de *El País* y de la evolución futura de los acontecimientos–, en cuyo resultado la fidelidad (real o potencial) a dichos intereses habría de resultar determinante. Desde esta óptica, una lectura plausible de lo ocurrido apuntaría cómo, una vez han realizado el “trabajo sucio” de *acoso y derribo* –otra expresión muy epocal– al arte politizado y la sufrida tarea de promocionar la nueva pintura como su alternativa natural, *El País* decide prescindir de aquellos colaboradores del ámbito artístico cuya querencia por el liberalismo conservador (Losantos, Rubio, Bonet) o ácrata (Rivas, González hasta cierto punto) empieza a considerarse excesivamente marcada, trasladando con ello al ámbito artístico el viraje hacia las posiciones socialdemócratas que por la misma época está teniendo lugar en los ámbitos editorial y empresarial del diario.

Teniendo un componente ideológico, la salida de estos críticos facilitaba también, no obstante, una más indefinible sintonía conceptual entre el medio de comunicación y las posiciones socialistas en lo referente al papel contemporizador que la cultura debía jugar en la España democrática. En este sentido, aunque no carente de elementos de purga política, la expulsión de las firmas más radicales e imprevisibles de su nómina de críticos debe entenderse también como una estrategia hasta cierto punto empresarial, una suerte de *restyling* estético-ideoló-

gico destinado a consolidar en el diario un núcleo duro y mucho más reducido de críticos, vistosamente moderno y competente, pero también contemporizador y optimista, afín a la mentalidad de los nuevos dirigentes, y por tanto, al menos potencialmente, a la nueva política artística y cultural que se anunciaba con la previsible llegada del PSOE al gobierno en las elecciones de 1982. Por otro lado, mientras los críticos salientes eran firmes defensores de la generación pictórica de los setenta, Calvo Serraller (no así Huici March) mostraba más entusiasmo por la joven hornada de los ochenta, con Barceló como clave de bóveda. También desde este punto de vista, por tanto, poseía ventajas el relevo crítico señalado, al despejar el terreno promocional en el seno del periódico para nuevas propuestas artísticas más acordes –en opinión de sus defensores– con los nuevos tiempos.

A la postre, todo en este *recambio* facilitaba esa asociación *ex novo* entre *El País*, la democracia y la modernidad que se convertirá en una de las señas de identidad del diario, como señalara Díaz Sánchez en relación al libro de Calvo Serraller *Libertad de exposición* (2000).⁶⁰ Que el proceso tomara la forma de enfrentamiento personal no hace sino subrayar hasta qué punto la obsesión por la moderación y el consenso llevó a disfrazar, quizá incluso inconscientemente, cualquier tipo de discrepancia ideológica o empresarial con los ropajes de la mera, pero aparentemente más digna, “incompatibilidad de caracteres”. En el mismo sentido apunta la neutralidad con que años más tarde se referiría Calvo Serraller a estos acontecimientos, como si no hubieran ocurrido en su entorno.⁶¹

Una última puntualización, importante por cuanto pone en evidencia la nula relevancia de los debates teóricos en todo este proceso de recambio, y por ende en el mundo del arte español de los ochenta: más allá de las querencias generacionales señaladas, ninguna verdadera discrepancia artística o estética desempeñó papel alguno en todo este proceso. Calvo Serraller y Huici March eran tan firmes defensores de la pintura y del arte apolítico como lo habían sido –y seguirían siendo– Bonet, González y Rivas. Tampoco existían diferencias entre ambos sectores en torno al papel central del mercado, en cuya defensa coincidían plenamente Rubio y Calvo Serraller, por ejemplo.⁶² Si lo segundo es una buena prueba de hasta qué punto habían sido desactivados los principios críticos marxistas en la teoría y la praxis artísticas, y lo primero un ejemplo temprano de la esterilidad teórica que seguirá a dicha desactivación y que habrá de marcar la década, ambos demuestran ejemplarmente la fuerza alienante del consenso a ultranza en el ámbito creativo, cultural y simbólico.

La alianza con el PSOE en el poder (1982-?)

Lo que viene después es bien conocido. Desde 1982, la sintonía entre el rotativo y el partido en el poder fue tal que *El País* sería considerado el periódico del *establishment*, o, en términos más irónicos, el Boletín Oficial del partido socialista. El ascendente que este tenía sobre el socialismo en la segunda mitad de los setenta se convirtió en los ochenta en pura simbiosis, y la defensa cerrada del felipismo por parte del periódico corrió paralela a la expansión de PRISA. Como es sabido, el control de *El País* sería solo el comienzo de una estrategia de expansión en radio y TV que daría lugar más tarde a una dura guerra político-mediática, con algunos de los antiguos colaboradores citados en estas páginas como destacados adversarios.

Resulta imposible desligar la hegemonía en el ámbito cultural del diario –que en 1983 recibe el premio Príncipe de Asturias de Comunicación y Humanidades– de dicha sintonía política, que en el ámbito artístico se tradujo, por ejemplo, en una connivencia sistemática con las políticas culturales del gobierno socialista. La colaboración entre ambas partes y el unánime entusiasmo (a)crítico alcanzaron cotas particularmente llamativas en el caso de la promoción, dentro y fuera de nuestras fronteras, de la joven pintura española, una de las instancias privilegiadas por el PSOE en su deseo de ofrecer una imagen moderna y renovada de España. Una colusión de intereses repetidamente denunciada desde los dos extremos del arco ideológico –desde *La Luna de Madrid* al *ABC*, pasando por Mar Villaespesa o un especialmente virulento José Luis Brea (véase documento adjunto)–⁶³ y que se encarnaba, a ojos de sus detractores, en la connivencia profesional entre el primer crítico de *El País*, Calvo Serraller, y la directora del Centro Nacional de Exposiciones, Carmen Giménez, con el pintor mallorquín Miquel Barceló como invitado regular. Una sinécdoque quizá demasiado grosera, pero que respondía a la evidente acumulación de responsabilidades por parte de Calvo Serraller en un mundo artístico entonces en expansión, y a una sintonía tan estrecha con Giménez que llegaría a provocar en 1990 la solicitud, por parte del PP en el Congreso, de informes al gobierno sobre los numerosos comisariados realizados por el primero para el organismo dependiente de la segunda. Otros autores y yo mismo nos hemos ocupado por extenso y desde ópticas distintas de este período, y a esos textos remito para quien desee conocer los entresijos, complicidades y consecuencias de dicho período consensual.⁶⁴ Aquí baste con recordar cómo el abandono de la pluralidad de voces y su sustitución por la apoteosis del consenso, ejemplificados aquí en el paradigmático caso de *El País*, pero extensibles al conjunto del mundo del arte español, dieron como resultado una burbuja artística y especulativa que estallaría a comienzos de los 90, con consecuencias que aún sufrimos hoy.

* * *

Iniciaba estas líneas con una cita en la que Ignacio Echevarría denunciaba la sustitución en la concepción de la cultura del criterio de *resistencia* –frente al poder, frente al mercado– por el de *connivencia* con estas instituciones. En su condición de “expulsado” de *El País* por criticar la iniquidad moral subyacente precisamente a la visión idílica y consensual que del País Vasco diera uno de los novelistas más mimados por el grupo PRISA, la legitimidad de este crítico literario es, creo, incuestionable.⁶⁵ No se me ocurre mejor forma de cerrar estas páginas dedicadas a la crítica de arte que contrastar su dictamen con el de dos voces autorizadas del periódico analizado en las mismas.

En ellas me he referido ya al famoso artículo de Aranguren en el que se calificaba al diario de “intelectual colectivo”. En este contexto merece la pena citar *in extenso* su respuesta a las críticas de Cardín acerca de la “endogamia cultural” del periódico, pues pone de manifiesto el desparpajo con el que esta era admitida en nombre del signo de los tiempos:

Es también muy exagerado decir que en EL PAÍS apenas se publican reseñas o críticas sino de Taurus, Alianza Editorial y Siglo XXI. Pero, además de exagerado, es ingenuo. [...] Que en la *cultura-espectáculo* propia de nuestro tiempo, cada publicación, perteneciente total o parcialmente a la misma empresa, sirva de espejo y escaparaté a las otras, viene exigido por la estructura misma de la *industria de la cultura* [...]. No culpemos, pues, a EL PAÍS de lo que es inherente al neocapitalismo, la sociedad de toda clase de consumos y esa sociedad tecnológica en la que, desde su fundación y ahora más decididamente todavía, con sus nuevas instalaciones, ha ingresado plenamente.⁶⁶

El reconocimiento desprejuiciado, no exento de cierto tono paternalista, de la colusión de información y mercado en las páginas de un diario supuestamente independiente, en nombre del pragmatismo y el *Zeitgeist*, es por sí misma suficientemente significativa. Que los mismos principios y el mismo tono resuenen más de dos décadas después en la respuesta del entonces director adjunto Lluís Bassets –director también de la sección de Opinión y del suplemento cultural *Babelia*, lo cual no deja de ser llamativo– a las preguntas de la defensora del lector tras el “caso Echevarría”, pone de manifiesto no solo hasta qué punto *El País* se ha considerado todos estos años por encima del bien y del mal, sino también cuán válido es, en este caso concreto, aquel dicho de *de aquellos polvos vienen estos lodos*, referido a la relación entre la crisis actual y los principios establecidos en la Transición:

¿Ha habido limitación al derecho a la información y a la libertad de expresión? Creo sinceramente que no y que en este bloque de derechos y libertades se incluye el de los lectores a elegir el diario que quieren leer y por parte de las empresas periodísticas el de contratar los artículos que desean ver publicados en sus páginas [...]. Que la crítica está mediatizada por los intereses editoriales del grupo empresarial es una opinión que no comparto. Como mínimo expresada en estos términos [...] No creo que EL PAÍS deba prestarse como plataforma para una acción [la publicación de una carta abierta de Echevarría a Bassets] contra el propio diario.⁶⁷

Notas

1. Ignacio Echevarría, *Trayecto*, Debate, Barcelona, 2005, pp. 34-35.
2. Antonio García Trevijano en Antonio Espantalón Peralta, “*El País*” y *la Transición política*, Universidad de Granada, Granada, 2002, p. 93.
3. Daniel A. Verdú Schumann, *Crítica y pintura en los años ochenta*, Universidad Carlos III de Madrid-B.O.E., Madrid, 2007. Más adelante se citan otros trabajos que profundizan en aspectos concretos del período.
4. Enrique Bustamante, “*El País*: análisis del poder”, en Gérard Imbert y José Vidal-Beneyto (coords.), *El País o la referencia dominante*, Mitre, Barcelona, 1986, p. 97; véase pp. 93-101 para un análisis económico de los primeros años del periódico.
5. Manuel Vicent, “El Estatuto de la redacción”, *Triunfo*, n° 909, 28 de junio de 1980, p. 19.
6. Pep Subirós, “EL PAÍS y el país”, 22 de febrero de 1983 (http://elpais.com/diario/1983/02/22/opinion/414716410_850215.html). En aras de la concisión se ha omitido en todas las citas a *El País* el nombre del diario; no así los de sus diversos suplementos, que no están disponibles en la red. Todos los hipervínculos fueron visitados por última vez el 25 de julio de 2013.
7. Gérard Imbert, “El discurso de la representación”, en Imbert y Vidal-Beneyto, *op. cit.*, p. 26.
8. *Ibid.*, p. 10.
9. Alberto Cardín, *Como si nada*, Pre-Textos, Madrid, 1981, pp. XXIII-XXXIV.
10. Imbert, *op. cit.*, p. 25.
11. Amparo Tuñón, “Perfiles del discurso cultural periodístico (análisis de un acontecimiento en *El País*)”, en Imbert y Vidal-Beneyto, *op. cit.*, p. 117. Para algunos estudios concretos véase Cardín, *op. cit.*; Julio Vélez, *La poesía española*

según "*El País*" (1978-1983), Orígenes, Madrid, 1984; Manuel García Viñó, *El País: la cultura como negocio*, Txalaparta, Tafalla, 2006.

12. Luis Negró Acedo, *El diario El País y la cultura de las élites durante la Transición*, Foca, Tres Cantos, 2006, p. 117.
13. *Ibid.*, pp. 21-22.
14. Juan Pecourt, *Los intelectuales y la transición política*, CIS, Madrid, 2008, p. 246.
15. Antonio Alférez, *Cuarto poder en España. La Prensa desde la Ley Fraga 1966*, Plaza & Janés, Barcelona, 1986, pp. 237-239.
16. Manuel Vázquez Montalbán, *Un polaco en la corte del Rey Juan Carlos*, Alfaguara, Madrid, 1996, p. 116.
17. José Herrera Díaz y Ramón Tijeras, *El dinero del poder*, Cambio 16, Madrid, 1991; Jesús Cacho Cortés, *El negocio de la libertad*, Foca, Tres Cantos, 1999; Rafael Pérez Escolar, *Memorias*, Foca, Tres Cantos, 2005.
18. Javier Muñoz Soro, "La transición de los intelectuales antifranquistas (1976-1982)", *Revista Ayer*, nº 81 ("Los intelectuales en la Transición"), 2011, p. 40.
19. Negró, *op. cit.*, pp. 88-128.
20. *Ibid.*, p. 172.
21. *Ibid.*, p. 111.
22. Tuñón, *op. cit.*, p. 117.
23. Negró, *op. cit.*, p. 159.
24. *Ibid.*, pp. 175-176.
25. "La 'representación' de la cultura", 27 de septiembre de 1977 (http://elpais.com/diario/1977/09/27/opinion/244162801_850215.html)
26. Ver mis trabajos "De la tregua a la deserción: la crítica de arte en España 1975-1989", *Revista de Historiografía*, nº 13, 2010, pp. 66-81; "De desencantos y entusiasmos. Reposicionamientos estéticos e ideológicos de la crítica de arte durante la Transición", en Juan Albarrán (ed.), *Arte y Transición*, Brumaria, Madrid, 2012, pp. 107-130.
27. Véase por ejemplo las entrevistas a Alberto Corazón del 25 de julio de 1976 (http://elpais.com/diario/1976/07/25/cultura/207093615_850215.html) y del 19 de diciembre de 1976 (http://elpais.com/diario/1976/12/19/cultura/219798023_850215.html), así como la "Declaración de la comisión organizadora" de la misma fecha (http://elpais.com/diario/1976/12/19/cultura/219798022_850215.html).
28. "La representación 'no oficial' de España en la Bienal de Venecia", 8 de mayo de 1976 (http://elpais.com/diario/1976/05/08/cultura/200354405_850215.html).
29. "Invitación a la polémica", 19 de diciembre de 1976 (http://elpais.com/diario/1976/12/19/cultura/219798021_850215.html).
30. Juan Manuel Bonet, "Los cursos de arte de la Magdalena, ante su nueva etapa", 6 de julio de 1977 (http://elpais.com/diario/1977/07/06/cultura/236988007_850215.html); "Santander no participa en sus cursos de arte", 12 de julio de 1977 (http://elpais.com/diario/1977/07/12/cultura/237506402_850215.html), ambos documentos reproducidos en los adjuntos.
31. "Balance del curso de la Magdalena sobre la vanguardia en la cultura", 28 de julio de 1977 (http://elpais.com/diario/1977/07/28/cultura/238888806_850215.html), documento reproducido adjunto.
32. Bonet descalifica el "arte sociológico" en "¿Una alternativa de los medios?", 27 de junio de 1976 (http://elpais.com/diario/1976/06/27/cultura/204674416_850215.html); rechaza las propuestas pedagógicas de Bozal en "Hacia una nueva enseñanza de la Historia del Arte", 2 de junio de 1976 (http://elpais.com/diario/1976/06/02/cultura/202514402_850215.html); Rivas cuestiona las posiciones sociológicas en "Los artistas plásticos intentan crear un sindicato", 22 de enero de 1977 (http://elpais.com/diario/1977/01/22/cultura/222735604_850215.html); ambos descalifican a dúo el trabajo de Corazón y Bozal en "Corazón", 3 de marzo de 1977 (http://elpais.com/diario/1977/03/03/cultura/226191612_850215.html); y González arremete contra la sociología del arte en "Estética del Franquismo", *El País. Arte y Pensamiento Crítico*, 23 de octubre de 1977, p. XI.
33. "Vanguardia artística y vanguardia política", *El País. Arte y Pensamiento*, 4 de junio de 1978.
34. "Valeriano Bozal y 'La construcción de la vanguardia'", 6 de junio de 1978 (http://elpais.com/diario/1978/06/06/cultura/265932001_850215.html). Bozal ampliaría la tesis continuista en "Atado y bien atado", 28 de enero de 1986 (http://elpais.com/diario/1986/01/28/opinion/507250814_850215.html).
35. "'Mea culpa' de un crítico: respuesta a Valeriano Bozal", 8 de junio de 1978 (http://elpais.com/diario/1978/06/08/cultura/266104802_850215.html).
36. Muñoz Soro, *op. cit.*, p. 31.
37. Negró, *op. cit.*, p. 109. Se refiere al artículo "Tres años de cultura española entre la espera y el desencanto", *El País Número 1000*, 22 de julio de 1979, p. XVI.
38. Cf. Jordi Mir Gracia, "Salir de los márgenes sin cambiar de ideas. Pensamiento radical, contracultural y libertario en la Transición española", *Revista Ayer, op. cit.*, pp. 83-108, así como las revisiones de las dos principales revistas de la época: Jordi Mir Gracia, *El Viejo Topo treinta años después. Cuando la participación es fuerza*, Ediciones de Intervención Cultural/El Viejo Topo, Madrid, 2006; José Ribas, *Los 70 a destajo. Ajoblanco y libertad*, RBA, Barcelona, 2007.
39. Imbert, *op. cit.*, p. 29. Cf.: "Las nuevas revistas que durante la transición han ido apareciendo han tenido que someterse, más bien de buen que mal grado, a esta cadena de vasallajes y behetrías. Y las que han intentado oponerse a tan tupida red de controles, o han perecido en el empeño, como fue el caso de *La Bañera*, o han tenido que reciclarse, introduciendo elementos de los aledaños del Villorrio Global [*El País*] y cambiando su estilo crítico, como es el caso de *Divan*"; Cardin, *op. cit.*, p. LXXXVIII
40. Juan Pecourt, "Activismo, medios y transición política", en Albarrán, *op. cit.*, p. 188.
41. Riera habla de un "PSOE cooptando como un potente agujero negro a la mayor parte de la izquierda de este país", mientras "el PC de Carrillo estaba desactivando todo lo que había de movilizado en la sociedad civil"; Miguel Riera, "Resurrección en el desconcierto", en Mir Gracia, *El Viejo Topo... op. cit.* p. 319. Cf.: "Yo me afilié a la CNT en 1976 y fui testigo presencial de cómo la fontanería del Estado consiguió laminar un pujante movimiento libertario, la única oposición real a los Pactos de la Moncloa"; declaraciones de Quico Rivas en "La crítica de arte da vergüenza ajena", *ABC*, Edición Sevilla, 25 de mayo de 2008 (http://www.abcdesevilla.es/hemeroteca/historico-25-05-2008/sevilla/Home/la-critica-de-arte-da-vergüenza-ajena-quico-rivas_-critico-de-arte_1641890992126.html). Cf. Darío Corbeira, "Arte y mi-

litancia en (la) transición”, en Albarrán, *op. cit.*, pp. 71-103, y los textos de Juan Albarrán “Entre el viejo arte político y las nuevas políticas artísticas: la desactivación del arte español durante la transición democrática”, *Trasdós*, n° 11, 2009; “Del ‘desarrollismo’ al ‘entusiasmo’. Notas sobre el arte español en tiempos de transición”, *Foro de Educación*, n° 10, 2008, nota 46, pág. 181.

42. “Te diría, sin peligro de ser pretencioso porque no lo hacía yo, era más mérito de Juan Luis [Cebríán], que cuando el PSOE está en la oposición toma su línea política de la de *El País*. El diario va diciendo una serie de cosas que el PSOE va haciendo suyas. Durante la transición y hasta 1982, las relaciones fueron cordialísimas”; declaraciones de Polanco en Vázquez Montalbán, *op. cit.*, p. 117.

43. Bustamante, *op. cit.*, p. 81.

44. Para distintos relatos de estas luchas de poder cf. Bustamante, *op. cit.*, pp. 63-92; José Fernández Beaumont, “Etapas y cambios en la redacción y la sociedad”, en Imbert y Vidal-Beneyto, *op. cit.*, pp. 267-273; Alférez, *op. cit.*, pp. 230-254; Carlos Barrera, *Sin mordaza. Veinte años de prensa en democracia*, Temas de Hoy, Madrid, 1995, pp. 65-66. Es significativo cómo en el relato que Polanco hace del conflicto éste parece ser de carácter exclusivamente empresarial, desprovisto de componentes ideológicos: “Me vinculo con un equipo profesional formidable, tenemos éxito y entonces los dueños fundamentales del periódico, que eran los que nos habían contratado, nos dicen que no hemos cumplido con lo que ellos querían y nos quieren echar. Ahí empieza una guerra interna que tuve la suerte de poder aguantar, después ganar”; Vázquez Montalbán, *op. cit.*, p. 116.

45. Francisco Calvo Serraller (coord.), *Libertad de exposición. Una historia del arte diferente*, El País, Madrid, 2000, p. 10.

46. “[T]iene una cultura que puede parecer moderna y de izquierdas. Y eso es lo que F. González vende y con lo que conquista los votos, que es conservadurismo pero rodeado por una cultura moderna y progresista”, Espantalón, *op. cit.*, 92. Trevijano, como Vázquez Montalbán o Anguita en el mismo volumen, consideran esta posición del diario típicamente posmoderna.

47. José Vidal-Beneyto, *Diario de una ocasión perdida*, Kairós, Barcelona, 1981, p. 210. Esta opinión no era necesariamente compartida desde fuera: “La parte de información cultural es la más abundante y mejor hecha [...]. Contra lo que pudiera pensarse, el pluralismo aquí es menor que en la información política”; Amando de Miguel, *Los intelectuales bonitos*, Planeta, Barcelona, 1980, p. 89.

48. Véase los artículos de Jiménez Losantos “España, como un libro abierto”, *El País. Arte y Pensamiento*, 20 de mayo de 1979, p. III; “Don Tancredo, el monosabio y el salto de la rana”, 16 de agosto de 1979 (http://elpais.com/diario/1979/08/16/cultura/303602411_850215.html); o su “Prólogo sentimental” en *Lo que queda de España*, Temas de Hoy, Madrid, 1995, pp. 15-151. Para algunas réplicas de Fernando Savater, véase “La cultura española: ¿mito o tauromaquia?”, 23 de junio de 1979 (http://elpais.com/diario/1979/06/23/opinion/298936805_850215.html); “Las termitas en el Senado”, 4 de agosto de 1979 (http://elpais.com/diario/1979/08/04/opinion/302565608_850215.html); o “La vanidad en vano”, 21 de agosto de 1979 (http://elpais.com/diario/1979/08/21/cultura/304034401_850215.html). En cuanto a las de Javier Marías, véase “La nueva máscara de lo de siempre”, 15 de julio de 1979 (http://elpais.com/diario/1979/07/15/opinion/300837606_850215.html); o “Desahogos particulares”, 26 de agosto de 1979 (http://elpais.com/diario/1979/08/26/cultura/304466404_850215.html).

49. “Jiménez Losantos: la tradición liberal de la cultura española”, 29 de junio de 1979 (http://elpais.com/diario/1979/06/29/cultura/299455209_850215.html).

50. Cardín volvería a *El País* entre 1988 y 1990; moriría en enero de 1992.

51. Savater se refiere a él como “la hábil modista y animosa *basbleu* Albetina Cardo, que popularizó el pseudónimo de *Pamphilo Neutraliter* en sus colaboraciones hebdomarias en *Sofá*, revista del hogar moderno” en *Criaturas del aire*, Planeta, Barcelona, 1979, pp. 178-179. Savater arremete contra la “nueva derecha” en “La mesocracia liberal”, 1 de noviembre de 1980 (http://elpais.com/diario/1980/11/01/opinion/341881204_850215.html).

52. Cardín, *op. cit.*, p. XVII; véase asimismo p. XXV.

53. “[Al principio] parecía, en cambio, que *El País* abría una puerta a gente nueva y no muy conocida, y que permitía decir cosas que en un periódico como *El País* y al principio de la Transición hubieran sido impensables –de hecho mi primer artículo en el periódico se titulaba ‘Escribir como locas’, y aunque una mano caritativa añadió la coletilla: ‘el fin de un disimulo’ (25-7-78) no hubo cortes ni interpolaciones. No pasó ni un año [...] antes de que empezara a haber problemas”; *Ibid.*, p. LIII, nota 111.

54. Victoria Combalía, “La crítica desde la crítica”, *Batik*, n° 50, junio-julio 1979, pp. 13-15. Juan Manuel Bonet, “‘La crítica desde la crítica’, sobre un artículo de Victoria Combalía”, 26 de julio de 1979 (http://elpais.com/diario/1979/07/26/cultura/301788004_850215.html).

55. Victoria Combalía, “Bonet ‘promadrileño’”, 14 de agosto de 1979 (http://elpais.com/diario/1979/08/14/opinion/303429605_850215.html). Los mayoría de los artículos de la polémica han sido reproducidos en *Los Esquizes de Madrid. Figuración madrileña de los 70*, MNCARS, Madrid, 2009.

56. Véase la entrevista a Fernando Huici March que sigue a este texto.

57. “¡Que vienen los federales!”, *El País Artes*, 25 de octubre de 1980, p. 3; la reseña contenía un epígrafe titulado “Crítico al crítico”. Calvo Serraller arremetería contra los críticos militantes en “Geografía y política del nuevo arte español”, *El País Artes*, 22 de febrero de 1985, p. 2, y muchos años más tarde criticaría el narcisismo de Bonet en “Visión de una década. El Madrid de los años setenta según Juan Manuel Bonet”, *El País Artes*, 23 de febrero de 1991, p. 5.

58. Previamente, en 1978, habían abandonado el diario por otros motivos su entonces primer crítico, Santiago Amón (véase al respecto la entrevista con Huici March) y Mariano Navarro.

59. Tan solo un ejemplo, de los innumerables que podrían citarse, particularmente cercano en tiempo y protagonistas: cuando Calvo Serraller fue suspendido en las oposiciones a profesor adjunto en la Universidad Complutense de Madrid, Fernando Savater publicó un artículo en *El País* en el que calificaba el suspenso de venganza personal del presidente del tribunal, Antonio Bonet Correa (padre de Juan Manuel Bonet): “La farsa de las oposiciones”, *El País*, 10 de octubre de 1982, (http://elpais.com/diario/1982/10/10/opinion/403052409_850215.html).

60. Julián Díaz Sánchez: “Narrativas críticas en el arte español de las últimas décadas”, en Juan Antonio Ramírez (ed.): *El sistema del arte en España*, Madrid, Cátedra, 2010, pp. 148-149. Cf. Calvo Serraller (coord.), *op. cit.*; esta obra,

una recopilación de críticas artísticas publicadas en *El País* entre 1975 y 2000, no incluye ninguna de Bonet ni de Rivas, pese a que Calvo Serraller los incluye en el listado de grandes críticos que han trabajado en el diario.

61. "Dado que por aquellas fechas se había producido en España una especie de vacío crítico y que, por un momento, algunos de los más conspicuos representantes de '1980' llegaron a controlar la crítica de arte de los más poderosos medios de información [...]"; *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*, Alianza, Madrid, 1990, p. 150.

62. Cf. por ejemplo Javier Rubio Navarro, "Spanish Art Today"; *Flash Art Internacional*, n° 121, marzo 1985, p. 59; y Francisco Calvo Serraller, "La legitimidad del comercio"; *El País. Temas de Nuestra Época "Crear y vender"*, 8 de febrero de 1990, p. 3.

63. Véase José Luis Brea, "Por una nueva crítica"; *Figura Internacional*, n° 2, pp. 4-6; revista incluida en *Sur Expres*, n° 9, 1988; documento reproducido adjunto; A.A., "El mundillo del arte, al descubierto"; *ABC de las Artes*, 2 de junio de 1988, pp. 18-19; Javier Olivares, "El crítico ubicuo"; *La Luna de Madrid*, n° 44, noviembre 1987, p. 44; Mar Villaespesa, "Síndrome de mayoría absoluta"; *Arena*, n° 1, febrero 1989, p. 80.

64. Jorge Luis Marzo, "El triunfo de la nueva pintura española de los ochenta"; en *¿Puedo hablarle con libertad, excelencia?*, CENDEAC, Murcia, 2010, pp. 161-194; Daniel A. Verdú Schumann, *Crítica y pintura...*, op. cit., pp. 257-289.

65. Ignacio Echevarría fue invitado a abandonar *El País* en 2004 tras retener el diario una reseña suya sumamente negativa de la novela de Bernardo Atxaga *El hijo del acordeonista*, publicada por Alfaguara, editorial perteneciente al grupo PRISA. El caso alcanzó una notable repercusión pública por cuanto sacaba a plena luz el habitualmente solapado conflicto entre la independencia de la crítica y su sumisión a los intereses económicos que la hacen posible.

66. "EL PAÍS como empresa e 'intelectual colectivo"; 7 de junio de 1981, p. 11 (http://elpais.com/diario/1981/06/07/opinion/360712807_850215.html).

67. Malen Aznárez Torralvo, "El 'caso Echevarría'", 19 de diciembre de 2004 (http://elpais.com/diario/2004/12/19/opinion/1103410808_850215.html).

Documentos

01

Daniel A. Verdú Schumann: entrevista a Fernando Huici March, 20 de junio de 2013. [Inédita]

02

Juan Manuel Bonet: "Los cursos de arte de la Magdalena ante su nueva etapa", *El País*, 6 de julio de 1977; "Santander no participa en sus cursos de arte", *El País*, 12 de julio de 1977 y "Balance del curso de la Magdalena sobre la vanguardia en la cultura", *El País*, 28 de julio de 1977.

Daniel A. Verdú Schumann, Entrevista a Fernando Huici March, 20 de junio de 2013.

Daniel A. Verdú Schumann: Fernando, ¿cuál es tu formación académica y tu filiación ideológica antes de empezar a colaborar con *El País*?

Fernando Huici March: Yo empecé Filosofía y Letras en Barcelona, pero en 1971 mi familia se trasladó a Madrid y tuve que empezar la carrera de nuevo en la Autónoma. En Barcelona había estudiado en el Liceo Francés y, los últimos cursos, en una escuela llamada Aula, que nace de una escisión de la parte española del Liceo. Eran en cierto modo el equivalente al Colegio Estudio aquí en Madrid. El director era Pedro Ribera, un hombre de la ILE. Mi familia materna era de herencia republicana, y me llevaron allí porque era una escuela internacional, con muy poco peso de la Iglesia [...]. En ese sentido, mi caso es quizá algo anómalo para la época, aunque lógicamente el peso de la Dictadura se notaba exactamente igual. Lo que yo no tenía eran las pequeñas miserias que otra gente vivía en la escuela. Estando ya en Aula me metí en las comisiones de bachilleres. Había un peso importante, como es lógico, en muchos de esos ámbitos, del PCE. Pero yo pertenezco ya a una generación –y eso entronca con lo que ocurrirá ya en los ochenta– un poco más *dillettante* [...].

DAVS: ¿Cómo entras a los 24 años en *El País*?

FHM: Yo no hice Historia del Arte, sino que estudié filosofía pura, porque en ese momento en la Autónoma había un departamento muy bueno de Filosofía –estaban Deaño, Savater–, mejor que el de Historia del Arte. Por aquel entonces trabo amistad con Ángel González, que había sido profesor mío en 1º, tengo mucha relación con Ignacio Gómez de Liaño y la poesía experimental, y hago con Javier Ruiz el libro de los *Encuentros de Pamplona*. Y a través de esos contactos con ese mundo me decanto por el arte. Estuve un año en Barcelona, hice teatro y cine con Antoni Padrós, y allí ya me orienté hacia el ámbito artístico. Al volver reanudé la amistad con Ángel González, y creo que fueron él y Francisco Calvo Serraller los que, como ya había escrito el libro de Pamplona y algunas cosas más, dieron mi nombre a la gente de *El País* como posible colaborador. Recibí una carta de Augusto Delkader invitándome a participar, estando el periódico aún en números 0. Yo estaba estudiando todavía. [...]

DAVS: ¿Qué ambiente se respiraba en *El País* de esos primeros años?

FHM: De muchísima ilusión. Había en ese momento otros periódicos que habían jugado un cierto papel renovador, como *Madrid* –que lo cerraron– o *Diario 16*, pero *El País* se convirtió muy pronto en un referente. Entonces había mucha ilusión, y gente muy, muy joven. Luego ha evolucionado. Pero en aquella época había muchas ganas, en muchos sectores, de cambiar las cosas en este país. Yo me siento perteneciente a una generación de gente muy joven –e incluyo a otros, como el propio Ángel González, que tienen solo cuatro o cinco años más que yo– que no nos sentíamos afines a la tradición de la izquierda más ortodoxa. Y con ortodoxa me refiero al PCE, no a los socialistas, que entonces no existían. Yo, el primer socialista que vi fue a Solana, que era profesor de la Autónoma y se presentó en una asamblea de la facultad como socialista, y nos pareció una cosa rarísima. El Partido Socialista tenía su dinámica interna, pero entonces contaba con muy poca presencia. Sin embargo, mucha gente de mi generación estaba en la órbita de organizaciones ajenas al PCE, en ocasiones claramente a la izquierda del mismo. Yo en la Facultad pertenecía a los llamados Yippies, la versión politizada de izquierdas de los hippies, fundada por Abbie Hoffman y otros; éramos muy pintorescos. Pero al margen de los nombres, muchos estábamos en una misma constelación, con ganas de empezar a vivir un país distinto, un país que sociológicamente era distinto. Y eso nos posicionaba fuera de la órbita del PCE, que seguía una determinada dinámica de lucha, mientras que nosotros queríamos empezar a vivir como si el franquismo ya no existiera. [...] En el caso concreto de los Encuentros de Pamplona, cuando se están preparando, de repente la izquierda tradicional del PCE decide boicotarlos, con el argumento de que en una dictadura no se puede caer en la trampa de la legitimación. Históricamente, por cierto, esa no había sido su actitud, no al menos hasta casi los sesenta: previamente interesaba más una labor de infiltración o de diálogo. Pero hay un momento de

cambio, que marcó a la gente de la generación abstracta, cuando de pronto el PCE decide que ir a las bienales es hacerle el juego al franquismo. Y todos los que habían ido, Tàpies y compañía, se niegan a partir de entonces. Y sin embargo, el mundo del régimen era también muy complicado, con gente –como el propio González Robles– de diferentes sensibilidades y procedentes de muchos sectores. Y eso influirá también más tarde en nuestro distanciamiento de la gente más afín al PCE, porque ese maximalismo a nosotros nos incomodaba, además de otras cuestiones de posicionamiento político. [...]

DAVS: De hecho, todas esas tensiones estallarán finalmente en la segunda mitad de la década, primero con la Bienal, después con el curso de la Magdalena, y finalmente con las exposiciones *1980 y Madrid D.F.*

FHM: Efectivamente. Años después, gente que estaba en ese momento en la proximidad del PCE ha reconocido que estaban equivocados –por ejemplo Valeriano Bozal, en su texto del Reina Sofía sobre los ZAJ–, pero en ese momento el debate se vivió con mucha tensión. Primero con la polémica en torno a la Bienal, con Tomàs Llorens, Valeriano Bozal, etc. Era un momento muy turbio, en el que si eras amigo de Juan Antonio Aguirre –un personaje de mucho interés, que venía de la órbita de Falange pero que tenía una mentalidad extremadamente abierta, y que a través de la sala Amadís había sido de los primeros en apoyar a Gordillo y a la nueva figuración– pues eras un facha. Con el tiempo todo ello se ha diluido, pero en aquel momento hubo luchas feroces. Al final de la década, cuando Juan Manuel Bonet, Quico Rivas y Ángel González defienden *1980* –una propuesta a la que yo no me sentía muy vinculado, porque había artistas que me gustaban mucho, pero no así el planteamiento de la exposición– se les ataca también desde la vieja izquierda. [...] Ese era el clima que percibíamos los que veíamos las cosas con un poco de perspectiva, que es como luego ha evolucionado la propia izquierda. Pero entonces había unos grilletes ideológicos muy pesados. [...]

DAVS: En aquel debate tú defiendes la pintura, pero te mantienes en un discreto segundo plano.

FHM: Sí, por varias razones. Por un lado por una cuestión de carácter. Pero también porque, mientras que yo había tenido una amistad muy íntima con Ángel González, me sentía un poco distante de Quico Rivas y Juan Manuel Bonet, con los que después he tenido muy buena relación, por esas pequeñas diferencias que en los microcosmos dan lugar a conflictos tremendos. En ese momento yo estaba muy cercano a la generación de la figuración, pero dentro de la generación de la figuración había bandos, por cuestiones de cercanía o amistad. Y yo era más amigo de Guillermo Pérez Villalta que de Carlos Alcolea, mientras que ellos estaban más cercanos a Carlos. Son detalles que con el tiempo pierden toda importancia, pero entonces sí la tenían [...]. Por otro lado, yo he vivido como crítico tantas resurrecciones y muertes de la pintura que no me creo ni que se muera la pintura, ni que se deje de morir; ni que porque rescite la pintura el conceptual o el mundo experimental, que yo viví de forma muy militante en mi juventud, no tengan validez. [...] Yo, a partir de cierta edad, que fue muy pronto, defendía lo que me parecía bien, en un lado o en otro. Aunque es cierto que en un momento dado, en los setenta, cuando se da ese retorno a la pintura, todos creímos que las vías experimentales, sobre todo en este país, habían fracasado y no tenían sentido. Ahora, por parte de gente como Manuel Borja, es lo contrario: la santificación y exaltación de propuestas españolas muy por encima de su interés real. Cosas cuyo interés yo defiendo, pero no como si hubieran sido capítulos fundamentales de la historia del arte en este país, cuando en realidad era algo cuya órbita de influencia no pasaba de cincuenta personas. [...]

DAVS: En sus primeros años pasaron por *El País* muchos críticos de arte. ¿Cuál era la jerarquía?

FHM: Al principio el crítico de arte era Santiago Amón. Los Huarte eran accionistas de *El País*, y habían estado financiando *Nueva Forma*, donde él escribía. Amón era un tipo un poco disparatado, pero al mismo tiempo un personaje muy seductor, muy buena persona [...]. Los Huarte lo impusieron en *El País* porque habían dejado toda labor de mecenazgo y querían darle una salida, dado que había estado viviendo de ellos fundamentalmente. Pero a Juan Luis

Cebrián nunca le gustó, y ello generaba bastante tensión. Ángel González y Francisco Calvo Serraller estaban en ese momento en una especie de consejo asesor de cultura, donde había muchísima más gente de otras órbitas. A mí, por ejemplo, no me llamaron para hacer crítica de arte, sino de libros, que es lo que hacía también entonces Calvo Serraller. Hasta que un día nos convocaron de la redacción a una reunión porque Cebrián estaba harto de Amón y quería que escribiera más gente. En esa reunión estábamos presentes, que yo recuerde, Juan Manuel Bonet, Quico Rivas, quizá también Mariano Navarro, y yo. Pero alguien le filtra el encuentro a Amón, y él, gato viejo, se presenta. La idea original era informarnos de que íbamos a empezar a escribir nosotros porque Amón iba a ser relevado, pero en su presencia no se atrevieron a plantearlo abiertamente. Pese a lo cual Amón, prácticamente con sobrentendidos, da su visto bueno, de manera que hay un período en el que coincidimos todos en el diario. Y empieza a haber fricciones. Calvo Serraller y Ángel González, que eran uña y carne desde la facultad, comienzan a distanciarse. González y su mujer, María Escribano, se habían separado. Y al cabo de un tiempo, Ángel González empieza a alejarse de todo su círculo anterior. Es entonces cuando se distancia de Calvo Serraller, sin que haya, en principio, una razón especial. Y, a raíz de ese distanciamiento, González se acerca a Juan Manuel Bonet y a Quico Rivas –aunque luego se distanciará de ellos a su vez, sobre todo de Bonet–, organizan *1980*, y se dedican a atacar a Calvo Serraller. En el caso de Ángel, por distanciarse de su pasado, pero también por la obsesión que había en la época por “la conquista del poder”, ese intento de desbancar al otro –que evidentemente no se va a dejar desbancar–. Por aquel entonces Ángel González, Bonet y Rivas escribían crítica en *El País*. Con este último pasó lo que pasaba siempre con Quico: lo mandaron a Sevilla a hacer una entrevista, que él sabía que debía salir al día siguiente, y desapareció. El periódico intentó localizarle por todos los medios, porque tenían reservado el espacio en la edición, pero él no apareció hasta tres días más tarde. Esa fue la razón de la salida de Quico Rivas de *El País*. Luego se fue también Juan Manuel Bonet.

DAVS: ¿Esas salidas no podían estar vinculadas a los cambios que estaban teniendo lugar en *El País*, incluidas las luchas en el accionariado, donde Jesús de Polanco y Juan Luis Cebrián estaban haciéndose con el control del diario?

FHM: Eso son elucubraciones. Era sobre todo un problema de microcosmos. Aunque ese tipo de cambios influyen efectivamente en la línea general del periódico. Es posible, pero no puedo asegurarlo, que en esas luchas los Huarte perdieran parte de su influencia y que ello llevara a que finalmente Cebrián tomara la decisión de echar a Amón, lo que ocurrió algo más tarde. Pero esos cambios no influyeron en la salida de los otros críticos. Eran más bien luchas internas en nuestro círculo. Sin embargo, no recuerdo muy bien por qué se va Juan Manuel Bonet un poco después

DAVS: Hay un dato que no creo que sea casual: el 18 de octubre de 1980 Bonet escribe su último artículo, y el 25 se publica la reseña de Calvo Serraller sobre *Madrid D.F.*

FHM: Sí, eso puede ser. Porque el conflicto en ese momento era entre los promotores de *Madrid D.F.* y Calvo Serraller. Le querían “mover la silla” a Calvo Serraller, y él tenía –siempre ha tenido– muy buenas agarraderas. Era íntimo de Javier Pradera –más tarde la relación entre ellos fue incluso familiar– y por tanto no era fácil desplazarle, eso es evidente. [...] Finalmente a Amón lo despiden porque escribía artículos larguquitos sobre lo que le daba la gana. Eso enfadaba muchísimo a Cebrián, que decidió prohibir las dobles páginas sobre temas sin justificación de actualidad. Lo siguiente que hace Amón es una doble página sobre De Chirico con motivo de su 93 cumpleaños. En cierto modo era un pulso entre ambos. Hasta que Cebrián rompió la baraja y lo echó. Y entonces –y esto es una cosa que casi nadie sabe, yo mismo me enteré años después– propone que el segundo crítico, que era yo, pase a primer crítico. Pero en ese momento Calvo Serraller, en mi opinión con muy buen criterio, les dice: “No. Fernando Huici no tiene todavía el bagaje necesario para asumir este transatlántico por entero. Yo os propongo otra persona, que es Ángel González”. Esto me lo confesó muchos años después Calvo Serraller, con quien siempre he mantenido y mantengo muy buena amistad. Y cuando me lo dijo me pareció que tenía toda la razón: yo en esa época era todavía muy joven, y Ángel González, que había sido

mi maestro, tenía mucha más experiencia. Y así hubo una época en que estuve trabajando con Ángel González de primer crítico. Por entonces María Escribano y yo ya éramos pareja, y lo hemos sido durante tres décadas. [...] Como en aquella época éramos todos muy modernos, al principio mantuvimos un trato cordial. Pero al cabo de un tiempo Ángel empezó a encontrarse incómodo, y la tensión afectó a nuestra relación profesional. Así que decidí abandonar *El País*: me parecía lógico que se quedara él, y yo me fui unos seis meses. Y creo que fue entonces, durante mi marcha, cuando empezó a escribir crítica Calvo Serraller también. Pero es el momento en que están aflorando ya esas tensiones. Y Ángel González, que no ha sido nunca de mucho escribir –y es muy duro tener que escribir todas las semanas–, decide marcharse. Debí de tener también algún problema interno. En esa época el suplemento incluía, además de críticas largas, unas reseñas pequeñas. Como a él le gustaba mucho epatar, de pronto, en alguna de esas notitas, hacía una crítica muy negativa en tres líneas a gente que quizá llevaba esperando una oportunidad mucho tiempo [...]. Yo conozco a alguno que estuvo a punto de dejar la práctica artística por eso. Además, él no se sentía cómodo, ya no tenía una buena relación con Calvo Serraller. De modo que se fue, y me llamaron inmediatamente. Y durante muchos años estuvimos Calvo Serraller y yo, haciendo crítica en Madrid. Él asume el papel de primer crítico y yo el de segundo. Luego, como es sabido, se incorporaron otras firmas. De hecho, yo en teoría no me he ido de *El País*. [...] Dejé de escribir un tiempo, pero luego he vuelto varias veces. Sigo siendo de la casa, pero apenas ejerzo.

DAVS: En tu opinión, entonces, las cuestiones ideológicas no jugaron ningún papel en la salida de aquellos críticos.

FHM: Todo eso son fantasías. Esas cosas se podían reflejar en las páginas de política, o en el tipo de colaboradores que aparecían en las tribunas, pero no en el resto.

DAVS: ¿Teníais libertad para elegir los temas? ¿Recibíais directrices sobre el tono de vuestros textos?

FHM: Prácticamente ninguna. Tan solo de vez en cuando, de manera muy excepcional –y eso honra a *El País*–, te pedían que reseñaras, por ejemplo, una exposición de Cillero porque era muy amigo de Cebrían. Eso podía ocurrir una o dos veces en cinco años. Tú ibas con total libertad, y si te parecía horrible lo que veías, decías que se lo encargaran a otro. O, si no te parecía horrible, hacías una reseña muy aséptica. Pero eran ocasiones excepcionales. Ha habido más intromisión en épocas más recientes, pero no por cuestiones políticas. En el primer suplemento tus páginas eran tuyas: te daban tanto espacio y tú publicabas lo que te parecía razonable. [...] Alguna vez igual te pedían que fueras a cubrir algo de la Fundación Santillana, por ejemplo una exposición en Santillana del Mar, que era “la casa”; pero eran minucias. No se entrometían en lo que defendías o dejaras de defender. Salvo que empezaras, como Amón, a hacer cosas disparatadas por fastidiar. [...] Yo aprendí de Calvo Serraller que uno tiene que defender las cosas por lo que sabe que son, antes que por pasiones personales. Yo a veces he escrito sobre artistas que a mí personalmente me interesan muy poco, pero cuya importancia en un determinado contexto reconozco. Y esa actitud es rara en la crítica, predominan los críticos muy militantes de una determinada tendencia. Y esa sí ha sido la escuela de *El País*: hay que saber qué tribuna estás manejando. Si escribes en una revista puedes ser militante de lo que quieras, pero si estás en un gran medio, debes tener una visión más amplia del panorama, aunque a veces se trasluzcan inevitablemente las querencias. Porque estás manejando una plataforma de poder que es como un gran bombardero. Yo simplemente, de lo que no me interesa, no escribo. [...]

DAVS: Ya en los ochenta se acusó a *El País* de mantener una cercanía enorme –casi una alianza– con los socialistas, ejemplificada en el caso del arte en la sintonía existente entre Carmen Giménez y Francisco Calvo Serraller.

FHM: Sí, con Calvo Serraller muy fuerte. A mí no me agrada especialmente hablar de ello, pero yo he votado toda mi vida, salvo en alguna rarísima ocasión, al PSOE. En unos momentos con

ilusión y en otros con resignación. Hay personas que han hecho una evolución política muy clara. A Federico Jiménez Losantos yo lo conocí cuando era el responsable de Bandera Roja en Zaragoza [...]; con Javier Rubio, que estaba en su órbita, tuve siempre una relación muy cordial. Luego ha habido quien ha vivido una evolución más suave, como Juan Manuel Bonet, que había militado en la extrema izquierda y luego ha estado en la órbita más bien moderada del PP –cosa que no oculta, antes al contrario, él defiende al PP; aunque hay cosas que hace el PP que le horrorizan, como le pasa a mucha gente del ala moderada–. Yo, sin embargo, como otra mucha gente, pasé de la etapa universitaria más militante, vinculado a una izquierda próxima a los anarquistas, a votar al PSOE [...]. Pero una cosa que he odiado siempre es cuando la gente –y conozco mucha, en no pocos casos buenos amigos– está tan próxima al partido, con carné o sin él, que, cuando aquel llega al poder, hace valer sus derechos. Y al contrario: a mí me han llovido críticas porque he participado en proyectos más o menos oficiales gobernando el PP. [...] Reconociendo que Carmen Giménez hacía una labor espléndida desde el Centro Nacional de Exposiciones, empezando a mostrar aquí la obra de artistas extranjeros muy importantes, yo al principio era contrario a la gente que en su etapa se promocionaba en el exterior: Juan Muñoz, Cristina Iglesias, etc. Hasta que vi cómo se desarrollaban las cosas. [...] El día de la inauguración en Bruselas [de dos exposiciones comisariadas por Huici March por encargo de Giménez] había mucha gente que atacaba a Carmen Giménez. Y yo, que había visto ya cómo funcionaban las cosas por dentro y las tensiones que existían, recuerdo que les dije: “Muy bien, no estáis de acuerdo con las cosas que hace Carmen Giménez. Pero os acordaréis de Carmen Giménez. Porque esto se va a acabar cualquier día”. Luego muchos de ellos me lo han recordado, dándome la razón. Es inevitable que unos salieran más beneficiados que otros, pero en aquellos años se realizó una promoción exterior con cabeza.

DAVS: Pero hubo también un exceso de entusiasmo por parte de todas las instituciones del mundo del arte, incluida la crítica

FHM: Sí, pero hay que tener en cuenta algo que a vuestra generación, en buena lógica, se os olvida. Cómo no íbamos a entusiasmarnos, la crítica de ese momento, si veníamos de una época en la que podías vivir cosas fantásticas, pero casi siempre en la clandestinidad y en pequeños círculos: en la Escuela Clara, en el Instituto Alemán... Yo tardé muchos años en pasar por delante de un coche de policía y no ponerme tenso. Veníamos de esa miseria, y de pronto, este país cambiaba, se podían organizar cosas con el apoyo del Estado [...] ¿Cómo no íbamos ingenuamente a creer que estábamos todos en ese mismo transatlántico? Y por tanto que teníamos también que empujar ese barco. Porque no todos nos creíamos todo, pero sí teníamos la sensación de que había que colaborar. Y eso sí es muy significativo de esos años; luego las cosas han cambiado mucho. Con todo, esa época era más sensata de lo que parece, a pesar de los muchos disparates cometidos. Yo creo que se han cometido incluso más después, como estamos descubriendo ahora. [...]

DAVS: Actualmente, no obstante, muchos creen que buena parte de la crisis sistémica actual tiene su origen en cómo se abordaron determinadas situaciones y conflictos en la Transición...

FHM: Sí, en el MACBA se hizo una de las primeras exposiciones críticas sobre la época, en cierta forma en la órbita del programa en el que estás [por *Desacuerdos*], en la que se proponía una lectura de aquel período con algunas afirmaciones, a mi juicio, disparatadas. Personalmente creo que se puede ser muy crítico con bastantes cosas, pero en el ámbito político se hicieron pactos determinantes. Al PCE, por ejemplo, se le pueden reprochar cosas, pero se olvida que desde muy pronto, desde las primeras épocas de la clandestinidad, apostó por la idea de la reconciliación. Y ahora se dice absurdamente que se tendría que haber optado por la ruptura. [...] La Transición fue, claramente, el final de la Guerra Civil, y una guerra se tiene que acabar de la forma más incruenta posible, porque si no, seguirá perpetuamente. Por ejemplo, cuando acaba la Segunda Guerra Mundial, De Gaulle castiga a cuatro de los 400.000 colaboracionistas que había en Francia, y después, a olvidar el pasado. Como, desgraciadamente para muchos, habrá que hacer, llegado el momento, con ETA, igual que se hizo con los *poli-milis*. Las cosas hay que terminarlas, y eso es en cierto modo lo que se hizo en la Transición. Hubo gente que

cambió de bando, gente que siguió, pero se intentó hacer algo entre todos. Y yo creo que se hizo razonablemente bien. Eso lo ha reconocido políticamente mucha gente.

DAVS: Para terminar, ¿cómo ves la situación actual de la crítica y del arte en España?

FHM: Es terrible. [...] Curiosamente, hemos vuelto a la situación que los viejos críticos conocimos en los años setenta, solo que con una hipertrofia tremenda que va lógicamente a derivar en una criba durísima [...]. Hay muchas cosas que se han hecho mal; pero se han hecho mal con la mejor intención, por intentar empujar este país. Si ese dinero se hubiera administrado con más criterio podría haber sido distinto, pero generalmente los políticos no se dejan aconsejar. El caso de Carmen Giménez es significativo. Ella lanzó programas muy sensatos que luego no han tenido apoyo. [...] Y ha estado detrás de muchos proyectos. Uno de ellos fue la compra de las espirales de Serra en el Guggenheim de Bilbao. Serra es incuestionablemente uno de los artistas fundamentales del siglo XX a nivel internacional, y el conjunto más importante de obra de Serra está en este momento en el Guggenheim de Bilbao. Por tanto, ese museo seguirá siendo en el futuro un lugar de peregrinaje internacional; mientras que dudo que lo sea el MUSAC dentro de veinte años, por más que ahora haya despertado tanta euforia. Si se hubieran hecho más cosas así.

EL PAÍS, miércoles 6 de julio de 1977

Los cursos de arte de la Magdalena, ante su nueva etapa

"Vanguardia: mito y realidad", en el eje del inaugurado el lunes en Santander

JUAN M. BONET. Santander. En los tiempos, cercanos y a la vez lejanos, del franquismo, los cursos de arte de la Magdalena, constituyen una de las manifestaciones más *suu generis* de la sociología cultural del régimen. Bajo la presidencia eterna de José Camón Aznar, y con el patrocinio económico de Radio Nacional de España, gran cantidad de artistas y críticos ocupaban la antigua residencia real que la República pusiera a disposición de la cultura. En 1953, por vez primera, se manifestaron de manera oficial las tendencias abstractas en una semana que también tuvo por matutina universidad. Pero en los cursos más recientes nada de esto ocurrió. Año tras año acudían los mismos a decir lo mismo. Casualmente, sonaban voces distintas. Al curso de 1969 llegaron los aires de la contestación, y unos artistas *disidentes* anunciaron la toma de la Magdalena; con poco sentido del humor, se respondió policíacamente a lo que al final no era sino la toma de la *Magdalena prusiana*.

Los tiempos cambian, y el curso *Vanguardia artística: mito y realidad* que se inauguró el lunes pasado, bien poco tiene que ver con la reñaca cultural. Aún es temprano para decir si sus organizadores, Antonio Bonet Correa, como director, y Simón Marchan, como secretario, verán satisfecho su deseo de que haya algo más que una sucesión de lecciones magistrales y seminarios eruditos. Pero, sin duda, las bases están sentadas para que surjan la confrontación ideológica y el debate. Esa entidad mal definida que es la *vanguardia* será analizada por gente tan diversa como Tomás Llorens, Valeriano Bozal, Marcelín Fleuret, Angel González, Federico Jiménez, Patricia Balnes, Juan Navarro Baldeweg, Fernando Huelci, Conrado Maltese, Ignacio Solá Morales, Cirilo Popovici, etcétera. Diversos colectivos de artistas abrirán el debate (que se anuncia polémico) sobre las relaciones arte-política en la España de hoy. Las tardes estarán dedicadas a dos seminarios: el primero, dirigido por Francisco Calvo, sobre las *vanguardias históricas*; el segundo, dirigido por Juan Antonio Ramírez, sobre los *medios de masas y el arte*.

Conferencia inaugural

Antonio Bonet Correa pronunció la conferencia inaugural. Tras unas palabras de bienvenida, en las que puso de rele-

vele las diferencias (incluso a nivel de protocolo) de esta nueva etapa del curso respecto a la anterior, entró a analizar el fenómeno de la vanguardia; «esa palabra militar y revolucionaria que desde finales del siglo XIX designa a la modernidad». Haciendo hincapié en los primeros vanguardistas, que creían estar *estrenando el mundo*, pasó revista a las distintas críticas, especialmente políticas y deportivas. Perfiló asimismo la situación más reciente: en la que lo moderno ha pasado a ser aceptado, en la que la gente no entiende la *Documenta de Kassel*, pero entiende que es al menos un espectáculo y un negocio.

Tanto la ponencia de Francisco Calvo como la ponencia de Angel González, en las que el concepto de vanguardia era sometido a una crítica minuciosa, suscitaron largos coloquios en los que se pusieron de relieve las disyuntivas y ocasionales coincidencias entre vanguardia artística y vanguardia política, el mismo progreso de las vanguardias histórica y la institucionalización de las vanguardias en el capitalismo avanzado. En definitiva, llegaba el momento en que todo el mundo llegaba al acuerdo de que lo cuestionado era el término mismo de vanguardia.

En el marco del curso, va a inaugurarse en Santander una muestra sobre la vanguardia local desde comienzos de siglo. Riancho, Cosío, María Blanchard, Ricardo Bernardo, y los primeros de la posguerra; esperamos que también figuren en la muestra las numerosas publicaciones por las que se expresaron los grupos avanzados de la ciudad. Carmen, Proel, *Alumara*, *La isla de los ratones*, etcétera. Sería lamentable que no quedarán evocadas estas revistas o el ultratit *Crisis* y *Escalante*, y los primeros pasos de José del Río Sanz, o Gerardo Diego. Aunque ya informaremos cuando se inaugure sobre la entidad definitiva de la muestra, ya podemos decir, por una de esas injusticias tan frecuentes en nuestros días, que la figura de María Blanchard no quedará debidamente representada. En vida, la ciudad la ignoró a la despropósito. Ahora, cuando ya es pasado, un importante banquero de Santander posee varias obras suyas, pero no ha querido prestarlas. Como si la cultura fuera patrimonio de quien posee sus cenizas.

EL PAÍS, martes 12 de julio de 1977

Santander no participa en sus cursos de arte

EL MANUEL BONET. Santander

Cabe seguir insistiendo sobre el escaso eco local que despertó el curso de la Magdalena. Los temas tratados nunca suscitaron (ni en Santander pongamos por caso en Madrid) la atención de públicos mayoritarios; pero en este caso ni siquiera los sectores culturalmente avanzados de la ciudad han percibido (o querido percibir) las nuevas posibilidades que el curso de este año ofrece.

Salvo excepciones, estos sectores no han acudido a la cita. Tampoco ha faltado el marxismo de quienes, en base a un análisis irreal de los aparatos ideológicos de Estado, se empeñan en establecer un maldito paralelismo entre este curso y los que perseguiera Camón Aznar.

Otra cuestión, más mantiva aún, es la heterogeneidad del público. Un debate entre «especialistas» tenderá a establecerse a un nivel que da por supuestos muchos puntos de partida. Es lógico que para un sector de la asistencia, el discurso tenga algo decripto, máxime cuando las cuestiones tocadas, salvo en algunos casos, han pecado de excesivamente generales. Consecuencias: el silencio, el desinterés, cuando no la crítica al discurso en su totalidad, un desinterés, una crítica, que apenas ha saltado a la escena pública y los llamados especialistas logran encontrar todo el provecho que desearían en los debates (pues algunas ponencias no pasan de un nivel ya sabido) ni los asistentes menos «entendidos» están encontrando por lo general respuestas a primer nivel, que tan solo un curso de carácter mucho más «didáctico» podría aportar.

Hasta el momento, quien se ha llevado la palma en cuanto a conflictividad, ha sido Valeriano Bozal. Algunos tal vez se hayan enterado de que el arte es una mercancía, o de que el marxismo, el intelectual y el obrero (las categorías son de conferenciantes) aunque sean obras de arte distintas. Tal vez les haya seducido su fe en los medios de producción modernos, su confianza en la ruptura del mercado, su exigencia de un arte que comunique mensajes alternativos. Sin embargo, su desden por lo «artesano», la incapacidad para abordar la cuestión y la libertad creativa, el voluntario rehuir a hablar de «poesía», dieron lugar a que ni Gerardo Delgado o Javier Rubio encontrarán respuesta a sus preguntas, ni Angel González pudiera en conclusión hacer otra cosa que negar el discurso de Bozal, como totalidad cerrada. La ponencia de Tomás Llorens revelaba igualmente respecto al problema de la relación arte-lenguaje la imposibilidad de una crítica que permanezca en el marco de lo criticado y que se ilustra en base a ejemplos que un asistente calífico con buen acierto de tendencias. La mayor flexibilidad del confe-

renciante, posibilita, sin embargo, el que se rompan algo más las barreras iniciales.

Lo más sugerente hasta ahora, han sido las ponencias de Juan Navarro Baldeweg y de Ignacio Solá Morales. Navarro Baldeweg pronunció una charla abierta, dispersa, muy anglosajona en sus elipsis. Su repaso de la historia del arte, a la busca de ejemplos para sus reflexiones de creador, tienen la virtud de suscitarnos nuevas reflexiones en el oyente. Pasar de las *niños de Monet* a los interiores de Los, del juego asociado a un cuerpo) de Ruchko, al rayo solar entrando en el panteón, siempre con la capacidad de enbarrar que tiene Navarro Baldeweg, es por de pronto agradecer. En cuanto a Solá Morales, su trabajo en «vanguardia artística y realidad social en España», ya nos había movido a un estudio de la arquitectura para el cual no valen los esquemas al uso. Así, su metáfora de la vanguardia atropetónica, como *contus interruptus*, en la que el GATEPAC y el Grupo R no serían sino las dos versiones de una misma ilusión frustrada, que parece una perspectiva de interés. Asimismo, sus consideraciones sobre la supervivencia de racionalismo durante el período que algunos han querido homológicamente imperial, o su análisis de cómo en los 60 y 70, los arquitectos han perdido la fe en las generaciones anteriores sucediéndole el desencanto, una actividad más fluida.

En cuanto al seminario *Vanguardias históricas*, que está a punto de concluir, a decir verdad tiene poco de seminario, ya que los trabajos no eran conocidos con anterioridad, ni siquiera entre los pocos interesados. El martes, Mariano Navarro habló sobre Duchamp Schwitters, que nos acabó hablando de cosas tan distintas como el concepto de modernidad, la validez o no de las cadenas históricas lineales (entre ellas la que podría deducirse de la ponencia), o incluso el fantasma del mayo francés. El miércoles, Jannie Brubuega habló de su aproximación a la vanguardia histórica española, orientándose el debate hacia consideraciones de todo lógicas demasiado generales (se puede hablar de actividad artística, crítica frente a actividad artística crítica?). El jueves, ponencia de Juan Manuel Bonet sobre el nacimiento del concepto de modernidad en la primera vanguardia española, o sea, en el ultraísmo.

EL PAÍS, jueves 28 de julio de 1977

LA CULTURA

Balance del curso de la Magdalena sobre la vanguardia en la cultura

JUAN MANUEL BONEI

Antes de hacer un balance, complete la información de cronicas anteriores. El mas esperado de los conferenciantes fue, sin duda, Marcelin Pleynet, y ello a pesar de que su obra apenas se ha traducido al castellano. Pretencioso sería resumir aquí el pensamiento del secretario de redacción de *Tel Quel* y menos en su forma actual.

Distinguiendo en su obra pasada entre aquello que le sigue pareciendo válido, y aquello que es reduccionista, el discurso estuvo lleno de cuestiones problemáticas. Fue en verdad una síntesis de aquello que hace problema, de aquello sobre lo cual hoy nos interrogamos, la religiosidad reprimida o no en la cultura moderna, lo sintomático de la actitud de las dictaduras (Hitler, Stalin) hacia esta última, el lugar desde el cual un escritor se interesa por la pintura (o el cine, o la imagen en general), el arte como antinormatividad excesiva, actividad social, *l'op. depende* sólo es, gasto.

Federico Jiménez Losantos, que se inscribe en el mismo campo que Pleynet, y que está entre los animadores de diversas empresas barcelonesas (la desaparecida *Revista de Literatura*, la proyectada *Urosi*, la Biblioteca Freudiana, *Trauma*) abordó las principales cuestiones en juego en la llamada pintura-pintura: la historia de que se reclama, el color, la relación pintura/escritura. Hizo hincapié tal vez fue lo menos claro: en una clasificación conceptual de los términos socioculturales y su uso referido a la creación artística: Freud y Lacan, contra Reich, Lyotard y menos abiertamente el *Anti-Edipo*.

La vanguardia de los cincuenta

Cirilo Popovici («La vanguardia de los cincuenta») recordó, entre otras cosas, cuáles (y qué distintos de los nuestros) habían sido los debates sobre arte abstracto que en 1953 tuvieron por escenario este palacio. Fernando Huiet efectuó un sugerente rastreo en la cultura de los siglos XIX y XX para analizar la relación, a menudo tumultuosa, entre la vanguardia y la máquina. Corrado Maltese, director del Instituto de Historia de Arte de Génova, habló sobre lo no objetivo en el arte de hoy (*happening*,



Palacio de la Magdalena, con aires renovados en los cursos sobre vanguardia en el arte.

fluxus, *povera*, conceptual), recogiendo muchos de los tópicos sobre el particular, y maueñéndose en un plano fenomenológico, a nivel sintomático, (sociológicamente) su idea del arte como Luna-Park. «La idea de pieza» fue el tema abordado por Patricio Bulnes. Sus palabras, la forma literaria de su exposición, tuvieron algo de rizomático, la barra de plomo de Eva Lootz, la arquitectura de *bricolage* practicada en el Pacífico chileno, enlazaban con unas penetrantes reflexiones sobre los gestos del amor, sobre la pasión. No se hasta que punto tal defensa de las intervenciones parciales llegó a buena parte del público, al cual no sólo le faltaban las claves culturales, sino incluso una cierta disponibilidad hacia el carácter mismo del discurso.

Los colectivos de artistas, mantuvieron sus posiciones bien conocidas: sindicalismo «corporativismo» en la Asociación de Artistas Plásticos de Madrid (Arcadio Blasco), reivindicaciones nacionalistas en el Congreso de Cultura Catalana (Antoni Mercader), cuyo ámbito de artes plásticas ha elaborado un proyecto de resolución a analizar en detalle; posiciones críticas hacia el propio curso, pero no claramente alternativas, en la Asociación de Artistas Cantabros.

La polémica, la bronca habría que decir, se centró en el seminario sobre los nuevos medios de comunicación de masas, dirigido por Juan Antonio Ramírez. Planteamiento explícito: los nuevos medios, posibilidad de que se vinculen vanguardia artística y vanguardia política. Tanto la ponencia inicial, como el debate, recordaron el clima que reinaba cuando intervino Bozal. Se pasó

del eterno rechazo a la pintura de caballete, a su eventual supervivencia como actividad dominiguera en un eventual socialismo del que tampoco se precisaban las características; de la alabanza al comic chino o al cartel cubano, al silencio cómplice sobre la represión cultural y política en estos países llamados socialistas. Hubo intervenciones para todos los gustos. Hasta un pintor marxista-leninista, en opinión del cual quien había caído a la vanguardia en la URSS de los años veinte, era (y lo sentía mucho) el pueblo.

El grado de absurdo al que llegó el coloquio, y sobre todo, la imposibilidad de un debate de interés sobre premisas tan simplistas, convirtió las siguientes sesiones del seminario en polémicas sin interlocutores. El desacuerdo, radical y de principio, ya estaba claro.

Así, Carmen Grimaud hizo una interpretación de la cartelística de guerra, insistiendo sobre la eficacia y realismo de los carteles del PCE. El cartel de Puyol sobre «el izquierdista», ejemplo de la propaganda estalinista que preparó el aniquilamiento político y físico del POUM, no mereció otro comentario que una alusión a la influencia formal del surrealismo. Joaquim Dols (famoso por alguna desgraciada edición de clásicos) y Antoni Mercader cantaron por enésima vez las alabanzas del video como arte y como comunicación. Aparte de su fascinación primitiva por la máquina *en sí*, no puede decirse que los videos aducidos fueran pruebas excesivamente contundentes a favor de un medio que, dicho sea de paso, funciona mucho mejor en la esfera social que en la artística «especializada».

Alberto Corazón se pronunció «en favor de un arte perfectamente útil», para, acto seguido, proponernos como tema las pasadas elecciones en relación a los medios. Impasé bastante patético: emocionados relatos de cartelas, opiniones partidistas sobre los partidos y su imagen.

Mencionemos, fuera de programa, el concierto de piano de Llorenç Barber, rodeados de cuadros de Sotomayor, de Benedito, de Sorolla, escuchamos obras de Barber y de Josep Beneguer. Tanto el concierto como la discusión (aleatoriedad, música minimal, dodecafonía, rock) nos sacaron del ámbito estricto de las artes plásticas. A este nivel cabe esperar que en ocasiones sucesivas, esté prevista una presencia directa de la creación. De lo contrario, habrá que seguir mirando los retratos reales como única referencia.

Balance

A fin de cuentas, ¿qué ha supuesto el curso? Con el abanico ideológico amplio que ha poseído, y con el clima nada engolfado que en el ha reinado, marca un hito. La plataforma es abierta. Ahora bien, por parte de algunos se ha insistido demasiado en el interés y, sobre todo, la posibilidad de una síntesis, de unos puntos comunes. Somos bastantes los que pensamos, por el contrario, que, si algo ha quedado claro, ha sido, dentro del pensamiento crítico, la fractura, respecto a las demás, de las posiciones sociologistas. Toda la escuela que sigue empeñada en repetir los eternos prejuicios o silencios sobre la creación, las eternas incapacidades de una pretendida teoría marxista del arte, ha mostrado bien a las claras su agotamiento (con ello no quiero decir que, por parte de los demás, todo esté claro).

En cuanto al delicado tema de las relaciones curso/ciudad, aunque no se haya roto la frontera, como siempre las pocas reacciones de interés no han provienen de la ciudad oficial, sino de otros sectores: miembros de la mencionada Asociación de Artistas, algunos estudiantes y varios pintores conocidos (Raba, Gran, Medina, Celis). Cuando las facilidades sean mayores, es de suponer que la imagen «palaciega» del curso, ceda en beneficio de su imagen y sentido propios.

Crítica y posmodernidad: confrontaciones a propósito de un concepto

JUAN ALBARRÁN

...y a veces tengo que llamar al fontanero, o ir al banco, arreglar las resistencias de la estufa, decir que no a todas las emisoras que me llaman para hablar del posmodernismo (maldita la hora en que a los de La Luna se les ocurrió inventarse la palabrita)...

Pedro Almodóvar

En España la Transición ha coincidido con una moda cultural extranjera que se llamó posmodernidad, algo que nadie sabe definir desde el punto de vista filosófico, pero que todo el mundo identifica desde el punto de vista práctico: escepticismo moral, relativismo cultural, todo vale. Mientras que en el extranjero la posmodernidad es algo que iniciaron los arquitectos, continuaron los críticos literarios y después los filósofos, y que no tiene mucha importancia salvo porque oculta que en el mundo escasean los pensadores, aquí la posmodernidad se ha convertido en ideología.

Antonio García-Trevijano¹

Las palabras de Almodóvar y García-Trevijano bien podrían representar dos límites enfrentados de un amplio campo de batalla discursivo en el que se produjeron numerosas fricciones en torno a un concepto, el de posmodernidad, que, todavía hoy, resulta difícil asir. Como es sabido, el término ha producido una ingente cantidad de bibliografía y sigue generando debates a pesar del hastío con que la crítica empieza a referirse a una etiqueta, hasta cierto punto, *demodée*. Curiosamente, pese a los disensos acerca de su sentido, los conflictos de legitimación que confluyen en él y las diferentes tomas de posición que llevaban a abrazar acriticamente o a rechazar de pleno el concepto, es relativamente fácil llegar a un acuerdo al señalar –y no tanto al valorar– los procesos que configuran esa nueva sensibilidad –ya desde finales de los setenta, si no antes– así como los rasgos que permitirían, incluso, identificar un “estilo” –el posmodernismo: heterogéneo, frívolo, decorativo, hedonista, ecléctico, fragmentario, etc.– en un momento en que el estilo, como los “ismos”, parecía haber pasado a la historia.

En cualquier caso, el objetivo de este texto no es redefinir lo posmoderno, ni tampoco buscar el sentido adecuado entre los muchos –y, a menudo, irreconciliables– que circularon en nuestros cenáculos,² ni siquiera determinar las posibles correspondencias entre los productos artísticos de esa nueva sensibilidad y las lecturas que los refrendaban o impugnaban. Nuestro objetivo aquí es revisar las colisiones entre algunos de los discursos que operaban en el territorio artístico español durante los años ochenta –cuando lo posmoderno todavía estaba de moda– y tratar de localizar en esos debates elementos que reverberan en nuestro presente de una manera ciertamente problemática.

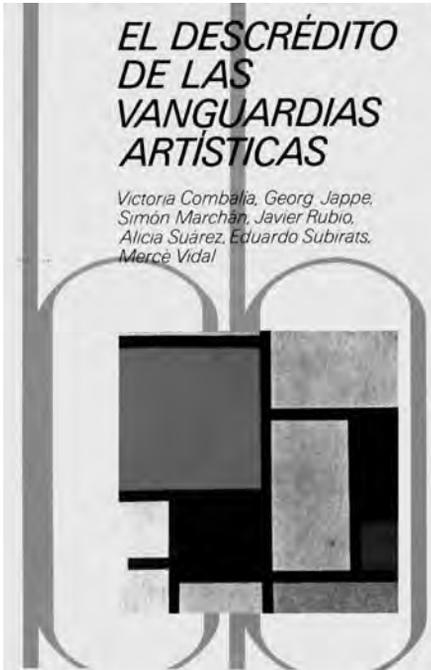
Proponemos a continuación un recorrido a través de tres casos de estudio interrelacionados: la evolución crítica de Simón Marchán, una de las voces más respetadas en el entorno de los nuevos comportamientos, y sus reflexiones acerca de la posmodernidad; la proyección de esa sensibilidad posmoderna sobre y desde la revista *La Luna de Madrid*, atendiendo a la valoración de su

papel en el magma de las subculturas y al encaje de estas en la maquinaria de la industria cultural; y las estrategias para la promoción de una nueva generación posmoderna de artistas desde las Muestras de Arte Joven. Un sólido discurso académico, una nueva manera de concebir el trabajo editorial en sintonía con el avance de políticas neoliberales y un programa institucional para la promoción del arte emergente; tres nodos que demuestran la amplitud del debate y que pueden ayudarnos a repensar los procesos subyacentes a un concepto clave en la teorización de la contemporaneidad artística.

I

Uno de los textos fundamentales en una cartografía posible de las confrontaciones a propósito de la posmodernidad en el contexto español es, sin duda, el “Epílogo sobre la sensibilidad postmoderna” (1985) con el que Simón Marchán completó su ya entonces clásico *Del arte objetual al arte de concepto* (1972-1974).³ El *Epílogo* resulta especialmente interesante no solo por las aportaciones que el autor realiza al situar en una “larga duración” los desplazamientos epocales que se identificaban con lo posmoderno, sino también por cuanto revela con respecto a su posición enunciativa dentro de una coyuntura en la que se estaban produciendo intensas transformaciones en el estatuto de la crítica y la teoría del arte. No hay que olvidar que, retrospectivamente, el autor ha contextualizado su libro –*Del arte objetual al arte de concepto*– en un punto de inflexión entre “la primera modernidad y la actualidad, entre las vanguardias clásicas y unas artes efervescentes”;⁴ un momento de desbordamiento de ciertas categorías modernas, cuando parecían definitivamente disipadas las viejas querellas entre expansión neomedial y géneros tradicionales.

Si el libro publicado por la editorial Alberto Corazón, en su colección Comunicación serie B, conseguía tomar el pulso a la “actualidad” en que se gestaban los nuevos comportamientos –a los que Marchán había brindado apoyo teórico e interlocución crítica– como última manifestación de un experimentalismo de filiación vanguardista, el *Epílogo* daba cuenta de una especie de introversión disciplinar –hacia la estética filosófica– que le proveía de un observatorio privilegiado desde el cual otear los cambios de actitudes en un clima político y cultural muy diferente al que se respiraba una década atrás.⁵ Lo posmoderno, que, para el autor, no es sino un nuevo “ídolo del foro al que rinden pleitesía por igual las tribus culturales y la arrolladora cultura del espectáculo desde la estrategia de los medios”;⁶ solo podría entenderse como una nueva sensibilidad surgida tras el “nafragio de los vanguardismos”. Sensibilidad que, sin embargo, no solo no supondría una ruptura con el proyecto moderno, sino que recuperaría su reverso reprimido volviendo a transitar algunas de las “sinuosidades y recovecos” que habían sido opacados por el brillo de la ortodoxia moderna. No existiría, por tanto, una ruptura dado que “inquietudes que nos asaltan sintonizan con otras pretéritas”. “Contrario a la opinión de los *posmodernos inquietos y nerviosos*”, explica Marchán, “pienso que continuamos inmersos en una modernidad inconclusa, insatisfecha, si bien ésta desborda la acepción más restringida que J. Habermas confiere a tal expresión. [...] Con lo moderno acaecerá algo que ya aconteciera con el clasicismo: su alargada sombra se cernirá de continuo sobre nuestras cabezas”.⁷



Portada del libro *El descrédito de las vanguardias*, Victoria Combalá (ed.), Blume, Barcelona, 1981.



Portada del catálogo *Fuera de Formato*, Centro Cultural de la Villa, Madrid, 1983.

A pesar de las continuidades señaladas, el argumentario de Marchán apunta al colapso del proyecto vanguardista como una de las claves desde las que comprender los nuevos vientos posmodernos.⁸ De hecho, el concepto de posmodernidad había aparecido unos años antes en su texto “La utopía estética de Marx y las vanguardias históricas”, incluido en el volumen colectivo *El descrédito de las vanguardias artísticas* (1980). En este ensayo, Marchán releía las vanguardias de principios de siglo como mediaciones prácticas que habrían intentado resolver las antinomias estéticas –“los desajustes entre el reconocimiento por parte de la filosofía clásica de lo estético desde la atalaya del yo transcendental y de su despliegue contradictorio en el yo empírico e histórico”– enunciadas de manera paradigmática en ciertos pasajes del joven Marx. Tras aplazarse o, incluso, desvanecerse tal impulso utópico, prolongado en el caso español por el lastre de una modernidad insatisfecha y la excepcionalidad del contexto político, la práctica artística necesitaría un nuevo horizonte de trabajo:

La actual situación de lo *después* parece ser una consecuencia de lo que suele considerarse el fracaso de la vanguardia [...]. Sugiero como hipótesis provisional que a medida que muchas de las propuestas, de marcado carácter afirmativo, de las vanguardias eran asumidas, se agotaba su papel. Otras, en cambio, pervivían como proyecto que desbordaba las previsiones de su fase histórica. En cualquier caso, este final de la utopía y la actual actitud realista y

de resignación se superponen y compensan con frecuencia. El declive de esta utopía estética, abstracta o concreta, parece tener bastante que ver con los obstáculos de la emancipación social, del proyecto necesario, con las rebajas en los programas de transformación revolucionaria de la realidad. La ideología artística se rinde o está a la defensiva frente a la realidad, tras haber confiado excesivamente en sus ofensivas. La postvanguardia nace impregnada de esta actitud. Consciente o no de que el plazo para las resoluciones totales no solo no parece estar próximo, sino haberse alejado. La puesta entre paréntesis de la utopía estética no parece gratuita. So pena de caer en la esterilidad, no queda otra salida que enfocar la práctica artística de otra manera. Ésta sería otra historia, que tiene mucho que ver con la anterior: la *postvanguardia o lo postmoderno*. Que la puesta entre paréntesis sea provisional o definitiva es algo que sólo el curso de la historia podrá verificar.⁹

En los años que median entre este ensayo de Marchán y su *Epílogo*, ha tenido lugar un último intento por hacer reverdecer los nuevos comportamientos. La exposición *Fuera de Formato* (Centro Cultural de la Villa, Madrid, 1983), comisariada por Nacho Criado y Concha Jerez, y envuelta en un sinfín de problemas organizativos, trataba de reactivar el experimentalismo español poniendo en valor el trabajo de la generación “conceptual” de los setenta y engrosando sus filas con artistas más jóvenes. La muestra apenas obtuvo atención mediática y no consiguió reconquistar, para los nuevos comportamientos y sus herederos, ni siquiera una pequeña parcela del vasto territorio institucional que la pintura acaparaba en aquella coyuntura entusiasta. De nuevo, la “condición postvanguardista”¹⁰ impregnaba un clima cultural –aparentemente más abierto y desprejuiciado, libre de las trabas ideológicas que atravesaban la cultura militante del último franquismo– en el que, sin embargo, no había lugar para la hibridación y experimentación medial del “arte elevado”, cuyo suelo teórico se desvanecía con la consolidación democrática, la consiguiente normalización institucional y la veloz reestructuración del mercado de la cultura.

II

Sin duda, algunos de los “posmodernos inquietos y nerviosos” a los que se refería Marchán en su *Epílogo*, se aglutinaban, publicaban y, en cierto modo, crecieron como consumidores de tendencias con *La Luna de Madrid*, cabecera nacida a finales de 1983 y que, de inmediato, se convirtió en altavoz de los discursos posmodernos más epatantes y órgano de expresión de ese complejo fenómeno que conocemos como “movida madrileña”.¹¹ En el número 1 de *La Luna* su director, Borja Casani, y su entonces jefe de redacción, José Tono Martínez, firman un conocido artículo titulado “Madrid 1984: ¿la posmodernidad?”¹² Este texto, analizado y valorado dentro de la línea editorial de la revista en otros lugares,¹³ constituye una suerte de manifiesto –paradójicamente vanguardista– que marcará las líneas maestras no solo de los futuros contenidos de *La Luna*, sino también, en buena medida, de una parte considerable de las producciones culturales del momento. En este caso, la posmodernidad aparece caracterizada como una superación de la vanguardia que conlleva, entre otros extremos, la necesaria reafirmación del mercado. José Tono Martínez, al frente de la revista en el período comprendido entre la renuncia de Borja Casani (1985) y la llegada a la dirección de Javier Tímermans (1988), revisa en estos términos la posición de *La Luna* en aquellos años:



Portada de la revista *Vardar*, n.º 8, 1982.

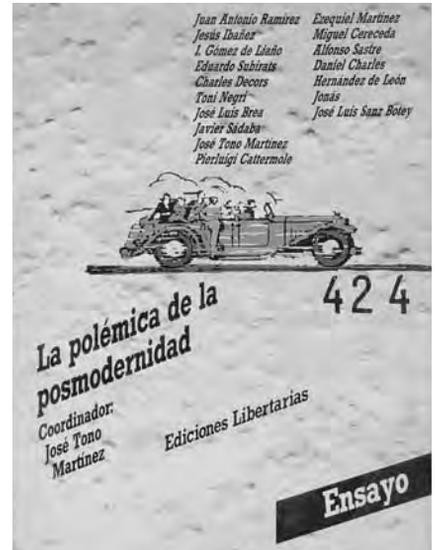


Portada de la revista *Metropolitano*, n.º 1, 1985.

Sabíamos desde el principio que necesitábamos criticar el concepto de vanguardia como parte de esa modernidad que queríamos abolir, pero éramos conscientes, al mismo tiempo, de que formábamos parte de ese mismo proceso, de esa tradición. Éramos la última revista posible dentro de esa vanguardia. Pero, es curioso que, defendiendo un credo posmoderno, el continente era “antiguo”; el procedimiento de intervención era vanguardista. Criticamos a las viejas vanguardias del siglo XX, creíamos que no tenían ya ningún sentido, defendíamos que entrábamos en otra etapa, en la que creo que aún seguimos [...]. El texto que firmamos Borja y yo en el número 1 de *La Luna* era un manifiesto de época, inmediatamente contestado por otros grupos. Sin embargo, aquel texto estaba bastante pensado. En ese momento, llevábamos dos años actuando en la ciudad, habíamos hecho conciertos y acciones. Ese editorial sintetizaba nuestro estado de ánimo [...]. Hay que tener una cosa muy clara: las vanguardias, en España, habían sido elitistas y minoritarias, además de muy débiles. Cuando hablamos de la Generación del 27, debemos recordar que al homenaje a Góngora en Sevilla asistieron treinta personas, nadie se enteró de aquello. En los años ochenta, la alta cultura se acerca a la baja cultura. Todo el mundo quería ser artista, los historietistas, los músicos, etc. Y nosotros les dábamos un mensaje optimista: “hazlo, coge la guitarra y toca!”¹⁴

Frente a una vanguardia supuestamente minoritaria e ideológicamente beligerante con respecto a la dimensión mercantil del trabajo artístico, *La Luna* proponía una democratización de lo artístico en una dirección que nada tenía ya que ver con los discursos que circulaban pocos años atrás. El mercado, encarnación de la anti-utopía neoliberal —el aquí y ahora del consumo como motor y sentido último del estado del bienestar, espacio neutral para el reconocimiento de iguales— proveería a la cultura de un espacio libre de injerencias políticas, flexible y emancipador. Continúa Tono Martínez:

Portada del libro *La polémica de la posmodernidad*, José Tono Martínez (ed.), Ediciones Libertarias, Madrid, 1986.



Nuestra relación con el mercado era muy importante. Éramos muy jóvenes, la primera generación que empieza a trabajar en democracia. Rompemos con la generación anterior, la que había hecho la Transición, con unos ideales de izquierdas, marxista, francófona, cuya cultura musical estaba muy relacionada con la canción protesta, etc. Nosotros veíamos aquello con horror, lo cual no significa que fuésemos unos “fachas”; en absoluto. Nuestras influencias eran el pop-rock y el punk anglosajón. Sabíamos que teníamos que sobrevivir en una España pobre, con poco dinero para la cultura. Teníamos que buscarnos la vida en el mercado: si hacíamos un concierto, cobrábamos entrada; si hacíamos una revista, había que venderla. También queríamos que nuestros amigos vendiesen discos o libros. Llegamos a vender 35.000 ejemplares; creo que no ha habido una revista cultural en España que vendiese tanto, nosotros fuimos los primeros sorprendidos. El mercado nos daba una enorme libertad para no depender de las instituciones, despreciábamos el clientelismo tradicional. Nosotros defendíamos una cultura privada. El lema “la vanguardia es el mercado” responde a esos intereses. El lema surgió de nuestra intervención en ARCO’85, cuando convertimos nuestro *stand* en un mercado, una frutería –una frutería de verdad, donde se vendían hortalizas– sobre la que se podía leer “la vanguardia es el mercado”. Ese era nuestro espíritu provocador y ejemplificador, opuesto al clientelismo. Por eso en esta crisis, los que veníamos de aquello, estamos más preparados para sortear los problemas de financiación. [...] Desde el punto de vista de lo que luego se llamó la “industria cultural”, creo que pudimos haber trabajado mejor ciertos aspectos. No solo nosotros, también otras revistas, las galerías, la gente del mundo de la música, etc. Tal vez porque éramos demasiado “anarcoides”, un poco “punkis”, no supimos consolidar un mercado más fuerte. En cualquier caso, creo que la batalla posmoderna, en el terreno de la cultura, la hemos ganado, y eso sigue molestando.¹⁵



Stand de la revista
La Luna de Madrid
en ARCO '85.

Si la neovanguardia española de los setenta contemplaba con reticencia la expansión del mercado artístico al tiempo que trataba de fundamentar una sólida crítica marxista –en gran medida, anti-capitalista y, siempre, dialéctica– de las relaciones entre cultura y capital,¹⁶ en el ideario posmoderno de *La Luna* –sin perder de vista la heterogeneidad de su línea editorial–, vanguardia y mercado iban a imbricarse en una fórmula tan provocadora como poco original.¹⁷ El mismo concepto de “industria cultural”, en su enunciación originaria por parte de Adorno y Horkheimer (1944), mostraba, no sin ironía y con una enorme potencia crítica, los peligros inherentes a la expansión de los mecanismos capitalistas de valoración hacia las formas de producción y difusión de la cultura, un ámbito que, tradicionalmente, se había caracterizado por un modo de funcionamiento, siguiendo a José Tono Martínez, clientelista. En nuestro territorio, no podemos dejar de incluir dentro de esas formas de socialización capitalista todo un amplio abanico de actitudes, modas y hábitos de consumo que, frecuentemente, se vinculan con la movida y que, *grosso modo*, podrían considerarse posmodernas por su tendencia al pastiche, su apoliticismo nihilista, su renuncia a la originalidad y el experimentalismo, etc.

Es decir, en relación con la integración de cultura y mercado, puede ser problemático delimitar, como se ha venido haciendo, dos “momentos” en la llamada movida: un primer estadio contracultural y libertario –a finales de los setenta–, un “afuera” de la industria cultural, anterior en todo caso a la instrumentalización política, la popularización mediática y la comercialización del producto “movida” que llegaría –en un segundo momento– avanzada la década de los ochenta.¹⁸ Resultaría tan ingenuo pensar en la posibilidad de conservar una “pureza” crítica –no contaminada por el mercado– para el arte de vanguardia –infantilismo habitual en el ámbito de los nuevos comportamientos de los setenta–, como adivinar en las subculturas, con las que parecía querer dialogar *La Luna*, un potencial contrahegemónico desactivado por el mercado, o vislum-

brar en unos circuitos comerciales inmaduros la clave de una independencia discursiva carente de objetivos. Es indiscutible que las subculturas transicionales consiguieron articular rituales de resistencia a través de ciertos hábitos de consumo que, a su vez, permitían a grupos –muy reducidos– construir identidades no normativas, reapropiarse críticamente de elementos provistos por el mercado, contestar las construcciones culturales de la generación anterior o renegociar las contradicciones sociales en que estaban sumidos. En ese sentido, cabe reconocer el potencial liberador de algunos aspectos de la movida, siempre equívoca y escurridiza ante los intentos de objetivación, como particular manifestación del posmodernismo español. Como apunta María José Belbel al intentar contrarrestar los prejuicios de la izquierda cultural con respecto a la movida, no sería descabellado interpretar “las subculturas –a las que bien podemos denominar proto-*queer*, feministas, *punk* y *camp*– como movimientos que desafían y resisten a través del estilo a la hegemonía misógina y heterosexista imperante, en lugar de hacerlo mediante articulaciones ideológicas directas.”¹⁹ Pero, al mismo tiempo, no debemos desestimar apresuradamente –como a menudo han hecho algunas declinaciones de los Estudios Culturales– la crítica adorniana, que revela hasta qué punto la industria cultural, de la que también participan esas subculturas y sus disruptivas formas de socialización, educa, disciplina y somete a esos sujetos y colectivos,²⁰ muy especialmente tras la desarticulación de cualquier alternativa de izquierdas y el consecuente triunfo ideológico de un mercado que ya todo lo permea.²¹ En ese sentido, la valoración de toda manifestación subcultural debe partir de una contextualización escrupulosa que contribuya a matizar la fuerza simbólica de su estética sopesando su resistencia o complacencia ante las dinámicas socio-económicas que atraviesan al grupo de la que emana.

El sujeto de la posmodernidad española –es inevitable enredarse aquí en la intrincada trama de relaciones que conectan movida, posmodernidad e industrias culturales–, aquel posadolescente de espíritu libertario que desafiaba la hegemonía patriarcal reapropiándose de unos hábitos de comportamiento inasumibles por no normativos, estaba siendo educado –incluso en sus costumbres ácratas y espontáneas, y siempre y cuando no sucumbiese al sida o la heroína– para convertirse en el *yuppi* posmoderno, individualista, ambicioso y descreído, que contribuiría al desarrollo económico de un país que parecía arribar a un estadio posindustrial sin haber alcanzado un desarrollo industrial simétrico y saneado.²² Cabría matizar, en definitiva, una visión demasiado extendida según la cual la baja cultura –divertida, popular, espontánea, horizontal– es de suyo democratizadora, resistente y anti-elitista, mientras que la alta cultura burguesa, identificada con el mantenimiento de una esfera relativamente autónoma para lo artístico, implicaría tomas de posición conservadoras cuando no reaccionarias. Ambas, la baja y la alta cultura, son subsumidas por la industria cultural cuando una sociedad diluye sus conflictos en la felicidad consensual del mercado y supedita la potencia transformadora de la cultura a la reproducción del orden de cosas existente.²³ Así, sus productos culturales, que siempre han incluido un momento comercial, quedan, cada vez más, reducidos a ese momento. Desde esta perspectiva, el *do it yourself* punk –“hazlo, coge la guitarra y toca”–, trasladado al contexto de la movida, resulta ambivalente y bien

podría leerse como una arenga neoliberal: “monta tu propia empresa”, cultiva tu imagen de marca, practica un individualismo radical, moviliza tus deseos de una vida mejor participando en el cambio con entusiasmo, olvida tu identidad de clase y conviértete en un *yuppie* para triunfar en la vida. El momento es propicio. No en vano, el neoliberalismo impulsa un cambio cultural que gira en torno al libre mercado y que, como no podía ser de otro modo, cuenta con la connivencia de los gobiernos que marcan el rumbo del nuevo Estado democrático.

III

En una fotografía tomada en el *stand* de *La Luna de Madrid* durante la inauguración de ARCO '85 (21 de febrero de 1985) puede verse al entonces ministro de Cultura, Javier Solana, flanqueado por Antonio Bonet Correa, presidente de ARCO, Juana de Aizpuru, directora de la feria, y Joaquín Leguina, elegido presidente de la Comunidad de Madrid en 1983. El ministro sostiene en su mano un ejemplar de la revista que ha tomado de una caja de fruta. Su portada reza: “La vanguardia es el mercado”. En el interior de la misma (*La Luna de Madrid*, nº 15, febrero de 1985), tras un breve artículo de Juana de Aizpuru en el que la galerista reflexiona sobre las penurias del mercado artístico español y reclama la ayuda de la Administración con el fin de potenciar el coleccionismo institucional, se publica una entrevista de Paco Morales a Javier Solana. Este, preguntado por el sentido de la modernidad, declara: “La modernidad para mí, en un sentido intelectual, es la época de la razón y, en un sentido actual, estamos superando el término modernidad, pasando a la post-modernidad, que es algo que tiene una definición muy difícil. Es un camino que no se sabe muy bien a dónde lleva, pero que sin duda se practica”.

En esos momentos, por tanto, mediada la década de los ochenta, los conceptos de posmodernidad e industria(s) cultural(es) ya habían sido incorporados –en usos absolutamente desactivados, simples lemas a la moda– al léxico de Solana, titular de la cartera de cultura entre 1982 y 1988, y Carmen Giménez, directora del Centro Nacional de Exposiciones entre 1985 y 1989, y asesora del gabinete de Solana desde 1983,²⁴ agentes de peso en el desarrollo del nuevo relato de modernización y homologación del arte español. La meta de ese nuevo relato cultural –paradójicamente posmoderno– ya no se cumpliría en un futuro de libertad e igualdad social, sino en el ahora olvidadizo del nuevo bienestar alcanzado con la incorporación definitiva de España al mundo capitalista, a su teoría económica –el pujante neoliberalismo, que de inmediato iban a abrazar los gobiernos socialistas–, a su forma política –la democracia parlamentaria– y a su bloque militar –con la adhesión a la OTAN en 1982, referéndum de 1986–. Dicha incorporación, no obstante, llegaba cuando el estado del bienestar, fundado tras la II Guerra Mundial sobre la alianza estratégica entre las fuerzas del trabajo y el capital, comenzaba a transitar hacia un modo de acumulación flexible en el que lo económico es uno respecto a lo cultural.

La práctica artística, por su parte, no podía concebirse en adelante como una mediación entre las necesidades de los sujetos –“del hombre en cuanto hombre”, en palabras del joven Marx– y las miserias de la historia. Finiquitada esta y satisfechas las “necesidades sensibles” tras la conquista de las libertades y el bienestar social –solo ahora la sociedad española empieza a percatarse

Antonio Bonet
Correa, Javier
Solana, Juana de
Aizpuru y Joaquín
Leguina en el stand
de la revista *La
Luna de Madrid* en
ARCO '85.



del tamaño de aquella ficción–, el arte podía abandonar tanto su potencialidad mediadora como las veleidades políticas de los setenta para volcarse en el onanismo autoexploratorio que proponía la versión más extendida de nuestra posmodernidad. La recuperada autonomía de lo artístico –desvinculado de lo político y reconciliado con la baja cultura– parecía dotar al arte español de una renovada vitalidad que le acercaba a las tendencias internacionales –posmodernas– en boga, sin necesidad de plantearse los problemas que podía acarrear la nueva relación con el Estado y el rol que debía desempeñar un mercado fuertemente administrado.

En la estrategia estatal de promoción artística, ARCO –escaparate en el que se puso en circulación el referido lema de *La Luna*– desempeñó un papel fundamental como plataforma comercial y elemento de legitimación política.²⁵ Pese al barniz de cultura y diversión con el que se ha revestido el acontecimiento –una buena manera de “acoger lo ligero en lo serio y viceversa”–, su supuesto objetivo pasaba por la potenciación del coleccionismo privado como un elemento clave para el progreso socio-económico y la construcción de un sistema artístico profesionalizado y, por tanto, no dependiente de ayudas públicas.²⁶ Si nos detenemos en el anuncio de ARCO '88 publicado en varios medios escritos durante el año 1987, llama la atención el lema elegido: “*España. El país del mundo donde más se ha revalorizado el m². España es cuna de artistas. Y patria de figuras clave en el arte del siglo XX, como Picasso, Miró, Dalí. Grandes genios cuya obra tiene hoy un precio incalculable. El precio por m² más revalorizado del mundo. Así es el arte [...]!*” Esta convergencia entre inversión artística y desarrollo urbanístico, que se sustanciaría en conocidos y no siempre exitosos procesos de gentrificación experimentados por varias ciudades, arroja hoy unos resultados de sobra conocidos: en efecto, España se situó a la vanguardia –o en la retaguardia, según se mire– del mercado especulativo, sin conseguir, eso sí, un desarrollo mínimamente saneado de su sistema del arte, convertido en

un perfecto reflejo de su sistema productivo general. Otras iniciativas trataron de alcanzar ese todavía hoy lejano objetivo por medios radicalmente distintos, pero acudiendo, de nuevo, al concepto de posmodernidad.

IV

El catálogo de la primera Muestra de Arte Joven (1985), promovida por el Instituto de la Juventud, dependiente entonces del Ministerio de Cultura, contenía un único texto titulado “Hacia una generación postmoderna”, en el que, a modo de declaración de intenciones, Félix Guisasola vinculaba la aparición de una nueva generación de creadores españoles con “la quiebra del paradigma vanguardista” y “la crisis de la modernidad”.²⁷ El objetivo principal de estas muestras, que Guisasola va a coordinar durante más de una década tras haber iniciado su carrera como crítico de *El País* y director de la revista *Vardar*, era la normalización del sistema artístico y la consolidación de una infraestructura básica que facilitase a los jóvenes artistas el camino hacia la profesionalización. La muestra, convertida con el tiempo en un modelo de referencia, emulado por otras convocatorias institucionales y corporativas, perseguía constituirse en un “espacio neutral”, ajeno al sectarismo y clientelismo del mundo del arte, que permitiese acercar el arte español a la realidad europea.²⁸ Guisasola sitúa la iniciativa en estos términos:

El proyecto de las Muestras de Arte Joven trataba de buscar una salida, una vía otra, a la actividad artística, que, en esos momentos, pasaba por el entorno de Juan Manuel Bonet y la galería Buades. Con la muestra queríamos plantear una alternativa al margen de ese ambiente, buscábamos algo más inclusivo, menos sectario, más abierto. El argumento de Bonet a mediados de los setenta había sido que, en España, era necesario hacer una revolución burguesa, y, en el arte, esa revolución pasaba por la importación de la abstracción lírica. Posteriormente confluyeron en su horizonte de intereses la abstracción lírica y la nueva figuración madrileña. Nosotros intentamos excluirlnos de ese paradigma. [...] En esos momentos, trabajando en la muestra, percibí que los artistas jóvenes estaban trabajando al margen de las vanguardias de los setenta. No existía vinculación con la vanguardia, los artistas no la conocían. No conocían los nuevos comportamientos españoles de los setenta, que, por otra parte, eran de una enorme debilidad. En *Fuera de Formato* trataron de recuperar esos nuevos comportamientos, pero no hubo continuidad. Los artistas que estaban empezando a trabajar a principios de los ochenta no tienen ya esos referentes. [...] En gran medida, ahí está la posmodernidad. Se había roto la secuencia vanguardista, no había continuidad, no había genealogía y no había salida.²⁹

La voluntad “neutral” de Guisasola estaba condicionada por la estructura misma de la muestra –que, durante algunas ediciones, dispuso secciones diferenciadas para cada soporte artístico–, la configuración de los jurados –bastante equilibrados– y el marco institucional general. Aún así, la iniciativa consiguió matizar el relato pictórico dominante desde finales de los setenta y abrió un amplio abanico de posibilidades plásticas en el que los nuevos soportes parecían poder convivir –aquí sí– en el mismo plano de visibilidad con los discursos y prácticas pictóricas.³⁰ En esos momentos todavía coleaba la disputa entre “con-

ceptuales" y "pintores" –como una simplificación de las viejas confrontaciones entre nuevos medios, vanguardistas, y viejos medios, reaccionarios– que había marcado la segunda mitad de los setenta y los primeros años ochenta. Un joven José Luis Brea había tratado de salvar esa brecha discursiva mediante un ejercicio dialéctico, *Tras el concepto* (1983), que delimitaba un "momento postmoderno" para la pintura española en la obra de García Sevilla, Navarro Baldeweg y Manolo Quejido, pintores que habrían evolucionado desde una primera etapa próxima al conceptualismo hacia una práctica más abierta, autocrítica y desprejuiciada.³¹ El planteamiento, lanzado cuando escaseaban las apuestas teóricas centradas en nuestro contexto, apenas tuvo eco y el mismo Brea lo abandonaría de inmediato para virar hacia otros horizontes, no sin confrontarlo antes con algunas de las voces aquí analizadas.

De hecho, en sintonía con la lógica inclusiva que Guisasola trataba de promover, desde el Instituto de la Juventud se abrieron foros en los que coincidieron algunos de nuestros protagonistas. En el seminario *Perspectivas sobre las artes plásticas desde los ochenta*, coordinado por Darío Corbeira en el marco de los *III Encuentros de Juventud Cabueñes 85* (14-27 de julio de 1985, Gijón), Marta Moriarty y Paco Morales, habituales de *La Luna*, discutieron sobre las "Nuevas formas de difusión del arte contemporáneo", Brea desarrolló una ponencia bajo el título "Pintura y posmodernidad", mientras que Simón Marchán reflexionó sobre la irrupción de un "¿Nuevo paradigma estético?". A falta de unas actas que den cuenta de las propuestas barajadas en el encuentro, y teniendo en consideración lo expuesto hasta aquí, no resulta difícil dar crédito a los asistentes que recuerdan el seminario envuelto en un ambiente de dura confrontación.

Partiendo de esta voluntad por tomar el pulso al presente, las Muestras de Arte Joven acuñaron la expresión "arte emergente" y potenciaron el interés por "lo joven", lo nuevo, lo que rompe. Un repaso a las nóminas de premiados revela que muchos de los artistas que han tenido visibilidad en el sistema del arte español durante las últimas tres décadas han pasado por estas muestras. Pero, al mismo tiempo, un número considerable de los creadores que concurrieron con éxito a las convocatorias no consiguieron, pese a las ayudas, alcanzar un estatus profesional, ni tan siquiera mantener en el tiempo su actividad artística. Dejando a un lado condicionantes personales, podría localizarse una posible causa de este "fracaso" –relacionado tanto con las limitaciones del programa de integración cultural en Europa, como con el difícil encaje de los artistas en un campo cultural en plena transformación– en la endeblez de un mercado al que se habían confiado tantas expectativas. También en el exceso de creadores –nuevos productos para la industria cultural– que parecía requerir un sistema que crecía de espaldas a las necesidades de la sociedad con respecto al hecho artístico. El nuevo estatuto social que nuestra condición posmoderna demandaba al artista, mucho más próximo a la figura del *yuppi* –el emprendedor de hoy– que a la del intelectual comprometido, le exigía una mayor implicación en las tareas de promoción y difusión de su trabajo. Tarea empresarial que no siempre se iba a ver recompensada en un clima bastante menos dinámico de lo que se ha querido hacer ver. En ese sentido, llama la atención la rapidez con que la cultura española transitaba desde la utopía izquierdista que perseguía la

disolución del arte en lo social y la consiguiente desaparición del artista –con el fin del trabajo especializado– a una realidad neoliberal en que la figura del artista debía –y debe– identificarse con la del empresario auto-precarizado, base del tejido productivo de la sociedad actual.

Por otra parte, no puede perderse de vista la debilidad discursiva de muchos de los proyectos de estos jóvenes creadores que, en franca lógica con la posmodernidad ambiental, tal y como explica Guisasola, no disponían de una genealogía vanguardista que deconstruir ni una conciencia histórica que alimentar, y que rara vez conseguían un retorno crítico por parte de otros agentes del sector. Para las nuevas instituciones, como generadoras de una demanda más poderosa que la articulada desde las Muestras Injuve, esa suspensión de la memoria inmediata conllevaba, a su vez, la recuperación del arte de otras épocas –del barroco, especialmente– con el fin de generar una identidad fuerte y exportable para el arte español. Los grandes relatos posmodernos mantenían así su perversa vigencia, indisimuladamente comprometidos con el mercado –poderoso vector ideologizador– y los intereses de la partitocracia española, y muy alejados de la ciudadanía y las necesidades populares que celebraba nuestra posmodernidad.³²

V

En diciembre de 2011, el Museo Reina Sofía inauguraba una nueva entrega en un intenso trabajo de reordenación de sus colecciones. *De la revuelta a la posmodernidad (1962-1982)* proponía un recorrido desde los convulsos años sesenta hasta la confusa década de los ochenta. En el caso español, el desenlace posmoderno de esa historia se bifurcaba, en un primer montaje posteriormente modificado, entre la ruptura derridiana del marco –CVA– y la pulsión contracultural de la movida –Trillo, Almodóvar/McNamara, Pérez Villalta, Molero, cómics, discos, fanzines, etc.–, consagrada como “alta cultura” en las salas a través de las cuales serpenteaba el nuevo relato –coral, abierto y compensatorio– del Museo Nacional. Los procedimientos alegóricos de raíz conceptualista desplegados por CVA en su instalación contrastaban con el vitalismo anti-intelectualista de los productos asociados a la movida. Tal vez, ambos desenlaces respondían, desde posiciones contrapuestas, a esa crisis del vanguardismo que diagnosticaron algunas de las principales voces del contexto español de los ochenta –es innegable la prolongada influencia del libro de Marchán, un auténtico clásico en la academia; la aceptación popular de *La Luna*, *best-seller* en el sector de las subculturas juveniles; y el éxito del modelo establecido por Guisasola en el panorama de la promoción pública y, en menor medida, privada para el arte emergente–.

Estos tres casos de estudio, como discursos que respondían a la sensibilidad posmoderna con análisis y propuestas diferentes, eran, al mismo tiempo, productos de esa misma sensibilidad. Tanto Marchán, como los autores del manifiesto posmoderno de *La Luna*, como –desde una plataforma institucional– Guisasola, trataron de analizar y superar el *impasse* histórico que siguió a la normalización democrática. Sus discursos, no obstante, no podían escapar del desconcierto coyuntural que se abrió tras el descrédito de todo horizonte de transformación social que no pasase por un proceso de homologación neoliberal.

ral. En el caso de Marchán, su “repliegue” disciplinar subsumía la teoría marxista –tan denostada en el tránsito entre esas dos décadas– en la tradición de la estética filosófica –apenas unos años antes del auge de los “estéticos”, al que se refiere Jesús Carrillo en este mismo volumen–, ofreciendo un diagnóstico prudente y reflexivo con el fin de comprender el sentido mediador de la vanguardia cuando su llama parecía expirar.³³ En adelante, su voz apenas ejercería la interlocución directa con los artistas, que tan importante había sido en el desarrollo de los nuevos comportamientos. Al mismo tiempo, Marchán reaccionaba ante el “nerviosismo” de quienes, enarbolando la bandera de una posmodernidad liberadora, daban por clausurado el proyecto moderno y censuraban el elitismo dogmático de la vanguardia. En esa dirección, el entusiasmo posmoderno de *La Luna* perseguía la independencia discursiva en la exaltación de la baja cultura –en su versión más comercial(izable)–, sin querer percatarse de la debilidad del mercado y de los problemas inherentes al modelo capitalista de valoración y desarrollo –cuyas consecuencias son hoy más que evidentes–, en el que España parecía integrarse. Guisasola, por su parte, trató de canalizar la inflexión posmoderna asumiendo las limitaciones de un panorama institucional en el que las aportaciones de la neovanguardia local habían sido conscientemente olvidadas. Su espacio “neutral” para el desarrollo del hecho artístico puede considerarse como la última utopía liberal articulada en un territorio hostil. Al fin y al cabo, el debilitamiento de la historicidad y la exaltación lúdica del presente jugaban en contra de los intereses de los artistas –también, por supuesto, de sus públicos y del conjunto del sistema–. No solo por el consecuente empobrecimiento de sus proyectos, desconectados de la historia y arrojados a la vorágine de un mercado en absoluto “neutral”; también por la premura e improvisación que va a regir la reconstrucción de la institución-arte en la España de la postransición y las dificultades para articular una identidad cultural que se sigue debatiendo entre la rentabilidad puntual de permanecer en la periferia y la voluntad estratégica de reconfigurar el mapa geopolítico en plena globalización triunfante.

Notas

1. Pedro Almodóvar, “Patty Diphusa”, *La Luna de Madrid*, n° 15, 1985, p. 45; Antonio García-Trevijano, fragmento de una intervención en el programa de televisión, “500 claves de la Transición”, *La Clave*, Antena 3, emitido el 1 de noviembre de 1991, disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=UJIKerMXJUQ> [consulta: 22 de junio de 2013].

2. Daniel Verdú Schumann ha analizado la recepción del pensamiento posmoderno en autores como José Luis Brea, Miguel Cereceda, José Tono Martínez, Javier Sádaba, Alfonso Sastre o Eduardo Subirats, entre otros. Daniel A. Verdú Schumann, *Crítica y pintura en los años ochenta*, Universidad Carlos III, BOE, Madrid, 2007, pp. 121-150.

3. Simón Marchán Fiz, “Epílogo sobre la sensibilidad postmoderna”, en *Del arte objetual al arte de concepto*, Akal, Madrid, 2001. En la portada de la edición de Akal leemos “postmoderna” con “t”, mientras que en el interior del libro el término siempre se escribe sin “t”; “posmoderna”. En el artículo que Marchán publicó en 1984 y que constituye la estructura argumental de su *Epílogo*, el término siempre aparece con “t” (“Le bateau ivre: para una genealogía de la sensibilidad postmoderna”, *Revista de Occidente*, n° 42, 1984). El presente texto intentará respetar la ortografía de las fuentes originales.

4. Simón Marchán Fiz, “Prólogo a modo de epílogo”, en *Del arte objetual al arte de concepto*, Akal, Madrid, 2012 (11ª edición conmemorativa del 40 aniversario de la publicación del libro, en la que se ha eliminado el *Epílogo* de 1985), p. XIII.

5. Simón Marchán Fiz, *La estética en la cultura moderna*, Alianza, Madrid, 1987 (1ª edición en Gustavo Gili, 1982), p. 9: “Desde hace algunos años se advierte una proliferación de actitudes que reivindican ámbitos propios de actuación para cada una de las manifestaciones artísticas. La expresión, ‘recuperación disciplinar’, puesta de moda inicialmente en el campo de la arquitectura, puede extrapolarse a las restantes artes y a las diferentes disciplinas teóricas; entre ellas, a la estética. Si, por un lado, se trata de una reacción saludable y oportuna, contra la disolución, todavía no lejana, en lo

interdisciplinar, que permite cultivar sin complejos el espesor de cada arte y disciplina, por otro, se revela todo un síntoma respecto a lo que empezamos a reconocer como nuestra condición posmoderna. En este sentido, la constatación reiterada del declive de las vanguardias artísticas, en las acepciones más ambiciosas de los años veinte del presente siglo, está siendo un verdadero acicate para reflexionar sobre lo que viene llamándose lo posmoderno, lo cual, a fuer de presumir que es posible que se volatilice como una moda cultural más, trasluce un sentir más profundo y menos gratuito sobre el callejón sin salida de ciertas versiones, predominantes hasta fechas recientes, de la modernidad e implica una revisión del pensamiento estético a la búsqueda de una nueva identidad”.

6. Simón Marchán Fiz, “Epilogo sobre la sensibilidad posmoderna”, *op. cit.*, p. 292.

7. *Ibid.*, p. 295. Marchán ya había desarrollado algunas de estas ideas en el terreno de la arquitectura. Simón Marchán Fiz, *La condición posmoderna de la arquitectura*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1981.

8. Sobre la ambigüedad del concepto de vanguardia en la literatura artística del período, véase Noemí de Haro, “La historia del arte español de la transición: consecuencias políticas de una representación”, en Juan Albarrán (ed.), *Arte y transición*, Brumaria, Madrid, 2012, pp. 242-246.

9. Simón Marchán Fiz, “La utopía estética de Marx y las vanguardias históricas”, en Victoria Combalía (ed.), *El descrédito de las vanguardias artísticas*, Blume, Barcelona, 1980, p. 45 (parte del ensayo de Marchán quedó posteriormente integrado, con modificaciones, en su libro *La estética en la cultura moderna*). Marchán situaba su lectura de Marx “en el marco más amplio de la revisión de la estética como disciplina en la tradición de la filosofía alemana” (p. 11), eludiendo así las perspectivas imperantes hasta ese momento, demasiado contaminadas por la urgencia política y el dogmatismo de la militancia.

10. Simón Marchán Fiz, “Después del naufragio”, en VV.AA., *Fuera de Formato*, Centro Cultural de la Villa, Madrid, 1983, p. 9: “Desde la óptica de nuestra presente condición postvanguardista la muestra *Fuera de Formato* suscita ineludiblemente interrogantes, no exentos de cierta morbosidad, sobre la fortuna de unos comportamientos artísticos que alcanzaron su apogeo en los primeros años setenta para poco después desaparecer silenciosamente de nuestra escena. [...] La exposición, pues, no hace sino levantar acta de unas actitudes estéticas que, no sabemos si como pago a conocidas altanerías, han pasado casi al olvido sin pena ni gloria, a pesar de que algunos pocos han continuado cultivándolas y de haber surgido una segunda generación”. Quizás aquí podría situarse un momento clave en esa “negación constituyente” que, referida a los nuevos comportamientos, ha sugerido Jesús Carrillo al valorar la “gran narración” del arte español desde la Transición. Jesús Carrillo, “Recuerdos y desacuerdos. A propósito de las narraciones del arte español de los 60 y 70”, en VV.AA., *De la revuelta a la posmodernidad (1962-1982)*, MNCARS, Madrid, 2011, p. 52. Sobre *Fuera de Formato*, véase Mónica Gutiérrez Serna, *Fuera de Formato. Evolución, continuidad y presencia del arte conceptual español en 1983*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1997.

11. José Tono Martínez calificaba en estos términos el pensamiento posmoderno: “El pensamiento posmoderno es un pensamiento-perlésico: débil en origen, nervioso pero susceptible de repentinos cambios y espasmos. No podemos, pues, reprochar a nadie la no asunción de un discurso tan devaluado. Por otra parte, el hilo conductor de la modernidad puede aceptar que estemos ante un pensamiento débil, perlésico, enfermo, humilde, parcial, fragmentado, patológico, pero jamás aceptará que esto deba ser así. Su mensaje es velemos armas”. José Tono Martínez, “Los dos poderes (y el baile de San Vito)”, en José Tono Martínez (coord.), *La polémica de la posmodernidad*, Ediciones Libertarias, Madrid, 1986, p. 188. Sobre la relación entre movida y posmodernidad, véase Allison Maggin, “La España posmoderna: pasotas, huérfanos y nómadas”, en Derek Flitter (ed.), *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. 5, AIH, University of Birmingham, Birmingham, 1998, p. 155; Daniel A. Verdú Schumann, *Crítica y pintura en los años ochenta*, *op. cit.*, pp. 122-123; Juan Pablo Wert Ortega, “Eppui si muove (la Movida y lo movido)”, en VV.AA., *La Movida*, Comunidad de Madrid, Madrid, 2007, p. 49; Magali Dumousseau Lesquer, *La Movida. Au nom du Père, des fils et du Todo Vale*, Editions Le mot et le reste, Marsella, 2012, pp. 235-304.

12. Borja Casani y José Tono Martínez, “Madrid 1984: ¿la posmodernidad?”, *La Luna de Madrid*, n° 1, 1983, pp. 6-7. El texto fue reproducido en uno de los apéndices documentales de *Desacuerdos* 5. Juan Pablo Wert Ortega llevó a cabo –también para *Desacuerdos*– un análisis de los contenidos de la revista en un artículo titulado “La Movida madrileña: creatividad libre y fundamentación de un sistema artístico normalizado durante la Transición política española”, actualmente no disponible en la web del proyecto.

13. En el ámbito del hispanismo norteamericano, notablemente escorado hacia los *Cultural Studies*, *La Luna de Madrid* ha despertado cierto interés. Como muestra de ello pueden verse los textos de Alan Compitello y Susan Larson, “Todavía en la Luna”, *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, n° 1, 1997 (mesa redonda con algunos de los responsables de la revista); Susan Larson, “La luna de Madrid y la movida madrileña: un experimento valioso en la creación de la cultura urbana revolucionaria”, en Edward Baker y Malcolm Alan Compitello (coord.), *Madrid: de Fortunata a la M-40, un siglo de cultura urbana*, Alianza, Madrid, 2003; y Luis García-Torvisco, “La Luna de Madrid: Movida, posmodernidad y capitalismo cultural en una revista feliz de los ochenta”, *MLN*, 127:2, 2012. Especialmente interesante resulta este último artículo, en el que García-Torvisco señala con precisión algunas de las ambigüedades y contradicciones de los discursos articulados desde *La Luna* corrigiendo determinadas visiones acrílicas que se venían viertiendo sobre la actividad de la revista.

14. Entrevista con José Tono Martínez, Madrid, 10 de mayo de 2013. El lema de *La Luna* –“la vanguardia es el mercado”–, como los debates sobre la posmodernidad que la revista contribuyó a popularizar, tuvieron un impacto social y mediático más que considerable. Incluso el mismo Marchán, desde su posición central dentro y fuera de la academia, se hizo eco del lema de *La Luna*: “El abandonar sin más estas expectativas [emancipadoras, propias del arte moderno] destila un escepticismo y amoralismo que no solo escandalizaría a las vanguardias heroicas, sino a las posiciones éticas recientes. Amoralismo, escepticismo, resignación, cinismo, nihilismo histórico, decepción respecto a los ideales de las viejas vanguardias y las ideas totalizadoras, en suma, carencia de expectativas, son algunas de las expresiones más socorridas para traslucir el sustrato que late en la actual escena artística. Una afirmación tan provocadora como *la vanguardia es el mercado* no trasluce solamente este cinismo que pasa alegremente por encima de todo escrupuloso ético, sino también una reacción al economicismo reciente o a la ilusión de los espacios alternativos”. Simón Marchán Fiz, “Epilogo sobre la sensibilidad posmoderna”, *op. cit.*, p. 304. Otra de las respuestas al manifiesto de *La Luna* vino de la revista *Metropolitano*, que en su número 1 (1985) publicó un dossier titulado “Para terminar de una vez por todas con la posmodernidad”, con textos de Eliseo Ferrer, Santiago Amón, Dolores Castrillo y Vicente Jarque. También el agudo

periodismo de Fernando Poblet, bien desde el programa de Radio 3 *Tiempos modernos*, bien desde la prensa asturiana, puso el foco en las imposturas del “moderneo” con abundantes referencias a *La Luna*. Fernando Poblet, *Contra la modernidad*, Ediciones Libertarias, Madrid, 1985.

15. Entrevista con José Tono Martínez, Madrid, 10 de mayo de 2013.

16. Manuel Vázquez Montalbán (comp.), *Reflexiones ante el neocapitalismo*, Ediciones de Cultura Popular, Barcelona, 1968; VV.AA., *La industria de la cultura*, Alberto Corazón, Comunicación serie A, Madrid, 1969; Valeriano Bozal, *Cultura y capitalismo*, Cuadernos para el Diálogo, Madrid, 1972.

17. Francisco Morales, “La vanguardia es el mercado”, *La Luna de Madrid*, n° 13, 1984.

18. Cf. Pablo Carmona, “La pasión capturada. Del carnaval *underground* a La Movida madrileña marca registrada”, en Pedro G. Romero (ed.), *Desacuerdos 5. Sobre arte políticas y esfera pública en el Estado español. Cultura popular*, Arteleku, Centro José Guerrero, MACBA, UNIAartepensamiento, Granada, San Sebastián, Barcelona, Sevilla, 2009.

19. María José Belbel, “Yes, we camp. El estilo como resistencia”, en Mar Villaespesa (ed.), *Desacuerdos 7. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español. Feminismos*, Centro José Guerrero, MACBA, MNCARS, UNIAartepensamiento, Granada, Barcelona, Madrid, Sevilla, 2012, p. 162.

20. Como explica con claridad Jordi Maiso, el análisis de Adorno y Horkheimer “pone de manifiesto cómo la industria cultural incide en la constitución material de los sujetos, dando forma a sus modelos de pensamiento, sentimiento y acción para adecuarlos a las condiciones de vida en el capitalismo avanzado. La industria cultural aparece como una ‘escuela de la integración’, que somete a los sujetos a las exigencias sociales y elimina su capacidad de resistencia. Pero los individuos socializados no son meras víctimas pasivas e impotentes de una coacción que se les impone desde fuera; al contrario, para lograr funcionalizarlos, la industria cultural tiene que movilizar sus necesidades y expectativas. [...] Su mecanismo moviliza el anhelo de una vida mejor, pero lo funcionaliza de acuerdo con las exigencias de la reproducción de lo existente”. Jordi Maiso, “Continuar la crítica de la industria cultural”, *Constelaciones. Revista de Teoría crítica*, n° 3 (monográfico sobre *Teoría crítica de la industria cultural*), 2011, p. 325, disponible en: http://www.constelaciones-rtc.net/VOL_03.html [consulta: 29 de junio de 2013].

21. Jo Labanyi, “Introduction. Engaging with Ghosts; or, Theorizing Culture in Modern Spain”, en Jo Labanyi (ed.), *Constructing Identity in Contemporary Spain. Theoretical Debates and Cultural Practice*, Oxford University Press, Oxford, 2000, p. 9: “Es importante no perder de vista el hecho de que la hibridación cultural postmoderna no es, como la teoría liberal suele proclamar, un enorme centro comercial que nos brinda total libertad de elección, sino que ésta está gobernada por las cada vez más globalizadas industrias culturales que han ampliado y diversificado modos de consumo cultural precisamente para constituir audiencias populares y, en consecuencia, inferiores. Si bien el acceso de España a –o su dominio por parte de– los medios internacionales convierte a los españoles en ciudadanos plenamente integrados en el orden neoliberal, esto también significa que, aunque ya no son considerados ciudadanos de segunda clase con respecto a Europa y Estados Unidos, han pasado a formar parte de un orden mundial en el cual casi todo el mundo es construido como ciudadano de segunda clase por los *mass media*”. Véase también Jo Labanyi, “Posmodernism and the Problem of Cultural Identity”, en Helen Graham y Jo Labanyi (ed.), *Spanish Cultural Studies: An Introduction: The Struggle for Modernity*, Oxford University Press, Oxford, 1995, pp. 396-406.

22. A mediados de los ochenta, el fenómeno *yuppi*, había llegado a España. En una de las entregas de su sección *El Librorvisor*, el programa de TVE *La bola de cristal* ponía en escena una ácida crítica de la movida madrileña, que tanto había contribuido a popularizar. Pablo Carbonell interpretaba a un *yuppi* posmoderno que, preguntado por el domador de aquel “circo de la cultura” acerca de si los *yuppies* tenían algo que ver en el “pastel” de la movida, afirmaba: “Bueno, yo diría, incluso, que la movida *yuppi* es como nuestro norte, el ideal al que tienden todas las movidas actuales, las movidas de la posmodernidad...”. *El circo de la cultura: la movida madrileña*, dentro de la sección *El librorvisor* del programa *La bola de cristal*, emitido el 2 de enero de 1988 en TVE, disponible en: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/archivo-la-bola-de-cristal/bola-cristal-librorvisor-circo-cultura-movida-madrilena/611154/> [consulta: 22 de junio de 2013]. Sobre la relación entre *La bola de cristal* y la movida, Lolo Rico, *El libro de La bola de cristal*, Plaza Janés, Barcelona, 2003, pp. 79-96. En un artículo publicado en *El País*, Vázquez Montalbán llamaba la atención sobre la recepción del fenómeno *yuppi* en España. “Los anglosajones llaman *yuppi* al joven o ex joven que antaño luchó contra el sistema y su capacidad de integración, y que hoy, en cambio, lo asume con toda clase de coartadas de racionalidad o de eficacia, aunque la palabra, exactamente venga de *young urban professionals* (jóvenes profesionales urbanos). / La invasión de los *yuppies* ya ha llegado a España y me temo que puede causar más estragos que una hipotética invasión de marcianos. [...] Cada día hay más *yuppies*, efecto de un contagio de normalidad y fatalidad ante las leyes inapelables de lo posible o lo conveniente. Hay dos clases de *yuppies*. El *yuppi* sonriente y el *yuppi* crispado. [...] Tanto uno como otro tipo, posmodernos al fin, no quieren aceptar que son víctimas de un proceso de contaminación ideológica y biológica. [...] El *yuppi* actual monopoliza todas las fuentes de autenticidad y gobierna éticamente por decreto. [...] Ayer se tenía que recitar el catecismo de Mao hasta en el momento de practicar el salto del tigre, y hoy se tiene que hacer el salto del tigre por el interés de España y Occidente”. Manuel Vázquez Montalbán, “Yuppies”, *El País*, 24 de abril de 1986, disponible en: http://elpais.com/diario/1986/04/24/ultima/514677604_850215.html [consulta: 22 de junio de 2013]. Véase también Manuel Vázquez Montalbán, *La literatura en la construcción de la ciudad democrática*, Mondadori, Barcelona, 2001, pp. 98-116.

23. Adorno y Horkheimer mostraron la complejidad de esta ecuación, pertinente en el caso que nos ocupa: “El arte ligero como tal, la distracción, no es una forma degenerada. Quien lo acusa de traición al ideal de la pura expresión se hace ilusiones sobre la sociedad. La pureza del arte burgués, que se hipostasió como reino de la libertad en oposición a la praxis natural, fue pagada desde el principio al precio de la exclusión de la clase inferior, a cuya causa –la verdadera universalidad– el arte sigue siendo fiel justamente liberando de los fines de la falsa universalidad. El arte serio se ha negado a aquellos para quienes la miseria y la opresión de la existencia convierten la seriedad en burla y se sienten contentos cuando pueden emplear el tiempo durante el que no están atados a la cadena en dejarse llevar. El arte ligero ha acompañado como una sombra al arte autónomo. Es la mala conciencia social del arte serio. Lo que éste tuvo que perder de verdad en razón de sus premisas sociales confiere a aquél una apariencia de legitimidad. La escisión misma es la verdad: ella expresa al menos la negatividad de la cultura a la que dan lugar, sumándose, las dos esferas. Y esta antítesis en modo alguno se puede conciliar acogiendo el arte ligero en el serio, o viceversa. Pero esto es justamente lo que trata de hacer la industria de la cultura. [...] los elementos irreconciliables de la cultura, arte y diversión, son reducidos, mediante su subordinación al fin, a un único falso denominador: la totalidad de la industria cultural”. Max

Horkheimer y Theodor W. Adorno, "La industria cultural. Ilustración como engaño de masas", en *Dialéctica de la Ilustración*, Trotta, Madrid, 2009, p. 180.

24. Giulia Quaggio, *La cultura en transición. Reconciliación y política cultural en España, 1976-1986*, Alianza, Madrid, 2014, pp. 309-319; Jazmín Beirak, "Política cultural y arte contemporáneo", en Juan Albarrán (ed.), *Arte y transición, op. cit.*, pp. 251-260.

25. Alberto López Cuenca, "Arco y la visión mediática del mercado del arte en la España de los ochenta", en Jesús Carrillo e Iñaki Estella (eds.), *Desacuerdos 1. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, Arteleku, MAC-BA, UNIAartepensamiento, San Sebastián, Barcelona, Sevilla, 2003.

26. Desde principios de los ochenta, los agentes del sector eran conscientes de la importancia que podía alcanzar el arte en el puzle de las industrias del ocio. Cf. José Marín-Medina, "Ocio, arte y postmodernidad", en VV.AA., *Ocio, arte y postmodernidad*, Fundación Actilibre, Biblioteca de la Asociación Española de Críticos de Arte (AECA), Madrid, 1986, pp. 13-27.

27. Félix Guisasaola, "Hacia una generación postmoderna", en *Muestra de Arte Joven*, INJUVE, Madrid, 1985, pp. 9-10.

28. Con ese objetivo nació el programa *Confrontaciones*, una suerte de intercambio expositivo entre artistas españoles y creadores de otros países europeos.

29. Entrevista con Félix Guisasaola, Madrid, 26 de abril de 2013.

30. Félix Guisasaola, "Hacia una generación postmoderna", *op. cit.*, p. 9: "La llamada vuelta a la pintura con la que de alguna manera se ha querido etiquetar la década de los ochenta no es tal, al menos con la exclusividad que se quiere hacer ver. Así está el hecho, sin duda clarificador, del gran número de jóvenes que practicando los géneros tradicionales vinculan su creatividad con otros medios (performance, vídeo, actuación, etc.). Así, la llamada vuelta a la pintura es solo una apariencia, si se quiere prepotentemente instrumentalizada. La pintura hoy es un medio más de la creatividad postmoderna, la cual ya no dirige sus diseños. Estos los parece dictar un ámbito tan ambiguo y dinámico como es el mundo de la imagen". Sobre este asunto pueden verse también los textos de Darío Corbeira, Félix Guisasaola y Gloria Picazo incluidos en VV.AA., *Actitudes. Diez proyectos de jóvenes creadores*, INJUVE, Madrid, 1986. Las muestras encuadradas dentro del programa *Actitudes* pretendían dar visibilidad a proyectos artísticos desarrollados con soportes no convencionales.

31. José Luis Brea, "Tras el concepto. Escepticismo y pasión", *Comercial de la pintura*, n° 2, 1983.

32. Jorge Luis Marzo, "Todo nuevo bajo el sol. La posmodernidad en el arte español de los años 1980", 2011, disponible en: <http://www.soymenos.net/> [consulta: 11 de abril de 2013].

33. Simón Marchán Fiz, *La estética en la cultura moderna, op. cit.*, p. 201: "El marxismo ha ejercido y continúa haciendo una crítica radical al sistema social vigente y a cómo éste incide sobre nuestro sistema de necesidades y la propia actividad artística; pero la atención a lo más apremiante no tiene por qué aplazar otras aspiraciones de la emancipación humana, entre ellas las estéticas, como necesidades radicales. Nuestra presente condición [en 1982] incita a repensar lo dado por supuesto, sobre todo tras los avatares históricos de las vanguardias artísticas en las sociedades occidentales y en los países del socialismo real. En realidad, en unas latitudes y en otras no se ha avanzado más allá de los límites marcados por el proyecto positivista. En este sentido, el cuestionamiento del modelo consumista desde el Mayo francés y la crisis energética de 1973 o la quiebra del modelo único de socialismo favorecen la comprensión del propio declive, no sabemos si transitorio, del Proyecto [estético ilustrado]."

Documentos

01

Simón Marchán Fiz: "Después del naufragio..."; VV.AA., *Fuera de Formato*, Centro Cultural de la Villa, Madrid, 1983.

02

Alfonso Sastre: "La posmodernidad como futura antigualla", *El País*, 17 de abril de 1984.

03

Félix Guisasola: «Hacia una generación postmoderna», *Muestra de Arte Joven*, INJUVE, Madrid, 1985.

04

José Luis Brea: «Por una nueva crítica», *Figura Internacional*, n° 2, pp. 4-6; revista incluida en *Sur Exprés*, n° 9, 1988.

Simón Marchán Fiz, "Después del naufragio...", *Fuera de Formato*, Centro Cultural de la Villa, Madrid, 1983.

Desde la óptica de nuestra presente condición postvanguardista la muestra "Fuera de Formato" suscita ineludiblemente interrogantes, no exentos de cierta morbosidad, sobre la fortuna de unos comportamientos artísticos que alcanzaron su apogeo en los primeros años setenta para poco después desaparecer silenciosamente de nuestra escena. Con seguridad, ya no removerá las suspicacias de la confrontación, ni provocará polémicas que, en mi opinión, quedaron suficientemente zanjadas en su momento. No aspira, en consecuencia, a lanzar o impulsar una tendencia concreta sino a algo mucho más sencillo, a saber, ofrecer un balance y llamar la atención sobre unos creadores que, a título individual y desde las adversidades que acompañan a sus experiencias, se deciden a hacer frente a las circunstancias. Se trata, desde luego, de artistas que todavía se sienten atraídos por las posibilidades de los soportes físicos menos convencionales. La exposición, pues, no hace sino levantar acta de unas actitudes estéticas que, no sabemos si como pago a conocidas altanerías, han pasado casi al olvido sin pena ni gloria, a pesar de que algunos pocos han continuado cultivándolas y de haber surgido una segunda generación.

Sería malévolo, por tanto, interpretar su salida a la luz pública desde las desgastadas claves de otrora, como no menos injusto resultaría abordarlas desde intenciones que no tienen o a partir de palabras de orden que presidían la actividad durante el período aludido. También carecería de sentido que, por su parte, se ofertasen como "Alternativa" a nada. Estamos bastante cansados de las alternativas que siempre acaban por excluir o incumplir las bondades de sus promesas. Incluso sería oportuno dejar a un lado éste u otros términos similares que, aún rebajados a minúscula, pudieran evocar más los fantasmas desvanecidos de un pasado no muy lejano que la hodierna diseminación artística.

Para nadie es un secreto que "Fuera de Formato" tiene ante sí el reto de ahuyentar los "fantasmas" que atraparon a sus reconocidos precedentes. Pocas dudas subsisten del callejón sin salida al que habían llegado hacia mediados de la pasada década las prácticas artísticas englobadas bajo lo que de un modo laxo se conocía como "conceptualismo". Algo que ya en su momento era palpable, sobre todo cuando en sus precipitadas adhesiones se advertía a menudo cómo la parvedad de resultados entraba en conflicto con la ampulosidad de ciertas proclamas. Ya en respuesta a una encuesta de la revista catalana *Questions d'art* (nº 28, 1974) me parecía que el problema principal se cifraba en salir de la fase hipercrítica en que se encontraban estas experiencias, así como en superar las tensiones existentes entre las propuestas teóricas o las supuestas prácticas posibles y las experiencias concretas, ya que de otro modo la propia teoría se petrificaba y actuaba como "fantasma ideológico". Temores que en la evolución posterior se verían sobradamente confirmados, aunque justo es reconocer que también era preciso replantear muchos de sus presupuestos estéticos.

La transición a la democracia, como tuvimos ocasión de apreciar en la participación en la IX Bienal de París (1975), en la muestra *Art amb nous Mitjans* del año siguiente y en otras de individualidades, no hizo sino agravar algunos de los males que aquejaban a nuestro arte. Posiblemente, la polémica sección *Vanguardia artística y realidad social: España 1936-1976* no solamente sirvió como revisión del arte español de postguerra, sino que marcó todo un hito de nuestra historia, el agotamiento de un período en el que se incluían las propias manifestaciones "conceptuales".

Si bien las artes no siempre tienen por qué avergonzarse de la belleza adherente, de las impurezas ambientales, es decir, de haberse visto envueltas en los procesos sociales y políticos que las condicionaron en nuestra reciente historia, la transición democrática puso pronto al descubierto que la coartada del franquismo o la del antifranquismo no ocultaban por más tiempo las grandezas y miserias de nuestra situación artística. La conquista de las libertades, en la que en otros tiempos parecían cifrarse tantas esperanzas, no evidenció sino los límites de unas concepciones burocráticas de arte, de cierta vigencia durante la transición, o precipitó el desplome de muchas de las premisas ideológicas y estéticas sobre las que otras se asentaban. De cualquier manera, decrecía la confianza que se venía depositando en los acontecimientos externos, de cariz social o político, en beneficio del propio trabajo artístico. Esta crisis afectó de lleno al llamado "conceptualismo" y a sus derivados y ya es un marco de referencia para aproximarnos al destino ulterior de nuestro arte.

Bien es cierto que el declive de semejante proyecto obedece a motivos complejos, aunque no lo es menos que las causas que lo desencadenaron no fueron solamente, como a veces se ha creído, de carácter externo, sino también interno. Tiene que ver tanto con los propios resultados de sus obras como con los cambios ideológicos o de sensibilidad estética. Si, por un lado, no parece sino reflejar un acontecimiento que se vive con intensidad desigual en los diferentes países, por otro, el caso español presenta ciertos rasgos que lo diferencian. Entre los más abultados destacaría el oportunismo gregario de un "conceptualismo" que, salvo las reconocidas excepciones que no vienen al caso, se extendió cual reguero de pólvora sin tomar las más mínimas providencias. La densidad creativa de los menos fue oscurecida por el confusio nismo y la arbitrariedad de los más.

No menos responsable del fracaso fue el rendir tributo excesivo a las seductoras formalizaciones artísticas, a las que se inspiraban en las estéticas científicas del momento y en una semiología de la comunicación artística más deudora a las técnicas visuales que a los requerimientos de la actividad estética y la imagen artística. No obstante, tal vez lo más llamativo respecto a los comportamientos artísticos análogos sea lo que llamaría el "radicalismo de izquierdas" que, cual enfermedad infantil del vanguardismo, invade a estas corrientes; un radicalismo bien intencionado, más interesado por actuar como frente cultural que desde los estrechos márgenes del arte. Semejante actitud acabó por abortar, muy a pesar suyo, el reconocimiento por ella misma proclamado de que lo artístico es una conducta diferenciada y específica y, sin caer en la cuenta, sintonizaba con otros episodios del radicalismo en las artes, en especial, con el Dadaísmo berlinés.

Sin embargo, en la actualidad apreciamos cómo, al lado de estas razones, su declive no traslucía sino el acontecimiento más global en el que se han visto envueltas las artes desde esas fechas. Estoy pensando en el final del reinado vanguardista y en el agotamiento de ciertas versiones predominantes de la modernidad. Poco a poco hemos ido cuestionando aquella modernidad que se asienta sobre los cimientos positivistas. Todavía estamos lejos de haber clarificado las deudas de las vanguardias, y mucho más del vanguardismo, con el proyecto positivista; pero lo que el raciocinio avisado ha tardado en analizar, lo ha captado con más presteza la sensibilidad estética.

Nuestra presente condición en las artes se mueve en las coordenadas que se han ido trazando tras el abandono de las premisas que inspiraban a recientes versiones vanguardistas y se asocia con el declive de las influencias del Positivismo sobre las artes o con el abandono del radicalismo que, en nuestro caso, las hipotecaba. Y no a otros fantasmas aludía cuando evocaba que la presente muestra lanza un reto a sus propios participantes. Tendrá que habérselas, por tanto, con los hándicaps interpuestos por aquellos precedentes en quienes históricamente se reconoce o con los malentendidos que todavía se atribuyen a esta clase de experiencias.

Como es sabido, entre 1977 y 1979 asistimos a la desaparición de los últimos vestigios del "conceptualismo" y se generaliza el retorno a la pintura figurativa o abstracta. Los primeros años de la actual década están siendo los de su consagración. Se cierra de esta manera el periodo de sequía pictórica que nos venía asolando y se extienden por doquier las frondas entreveradas que protegen una prometedora espesura pictórica. Me congratulo sin reservas de que concluya la abstinencia y queden a un lado las inhibiciones. Por otra parte, ya a nadie se le pasaría por la imaginación –en verdad poca falta haría para ello– dinamitar el arte. Las aguas parecen haber vuelto a sus cauces y desde la multiplicidad de aristas que cada modalidad o manifestación artística nos desvela, se saluda cual signo de los tiempos esa especie de repliegue de las artes sobre sí mismas, primándose a la vez el fomento de los oficios y las habilidades artísticas.

No obstante, inmersos en la década multicolor, pletórica de vitalidad, promesa de bondades apenas degustadas por el frugal menú al que nos venía convidando la más reciente historia, se detectan a veces síntomas de nuestros característicos bandazos, teñidos de reticencia si es que no de intransigencia, ante todo lo que no sea pintura. ¡Bienvenida sea la pintura y todo lo demás! ¡Eso sí!, con tal de que venga refrendado por una exigencia hoy día irrenunciable: la calidad artística. El que los distintos reflejos de la creación artística no agoten el espesor inherente a la opacidad del arte, respalda los mismos derechos a todas sus manifestaciones, aunque ello o equivale a propugnar cualquier cosa como válida, sino sencillamente a concederle la oportunidad de que pruebe si lo es. Y este es el caso de la muestra que en esta ocasión contemplamos.

Precisamente uno de los rasgos del actual discurso republicano estriba en constatar cómo en el panorama artístico cada cual reclama el derecho a la diferencia. Entre los atractivos

de la pasada Documenta 7 de Kassel no era el menor comprobar cómo la diseminación del momento, aun cuando la clave dominante sea pictórica, articulaba una especie de espacio estético intermedio que se generaba gracias a la confrontación de las figuras más vitales de la pasada década y los nuevos valores pictóricos. También en Madrid hemos tenido recientemente la ocasión de comprobar la vitalidad de un Kounellis, M. Merz, R. Serra y otros. ¡Lástima que entre nosotros no podamos echar mano de algún Beuys, es decir, de alguna figura de transición entre actitudes contrapuestas! Nuestra cultura de aluvión está marcada por sucesivas rupturas generacionales de gran brusquedad.

La muestra que comentamos no se desvincula de los episodios reseñados y sus participantes deberán mostrar la suficiente lucidez no solamente cuando se sientan observados con cierta curiosidad, sino para saber aprovechar la bonanza que sigue a la tempestad. "Fuera de Formato" surge con la intención de realizar un balance. En ella no sólo se nos brindará la oportunidad de contemplar, tras el naufragio de esta clase de experiencias en la segunda mitad de los setenta, la respuesta a la crisis dada por aquellos artistas ya avalados por una larga y meritoria trayectoria, sino también la aportación de otros que, por circunstancias diversas o por su juventud, apenas son conocidos por el gran público. No está de más subrayar el homenaje que la muestra rinde al grupo zaj, pionero desde los años sesenta de los "nuevos comportamientos" artísticos, sugerente y poético, a quien los más jóvenes reconocen su deuda.

De cualquier manera, estas prácticas derivadas de las diversas propuestas en auge hace unos años, se nos ofrecen frescas y exoneradas de dogmatismos, sin panaceas alternativas o desbordadas ambiciones, a no ser la de renovar su presencia y, confiemos, vitalidad en nuestro panorama artístico. Rehusó exaltar la historia de lo que pudo haber sido en la seguridad de que las obras de cada cual sean el tamiz que filtre la verdadera historia, una historia que no se hace por acumulación sino por sedimentación. Los artistas en ella presentes nos ofertan sus experiencias a título individual, siguiendo su propio camino. El vínculo que más les une es el recurso a los soportes físicos menos usuales, como sugiere el título, ya sean las instalaciones, las obras no muy alejadas de la escultura y próximas a los "ambientes" o las que evocan los precedentes a través de la sección documental. En todo caso, no pretende ser una muestra histórica sino de actualidad.

Decía que no es éste el momento de detenerme en cada uno de los artistas ni en las mismas obras. Y no solamente debido a que en algunos casos apenas he tenido ocasión de familiarizarme con sus trabajos, sino ante todo porque han cambiado las actitudes ante el abordaje de una exposición desde su "proyecto." No estará de más recordar cómo en los ismos, sobre todo en los que en fechas recientes se reclamaban a la "Idea", el "documento" o el "proyecto", parecía anidar un excedente estético que no se satisfacía en las realizaciones singulares. Hoy en día, a diferencia de semejantes actitudes que no siempre culminaban en obras, se ha vaciado de contenido la provocación que suponía el primar el concepto de arte o de creación por encima de sus plasmaciones físicas. Por eso mismo, los impulsos que poco hallaban su quietud en el "proyecto", buscan su satisfacción en una cristalización sensible. Me da la impresión de que los propios artistas aquí presentes son los primeros en valorar estos cambios de actitud y de gusto. Sea como fuere, frente a los desgastados vanguardismos, ha pasado el momento de los gestos y las obras ya no se legitiman desde los mismos.

Bajo una consideración semejante no sólo sería arriesgado sino incluso improcedente, opinar sobre lo que todavía no hemos contemplado, ni adentrarse a enjuiciar lo que no ha florecido de una manera sensible. El arte está plagado de buenas intenciones que no siempre han visto cumplidas sus promesas. Lección nada desdeñable para quien esté en el secreto del sumario. Por eso mismo, el retorno a lo sensible, algo ineludible en la presente condición del arte, la necesidad de que el impulso creador cristalice en la obra concreta, desde el soporte que sea, se nos ofrece como la posible garantía de su plenitud. La obsesión formalizadora aparece ahora felizmente abandonada en unas obras que en cualquiera de los medios empleados tiene ante sí el desafío de permitir que lo sensible se nos muestre, en la sospecha de que tal vez, como sugería ya el propio Hegel bajo la pretensión de evidenciarlo a través del "proyecto" o del análisis, "bajo el intento real de decirlo, se desintegraría." Preferible, pues, que la vivencia estética a partir de las realizaciones concretas se convierta en la garantía de su misma calidad. "Fuera de Formato" queda emplazada a este reto, en la confianza de que en ella perviva y resplandezca una vez más la vivacidad de las alegrías vitales del arte, relicario precioso de necesidades siempre insatisfechas.

La posmodernidad como futura antigüalla | I

ALFONSO SASTRE

Leo en este diario (15 de marzo de 1984) una información sobre cierto acto cultural celebrado en Madrid en el que —dice el titular— *Nuevos narradores intentan definir la posmodernidad*. Por lo pronto, en el delantal de la crónica se define el término como "nuevo", y también se dice que se trata de un "nuevo término" en el curso del artículo. En realidad, el término no es tan nuevo, nor no decir, exageradamente, que es vejestimio. Cualquiera puede haber leído hace ya bastantes años aquel librito de Jean-François Lyotard sobre *La condición posmoderna*.

Lo busco entre los libros de la casa y, por fortuna, lo encuentro: está publicado en París en 1979, y ya en él se dice que posmodernidad es un término que viene empleándose desde hace tiempo por sociólogos y críticos norteamericanos para significar la "condición del saber" que correspondería a las sociedades más desarrolladas. Este sería, pues, el sentido fuerte de este término, si bien alude, más vagamente, a distintos campos que el del saber propiamente dicho: a la cultura en general, con su literatura, su arte, sus modas, sus costumbres, etcétera.

En su uso cultural-matritense no parece indicar otra cosa que cierta irónica aceptación de todas y cada una de las tendencias, formas o posibilidades culturales: la pacífica coexistencia de lo plural y cierto horror por las actitudes serias, entendiendo quizá por serio aquel discurso que pretende alcanzar una cierta coherencia. El riesgo de la fechización de lo *hábico* no parece inquietar por ahora a los agentes matritenses del indeterminado fenómeno cultural que se trata de cubrir con ese término.

Sea como sea, y desde luego vamos a intentar algún entendimiento de la cosa, si parece evidente la indeterminación de los términos que se usen emplear para significar líneas o movimientos sociales y culturales. Socialmente vivimos en la edad posindustrial. Culturalmente, en la edad posmoderna. Parece significarse con todo eso que esta-

El término *posmodernidad*, que ahora se ha puesto de moda, es ya bastante antiguo, señala el autor de este trabajo citando libros publicados en Francia y Estados Unidos. En su opinión, el pensamiento posmoderno español, o no ha empezado todavía, o empezó hace ya bastante tiempo con el nacionalindicalismo a la derecha y la doctrina de la reconciliación nacional a la izquierda.

mos viviendo después: en el día después. ¿Pero después de qué? ¿Después de la industria? ¿Ya no hay, pues, industria? ¿Después de la modernidad? ¿Después de la Edad Moderna? ¿Pero no es y ha sido siempre así? Pues moderno viene a ser, si nos acordamos del latín, lo ocurrido hace un momento, *casi ahora mismo*, lo inmediatamente pasado.

Contemporaneidad

Los manuales de historia, cuando yo estudiaba el bachillerato, llamaban Edad Contemporánea a esto que vivíamos después de la Edad Moderna, período que se definía con bastante precisión en aquellos manuales. ¿Mejor sería, pues, decir contemporaneidad que posmodernidad? (Otro de estos términos culturales viene llamando la atención desde hace tiempo, por lo menos a mí: es el de *vanguardia*, con el cual nos referimos a formas y modos que quedaron muy definidos en el período de entreguerras. La vanguardia artística es, pues, un fenómeno de hace 50 años. ¿Pero entonces por qué seguimos llamando vanguardia a lo que fue vanguardia en otro momento, ya muy pasado?)

En cuanto a lo de la *condición posmoderna*, es evidente que refiere, con una mala palabra, un fenómeno de muy importantes características, cuya filosofía podría residir, como la de la concepción moderno-científica a la que pretende ascender, en una determinada "representación metódica" (Lyotard) de esta sociedad como un *todo funcional*. Funcionalismo y unicidad serían

las notas características de este modelo. La sociedad sería como "un sistema autorregulado" —creo que así se expresaba Talcott Parsons—, o sea, un sistema cibernético, autopilotado (pues *kbernetis* no es sino piloto, por decirlo así); concepción evidentemente opuesta, aunque este sea un término desagradable desde el punto de vista *posmoderno* a aquella —¡habrá, pues, que decir *aquella*, como si fuera un fantasma del pasado, o sea, de la modernidad?— a la que mira la sociedad como dividida en dos.

Marxismo y hasta paleomarxismo sería el nombre de este modelo: el que ve en la sociedad un *mundo dividido* (así decía Peter Weiss: "vivimos en un mundo dividido", y de ahí que nos viéramos en la necesidad de *tomar partido*, de adoptar posiciones militantes y otros excesos que hoy observan sonrientes, no sé si felices, los agentes más o menos conscientes de la posmodernidad). Aquella era una "teoría crítica", dice Lyotard, que implicaba un dualismo de principio, y que desconfaba, y desconfía si todavía la mantienen algunos agentes incombustibles, "de las síntesis y de las reconciliaciones".

Los comienzos

Lo que podría considerarse el pensamiento posmoderno español, o no ha empezado todavía, o comenzó hace bastante tiempo: en forma bastante civilizada con un libro que fue famoso en los años sesenta y que escribió y publicó Gonzalo Fernández de la

Mora (*El crepúsculo de las ideologías*), y, en forma teóricamente más imprevisible, con la abolición de la lucha de clases por el nacionalindicalismo en la derecha y con la doctrina de la *reconciliación nacional* en la izquierda. A fin de cuentas, las diferencias sociales son menos importantes que las tareas comunes. "Vosotros y yo", como dijo cierta arribotista a las presas de la cárcel de las Ventas en aquellos años sesenta, "somos iguales, la única diferencia reside en que vosotros no tenéis dinero y yo sí", y a continuación las invitó a un helado para nivelar convenientemente la situación. Parece ser que luego la señora se marchó a su casa y las presas volvieron a sus celdas. (¿Qué poco posmoderno soy?, reflexión después de haber escrito las anteriores palabras).

En la práctica española me parece que la posmodernidad no pasa mucho, por ahora, de cierto talante eclectico y liberal asentado sobre algún horror a las opiniones *fuertes*, no porque con ellas se falte a la *verdad*, que eso cualquiera sabe, y tampoco importa demasiado, sino porque es de mal gusto desde el punto de vista estético, si así quiere decirse, *libertario a la violencia*. Serían, pues, los escritores posmodernos a la española una especie de *libertarios a la violencia*.

Excepticismo acerca de que algo pueda ser legitimado como *verdad* hay, seguramente, en estas posiciones, quizá definibles —¿por qué y para qué definir las?— decididamente, no paso por un buen momento desde el punto de vista posmoderno — como neocriticista si no fuera ponerse

demasiado serio el hablar de esta manera. ¡Algo así como un momento alojandino (y dale)! ¿Decadentismo quizá sería esta figura? En tal caso podría ser algo interesante desde el punto de vista artístico y literario.

Sentimiento pacifista

También parece esta más o menos incipiente posmodernidad española arropada —de arropar, no de rogar— por un honesto sentimiento pacifista a ultranza, pues, como se sabe, *todo se puede resolver hablando*, y además hay cauces pacifistas incluso para la expresión de cierta violencia *convencional*, al parecer, a la especie humana. A Fernando Sívater —que podría ser un buen maestro de posmodernos a la española— le oi por Radio Nacional proponer competiciones deportivas como una de las posibles alternativas a la violencia en Euzkadi. También oi algo bastante posmoderno al señor Samaranch, alto dirigente deportivo: él decía que la "lesión del deporte" es una prueba de que "se puede convivir por encima de las ideologías".

Sobre el arte se ha pensado así desde hace mucho tiempo, y quizá ahora se vuelva a pensar de este modo, en el área de la posmodernidad, frente a quienes siempre hemos pensado —y seguimos pensando, ay— que la función del teatro, por ejemplo, lejos de aplicarse a provocar efectos conflagrantes, tendría que consistir en revelar sus más profundos antagonismos y, en definitiva, en dividir la sala a imagen y semejanza del *mundo dividido*. Así pensábamos, al menos, alguno cuando la sociedad era todavía más que moderna.

En otro artículo quisiera, dejando a un lado la posmodernidad a la española, decir algo sobre lo que, con esta palabra ya consagrada, se llama, en el campo de la cultura euroamericana, el *saber posmoderno*.

Alfonso Sastre es dramaturgo y escritor, autor, entre otras, obras de *El mundo hacia la muerte*, *La comedia* y *La sangre y la ceniza*.

Félix Guisasola, "Hacia una generación postmoderna", *Muestra de Arte Joven*, INJUVE, Madrid, 1985.

"...sólo en las diferencias que separan los imperativos del arte moderno de los del arte postmoderno pueden percibirse claramente las actuales perspectivas del arte."

Hilton Kramer.

Es muy posible que la crisis de la modernidad, es decir, la estética postmoderna que enuncia el crítico norteamericano Hilton Kramer se sitúe en la base del protagonismo que durante la presente década está teniendo el arte joven. A pesar del tono agónico que este crítico concede a su análisis, resumible en lo que llama la ruptura del "vínculo entre la cultura y la alta seriedad que había sido el principado fundamental del *ethos* moderno", lo cierto es que parece haberse abierto nuevas expectativas para la creación con la postmodernidad. El elemento dinámico de esta nueva situación, y que se puede localizar con bastante precisión en el actual arte joven, es la quiebra del paradigma vanguardista y con él la aparición de una nueva mirada en el artista. La diferencia entre el arte joven de ayer, ligado al espíritu vanguardista, y el de hoy, postmoderno, hay que verla en el cambio de orientación de la mirada. Mientras que la del artista moderno es unívoca y dirigida al exterior, la del joven artista postmoderno es interna al arte moderno, al tiempo que busca su tensión creadora en la pluralidad de ese arte. Así, el arte de uno vive en un eterno futuro y el del otro se agita en un presente fragmentario. No obstante, no es de extrañar que se produzcan incomprendimientos cuando se analiza el arte joven de hoy desde las perspectivas del de ayer. Así, la crítica más común que se vierte hacia el arte joven es aquella que mantiene que dicho arte no ofrece ni la novedad formal ni la tensión artística que, en buena ley, debería justificar el adjetivo de joven. Tal vez desde la óptica vanguardista haya cierta parte de verdad en este juicio, pero lo que olvida esta crítica es que la originalidad formal no es ya una categoría operativa, al menos con el rigor y exclusividad de antaño, y que lo que busca el joven artista es recrear un mundo desde la densidad de las imágenes. Se oponen, así, dos formas de entender la creación artística: la que centra su esfuerzo en la estructura y la que lo sitúa en los contenidos.

Pero no solo la crisis de la modernidad parece haber traído nuevos elementos para el campo artístico o estético, sino que además se han producido cambios éticos. El artista postmoderno mantiene comportamientos claramente diferenciados de los de sus homólogos de ayer tanto hacia la obra como hacia sí mismo o hacia el público. Si, por ejemplo, se hace eje de ese nuevo conjunto de comportamientos al tema de los géneros artísticos se verá cómo la incompreensión, y en algunos casos la manipulación, impide apreciar las diferencias. La llamada vuelta a la pintura con la que de alguna manera se ha querido etiquetar la década de los ochenta no es tal, al menos con la exclusividad que se quiere hacer ver. Ahí está el hecho, sin duda clarificador, del gran número de jóvenes que practicando los géneros tradicionales vinculan su creatividad a otros medios (performance, vídeo, actuación, etc.), y que incluso llegan a situaciones de interdisciplinariedad. Así, la llamada vuelta a la pintura es sólo una apariencia, si se quiere prepotentemente instrumentalizada. La pintura hoy es un medio más de una creatividad postmoderna, la cual ya no dirige con sus diseños. Estos los parece dictar un ámbito tan ambiguo y dinámico como es el mundo de la imagen.

No es de extrañar, por tanto, que el arte de esta generación de jóvenes postmodernos, fijado al presente y vinculado al mundo de la imagen de forma esencial –no en vano la plástica es fuente principal–, haya adquirido una repercusión cultural de dimensiones desacostumbradas. Y el tema sólo ha dado sus primeros pasos.

Reivindicaciones para una generación

Para esta generación de jóvenes artistas en plenitud postmoderna se abren perspectivas favorables para el desarrollo de su actividad creativa. De forma concreta Europa ya no será una referencia lejana filtrada por el protagonismo del crítico. Europa es un ámbito totalmente

asequible por la simple fuerza de los hechos. Ahora bien, la sociedad en la que estos jóvenes se inscriben demanda unas obras con un alto contraste cultural. Cualquiera que sea el potencial cultural de esta generación de nada serviría de no tener sus productos una tensión artística que los haga competitivos.

Así, la primera reivindicación que cabe adscribir a esta generación es la que señala hacia unos "espacios neutrales" que posibiliten la realización de su arte, al tiempo que sirve de ámbito donde evaluar sus propuestas artísticas. La urgencia de esta reivindicación viene dada por las dos evidencias ante las que parecen estrellarse las buenas perspectivas con las que nace esta generación. El primer escollo que deberá resolver es el del desequilibrio entre su incuestionable potencial artístico y la debilidad de su oferta. Sus obras no sólo se encuentran dispersas sino que es difícil propiciar las confrontaciones que dotarían a esas obras de necesaria tensión artística. De no haber una solución positiva y de mantenerse ese desequilibrio el bloqueo artístico de la nueva generación será el epílogo a tantas expectativas.

Por otro lado, la existencia de un abismo difícilmente infranqueable entre la estricta creación y la difusión, habitualmente constreñida al campo comercial, incide de forma negativa sobre una generación cuya exigencia de presente es mayor si cabe para cualquiera de las generaciones que le han precedido.

La Muestra

Con el conocimiento de las limitaciones y, sobre todo, de la complejidad y seriedad del tema, la Muestra de Arte Joven intenta ofrecer, aunque sea de forma inicial y a modo de apunte, ese conjunto de reivindicaciones que de alguna manera son señas de identidad de una nueva promoción de creadores.

La Muestra es un espacio neutral en el que no ha habido más criterios de selección que los que procedían de un número previamente establecido y de la oferta artística de los jóvenes inscritos. Otra cosa es que el número de cincuenta haya dejado fuera de la Muestra a jóvenes de valía. Pero, aceptando la arbitrariedad que en el terreno del arte cualquier selección hecha en base a un número tiene, lo cierto es que es muy difícil encontrar un espacio en el que se puedan presentar dignamente las cien obras que componen la Muestra. Por otro lado, cien obras, dos por cada artista seleccionado, es un número que tal vez esté próximo a ese umbral en el que se produce un cierto agotamiento perceptivo. Por último, la labor de selección no tuvo otra finalidad que la de evaluar las inscripciones, aceptando a aquellos artistas que aparecían como los más representativos para conformar un panorama lo más heterogéneo posible.

Por una nueva crítica

JOSÉ LUIS BREA

«Las críticas tienen una gran importancia —sonríe—. Toda la importancia».

—¿Importancia?

—Para vender sus cuadros.

—Bueno —dijo Wyatt apartando la mirada de la sucia sonrisa

clavándola en el suelo, juntando los brazos a la espalda y retorciéndolos hasta que se cogió los codos, y su cara, empal y agotada, pareció vaciarse de vida—. Sí, eso... eso depende de los cuadros.

—Por supuesto que no —dijo Cremer en el mismo tono.»

William Gaddis, «Los Reconocimientos»

FIGURA
4

lencia, podría aquí decirse lo que en otras arenas se ha dicho del bueno de Schnabel —proponiéndole frente a lo que significaría Beuys— no persigue ejercer un mínimo de autoridad, pero abutina su esfuerzo para ejercer todo el poder.

Y lo peor no es ya lo que él persiga —que allá cada uno con su nefasto karma— sino lo fácil que unos cuantos se lo ponen para conseguirlo. Todo el mundo sabe que la existencia de una mafia perjudica a muchos —si se quiere, perjudica al «interés general»—, pero nadie ignora que al mismo tiempo beneficia a unos cuantos; y si esos cuantos son precisamente los que ostentan el poder, pues santas pascuas.

Más allá de la absoluta desvergüenza, raya en el escándalo la miserable complicidad —pagada con el dinero del contribuyente— que la directora del Centro Nacional de Exposiciones, Carmen Giménez, tiene establecida con quien en el medio de comunicación dominante en este país hace y deshace —perjudicando de rebote a un diario que en otros campos puede atropase todavía su tan cacareado prurito de respeto a las normas fiduciarias de la deontología profesional— a su atajo.

Resultados: pingües beneficios al bolsillo del crítico por innumerables comisionados —llamemos así a payasadas como «Naturalezas Españolas» o a ridiculices impresentables (hasta el grado de que aquí no se han atrevido a traerla) como «La Imagination Nouvelles» —a cambio de toda la cobertura y el respaldo —incluso, cuando hace falta, el acallamiento fulgurante de cualesquiera discrepancias, como la de aquel desdichado que se atrevió a insinuar que podían estar bajo condiciones inadecuadas las obras presentes en París, (nada menos que en el periódico de Paco Calvo): para qué se te paga, muchacho? —que política pública tan impúdica y despectiva con sus supuestos destinatarios como la desarrollada por la inefable Madame requiera para acallar descontentos, o quejas públicas —dicho se va *en passant*: política que, si bien se mira como lo que es, como la estética estícticamente privada de un catálogo de grabados en trance de hacerse su cartera internacional.

Al punto de partida no ofrece excesivas dudas: lo que hoy por hoy se conoce como «la crítica de arte» —esa variante del petidismo—, como la describe campechianamente el escultor (esa variante del tallista) Paco Leito —goza en nuestro país del más absoluto de los desdichos.

No han de dolernos prendas en reconocer que no faltan para ello buenas razones. Dos principales. Primera, que la más frecuente nota distintiva del texto referido a la práctica artística viene aquí siendo su insustancialidad, su «devolvidad», para enten-

dermos. Segunda, que el ejercicio de la opinión es, entre nosotros, cualquier cosa menos independiente; que el «crítico» supedita aquí su expresión a los muy diversos intereses que pueden irle en el juego.

Figura ejemplar de esos dos graves defectos: el mismo al que todos señalaríamos como también paradigma de esa desdichada «crítica del arte» que ciertamente nombra un «interés menor del petidismo» —entendido este a su vez como una delgada línea ilegítima del (dicen que cuarto) poder— Francisco Calvo Serller. De él, por exceso, más que por exce-

dermos. Segunda, que el ejercicio de la opinión es, entre nosotros, cualquier cosa menos independiente; que el «crítico» supedita aquí su expresión a los muy diversos intereses que pueden irle en el juego.

dermos. Segunda, que el ejercicio de la opinión es, entre nosotros, cualquier cosa menos independiente; que el «crítico» supedita aquí su expresión a los muy diversos intereses que pueden irle en el juego.

dermos. Segunda, que el ejercicio de la opinión es, entre nosotros, cualquier cosa menos independiente; que el «crítico» supedita aquí su expresión a los muy diversos intereses que pueden irle en el juego.

dermos. Segunda, que el ejercicio de la opinión es, entre nosotros, cualquier cosa menos independiente; que el «crítico» supedita aquí su expresión a los muy diversos intereses que pueden irle en el juego.

dermos. Segunda, que el ejercicio de la opinión es, entre nosotros, cualquier cosa menos independiente; que el «crítico» supedita aquí su expresión a los muy diversos intereses que pueden irle en el juego.

dermos. Segunda, que el ejercicio de la opinión es, entre nosotros, cualquier cosa menos independiente; que el «crítico» supedita aquí su expresión a los muy diversos intereses que pueden irle en el juego.

dermos. Segunda, que el ejercicio de la opinión es, entre nosotros, cualquier cosa menos independiente; que el «crítico» supedita aquí su expresión a los muy diversos intereses que pueden irle en el juego.

FIGURA
5

lebre aviso adornaría: «la búsqueda de una completa falta de significado puede también ser el sentido de la obra».

Pongamos los puntos sobre las *les*: una obra de arte no es un hecho en estado puro, sino un hecho cargado de sentido. Toda práctica discursiva que no redunde en su inteligencia, en su revelación, en la complejidad de su construcción (que no acaba de cumplirse hasta su misma «comunicación», hasta su recepción) en definitiva, carece por completo de valor desde el punto de vista, que defendemos, de una estética radical —no, desde luego, desde el de la industria donde explícitamente genera otro tipo de valor, pero valor de cambio no es, definitivamente, ¿o se opina que sí?, valor estético.

Bajo tal punto de partida, cercano al de alguna metodología hermenéutica de la acción comunicativa, el valor del arte se sitúa en el límite en el que lo que existe se revela como abierto, como pendiente permanentemente de una operación de acabamiento que es, precisamente, cumplida por la apropiación de sentido. La tarea del arte y la de su crítica coinciden ahí en un doble objetivo complejo: primero, la localización de los puntos de quebra e insuficiencia —contra los que proceder en abierto (auto) cuestionamiento, «contraintencionalmente» de lo que ya existe, del «estado del arte» que se hereda; y, segundo, la apelación visionaria a su complemento mediante el puro ejercicio del concepto que atrae el sentido, elevado como pura potencia virtual de permanente desplazamiento, valencia de intertextualidad, eficacia de fuga en el trance metonímico, como posicionamiento diferido sobre la pura diferencia —y aquí la posición revela su filiación al esfuerzo derridiano.

¿Significa todo esto una toma de partido por un retorno a los «Grandes Discursos», a las «Teorías Fuertes»? Desde luego que no. No se olvide que la nuestra fue la primera de las voces en alzarse contra el modo de despotismo inherente a los modelos interpretativos con vocación universalista de totalidad. No se olvide que fuimos los primeros en saludar la significación liberadora del descentra-

miento cumplido en los operativos de historización unidimensional de la evolución de los lenguajes artísticos. Que fuimos también los primeros en defender una comprensión optimista de lo positivo que para la práctica artística podía suponer el ingreso en una condición posmoderna de los saberes y los discursos, de la cultura, en general.

Pero de ahí a suscribir el «solo vales generalizado, el agatopardismo —en la noche, todos los gatos se acaban por parecer— que muchos han sacado aprovechadamente como conclusión para cologar, cuando no sus pésimos baratillos, su trannochada ideología conservadora y neotradicionalista; de ahí a todo ello va un abismo que no se nos verá cruzar. Precisamente contra ese generalizado confusioñismo que ha dado curso a la de los ochenta en nuestro país —y tal vez no sólo— como lo hemos dicho ya en otro lugar, la «historia de un error», alzamos ahora nuestra apuesta, desde posiciones hermenéuticas estabilizadas —aunque no universalistas— y programáticas.

«El programa? Bien sencillo: complejidad con la práctica que asumió como tarea la producción misma del sentido, el desplazamiento —desde la convicción deconstructiva— permanente del lugar y la significación social que a la práctica le es de antemano concedida, a través de la confrontación problemática de su estética actualidad bajo la definición implícita de marcos (límites) y topologías localizadas de interacción comunicativa —ellas mismas inscritas en el macroconjunto de coordenadas multisíncronas y multilocales que organizan la contemporaneidad de nuestra cultura como una totalidad irrecuperable salvo en tanto mero ensalgameño de fragmentos: de ahí que nuestra convicción sea pluralista, al tiempo que cosmopolita, por la base.

«Retorno entonces a la ideología «fuertes»? No tanto: pero sí al rigor de un programa, a la exigencia del sentido incluso —o precisamente— bajo la figura de su excentricidad, su fragmentariedad dislocada. No una teoría dogmática, pero sí un operativo estratégico firme y capaz de articular convergencias, cortes transversales que localicen estratos y formaciones tran-

sitorias de sentido, capaz de poner punto final a tanto trapicheo desalmado, a tanto pillaje descarado. No el enunciado afirmativo de ningún principio omniabarcante, pero sí la estricta exigencia del cuestionamiento crítico del propio espacio de acontecimiento. No la elevación patibularia de principios de ley y orden (de retorno al: todo orden es tradicionalista) contra la caída entropía padecida por el sistema del arte, pero sí la reivindicación neuentropía de la «información», de la organización de código que resulta la congelación del azar, la suspensión de lo puramente arbitrario.

Se advierte hace ya tanto tiempo que parece ridículo insistir: «ningún golpe de dados abolirá nunca el azar». Ahora bien, no parece mal momento para recordar el otro perfil del mismo «juego»: la pura persecución del sentido articula un programa abstracto que basta para señalar, aunque sólo sea, «la dirección de reposo instantáneo —o «apatencia alérgica»— a que tendrá una sucesión de acontecimientos diversos, pareciendo necesitarse entre sí por leyes, haciendo posible aislar el signo de la concordancia entre ese reposo —capaz de excentricidades innumerables— y una elección de las posibilidades legítimas por tales leyes» (*).

Nadie pretende, según esto, patrones o promesas de perfecta felicidad, pero sí la fortuna del encuentro que entiende como una fulguración la revelación del sentido. Lo fortuito, pero necesario, simplemente.

No se trata de defender ninguna hermenéutica universal, por supuesto, pero tampoco de seguir tolerando el escamoteo de todo principio interpretativo. No de reivindicar estas alturas el gran discurso, pero sí de exigir el desahucio inmediato de tanta y tan barata ausencia de todo dispositivo descifrador de la articulación intersubjetiva del interés compositivo conjugado en las organizaciones —no en vano frutos de una intencionalidad comunicativa, de una «voluntad de representación»— de los signos.

Para entendernos, con las pocas y juiciosas palabras que la sabiduría popular gasta: que ni calvo, ni con dos pelucas, vaya. ■

* MARCEL DUCHAMP *Étant donné...*

Contra la Historia y el *Arte en general*: la tarea crítica de Ángel González y Juan José Lahuerta

JOSÉ DÍAZ CUYÁS

Esta introducción a las entrevistas de Ángel González y Juan José Lahuerta aborda su singular orientación crítica. Se ha enfatizado lo que les une, soslayando que tanto en sus textos como en su actividad podemos encontrar entre ellos notables diferencias. Algunas evidentes, como el hecho de que Lahuerta nunca haya ejercido como crítico de arte en un sentido estricto o en la importancia que en su caso tienen las labores de comisariado y el trabajo museográfico.¹ No obstante, como podrá comprobarse por sus propias declaraciones, se reconocen mutuamente inmersos en una tarea común asentada en una fuerte complicidad intelectual. Los dos han producido una obra extensa, con una escritura depurada, rica y compleja, que ofrece una narración a contrapelo de las ideas recibidas sobre el arte de la modernidad. En las líneas que siguen lo que se busca es tan solo apuntar al lugar desde el que hablan, localizar esa inusual perspectiva que caracteriza su tarea crítica.

Por lo que respecta a la situación actual de la literatura del arte, resulta constatable cómo en las últimas décadas se han ido desdibujando las fronteras entre sus distintos géneros. Es cierto que los textos sobre arte nunca formaron un paisaje ordenado y homogéneo, pero también lo es que los perfiles del variado surtido de formas discursivas que lo conforman se han difuminado, de manera decisiva, con la pregonada crisis y, según algunos, con el final irremediable de los dos grandes modelos de referencia: el de la crítica de arte y el de la historia del arte. Con independencia de que a este trance le demos un contenido terminal y apocalíptico o le concedamos un carácter regenerador y renovador, deberemos asumir que la controversia de las últimas décadas sobre la legitimidad de los *marcos* disciplinarios ha puesto de manifiesto que su coherencia discursiva dejó hace tiempo de ser evidente para nosotros. Con todo, hay que ser precavidos con el término crisis, si nos atenemos a la cantidad de lo publicado en estos años en el concurrido y multitudinario mundo del arte tanto la crítica como la historia del arte habrían estado viviendo, sin contradicción, un período incuestionable de expansión y crecimiento. Habría pues un contrasentido inevitable en el uso de este vocablo, un tipo de incongruencia que no debe sorprendernos, el propio arte contemporáneo ha sido en esto, como en tantas de nuestras paradojas culturales, un precursor. Como se sabe la apelación a su final tantas veces anunciado alcanzó el grado de máxima exaltación colectiva durante los años sesenta, y aunque desde entonces resulta patente y notoria la incertidumbre sobre cuál pueda ser su ámbito de acción, su naturaleza o sus criterios de valor, lo cierto es que esto no ha impedido, más bien al contrario, que se hayan acrecentado las certezas sobre su utilidad social, fortalecido su función institucional y ampliado su consumo. El arte lleva más de un siglo vi-

viendo en –viviendo de– el estado de crisis y cabe pensar que esa falta de elocuencia que hoy detectamos en los géneros canónicos de la literatura artística está íntimamente relacionada con la falta de certeza que envuelve al arte mismo. Así, al igual que muchos artistas se vanagloriaban en los años sesenta de haber desbordado definitivamente los géneros tradicionales, también algunos historiadores del arte en los ochenta, con especial beligerancia aquellos adscritos a la nueva historia del arte y a lo que serán los *visual studies* anglosajones, proclamaban la superación irrenunciable de sus límites disciplinares. Si puede decirse que el arte se salió del marco, en un sentido tanto retórico como literal, y que desde entonces no ha dejado de problematizar los límites de su práctica, de una manera semejante su principal discurso de autoridad, la historia del arte, ha terminado por enfrentarse a su propio *marco* y las dudas sobre su coherencia interna hacen que su única legitimidad estribe en una permanente puesta en cuestión. También de forma parecida a lo ocurrido con los estilos artísticos a partir de los sesenta, en el ámbito de la literatura del arte han proliferado teorías antagónicas entre sí, conviviendo en una mutua condescendencia pero renunciando a cualquier posibilidad de consenso.

Este vínculo entre el final de las vanguardias y el de la historia del arte, expresado en otros términos, fue la tesis defendida por Hans Belting en *The End of the History of Art?* Sin duda el libro, junto al de Donald Preziosi, más relevante del debate disciplinar abierto en la década de los 80.² Una diatriba activada tras el agotamiento definitivo de los grandes mitos de la modernidad, entre los que se encontraba la idea de vanguardia, y que en el ámbito de la historia del arte supuso el descrédito de dos de sus piedras ancilares, el historicismo y la categoría de estilo. Pese a sus diferencias, para ambos autores lo que tocaba a su fin era una determinada tradición de historia del arte: la que durante la modernidad se había erigido en guía de la historia cultural, la que pretendía narrar la evolución de los estilos, de un período a otro, en base a una continua lógica interna. Planteado así, de manera tan genérica, esta impugnación a la historia del arte podría ser compartida por González y Lahuerta quienes comenzaron su labor, con algunos años de diferencia, en el momento en que declinaba aquel último bastión de la certeza histórica que fue la sociología del arte. Puede decirse que por entonces ambos convenían en la falta de elocuencia de la historia del arte, pero sería infructuoso pretender localizar su posición *teórica* en los términos en que se estableció aquel debate académico. Como se comprobará en las entrevistas que siguen, su deliberada despreocupación por las cuestiones de método les ha mantenido siempre alejados de las polémicas que dinamizan el mercado académico y editorial, una despreocupación a la que posiblemente contribuya el modo entre seguidista y retardatario con que suelen ser recibidas en la universidad española. En su apelación contra la historia del arte no encontraremos ninguna voluntad por hacer las obras más transparentes o legibles gracias a la ayuda de la teoría crítica, el posestructuralismo, los estudios culturales, de género, poscoloniales, del psicoanálisis o la semiótica, sino, más bien al contrario, la de celebrarlas en su irreductible materialidad y la de potenciar su contingencia frente a cualquier interpretación basada en grandes categorías históricas o filosóficas.

Observado de manera retrospectiva, este debate de refutación de la historia del arte decimonónica se generalizó con relativo retraso en la academia, sobre

todo si pensamos en las convulsiones que venía sufriendo la cultura contemporánea y en que la negación de los principios de objetividad y linealidad histórica tenían antecedentes tempranos. No fue este el caso de la crítica de arte, subsidiaria de los esquemas conceptuales de la historia del arte, pero más apegada a la práctica artística, el mercado y la actualidad. En el período de las vanguardias la crítica más inquieta ejerció como discurso legitimador de los eslóganes de las distintas facciones y vino a correr su misma suerte, la de una situación de crisis siempre renovada. En un célebre texto de 1928 Walter Benjamin ya diagnosticaba su inevitable decadencia por “una cuestión de justa distancia”, por la imposibilidad de una visión objetiva o de conjunto en un mundo donde la mirada más esencial, la “mirada mercantil, [...] se llama publicidad”. Terminaba preguntándose qué es lo que situaba ya entonces a la publicidad por encima de la crítica: “No lo que dicen los huidizos caracteres rojos del letrero luminoso, sino el charco de fuego que los refleja en el asfalto”.³ Su fuerza no estriba ni en el mensaje ni en su reiteración, sino en el poder infernal con que la “caprichosa inmediatez” de los medios de masas moldean nuestras sensaciones.⁴ De este modo certificaba el final o, más probablemente, uno de los finales de la crítica de arte, agotada por la pretensión, se sobreentiende, de competir con la publicidad en su propio terreno: fabricando eslóganes. Un argumento que nos trae de vuelta a la escritura de González y Lahuerta, puesto que la frase remite a una imagen central en el pensamiento de Benjamin, la modernidad como infierno, una idea-horizonte cuyas incómodas consecuencias para la actualidad tienden a olvidar muchos de sus exégetas y que ambos han tenido siempre presente en su revisión crítica del arte contemporáneo y su literatura. Entre estos efectos indeseados podría aducirse que el diagnóstico de una crítica de arte confundida con la publicidad y, en última instancia, vencida por ella, bien podría hacerse extensible al arte contemporáneo en general, cuya práctica hoy compite, cada vez más debilitada, con la “caprichosa inmediatez” de la publicidad y de su torvo sucedáneo en el terreno político, la propaganda. Frente a ese arte de los eslóganes, al que con frecuencia se ha visto reducida la vanguardia y sus secuelas, González y Lahuerta apuestan por un arte de la plenitud corporal, que se resista al embotamiento de los sentidos, al debilitamiento y la enervación de las sensaciones sometidas a la lógica de la “mirada mercantil”. No es una tarea que pueda acometerse con una voluntad sistemática, mediante categorías generales o visiones panorámicas, sino que, por el contrario, obliga a desbrozar de manera expeditiva argumentos sólidamente establecidos para dar cuenta de las impresiones más simples, para revitalizarlas en su levedad y hacerlas fuertes frente a la violencia identificadora y taxonómica del discurso. Como ocurre a su modo con el propio Benjamin, esta labor impone un estilo de escritura intensa y discontinua, constituida por ensayos breves que actúan como paralipómenos, como anotaciones marginales de las cosas omitidas en el gran texto de ese libro ideal que formarían los tratados del arte contemporáneo. Digresiones a contrapelo de la historia del arte entendida como relato universal y tan apegadas a las cosas que en ocasiones los textos parecen remedar la estructura formal de aquello que interpretan. De aquí la dificultad para localizar su posición crítica en el concurrido escenario de la actualidad: de una parte, porque en el ámbito académico se mantienen apartados de la historia del arte canónica, pero también

y con premeditación de los debates teóricos que propugnan su remplazo (por lo demás repletos de equívocos, algunos mayúsculos, como el de insistir, con razón, en el componente metafísico del concepto de arte, para a continuación pretender sustituirlo por el no menos metafísico, aunque sí mucho más inoperante para el análisis histórico, de visualidad); de otra, porque en el mundo del arte reivindican una práctica volcada en la corporeidad y la materialidad de las obras, lo que les mantiene alejados de las corrientes principales del arte y la crítica contemporáneas (por motivos, en el fondo, semejantes, porque un arte cada vez más distante de las cualidades físicas de las cosas se hace propenso, inevitablemente, a las cuestiones metafísicas).

Como ya se ha indicado habría que señalar, de entrada, una diferencia entre ambos respecto a lo que suele considerarse como crítica del arte. Mientras Ángel González aparece en cualquier estudio sobre arte reciente en España como uno de los críticos más influyentes en las décadas de los setenta y ochenta, de Juan José Lahuerta no puede decirse que haya ejercido nunca como tal. Pero con independencia de que también el propio González abandonara la crítica en sentido estricto hacia finales de los ochenta, lo que más allá de la crítica como género se trata aquí de esclarecer es, como se ha apuntado, esa *posición* crítica en la que están comprometidos y les distingue con claridad. Por otra parte, en ambos casos, su escritura elaborada y elocuente, sostenida por una rotunda erudición, pero más propensa a la digresión que al análisis metódico, se aparta igualmente de la historia del arte. Es cierto que en el caso de Lahuerta su *Gaudí* (1992)⁵ mantiene una cercanía, siempre problemática, con lo que cabe esperar de una monografía de historia de la arquitectura, pero su apuesta ya estaba claramente definida en *1927* (1989):⁶ frente al desarrollo cronológico elige el corte sincrónico, ordenando los capítulos como escenas sueltas recorridas por diversos ejes temáticos que las relacionan por contigüidad. De este modo rompe con la lógica lineal de la historia, al tiempo que se vale de una serie de elementos de análisis como el estudio de las revistas y publicaciones de la vanguardia, las relaciones entre texto e imagen impresa, la intertextualidad entre arquitectura y pintura, el diálogo entre literatura y arte, el psicoanálisis o la relevancia concedida a lo popular que, con mayor o menor énfasis, resultaron característicos de las nuevas tendencias historiográficas de los ochenta. Una voluntad semejante por romper con la continuidad histórica se encuentra también en los libros de González. Exceptuando unas pocas monografías, sería el caso de su *Giacometti* (2006) o el de algunos catálogos individuales, como el dedicado a *Carlos Alcolea* (de cuya exposición fue comisario en 1998),⁷ sus ediciones suelen recoger capítulos sueltos que mantienen entre sí un aire de familia, pero que no pretenden ordenarse en un relato cronológico coherente.⁸ Puede decirse que en los dos el texto se mantiene fronterizo y en suspenso respecto de lo que suele entenderse tanto por crítica como por historia del arte. Su estilo exigente, ensayístico, con textos autosuficientes que tienen la densidad y la contundencia de un aforismo, se acomoda bien con la extensión de un artículo o de una conferencia y, de hecho, esta es en buena medida su procedencia. Por lo que respecta a su formato estarían cercanos, pues, al género de la crítica concebida en sentido amplio. Sin embargo, por los temas elegidos, en los que siempre se establecen vínculos con las grandes cuestiones del arte del pasado y, sobre

todo, por su manera de abordarlos, con un manejo de las fuentes impecable desde el punto de vista académico, parecen situarse, más bien, en el terreno disciplinar de la historia del arte. Claramente, lo que más allá de su formato o su temática les aleja de una y otra es, precisamente, su estilo y enfoque, esa peculiar orientación crítica a la que venimos aludiendo y de la que ya podemos avanzar, como rasgo más destacado, un empeño extraordinario por hablar de lo que es, en apariencia, menor.

Para acercarnos a su concepción del arte y la historia resultará útil desarrollar el argumento de esa conexión necesaria, aunque paradójica, que Hans Belting establecía entre la historia del arte y el arte de la modernidad. Una y otro comparten un origen común en las postrimerías del siglo XVIII y, a pesar de su aparente y mutua indiferencia, fueron conceptos como los de estilo y forma elaborados por los historiadores del arte los que sirvieron a críticos y artistas para legitimar su *nueva* práctica.⁹ Por su parte, el arte siempre contribuyó con sus propios medios a los sueños de emancipación de los movimientos políticos de la modernidad, cooperando junto a ellos en su tarea de diseño y construcción del futuro. Ambos movimientos, los artísticos y los políticos, sintieron en el siglo XX la necesidad de liberarse del historicismo decimonónico, donde tenían sus raíces, para pasar a proclamar el advenimiento de una “historia nueva” y de un “arte nuevo”. El resultado de esta convergencia es lo que se conoce culturalmente como proyecto moderno –modernidad tal como la entienden las vanguardias–, para cuyo desarrollo resultó imprescindible el concurso tanto de la “lógica histórica” –el progreso– como el de los “estilos artísticos” –lo nuevo–, de tal forma que su comunión retórica les permitiera constituirse en modelos útiles de identificación social. Este fue el papel contradictorio que, en gran medida, desarrollaron las vanguardias en su lucha por un futuro utópico, el de alimentar los grandes mitos de la modernidad y de ese modo contribuir a los anhelos de liberación inducidos por los nuevos designios del capitalismo finisecular. Pues bien, el empeño principal de la actividad crítica de Ángel González y Juan José Lahuerta va dirigido a socavar, justamente, tanto los cimientos conceptuales como las prácticas de ese proyecto modernizador. Lo que de una parte, supone el descrédito de la *lógica* histórica, algo que, parafraseando a García Calvo, pasaría por una defensa de la tradición frente a la historia; y de otra, supone la superación de un relato histórico basado en los *estilos*, con vistas al desmontaje implacable de las falsas idealizaciones y de las fantasías de emancipación del arte contemporáneo.

Para acometer esta labor se hace necesario criticar las ideas recibidas y las palabras de la tribu, como corresponde, cuando menos desde la Ilustración, a cualquier proyecto crítico. Muy posiblemente la falta de credibilidad de la figura del crítico en la actualidad resulta indisociable de la percepción paradójica de que se ha alejado de la tarea *crítica*. Cuando la dinámica del sistema artístico ya no pretende simular disputas entre bandos enfrentados, al crítico tampoco se le exige polemizar ni tomar partido. Es cierto que la crítica, en su sentido etimológico de enjuiciar y en el más moderno de toma de posición, nunca estuvo de manera exclusiva en manos de los críticos. Pero digamos que ahora, tras la caída del mito vanguardista y tras el reforzamiento del sistema del arte, la globalización y la banalización cultural han venido a confirmar que aquel viejo lema de los sesenta

del *todo es arte* no era sino el trasunto del *todo es mercancía*. Una situación que hace del ejercicio del arte, pero también del de la crítica algo enormemente equívoco. Cuando ya es una obviedad el papel que el arte contemporáneo ha jugado y sigue jugando en las adaptaciones culturales del nuevo capitalismo,¹⁰ se hace difícil distinguir en los argumentos de buena parte de la crítica, lo que pervive en ellos de rancia propaganda ideológica o lo que se reduce, sin más, a mera publicidad. El progresivo desmoronamiento de la autonomía del arte y la expansión triunfal del *arte en general*,¹¹ ha propiciado una artistización del todo que concibe cualquier aspecto de la “caprichosa inmediatez” de nuestra realidad actual como una obra posible en el gran archivo del arte contemporáneo. Esta magia de la transmutación “de cualquier cosa” se sostiene gracias al poder que le ha otorgado su creciente institucionalización. Lo remarcable es que mientras este tipo de sortilegios suponían en su origen un posicionamiento crítico implícito dentro del campo autónomo del arte, con su creciente heteronomía estas prácticas y los discursos que las legitimaban han ido perdiendo su negatividad para dejar paso a una suerte de *actitud* crítica, sin contenido explícito, que parece haberse expandido a todos los elementos del sistema. Lo que resulta paradójico es, en definitiva, que justo en el momento en que la crítica a la institución ha pasado a convertirse en “tendencia”, en una práctica común entre artistas, críticos y comisarios, lo que desaparezca del panorama sea, precisamente, cualquier atisbo de polémica. En esta tesitura, frente a esa conveniente falta de peligro, parece inevitable que la etérea y volátil figura del crítico tienda desde hace algunos años a solaparse con la del mero gestor cultural.

Esta completa disociación entre el ejercicio de la crítica y su efecto más distintivo, la polémica, ha sido relativamente reciente. Cuando Ángel González ejerció el papel de crítico en los medios de comunicación, lo hizo en un momento en el que el mundo del arte todavía se mostraba receptivo a las consignas y a las proclamas, en el que parecía que todavía había bandos artísticos enfrentados. Y, aunque posiblemente ya era tarde para eso, protagonizó junto a Juan Manuel Bonet y Quico Rivas una breve y agitada polémica en favor de un grupo de pintores de su generación. Se trata de una historia bien conocida, aunque, por lo general, malinterpretada, que debe enmarcarse en los debates inmediatamente anteriores y no, como se hace con frecuencia de manera anacrónica, en función de lo que ocurrirá después. En el texto teórico más ambicioso de este período, *Niagara Falls* (1981), hacía una brillante defensa en favor de un realismo no *ilusionista* que, de una parte, reivindicaba la figura como molde de las sensaciones corporales frente a la abstracción informal y matérica –como pintura ciega–; mientras que de otra, y sobre todo, suponía una reivindicación del término realismo frente al secuestro al que lo había sometido el *realismo social*. Se trata de un artículo enraizado en rivalidades de época en las que no podemos detenernos, baste señalar que España era una excepción cultural en Europa y que la Dictadura produjo, como efecto previsible, el refuerzo a la contra de un arte proclive a la instrumentalización ideológica. En aquel medio artístico tan excepcional y distorsionante el “fantasma del realismo”, la vieja ilusión del arte como herramienta de transformación social, dominaba la escena y las distintas tendencias, desde la pintura social al conceptualismo. La posición de González fue la de reaccionar con beligerancia ante aquel imperativo, según el cual, el

valor de verdad de una obra estriba en su contenido ideológico explícito, lo que supone la violencia teórica de *identificar* en un mismo sujeto revolucionario la vanguardia artística y la política. Y lo cierto es que en aquella situación tan sobrecargada y excesiva, debió hacerlo, también, excesivamente. En un país donde las estructuras políticas habían permanecido largo tiempo disociadas de la vida pública, sometida a una suerte de *irrealidad* social y cultural, aquella lucha por el *realismo* a finales de los setenta lo era, en primer término, por el principio de realidad. Pero lo que aquí nos interesa, más allá de las cuestiones coyunturales, es la vigencia de la fuerza argumental de aquel texto y el modo en que prefigura su orientación crítica posterior. Se trata de un claro alegato contra el proyecto positivo de la modernidad, de un ambicioso ejercicio crítico contra las pretensiones de transparencia y de coherencia lineal de la historia del arte, así como de las mistificaciones ideológicas y formales de las vanguardias. Lejos de una historia de los estilos traza la genealogía de una posible pintura *metarrealista* en la que Cézanne sería el motor invisible de la *Mariée*, y en la que Duchamp y Matisse harían tándem para una "pintura de enredo –metafísico– que se resiste a las reducciones críticas 'modernistas' y constituye, además o tal vez por eso, un capital prácticamente intacto de *realismo no ilusionista*".¹² Hay una negación explícita de una modernidad compacta que solo puede relatarse siguiendo el modelo crítico basado en el relevo de los sucesivos movimientos artísticos. Un planteamiento que no se corresponde con lo que inmediatamente después serán los términos del debate posmoderno, que, más bien al contrario, suponía de hecho la existencia de *una* modernidad homogénea, cuya consistencia habría entrado en crisis, y que daría pie a un nuevo ciclo caracterizado por el eclecticismo cultural. Reivindicación, por tanto, de un arte liberado de las hormas de la narración histórica para volver a situarlo en su espacio material, alejado de las abstracciones y categorizaciones de la historia y volcado en los asuntos vitales. Así, la pintura es concebida como un *molde de apariencias*, pues solo el hecho de que atribuyamos "una equívoca corporeidad enervante a las apariencias" puede permitir que exista como tal, "esto es: como paradigma del cuerpo del mundo o *realidad*". La pintura como figura de la realidad, como una figura corporal y encarnada en la que resuena la carne del mundo de Merleau-Ponty, la necesaria copertenencia entre percepción y presencia que hace de la pintura una "realidad aparente", y no una mera representación. Su defensa de la pintura lo es sobre todo de ese arte de las apariencias con el que colectivamente construimos realidad, de aquí que lejos de sustentarse en una supuesta esencia intemporal lo haga en una idea de arte que va más allá de las obras. Este es el motivo por el que ya nos encontramos aquí con una propuesta imposible en la que seguirá insistiendo en textos posteriores: la de librar al arte de los propios artistas. También ellos habrían terminado por olvidar su papel en la construcción colectiva de nuestra "realidad aparente"; su tarea no debería consistir ni en engrasar los circuitos del capital, ni en contribuir a sus sueños míticos de emancipación. Como afirmará años después en *El Resto* (2000) su dominio se localiza en lo residual, en lo expulsado y desechado, su labor es la de celebrar los gozos de la materia y de las cosas liberadas a su valor de uso, y la de hacer fiesta común del regalo de su abundancia. "Pérdida por excelencia: fuente y fuga de cuanto de dulce y sabroso tiene *Das Kapital* secuestrado o envi-

lecido”¹³ El arte entendido como fiesta y sacrificio, defendido por críticos feroces como Nietzsche o Bataille, aboga por una plenitud de la experiencia corporal que ciertamente no se limita a las obras de arte, pero que, a su vez, se sitúa en las antípodas del comfortable *arte en general*, máximo exponente de esas formas de *liberación* alegórica con las que el arte, a su modo, responde dócil y positivamente a los dictados emancipadores de la modernidad.

No es extraño que, como indica en su entrevista, Lahuerta percibiera cuando leyó *Niagara Falls* que había una sintonía entre los dos. Por entonces ya estaba embarcado en la que será su tesis doctoral, *1927. La abstracción necesaria en el arte y la arquitectura europeos de entreguerras*,¹⁴ dirigida por Manfredo Tafuri, cuya crítica radical a la arquitectura moderna fue un referente para la revista militante que aglutinó en la Barcelona de finales de los setenta a una joven generación de arquitectos, *Carrer de la ciutat* (1977-1980), entre cuyos editores figuraba el propio Lahuerta. En este *1927* el único argumento histórico que el lector encontrará se lo ofrece su título: “la abstracción necesaria”. No la abstracción concebida como un recurso formal o como una opción estética, tampoco como resultado de una voluntad por encontrar nuevas formas expresivas con las que representar los tiempos modernos; sino entendida como una situación de hecho, como base de la realidad social y cultural de los años veinte. A propósito de los proyectos de viviendas de Ludwig Hilberseimer a los que se atribuye una abstracción ideal, Lahuerta sostiene: “No es de la capacidad de especular del pensamiento de los artistas de donde esas *composiciones*, a la vez instantáneas y eternas, surgen, sino de su intercambiable posibilidad de *mostrar* lo existente.”¹⁵ Si aceptamos la premisa de que la fuerza del arte descansa en su capacidad para *dejar ver* lo existente, cabe esperar que el fundamento abstracto de la cultura de entreguerras se muestre en toda obra de calidad más allá del estilo, y que lo haga necesariamente bajo motivos diferentes, incluyendo los de orden figurativo, con independencia de la voluntad expresa del artista. No hay pues ninguna tesis histórica que demostrar, lo que el libro busca es sencillamente *mostrar* las múltiples maneras como llega a concretarse la abstracción del lugar y del tiempo en la Europa prebélica. Para ello se valdrá de autores relevantes situados en los márgenes y constituidos en contrafiguras de la modernidad vanguardista, en cuyos cuadros y edificaciones puede apreciarse con mayor claridad que en los de aquellos vinculados a los *ismos*, enmascarados tras los programas y eslóganes de actualidad, el auténtico alcance de los procesos de abstracción en nuestra vida corporal y en nuestra vida pública. Lahuerta irá depurando con posterioridad este empeño por una escritura del *mostrar*, alejada del carácter demostrativo de la argumentación en las ciencias sociales y a contracorriente también de esa otra “abstracción necesaria” que fortalece los tópicos disciplinares de la historia del arte. Su trabajo desde entonces se mantiene distante de cualquier pretensión taxonómica o categorial para volcarse en lo concreto, en esas particularidades y diferencias materiales donde salta la colisión irresoluble entre aquello que se muestra en las obras y los dictados de la lógica histórica. Este empeño por servirse del texto solo para *dejar ver* es el que dota de una secreta unidad a su escritura, pero es también el impulso que convierte su trabajo en una suerte de muestrario potencialmente infinito, trunco y fragmentado en consecuencia, que no sería sino el rastro de una crítica

asumida abiertamente como acto, como acción en sí misma sin principio ni fin, donde la escritura discurre sin buscar alcanzar un cierre y sin conclusión.

Que esta cruenta tarea de desarme del arte moderno, en la que ambos se han embarcado, se percibe como una excepción en el panorama de la historiografía española lo demuestra el que Juan Antonio Ramírez los distinguiera, tras el cambio de siglo, como máximos representantes de una nueva escuela *paranoica* de historia del arte. Si por un lado, consideraba a Ángel González como “el maestro indiscutible de esta corriente crítica”,¹⁶ por otro, calificaba a Juan José Lahuerta como “el mejor representante de esa escuela iconológico-paranoica de historia del arte que se ha desarrollado en España”.¹⁷ Todo parece indicar que se trata de una escuela poco concurrida, formada por dos únicos miembros que se presiden mutuamente. Pero no siempre fue así. El intento por categorizar una corriente paranoico-iconológica viene de atrás, cuando en una fecha tan temprana como 1991 intenta establecer, con un guiño irónico, paralelismos y connivencias entre el método paranoico-crítico y el método iconológico de la escuela de Warburg. El denominador común se localizaba entonces en el rechazo del pensamiento dialéctico, cuyo método se basa en la síntesis de los contrarios, por la defensa de un pensamiento de la contigüidad, cuyo método se apoya en los deslizamientos y superposiciones a la manera del freudismo. Esta comparación tenía como conclusión que la única diferencia entre el método de Dalí, considerado como poético, y el método de Panofsky y sus continuadores, tenido por científico, sería la erudición propia del trabajo académico. Lo remarcable es que esta “síntesis singular entre la escuela de Warburg y la herencia daliniana” se habría extendido por entonces a las universidades de todo el mundo y habría “alcanzado una posición dominante respecto a otras opciones metodológicas”.¹⁸ Muy posiblemente con esa categoría Ramírez estuviera aludiendo a cuestiones que le preocupaban personalmente en aquellos años, en especial a la ampliación disciplinar de la historia del arte que coincide con la recuperación de la figura de Warburg, al inicio de ese humus especulativo que será la nueva *teoría crítica* y, también, por supuesto, a los inmediatos intentos de renovación de la iconología por parte de los *visual studies* americanos. Pero, por lo que afecta a nuestra escuela, este trasfondo académico, todos estos debates metodológicos y disciplinares, la parte, digamos, sería del asunto, no tiene tanto peso como la cuestión de fondo: la apuesta de plantear alegremente que el “principio corrector de la interpretación” de Panofsky, parapetado tras la erudición del investigador, no deja de ser una ilusión, y que la experiencia ya nos advierte de cómo un manejo irreprochable del método puede tener como resultado una exégesis delirante. Así, el célebre principio corrector podía muy bien pasar a constituirse, por derecho propio, en un ingrediente esencial de la lectura paranoico-crítica. En realidad, eso es lo que viene a proponer años después cuando aplique esta categoría de manera más restrictiva y estricta a nuestra escuela, a la que entonces considera como un fenómeno “resultado del cruce, aparentemente imposible, entre el rigor y la erudición académica con las matrices epistemológicas de Salvador Dalí”. Lo “imposible” aquí no residiría en la complejidad o el capricho de la mezcla, en las dificultades técnicas o de método, tanto como en lo improbable de sus resultados, es decir, en la remota posibilidad de llegar a una interpretación elocuente. Por eso pasa a advertirnos

inmediatamente de sus peligros: “Ni que decir tiene que sus riesgos son enormes. El método en cuestión solo puede practicarse con éxito cuando se posee, como Lahuerta, un gran talento intelectual y una veta literaria de alta calidad.”¹⁹ Y también, cabe añadir, cuando se concibe la crítica como acción y ejercicio, no como unos contenidos que se poseen y pueden compartirse con la seguridad de un credo, sino como el acto mismo de poner –de ponernos– en crisis. Solo así se puede lograr el dominio de ese arte de juzgar la “realidad aparente”, pesar los valores infinitesimales de las cosas e interpretarlos en su diferencia singular. Un arte del acto crítico que no puede depender de la aplicación correcta de un método, lo que, ahora sí, nos acerca un poco más a la escuela, porque cuando el acento se pone en el acto de interpretar la verdad histórica pierde inevitablemente su carácter mayúsculo, y nos obliga a pasar de los asuntos de procedimiento a cuestiones relacionadas con la propia naturaleza de la cosa tratada. Por eso Ramírez estuvo acertado al terminar su reseña sobre los *Estudios Antiguos* (2010) de Lahuerta señalando que su historia “se sostiene, milagrosamente, en (y por) el artificio del arte.”²⁰

De esto es pues de lo que se trata, de un arte *imposible* de la interpretación.²¹ El propio Ramírez nos pone sobre la pista cuando sostiene que esta “corriente crítica” se caracteriza: “por el despliegue de un talento prodigioso para descarrilar los asuntos y para convencernos de lo fructífero de esos descarrilamientos. Esto implica que se otorga (o se descubre) una extraordinaria pertinencia a ciertos temas, aparentemente menores o marginales, pero que el talento del analista consigue elevar a la categoría de *centrales*.”²² La metáfora del descarrilamiento adquiere toda su fuerza si en lugar de los asuntos en general, leemos los asuntos tal como los presenta la historia del arte. Pues como sabemos, de lo que se trata es, en efecto, de hacer descarrilar los relatos de la historia del arte, en especial, los del arte de la modernidad, que en palabras de González no serían sino la manifestación de la exclusión del ojo, de un ojo que habría sido arrasado por la “caprichosa inmediatez” de lo *visible*, por la transmutación del capital en imagen y su dominio consiguiente en todo el orden de la mirada.²³ Esta es la pertinencia de los temas menores, la de hacer con ellos una historia imposible de las zonas residuales del arte moderno, el de restituir en el arte la plenitud del placer corporal del trato con el mundo y apartarlo de la interesada servidumbre del arte *en general*, sometido al dictado uniforme, pese a sus pretendidas promesas de liberación, del programa moderno. Pero la importancia de lo menor no estribaría tanto en su reivindicación para elevarlo a la categoría de central, como en descubrirlo, precisamente, como *anomalía*, como lo no idéntico, como singularidad disruptiva e irreductible a las categorías generales de los discursos críticos y académicos al uso, en la posibilidad de hacerlo revivir y actuar, para que la incertidumbre de lo abierto prevalezca sobre el cierre y la ilusoria transparencia de la historia.

En *Arte y Terror* (2008) González nos da una clave de este arte *imposible* de la interpretación en el que se ha confabulado junto a Juan José Lahuerta: “En una entrevista realizada en 1985 para hablar de Michel Foucault decía Deleuze: ‘Para él, pensar era reaccionar contra algo intolerable que había visto. Y lo intolerable no era nunca visible a primera vista, sino que estaba más allá: era necesario ser un poco vidente para poder percibirlo [...] Si pensar no permite ver lo intolerable

ble, no tiene sentido pensar. Pensar significa siempre pensar cerca de los límites de una situación, pero también significa ver...". González concluía: "¿qué serían, pues, esos límites sino la resistencia que cualquier situación ofrece a ser pensada; su resistencia a dejar de ser impensable? Aunque, por otra parte, ¿cómo pensar en algo que no ofrezca resistencia a ello?; o incluso: ¿cómo pensar en algo que no se dé por imposible?".²⁴

Notas

1. Lahuerta ha comisariado las exposiciones *Dalí. Arquitectura* (Barcelona, 1996), *Arte Moderno y revistas españolas* (Madrid, Bilbao, 1996), *Margaret Michaelis. Fotografía, vanguardia y política en la Barcelona de la República* (Valencia, Barcelona, 1998), *Universo Gaudí* (Barcelona, Madrid, 2002), o *Salvador Dalí, Federico García Lorca y la Residencia de Estudiantes* (Madrid, 2010). Ha sido asesor del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid (2004-2005) y conservador jefe del Museo Picasso de Barcelona (2010-2011). En la actualidad ejerce como conservador jefe del Museo Nacional de Arte de Cataluña desde septiembre de 2013 (fecha en que fue realizada nuestra entrevista), donde en el pasado mes de septiembre de 2014 presentó una completa remodelación de la colección en 4.000 metros cuadrados de espacio expositivo. Ha ejercido asimismo como galerista junto a Antonio Pízzia con *CRC. Galería de Arquitectura* (Barcelona, 1985-1987) y como editor con su sello *Mudito & Co.*

Obviando su actividad como escritor y conferenciante, Ángel González también participó activamente en el proyecto de la galería *Multitud* (1974-1978), ejerció como crítico de arte en *El País* (1976-1979) y en *Cambio 16* durante la década de los ochenta, apoyó y promovió la Nueva Figuración madrileña de los setenta, fue miembro del consejo asesor del MNCARS y comisario de la exposición monográfica de Carlos Alcolea (MNCARS, 1998).

2. Cfr. Hans Belting, *The End of the Art History?*, The University of Chicago Press, 1987; reeditado como *Art History after Modernism*, The University of Chicago Press, Chicago, 2003; y Donald Preziosi, *Rethinking Art History: Meditations on a coy science*, Yale University Press, New Haven, 1989.

3. Walter Benjamin, *Dirección única*, Alfaguara, Madrid, 1987, p. 77.

4. "Se alquilan estas superficies" es el título-letreiro de esta sección. Con su inagotable capacidad para la metonimia, en este caso entre intelecto y percepción, Benjamin apela a la imposibilidad de "adoptar un punto de vista" que se pretenda objetivo cuando la mirada social está configurada por la publicidad, cuando, como ocurre en el cine, "solo su firme y caprichosa inmediatez es fuente de sensaciones".

Años después, hacia 1958, también Adorno declarará la muerte de la crítica, en su caso debido en mayor medida a un embotamiento del intelecto –social– que de las sensaciones –colectivas–:

"La crisis de la crítica literaria y sin duda de toda la crítica artística por lo demás, en particular también de la musical, no es una mera cuestión de incompetencia de los especialistas. Remite a la constitución global de toda la existencia de la actualidad. Por una parte, se ha venido abajo cualquier fuerza establecida de la tradición en la que la crítica, aunque fuera para contradecirla, pudiera basarse. Por otra, la sensación dominante de impotencia de los individuos paraliza aquellos impulsos que pudieran conferir su energía a la crítica. La gran crítica solo es concebible como momento integral de corrientes intelectuales a las que bien contribuya, bien contradiga, y estas mismas extraen su fuerza de las tendencias sociales. A las vista del estado de consciencia al mismo tiempo desorganizado y epigonal, la crítica carece de la posibilidad objetiva de un despeje."

Theodor W. Adorno, *Notas sobre literatura*, Akal, Madrid, 2003. pp. 643-644.

5. Juan José Lahuerta, *Antoni Gaudí, 1852-1926. Architettura, ideologia e politica*, Electa, Milano, 1992.

6. Juan José Lahuerta, *1927. La abstracción necesaria en el arte y la arquitectura europeos de entreguerras*, Anthropos, Barcelona, 1989.

7. Ángel González, *Alberto Giacometti: Obras, escritos, entrevistas*, Polígrafa, Barcelona, 2006; *Carlos Alcolea*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1998.

8. Sería el caso especialmente de *El Resto: una historia invisible del arte contemporáneo*, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2000; y de *Pintar sin tener ni idea y otros ensayos sobre arte*, Madrid, Lampreave y Millán, 2007.

9. *Ibid.*, pp. 27 y ss.

10. Cfr. Luc Boltanski, Ève Chiapello, *El nuevo espíritu del capitalismo* [1999], Akal, Madrid, 2002. Más específicamente, sobre la relación equívoca de lo que estos autores denominan "crítica artística" con las nuevas formas de capitalismo, véase Ève Chiapello, *Artistes versus managers. Le management culturel face à la critique artiste*, Métailié, Paris, 1998.

11. Tomo esta expresión de Thierry de Duve, quien a su vez lo hace de Clement Greenberg. De Duve la utiliza para apuntar a una aporía básica en el arte posduchampiano o en el conceptualismo en sentido amplio, la de que el "arte de cualquier cosa" supone, inopinadamente, la culminación de la subjetividad romántica bajo la forma del solipsismo artístico. Cuando "todo es arte", también cualquier obra puede significar "todo o nada" para cada cual.

Cfr. Thierry de Duve, *Clement Greenberg entre líneas*, capítulo III: "Trémulas reflexiones", Acto Ediciones, Santa Cruz de Tenerife, 2005.

En las últimas décadas, la manera más habitual de contrarrestar este círculo vicioso solipsista del arte en general es la de poner la obra al servicio de la comunicación de *mensajes* o de *vivencias*. En el caso de los mensajes, cuando no remedan las "ideas" de la publicidad, suele tratarse de "ideas" políticas explícitas –propaganda– en las que se produce un relevo del *formalismo*, basado en el fetichismo de las convenciones del medio, por una suerte de *contenidismo*, basado en mensajes presuntamente independientes de las convenciones formales. En el caso de las vivencias, se hace

recaer el sentido de las obras en una experiencia supuestamente inmediata, una práctica que en el contexto del llamado "capitalismo de la experiencia" debe ponernos sobre aviso de la facilidad con que la vivencia subjetiva –aunque se disfrace de colectiva– se constituye en mercancía. No deja de ser significativo que haya quien defienda el *contenidismo* ideológico y la *vivencia* sentimental, dos formas extremadas de instrumentalización moral y subjetiva del arte, como manifestaciones de su enriquecimiento por la vida. El equívoco, muy bien rentabilizado por el sistema del arte, estriba en reducir la vida social a la propaganda, y la vida corporal o afectiva al entretenimiento y la terapia. Este sería aquí el sentido, pues, del arte en general: el de una práctica en la estela del "todo es arte" que no sería sino el trasunto inconsciente del "todo es mercancía", y que arropada bajo una difusa "actitud crítica" se manifiesta como mera comunicación de mensajes o vivencias.

12. Ángel González, "Niagara Falls: Consideraciones precipitadas sobre cierto realismo", en *Otras Figuras*, Caixa de Pensions, Madrid, 1981. Reproducido en Juan Pablo Wert et al., *Los esquizos de Madrid: figuración madrileña de los setenta*, MNCARS, Madrid, 2009, pp. 484-7.

13. Ángel González, *El Resto: una historia invisible del arte contemporáneo*, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2000, p. 431.

14. Defendida en 1983. Véase nota 6.

15. *Ibid.*, p. 202. Las cursivas son del texto.

16. Juan Antonio Ramírez, "Salvador Dalí: perlas bibliográficas en un copioso Centenario", *Revista de libros*, n° 88, abril, 2004.

17. Juan Antonio Ramírez, "El arte de la historia del arte: Juan José Lahuerta, Estudios Antiguos", *Revista de libros*, n° 154, octubre, 2009.

18. Juan Antonio Ramírez, *Ars longa: Cuadernos de arte*, n° 2, 1991, pp. 15-20. Tema que desarrollará en el capítulo tercero de *Lo crudo y lo podrido*, Antonio Machado Libros, Madrid, 2002.

19. *Op. cit.*, Ramírez, 2009.

20. *Ibid.*, Juan José Lahuerta: *Estudios Antiguos*, Antonio Machado, Madrid, 2010.

21. Sobre el arte como gimnasia o ejercicio ético de lo imposible, *cfr.*, Peter Sloterdijk, *Has de cambiar de vida: prácticas antropotécnicas y constitución inmunitaria de la naturaleza humana*, Pre-Textos, Valencia, 2012.

22. *Op. cit.*, Ramírez, 2004.

23. *Cfr.*, Ángel González, "El Resto" en *op. cit.* nota 13.

24. Ángel González, *Arte y Terror*, Muditó & Co., Barcelona, 2008, p. 179.

Entrevista a Juan José Lahuerta, Barcelona, 17 de septiembre de 2013

José Díaz Cuyás: Empecemos por la cuestión de tu relación con la crítica de arte y de en qué sentido se puede decir de ti que la practicas. La crítica de arte en sentido estricto se refiere al ejercicio de la opinión en los medios de comunicación y en las publicaciones especializadas. Pero sin traicionar su acepción más común podemos pensar también en otra, más exigente y controvertida, que a partir del concepto ilustrado de crítica se impondría como tarea, precisamente, desmontar los equívocos o las premisas de la opinión. El crítico de opinión está más volcado en los intereses de la actualidad, esa es su pertinencia y su peligro, mientras que el segundo lo estaría en la revisión de las narraciones históricas, de los relatos recibidos que son el soporte de los valores del presente. Este sería tu caso, nunca has ejercido como crítico de arte en el sentido estricto.

Juan José Lahuerta: No he hecho nunca eso que tú llamas crítica de arte en el sentido estricto. Alguna vez he escrito alguna pieza de compromiso para algún amigo sobre temas de arquitectura, pero nunca he ejercido de crítico de una manera, digamos, profesional. Sinceramente, no habría sabido cómo hacerlo. Con esto no quiero decir que no sea algo absolutamente necesario, sobre todo si se hiciese de otra manera, fijándose en los ejemplos que la historia nos ofrece, que siempre son críticos con respecto al presente. Si cuando te refieres a Juan Navarro, por poner un ejemplo que me afecta, hablas de John Soane estás haciendo crítica del presente, y si cuando te refieres a John Soane hablas del Pantheon estás haciendo también crítica del presente. Últimamente he estado releendo los *Salones* de Diderot, qué magnífica crítica. Estaba pegado a los cuadros: va al Salón, mira una pared en la que hay dos cuadros colgados juntos y los pone a dialogar. Es verdad que ahí los había puesto un *tapissier*, que a veces era Chardin, y que podían hacerse muchas bromas al colocarlos, pero, en ocasiones, estaban así simplemente por casualidad. Lo que se aprecia es que había una visión de conjunto muy sofisticada y, además, muy pegada a cuestiones físicas, al ambiente caluroso del Salón en pleno agosto y a las pinturas. La verdad es que hace mucho que no leo críticas, pero recuerdo que cuando aún las leía no me parecía entonces que fuese lo mismo que se hace ahora.

JDC: ¿Crees que esa pérdida de interés se debe a una cuestión de época?

JJL: En mi caso no es que tenga desinterés, sencillamente no lo hago y creo que con las cosas que escribo critico también la forma en que se practica. Sin embargo, no haré una crítica de la crítica, eso no tendría ningún sentido. Me da la impresión de que lo que ocurre ahora en el mundo del arte se puede explicar mejor hablando de Cham, de Manet o Duchamp que haciéndolo de cualquier artista actual.

JDC: Hay quien habla de un final o de una decadencia de la crítica de arte.

JJL: No lo creo. Si se puede hablar de la crítica de hoy como de la espuma de la espuma eso era ya lo que decía Baudelaire, o el propio Diderot, no creo que eso sea un problema. Pero si de lo que se trata es de ponerlo todo en cuestión, mejor hacerlo empezando por los pesos pesados a los que todo el mundo al final acaba refiriéndose. Lo que ocurre es que no es eso lo que se pretende en general. La crítica que normalmente leemos en los diarios o en las revistas es más bien una crítica operativa, que pone a unos en un bando y a otros en otro dependiendo de quién habla y para quién.

JDC: Has participado en varias revistas, en algunas como instigador, es el caso de *Carrer de la ciutat*, pero también has colaborado estrechamente con *Buades*, *3ZU* o *Casabella*, y de manera más esporádica en periódicos como *La Vanguardia*.

JJL: *Carrer de la ciutat* es una de esas cosas que recuerdo con gran placer. El *Carrer* lo hacíamos físicamente, en el sentido más estricto de la palabra: lo escribíamos a máquina, lo maquetábamos, hacíamos las fotografías, las fotocopias, las pegábamos, las llevábamos en carpetas a la imprenta. Además éramos jóvenes y eso, supongo, es importante. *Buades* era otra cosa distinta, una revista mucho más sofisticada desde el punto de vista del diseño, con una circulación muy diferente. Escribí en bastantes números por mediación de Ángel [González] y me nombraron representante, distribuidor o algo así en Barcelona. Cuando tenía que leer mi tesis doctoral, estamos hablando del año 83, le pedí a Ángel que estuviese en mi tribunal. Entonces no lo conocía personalmente. Había leído cosas suyas que me habían gustado mucho, como lo de *Niagara Falls*. Le envié la tesis y al cabo de dos días me llamó entusiasmado, siempre se lo he agradecido. Él mismo recortó un trozo que le había gustado mucho para *Buades*, la parte de Juan Gris, que fue lo primero que publiqué. También, por entonces, fui el primero al que invitó cuando empezó a organizar sus seminarios en el Círculo de Bellas Artes. Luego escribí algo sobre futurismo y sobre Tristan Tzara. Lo que venía a decir era que el futurismo tenía un proyecto, o sea un plan, y en lo que escribí de Tristan Tzara decía lo contrario, no tenía plan y, por tanto, no había proyecto, no había futuro, no había manera de utilizarlo. El futurismo creaba poder, dadá no. Pero terminaba mi texto recordando la visita de Gómez de la Serna a la casa que Loos diseñó para Tzara en París, cuando dice aquello tan certero de que se la había construido con las piedras que le tiraron. Esto de la vanguardia con proyecto y de la vanguardia sin proyecto me interesaba mucho entonces y, sobre todo, el modo en cómo las dos vienen a parar finalmente en lo mismo. *3ZU* era una revista de la Escuela de Arquitectura de Barcelona, estaba en el consejo de redacción, pero la verdad es que me dediqué solo a mi número sobre Klein. En *Casabella* estuve más activo al principio, cuando a Dal Co lo nombraron director, nos reuníamos a menudo y pensábamos bastantes cosas, pero ya hace años que la revista ha cambiado mucho y solo colabore de vez en cuando. En *La Vanguardia* entré a colaborar cuando empezó *Culturas*, me pidieron hacer una serie de catorce

artículos a los largo de catorce semanas. Nada que ver con la crítica, coincidió con que me habían invitado a Japón a dar unas clases, allí escribí *Japonecesdades*. Parece que les gustó y me pidieron que siguiera colaborando, pero escribí una reseña de *Tour-ismes*, una exposición de la Fundación Tàpies y me la recortaron por todas partes. Después de eso no continué.

JDC: Sueles presentarte como escritor, por supuesto no como crítico, pero en ocasiones también evitas hacerlo como historiador.

JJL: Suelo indicar que soy profesor de Historia del Arte, pero abreviando me gusta lo de escritor porque tiene un sentido muy estricto, físico, literal. Aunque tenga un plan cuando me pongo a escribir empiezo siempre con unos prolegómenos que se alargan y alargan, de modo que al final creo que todo lo que he escrito son siempre prolegómenos de otras cosas que no he llegado a escribir y que no escribiré nunca. Por tanto, escribo. En el sentido más estricto.

JDC: ¿Y te reconoces como historiador del arte?

JJL: Sí, pero tampoco muy claramente, en realidad no escribo historia del arte. El libro de Gaudí es el que más se ajustaría, aunque desde el punto de vista de la historiografía gaudiniana sea un libro un tanto extraño y excepcional. Por su concepción y orden interno es un libro de historia de la arquitectura, aunque espero que sea algo más que eso, porque habla de cómo se resuelve un problema de arquitectura en un sistema de poder. Pero aparte de este libro, no sé si las otras cosas que he escrito son historia del arte, en el sentido de que puedas sacar de ellas una visión que te permita comprender lo que ha ocurrido. Me parece que tiendo a complicar más bien que a explicar.

JDC: Dentro de la historia del arte hay autores que en las últimas décadas han intentado abrir la disciplina a otros ámbitos, como la historia de la religión o la antropología. También los hay que se decantan por un estilo más ensayístico.

JJL: La idea del ensayo, en el sentido más original y montaignesco de la palabra, sería conveniente para lo que hago. Pero no se trata solamente de introducir otras cosas a lo que era estrictamente el terreno de la historia del arte en el sentido académico, como, por ejemplo, temas que tengan que ver con la sociología o con la religión o con la antropología o con lo que sea, sino que también hay una estructura formal que es distinta. En mi caso solo sé empezar a escribir a partir de algún pequeño detalle, de otra manera no se me ocurre nada. En el libro de Gaudí, el primer capítulo está dedicado a la situación de Barcelona transformándose de una ciudad provinciana en otra con pretensiones cosmopolitas. En la época de la fiebre del oro hay una burguesía que se enriquece y quiere tener monumentos en sus calles, cuadros y alfombras en sus casas y buenos edificios. Aquello debían ser cuatro líneas de introducción y al final es todo el capítulo primero. Recuerdo que una vez un estudiante me preguntó cuál era mi método, le dije que había un hilo y yo tiraba del hilo. En

general, esta punta de un hilo que sale de un ovillo es un pequeño detalle, me parece la única forma de estar pegado a las cosas, que es de lo que suelo hablar, porque no suelo filosofar.

JDC: Si con eso te refieres a que no juegas con conceptos, no sé si estaría de acuerdo. Te alejas de las abstracciones teóricas, pero, en la práctica, precisamente por eso, tu empeño en determinar lo concreto resulta consecuente con un pensamiento de la diferencia. Respecto a la historia del arte, tanto Ángel González como tú os mantenéis en diálogo con ese ámbito disciplinar, es cierto que para socavarlo, pero eso presupone su reconocimiento como un campo de conocimiento específico. ¿No te parece?

JJL: En términos generales me gusta la idea de mantener las disciplinas. Pero creo que la historia es una abstracción tremenda, que tiene sus propias reglas, que se ajustan mal con las cosas reales que han ocurrido, que nos ocurren. En cuanto pones un poco la lupa te das cuenta que la historia no funciona. En cambio, lo que sí funciona es todo lo que pugna por salir y brota del pequeño detalle. Juan Antonio Ramírez escribió una vez que Ángel y yo formábamos una escuela historiográfica, la paranoico-crítica, supongo que porque percibía que hacíamos eso: empezar por una pequeña cosa que luego se va encadenando y encadenando con otras. En una caja de herramientas al sacar una siempre se enredan otras que no esperas, pero que acaban sirviendo. En una caja de juguetes pasa lo mismo, y aún se entiende mejor.

JDC: El problema es cómo seleccionar ese detalle sin caer en lo meramente anecdótico. Se me ocurre que puede estar relacionado con la importancia que le das a la escritura. Al fin y al cabo la escritura es discurso, y discurrir sobre algo te obliga a estar atento, agudiza la visión.

JJL: Supongo que sí. Los detalles que saltan a la vista son los que van a dar algo de sí. Tiene que ver con la fisicidad, con el cuerpo. Esto que dices de la escritura en relación con la concentración también me parece importante. En mis textos suelo intentar un equilibrio y una simetría de las partes que es muy poco moderna, suelen ser bloques bastante equilibrados. Y desde hace tiempo escribo sin puntos y aparte, o casi, porque no sé dónde ponerlos. Al final todo queda así con ese aspecto de bloque. Tiene que ver con la concentración, si piensas en que lo que escribes es algo así como, no sé, un soneto...

JDC: En relación con este asunto del detalle un buen ejemplo práctico, tomado de *Humaredas*, sería tu interpretación de la espiral en Gaudí: cómo tomas ese elemento ornamental de las puertas para ampliarlo a toda la casa manteniendo una evidente lógica interna.

JJL: Eso es lo que, en general, los historiadores no miran. El discurso de la historia del arte más académica, pero también el de autores menos académicos, se desmorona en cuanto les pones delante esas cosas pequeñas, no saben dónde colocarlo dentro de lo que han construido. En general, cuando escribo

intento estar pegado a cosas muy concretas, por eso cada vez me gusta más reivindicar una forma de entender el arte en la que los materiales, las manos, las herramientas son las que provocan las obras. Los conceptos generales de historia del arte tienden siempre a idealizaciones, a abstracciones o generalizaciones, y forman parte de esta gran tomadura de pelo que son las promesas de emancipación de la modernidad. Cuando lo cierto es que la liberación, siempre provisional, está en la pequeña cosa.

JDC: Dices que no tienes tema, pero este de las promesas de emancipación podría ser uno de ellos, ahí vuelves una y otra vez.

JJL: Ahí vuelves si te fijas en lo menor. En mi caso suelo hablar de artistas importantes, no porque sean mejores o peores, sino porque pesan, porque forman los grandes pilares de esta historia del arte sobre la que de una manera o de otra todo continúa justificándose. En cuanto te fijas en una pequeña cosa, en un gesto, resulta que ya no funciona nada. También hay otros elementos más tangenciales. Por ejemplo, en el capítulo de Loos en *Humaredas* donde relaciono la cuestión del ornamento con la criminología de la época. Me parece claro que si hablo de Loos y el ornamento, habrá que sacar también los trapos sucios, que por otra parte manchan a toda la utopía moderna. También pasa algo parecido en el texto sobre Mies, con toda esa imaginaria sacada del mundo popular. Nadie se había fijado en esas postales o en esas revistillas de variedades en las que las obras de Mies también eran reproducidas y comentadas. Con ellas se puede ver a Mies de otra manera, permiten construir cosas mucho más reales que la historia de la arquitectura y, sobre todo, menos útiles, en el mejor sentido de la palabra. No se puede construir poder con eso, sencillamente no funciona.

JDC: Lo que planteas sería algo así como buscar la grieta y hacer cuña para se abra. Pero en el caso de Loos, aunque el texto sea devastador desde un punto de vista ideológico, no pretendes devaluarlo como arquitecto.

JJL: Al contrario, digo que es un gran arquitecto. Es otra cosa contra la que voy, contra lo mitos abstractos y las promesas de liberación que se construyen a partir de la admiración por estos personajes. Parece que no se pueda decir algo distinto a lo que ya se ha dicho. Pues no. Loos es un personaje que cuando escribe aquellos textos en los que vincula el crimen con el ornamento está ligado a unas cosas que son terribles. Quiérase o no, está ligado a la ideología de la limpieza, limpieza en todos los órdenes, que ha legitimado los mayores crímenes del siglo XX. Hay que pensar y volver a pensar en las responsabilidades del arte, de la vanguardia, en esos crímenes, en esos horrores. A partir de ahí, y ya puestos de cara al infierno, ¿no se convierte Loos en un personaje, sin paradojas, mucho más rico?

JDC: Te has extendido también en la obra de Dalí o de Gaudí, y parece que tu lectura, en especial la de este último, no ha sido muy bien recibida en Barcelona. Es un caso significativo, porque a Gaudí se le ha santificado casi en sentido

literal. Tú lo bajas de los altares, pero a la vez nos muestras que es un artista mucho más interesante de lo que pensábamos.

JJL: No en Barcelona, sino entre los gaudinistas, que tienen su propia religión y sus capillas. Pero la verdad es que mi libro de Gaudí siempre ha tenido un recibimiento magnífico, tiene dos ediciones en español, en italiano ya va por la quinta y está traducido también al francés y al inglés. Esta es una de las experiencias más directas que he tenido de lo que son los mitos. Por mucho que tú demuestres con pruebas fehacientes que Gaudí no era un genio alegre, sino un personaje relativamente siniestro que actúa en una situación de poder que sigue determinando a nuestra ciudad y a nuestra sociedad hasta hoy mismo –solo hay que ir a la Sagrada Familia y ver el *bussines* que es y que la rodea–, el mito es tan poderoso que no se moverá ni un milímetro. En general los mitos son un gran negocio, por eso hay que intentar socavarlos, de lo contrario solo nos queda someternos a ellos. Cuando salió el libro en su edición original italiana, en 1992, fue Tafuri quien se encargó de presentarlo en Venecia, una de las cosas que dijo era que gracias a él la obra de Gaudí podía empezar a entenderse en la historia de la arquitectura moderna, articulada en ella. En este sentido el libro funciona, luego no sé si servirá o no servirá, tampoco me importa mucho. Don Quijote dice aquello de no sé a dónde alcanzo con mis desvelos. Hay un toque melancólico en esto con el que no me siento nada incómodo.

JDC: Hablando de Barcelona, has intervenido de manera muy crítica en algunas polémicas urbanísticas sobre la ciudad.

JJL: Sí, alguna vez me han llamado a coger el micrófono y decir algo.

JDC: ¿Y cómo se relaciona una cosa con la otra? Venimos hablando de un discurso de desmontaje o desmitificación, con el cual pretendes que no se pueda hacer nada en el presente, incluso a riesgo de caer en la melancolía y, por otra parte, tomas una posición activa en estas protestas vecinales.

JJL: Pero lo de la melancolía no lo digo en absoluto en un sentido negativo. Es un carácter que no vendría mal que se generalizará un poco más. Lo que la modernidad propone es justamente, entre otras cosas, abolir la melancolía, ahí ya se demuestra su valor, simplemente el de pensar, y el de hacerlo con la conciencia de lo imposible... Pero lo otro es acción inmediata. Si están a punto de construir un hotel en un solar y me llaman los vecinos para hablar en una asamblea o un acto reivindicativo, claro que voy. Aquí la acción inmediata me parece absolutamente necesaria, y además, la verdad, es un honor que me llamen para hacerlo.

JDC: Hay quienes hablan de una “historia del arte crítica” para referirse a diferentes corrientes historiográficas. ¿Te sentirías cómodo con esa nomenclatura?

JJL: Eso de “historia del arte crítica”... ¿qué significan esas adjetivaciones? En cualquier caso, como te decía, no creo que haga historia. Hay personajes

a los que me he dirigido una vez y luego las circunstancias me han llevado de vuelta a ellos muchas otras, por desgracia, como por ejemplo a Gaudí o a Dalí, también a otros como Le Corbusier. En general, no tengo un plan, no veo esa crítica de la historia en un sentido sistemático. Lo que sí tengo en la cabeza es un montón de proyectos que han quedado en el margen, porque lo que he escrito, repito, son meros prolegómenos. Por ejemplo, tengo en la cabeza hacer un *Estudios antiguos* dos, o como se vaya a llamar, porque hay muchas cosas que tenía pensadas escribir y no llegué a hacerlo. Pero no estoy pensando si falta algo para rellenar un hueco porque de esa manera aportaría más pruebas y se explicaría mejor el conjunto. Soy muy formal, eso sí, debe estar relacionado con eso que hablábamos de que soy escritor y, seguramente, también con el hecho de que soy arquitecto. Tal vez en un sentido más inesperado mis libros están formalmente muy contruidos, suelen ser simétricos, tener capítulos o pares o impares dependiendo de lo que conviene, tener forma de tríptico, a veces están hechos con capítulos que tienen casi las mismas palabras. Este tipo de cosas sí las pienso mucho, aunque están escritos siempre de corrido intento que tengan esta simetría. Esto sí, pero ¿historia? No... [Risas]

JDC: También está la relación entre texto e imagen.

JJL: Lo que escribo por regla general es un discurso que siempre está pegado a las imágenes. Son imágenes porque están publicadas en un libro, no hay otro remedio, pero intento que el texto esté pegado a lo concreto que esas imágenes representan, al cuadro, al dibujo o a lo que sea. Intento hablar de cosas físicas. Soy bastante enemigo de las imágenes y, en cambio, me paso todo el día hablando de ellas. Lo hago porque no hay otro remedio, lo bueno sería tener las cosas físicas delante. Hablar de Santa Maria Novella en Santa Maria Novella, o de las *Meninas* frente a las *Meninas*. ¡Cómo cambiaría todo! Este tema de la imagen es algo que he discutido con Didi [Didi-Huberman] muchas veces. Para mí la imagen tiene una condición fantasmal, no hay nada detrás, no tiene materia, en última instancia puede pensarse en ella casi como una proyección del cerebro. En cambio, de lo que me gusta hablar es de una pintura, o de otras cosas igual de palpables, una construcción, un texto.

JDC: El concepto de imagen que manejas está muy alejado de los términos en que suele plantearse el debate.

JJL: La pintura solo es una imagen cuando la consideras de una determinada manera, si la traspasas al papel de que está hecha una revista la conviertes en imagen, pero la pintura no es una imagen en sí misma: pesa, huele, mancha. Es cierto que en los museos no te la dejan tocar, pero ahí se produce una tensión entre imagen y uso. Hay un valor de uso que no es solamente el valor de cambio o el valor de exposición que supone la imagen. En realidad, la imagen, tal como la entendemos, es un concepto moderno, tiene que ver con la multiplicación y con lo fantasmal, como en el caso de la fotografía, con la posibilidad de reproducción, y, en última instancia, de reproducción sin soporte. A mí lo que me interesa es hablar de la pintura o de la escultura, no de

la imagen, que es otro problema distinto. Incluso en el caso de la fotografía puede llegar a discutirse que sea una mera imagen. Hace poco estuve en la feria de fotografía histórica de Nueva York. Cuando ves esas fotos del XIX no puedes dejar de preguntarte cómo pueden llamar a eso imagen, cuando son de una materialidad tan intensa y fascinante. Las imágenes no tienen carne y esas fotografías tienen demasiada, demasiado *fascinus*. La idea de imagen no la acabo de ver. El uso que suele hacerse de este concepto me parece una exageración, se aplica además a infinitas cosas, tanto a la reproducción de un cuadro como al cuadro mismo, tanto a una fotografía de un artista que la ha hecho tranquilamente en un estudio, como a una fotografía de un prisionero en un campo de concentración que la ha hecho como ha podido y jugándose la vida. En una entrevista que le hizo Parinaud para la televisión, Céline decía que a él le importaba la cámara que le filmaba, no el individuo que la había fabricado: si era un padre de familia, un proxeneta o si le dolía una muela. Lo importante era que la cámara funcionaba. Pues bien, pienso justo lo contrario. A mí sí me importa, y por eso estoy en contra del concepto imagen. Es un concepto que lo abarca todo y cuando digo algo quiero saber a qué se refiere. Me parece además que en los textos que escribo la idea de que la imagen tiene que sustituirse por una relación más material y corporal con las cosas sirve para desmontar muchos prejuicios. Creo que esta es una buena herramienta para colocarse delante de las cosas –digo cosas– y ponerse a escribir. Otra cuestión es pensar en la imagen en términos mesiánicos o revolucionarios, como hace Benjamin, como encuentro fulgurante de un instante del presente y un instante del pasado: pero ahí donde decimos imagen tal vez deberíamos decir figura, enigma, etc.

JDC: Entiendo que el problema de fondo es el de la especificidad de lo artístico, tienes que mantener esa separación entre arte e imagen para preservarlo como una actividad diferenciada. Pero esto te lleva a manejar un concepto restringido de imagen. Belting, por ejemplo, habla de imágenes en un sentido más amplio, sin embargo permanece muy atento al soporte material.

JJL: Pero, ¿en qué momento sale la imagen del soporte material? ¿Como en las películas donde queda el cuerpo aquí y sale el alma por ahí? No veo esa distinción. Es cierto que tengo un concepto muy restringido de las imágenes. Pero en general, lo tengo de casi todo, soy muy severo... [Risas]

JDC: Esa severidad es la que te lleva también a desconfiar de cualquier método o sistema. Pero aunque te niegues a tener un proyecto, el lector sí percibe que hablas desde un lugar determinado, desde una posición muy elaborada que se actualiza en cada texto, de manera que leerte es una invitación a visitar ese lugar una y otra vez. Esto es lo que marca el curso de tu escritura y le da continuidad a lo que escribes. A pesar de tratarse de escenas independientes cuando te leo siempre pienso que el texto podría continuar.

JJL: Pero una cosa que me horrorizaría es recoger lo que he escrito al estilo de una *opera omnia*. Esto que dices de que los textos podrían continuar es

evidente, los veo como fragmentos que pueden estar relacionados, pero los agujeros que quedan entre ellos no se tapan nunca. Ni siquiera cada texto es como querría que hubiera sido, al principio imagino una cosa y luego sale otra. Todo esto tiene que ver con la escritura. La escritura condiciona mucho lo que digo, no solo cómo lo digo, y creo que esto nos lleva de vuelta al tema de lo paranoico-crítico. Es algo que he comentado mucho con Ángel, porque él también tiene esta misma sensación: es el escribir mismo el que te va dando las ideas. A medida que vas escribiendo y vas viendo, las cosas que escribes se van poniendo en relación con lo que estas mirando y con lo que pensabas hacer, pero no porque lo estés planeando, ni tampoco con la intención de colocar cada una de las cosas en un compartimento para que te permita una visión de conjunto.

JDC: Me gustaría localizar mejor ese lugar desde el que hablas. Tafuri y su proyecto de desmitificación de la modernidad puede ayudarnos. Pese a la manera tan diferente en que concibes tu trabajo, creo que esa exigencia y esa severidad de tu posición crítica sigue manteniendo una afinidad subterránea con aquella tradición historiográfica.

JJL: Tafuri sí tenía un proyecto. Un proyecto además basado en unas construcciones ideológicas que también están muy claras en sus textos. Él era muy sistemático, practicaba esa crítica de la arquitectura que en la época llamaron negativa, y era especialmente crítico con las utopías de liberación de la modernidad, con la vanguardia. De esta visión crítica y de esta historia no operativa aprendí mucho, casi todo. Pero eran otros tiempos, entonces se podía pensar en la idea imposible de reescribir de arriba abajo toda la historia en contra de la historia programática, y que de ese modo era posible explicar que la arquitectura no es una creación abstracta, sino que está inmersa en un sistema de división del trabajo y de lucha de clases. Lógicamente, lo que salía muy mal parado de todo esto era el proyecto operativo de la historia de la modernidad, que se basaba en la idea de la vanguardia como proyecto de liberación.

JDC: Pero fue todavía más duro con los posmodernos. Frente a los historicismos revisionistas, su propuesta fue volver a Brunelleschi y abordarlo como un moderno, lo que le permitía defender que, en realidad, fueron los arquitectos de la vanguardia los que a su pesar habían retomado y actualizado el legado de la tradición. En esta operación se invertía el relato histórico, la historia recibida, para que tuviera un efecto en el presente. Es en este tipo de operaciones donde encuentro mayor afinidad entre vosotros.

JJL: Por supuesto que hay afinidad en ese sentido. Pero no olvides que esto lo dice en *Teorías e Historia*, que es un libro del año 68, en un momento de debate muy específico. Lo que plantea es que Brunelleschi es el primer artista que rompe la continuidad del producto artístico, divide el trabajo del artista en un momento intelectual y en otro ejecutivo, haciendo descansar el prestigio en el momento intelectual, el de la invención. Por tanto, el artista moderno solo puede explicarse dentro de la historia del trabajo intelectual y, en últi-

ma instancia, de la lucha de clases. Como decía Bataille la arquitectura es el rostro del poder. Tafuri, de otro modo, viene a decir lo mismo. Dentro de esa situación, para él indiscutible, lo que hace es explicar la agonía del artista que nace en los tiempos de Brunelleschi en connivencia con la voluntad de la oligarquía florentina: hay una perfecta coincidencia entre lo que propone el proyecto intelectual del artista y cómo pretende esta burguesía representar el mundo. Después de Brunelleschi esta situación entrará en crisis, el trabajo del artista continuará siendo intelectual, separado de las tradiciones artesanas que ligaban la producción artística al material, lo que lleva a una interpretación subjetiva y abstracta del mundo. A partir de entonces el artista autónomo se mantiene en continua lucha con el poder. La última manifestación de esta agonía son las vanguardias clásicas, sobre todo aquellas que creen haberse comprometido con una revolución. Lo que más le interesaba eran los arquitectos de izquierda alemanes o los artistas soviéticos. Es ahí donde se produce definitivamente el fin del artista como intelectual que había nacido en la Florencia del XV. Esta es la idea básica de *Teorías e Historia*, con posterioridad irá refinando sus argumentos, porque este libro es un manifiesto, pero ese es el plan general que mantiene siempre. Una parte de su vida la dedica a hablar de las vanguardias del XX, básicamente lo que publica alrededor de *La esfera y el laberinto*, *La ciudad americana* o *De la vanguardia a la metrópoli*, luego vuelve al Renacimiento, que es donde había empezado su carrera. Digamos que sistemáticamente va desmontando desde esta construcción histórica la historia del artista moderno. Aparte de sus libros sobre Venecia, se dedicó a hacer exposiciones monográficas sobre Rafael, Giulio Romano, Francesco de Giorgio Martini... Cada tres años había alguien que recibía el "impacto". Lo que aparecía era un Rafael infinitamente más complicado de lo que se había dicho siempre, pero al mismo tiempo un Rafael que trabajaba en la angustia del proyecto del artista, enfrentado al centro conflictivo del mundo. Esto es lo que aprendí, la idea de que el arte se explica en sí mismo y que se explica en sí mismo en conflicto con el mundo. Esto es también lo que intento explicar.

JDC: Nos enseña que para entender la vanguardia tenemos que olvidarnos de lo que decían los vanguardistas y de lo que han dicho los historiadores, y que, por muy lejos que la cronología sitúe aparentemente a Brunelleschi, su obra puede ayudarnos a comprenderla. Esa es también tu apuesta.

JJL: Claro, Tafuri es mi maestro. En la historia que él construye se encuentra esa idea. En mi caso, a pesar de que escribo de una manera muy distinta y me dirijo a ejemplos diferentes, tampoco puedo soportar que el arte se explique como una cosa que influya en el mundo, incluso que puede sobre el mundo, que es de hecho como se ha explicado la vanguardia. Una parte esencial de toda esta miseria de los proyectos de emancipación humana que nos ha explicado la modernidad están basados en ideas de las vanguardias. Para explicar a Mondrian lo mejor es coger uno de sus cuadros, empezar a mirar cómo está pintado y lo que dice él de ese cuadro, ver si coincide lo que dice y lo que estás viendo, lo más probable es que no sea así, y menos todavía con lo que han dicho sobre él.

JDC: Hablas del arte como de algo que se explica en sí mismo, lo que nos lleva al tema de la autonomía y su posición más o menos conflictiva con los sistemas de poder.

JJL: El arte es una cosa absolutamente autónoma, es decir, tiene sus razones; creo que queda perfectamente explicado si frente a la historia del arte pensamos en una historia del trabajo del artista, en una historia de su trabajo como intelectual. El arte ha construido un sistema a partir del cual se explica él mismo formalmente, materialmente, y justamente estas son las cosas que, por lo general, la historia y también la crítica en el sentido estricto no suelen hacer. Hablan del arte como si fuese una cosa que está no se sabe dónde, como una especie de barco lleno agujeros, pero le ven ventaja a eso, a que haya muchas vías de agua. No es así, el arte tiene su razón de ser, intentemos entonces saber cuál es, cómo esta razón de ser encaja o deja de encajar en el mundo de las cosas concretas. Al fin y al cabo eso es lo que el arte es, o lo que era...

JDC: Esa razón de ser quedaría velada por los relatos míticos. ¿Cuáles son los mejores instrumentos para su demolición?

JJL: De nuevo la cuestión del detalle es muy importante aquí, no grandes explicaciones, ni visiones generales. En general, la historia del arte nunca habla de nada, puede sonar un poco pedestre, pero si te pones a hablar de las cosas con un poco de atención es como acabas con las ideas preconcebidas. Los mitos son las ideas preconcebidas llevadas a la exaltación ideológica y práctica del poder, qué mejor manera de atacar las ideas preconcebidas que fijarse en una grieta, en un grano, en la hierbecita que agranda la pequeña grieta en la que ha arraigado..., entonces todo se desmorona. Hablando de método, esto es lo único que en mi caso se puede considerar un método. Por un lado, parto de una punta en la que hay una cosa concreta, por otro, en la otra punta hay un discurso que dice que no hay que construir poder, porque el poder está basado en mitos. Está la pequeña cosa, que va a ser como el grano de arena en el zapato de la historia y, por otro lado, que con eso no se pueda hacer absolutamente nada, me parecen dos cuestiones esenciales.

JDC: ¿Qué te parece el libro de Arasse sobre el detalle?

JJL: Es un libro muy bonito, pero es otra cosa. Él propone fijarse en los detalles pero lo hace, en realidad, para explicar algo que no se separaría de la historia del arte, sino que más bien supone un nuevo enriquecimiento. Arasse no pretende acabar con nada, no es mi caso. Dentro mis posibilidades sí que pretendo dejar la cosa tan removida que al menos no se pueda volver a coger de la misma manera. Arasse te pide que te fijas en un detalle de un cuadro y entonces, a partir de aquí, descubrimos en esa pintura que se había interpretado de cierta manera que hay además, no sé, una historia erótica escondida. Lo importante es el "además", algo que suma. A mí me encanta leer esto, pero no pretendo decir que Gaudí, por ejemplo, es "además" esto otro, sino que eso que se ha venido diciendo de Gaudí no es así. Tampoco es que diga lo que es,

ni quiero, pero como mínimo pongo unos cuantos palos en las ruedas de los que van a toda velocidad diciendo lo que es Gaudí.

JDC: No te reconoces formando parte de ninguna corriente dentro de la historia del arte.

JJL: No me veo rodeado de mucha corriente. Tengo buenos amigos con los que me entiendo como, entre mis compañeros de universidad, Rovira, u otros como Francesco Dal Co o mis amigos neoyorquinos, o tantos otros, pero como interlocutor de verdad solo conozco a uno, que es Ángel. Es con él con quien de verdad hablo de estas cosas y nos damos cuenta de que más o menos vamos siguiendo unas ideas parecidas. Necesitamos pocas palabras para entendernos, por lo tanto debe ser que sí, ahí hay un pequeño remolino, pero corriente, por suerte, no veo mucha...

JDC: Esa singularidad tiene que ver también con la problemática recepción de lo que escribís. No creo que pueda explicarse simplemente con la socorrida deficiencia del medio académico o artístico español. Lo cierto es que hay reconocimiento por tu trabajo y que junto con González ocupas un lugar bien delimitado en la literatura del arte española. Pero también lo es que se os percibe como dos "raros" y que vuestra obra no tiene la influencia que cabría esperar. No tenéis buen acomodo en el medio académico, ni tampoco resultáis cómodos en el medio artístico, digamos que traéis malas noticias para cualquiera de los dos ámbitos.

JJL: Puede sonar pretencioso, pero aunque me invitan mucho a hablar y escribir la verdad es que luego no veo mucha repercusión. Es cierto que por *Estudios Antiguos* me dieron un premio, pero a veces me sorprendo viendo que algunos de mis libros están originalmente publicados en italiano, en inglés o en alemán y a nadie le interesa publicarlos, o "retrotraducirlos" aquí.

JDC: Eres de los pocos historiadores del arte españoles con proyección exterior, pero me da la impresión de que tampoco en este diálogo internacional te libras de esa tensión provocada por la condición de raro. Me estoy acordando, por ejemplo, del seminario de *Atlas* con motivo de la exposición comisariada por Didi-Huberman, en tu intervención hacías una crítica implícita de algunas de las tesis de la exposición.

JJL: Con Didi me entiendo muy bien. Para lo de Warburg –bueno, la verdad es que esa exposición surge de una propuesta que le hice yo– me pidió que preparara un tema relacionado con la arquitectura. En el *Atlas* la arquitectura no es, precisamente, muy resultona, no es lo mismo que hablar de los muñecos antropológicos de las primeras tablas con los que todo el mundo queda bien y el público contento. Pero cuando te metes en el *Atlas* con una cosa tan concreta y árida como la arquitectura, entonces descubres el discurso de un historiador académico, lo cual, por cierto, no está mal. Porque Warburg se había formado sobre tradiciones absolutamente sólidas. Aunque luego está esa

otra figura de Warburg que responde a una especie de obsesión por convertirlo casi en un posmoderno. Como me tocaba hablar de arquitectura, lo que decía es que Warburg era un historiador del arte con todas sus consecuencias, y lo decía como un gran elogio. Le tenía mucha manía a los que él llamaba aficionados turistas, a los historiadores ingleses o americanos. A Berenson le tenía una manía horrible, pero si uno se pone a leer a Berenson resulta que tampoco está mal. Piensa en todo lo que se ha escrito a favor de Warburg y en contra de Panofsky, pero bueno ¿qué significa esto? A mí Panofsky no me cae nada simpático, pero hombre no está mal. No se trata de casarte con nadie, la historia del arte es eso. Warburg está bien y, desde luego, hay condiciones en nuestro tiempo que nos aproximan a él casi sentimentalmente, con esa vida tan jodida y apurada, un tipo que acaba medio loco y se va con los indios. Panofsky, en cambio, todo el día en su despacho. Pues sí, puede ser muy antipático, pero esto lo dice gente que también está todo el día en el despacho.

JDC: Otro nuevo mito

JJL: Absolutamente. En esta conferencia, me refería también a un elemento central dentro de esa estructura con la que se ha magnificado lo que Warburg hace, el asunto del *pathosformel*, basado en un determinado movimiento. Siempre te lo presentan como si Warburg, de repente, hubiese establecido una conexión de estas formas de *pathos* constantes en la historia, descubriendo la famosa figura de la ninfa y poniéndola en relación con las figuras griegas. Pero vamos a ver, si a lo largo de toda la Edad Media estuvieron repitiendo esas figuras. Si tú vas a Ripoll y miras la fachada del siglo XII, ahí están. Y si te das un paseo por este museo [Museo Nacional de Arte de Cataluña], por todo el románico, está lleno de estas bacantes. ¿Cómo puede pensarse que los medievales eran tan burros que no miraban los sarcófagos romanos? ¿Vamos otra vez a volver a decir que los medievales eran tontos? Warburg manipulaba las cosas, como todos, y ponía a Ghirlandaio en relación con los romanos. En eso actúa como si fuese Vasari. Entre Ghirlandaio y los romanos hay mil años de artistas en Europa haciendo eso mismo, y con plena conciencia, sin ninguna ingenuidad. Artistas además sin nombre. ¿Nos vamos a creer ahora lo que dice Warburg?

JDC: Aparte de ese aspecto sentimental, la recepción de Warburg se ha visto favorecida también por la cuestión disciplinar, por los cambios en las disciplinas tradicionales y el surgimiento de nuevos ámbitos de estudio. En tu caso la idea de hacer una contrafigura de la modernidad y una lectura no histórica, sino sincrónica, estableciendo coincidencias temporales entre escenas o fragmentos en lugar de relaciones lineales o causales, ya se encontraba en tu 1927. En aquel libro te valías de recursos como la intertextualidad entre arquitectura y pintura, o entre texto e imagen impresa, y concedías relevancia a la cultura popular. Elementos que de una u otra manera han pasado a convertirse en lugares comunes de los *studies* anglosajones enfrentados a la historia del arte canónica. Sin embargo, ni tú ni Ángel habéis entrado nunca en polémicas disciplinares.

JJL: Es posible que lo que escribimos pueda causar alguna polémica disciplinar, pero creo que nunca ninguno de los dos hemos entrado en ninguna polémica de este tipo. Alguna vez lo hemos hablado, a mí cuando alguna vez me han invitado a un seminario sobre metodología ni se me ocurre aceptar. Sobre *1927*, es cierto que cuando lo escribí nadie hablaba por aquí de estas cosas, creo que esto fue lo que entusiasmó a Ángel. Desde entonces somos amigos íntimos. Pero tampoco creas que fuera era algo tan habitual. Mis amigos neoyorquinos se sorprenden cuando ven que aunque está publicado en 1989, está escrito en 1983.

JDC: Esta distancia que mantienes respecto a las polémicas de actualidad es otro elemento que te diferencia. No te resultaría muy complicado hacer algún guiño a la teoría crítica o a los *cultural studies*. Cuando lees a los americanos vienen a decirte, por ejemplo, que además de mirar los cuadros hay que ver también las revistas, algo que tú vienes haciendo desde siempre.

JJL: Pero ellos lo hacen de otra manera. En estos *cultural studies* sí hay un sistema, tienen un proyecto. Por eso "hay que ver" las revistas o las tarjetas postales, es como una obligación. En mi caso voy mucho a los mercadillos, toda la vida he comprado postales, revistas y libros viejos, fotografías populares. En *Humaredas*, sobre todo el capítulo de Mies, está hecho con cosas compradas en mercadillos, por ejemplo la fotografía estereoscópica, o las revistas populares barcelonesas en las que salen los edificios de Mies manipulados en las portadas y en los que nadie se había fijado. Creo que es una cosa distinta a la de los *cultural studies*. Voy poco a archivos y bibliotecas y me temo que Ángel todavía menos. [Risas]

JDC: En relación con esto de las modas y las polémicas culturales, hay un debate anterior, el de la posmodernidad, en el que nunca entraste. Supongo que en este caso, si ya partías de la base de que nunca había existido una historia coherente de lo moderno, de que nunca hubo algo así como una modernidad unitaria y homogénea, tal y como entonces se pretendía dar a entender, era previsible sospechar que aquello iba a convertirse en otro equívoco histórico más.

JJL: Bueno, ¿y qué interés tenía? Ya se ha visto, todo aquello no produjo gran cosa. Algunos hicieron su agosto con el posmoderno, pero en realidad ¿qué estaban diciendo? Hay mucho de estrategia de mercado, parece un poco bestia pero es la verdad. La crítica de arte y la academia, sobre todo en el caso de una academia como la americana, que tiene mucho poder y maneja mucho dinero, tienen de vez en cuando que renovar el producto.

JDC: Hay otra moda cultural más reciente que me parece polémica y que está relacionada con el concepto de crítica como práctica política. En la escena artística se ha producido una especie de reactualización de la vieja historia social marxista, la que normaliza la interpretación de la obra de arte como un documento para el análisis social o ideológico. Se presenta con otra terminología, generalmente atravesada de teoría crítica, y de algún modo mantiene

una relación de retroalimentación con la tendencia artista de la crítica institucional. Esto está creando situaciones contradictorias, como por ejemplo, que se utilicen argumentos o terminologías que provienen de pensadores de la diferencia para defender discursos artísticos en los que la obra termina por identificarse con una sola verdad, en este caso de tipo ideológico. Pienso que tanto en lo que escribes como en lo que haces hay una evidente voluntad política, pero te veo muy alejado de estas nuevas formas de sociologismo histórico o crítico.

JJL: Es que esto de lo que me hablas es una crítica muy operativa, digamos que se empalma la historia social con una renovada conciencia de vanguardia, en el sentido de que el arte es un ente transformador. Esto es historia programática. Si tú haces una exposición de fotografía obrera de entrada te fías de que existe tal cosa, eso ya para empezar, pero luego, además, también te crees que esa fotografía en su momento ayudó o pudo ayudar a transformar el mundo, y que si tú haces ahora una exposición también esta exposición puede llegar a tener esta misma influencia sobre las cosas que ocurren en el mundo. Las utopías de la modernidad son eso, te prometen emancipación constantemente. Por un lado, por tanto, la crítica a esto es la misma crítica que se hace a la vanguardia, cuando decían “nosotros vamos a transformar el mundo, los artistas haremos la revolución”, lo que estaban buscando era una nueva posición del trabajo del artista dentro de unas condiciones de producción nuevas. Ahora no creo ni siquiera que sean tan conscientes de esto, porque entre otras cosas lo hacen dentro de la institución, que es la mejor forma de descubrir inmediatamente que eso no va a servir para nada, como no sea para limpiar la cara y aumentar la credibilidad de la institución delante de cierto público. Estas historias de las que tú hablas, por un lado, creen en los objetivos revolucionarios de la vanguardia, en que el arte es un instrumento de transformación del mundo, que nos lleva hacia esa emancipación que la modernidad nos ha prometido, todavía piensan en esos términos. Y por otro, conciben la historia del arte en términos sociológicos, que no es lo mismo que marxistas evidentemente y, por tanto, piensan que se puede hablar de un arte comprometido, de un artista que está en el mundo. ¿Qué significa eso de un artista comprometido o un arte comprometido? ¿Es que un artista, por el mero hecho de serlo, estará ya necesariamente más comprometido que un médico, un tipógrafo, un metalúrgico...? ¿De qué clase de escatología pretenden hablarnos? Esto es lo que Marx y Engels ya criticaban a los socialistas utópicos, es más viejo que andar a pie, son las enfermedades infantiles de la revolución de las que hablaba Lenin. Todo esto es muy antiguo. Básicamente estas son las cosas que criticaba Tafuri. No se trata de sociología, a mí no me interesa saber si la pintura de Brueghel refleja por positivo o por negativo el hambre que pasaban los campesinos brabanzones o flamencos en el 1500. Pero, en cambio, si me fijase en cómo son las pinturas de Brueghel y supiese algo más sobre cuál era el conflicto del artista en la época, sobre la liberación de los artesanos, el sistema de poder, la capacidad de representar las cosas que los artesanos no representaban y, por tanto, de explicar el mundo subjetivamente, a la medida de alguien, etc., entonces sí sabré algo de lo que pasa con el arte, de la otra manera no sabré

nada. No se trata de utilizar el arte para hacer sociología, sino de saber que el arte está en el mundo como productor y como producción. Además, claro, de su eventual belleza. Es muy pedestre, pero es así. Entonces, ¿qué? ¿continuamos siendo vanguardistas? Y ya el colmo es esto de ser vanguardista en un museo nacional, pero ¿eso qué es?

JDC: Has colaborado estrechamente con el Reina Sofía, también con el Museo Picasso de Barcelona, y justo hace unos días te acabas de incorporar al Museo Nacional de Arte de Cataluña como jefe de colecciones. En tu trabajo para los museos y en tus planes museológicos se percibe la intención de transformar desde dentro los dispositivos discursivos de la institución, pero podría pensarse que esta actividad pública contrasta con la actividad más privada de la escritura. En tus ensayos sobre arte la instancia crítica se establece en el texto, no hay nada proyectivo o propositivo, tienes muchas prevenciones a que pueda ser utilizada fuera de texto.

JJL: Propongo cosas como disfrutar más directamente de las obras, olvidarte de la historia del arte, olvidarte de los conceptos, de las categorías, de las abstracciones, mirar las cosas directamente. Lo que pasa es que eso no sirve para construir un discurso de poder. Todo lo contrario.

JDC: Es cierto que todo eso está entre líneas, pero me temo que no en el sentido en que buena parte de tus lectores esperarían. No hay una dirección a seguir. Creo que esa autonomía en la que mantienes el texto tiene que ver con tu defensa del arte como un hecho autónomo. Sin embargo no se puede decir de ti que no seas un hombre de acción. Has sido galerista, has ejercido como arquitecto, participaste en una revista militante como *Carrer de la ciutat*, intervienes en polémicas vecinales, has hecho exposiciones como comisario y están también estas actividades de asesoría. Tus experiencias anteriores en el Reina Sofía y en el Museo Picasso no fueron del todo fructíferas, pero has vuelto a abandonar la tranquilidad del claustro universitario para embarcarte en este nuevo cargo del Nacional de Cataluña.

JJL: No me importa meterme en el barrizal. Cuando estuve de asesor en el Reina, en unos tiempos políticamente hablando bastante malos, no llegué a hacer un plan del museo, pero sí a proponer bastantes cosas, y desde luego rescaté o propuse un buen número de exposiciones que, de hecho, años después, se han realizado casi todas: *La Noche Española*, la de las revistas de guerra, la de Carl Einstein, la de Warburg, *Encuentros de Pamplona 1972...* En el Picasso tampoco se ha dicho la última palabra, y ahí quedó la magnífica exposición de Pedro G. Romero y Valentín Roma, *Economía Picasso*, entre otras cosas. Ahora, en este caso del Museo Nacional de Arte de Cataluña, que es en el que más me he comprometido, estoy en mi primera semana y he dejado las clases momentáneamente. Pero no pienso tratar la colección de una manera distinta a como trato estas cosas de las que estamos hablando. Veremos qué pasa.

JDC: En los otros casos hubo consecuencias...

JJL: En el caso del proyecto museológico del Reina había cosas que eran ideas mías y otras no. Era un programa del museo. En el caso del Museo Picasso sí que llegamos realmente a diseñar un plan que lo cambiaba todo radicalmente, de arriba abajo, no solo la permanente del museo, sino la visión misma de los años de formación de Picasso. Picasso no es como lo explican, y en el museo de Barcelona, cuyos fondos son magníficos, increíbles, hay pruebas que lo demuestran, un montón extraordinario de dibujos, de cuadernos, de pinturas. El plan estaba completamente acabado. Trabajé mucho con los conservadores del museo, en colaboración constante, y la verdad es que hubo mucha sintonía y disfrutamos mucho, todo el mundo estaba encantado y dispuesto a empezar a descolgar y colgar otra vez. Queríamos contar una visión muy distinta de sus años de formación, y, más en general, de lo que significa la formación de un artista moderno. Era una lectura también muy antimítica, y al tratarse de la colección permanente del Museo Picasso de Barcelona supongo que, al contrario de los artículos que escribo, algo de influencia sí hubiera podido tener. No en el sentido de que fueran a cambiar las cosas, nada de eso, pero sí de que se pusiesen en cuestión. Pero bueno, ya te digo que aún no se ha dicho la última palabra.

Entrevista a Ángel González García, Madrid, julio de 2014

José Díaz Cuyás: Hace un par de años en una mesa redonda en torno a Quico Rivas hiciste un comentario sobre el que me gustaría volver. Al final de tu intervención recordabas una entrevista que te hizo en el momento en que preparaba la exposición sobre los esquizos y que nunca llegó a publicarse. Al parecer, su primera pregunta fue: “¿Por qué crees tú que perdimos el poder que a finales de los setenta teníamos en el mundo del arte?”; tu respuesta: “¿Quieres saberlo Quico?, es muy sencillo, porque nosotros aspirábamos a muchísimo más”.

Ángel González García: Quico siempre estuvo muy preocupado con el poder. No es que hiciera cualquier cosa por conseguirlo, cualquier canallada, pero le intrigaba. Le intrigaba, por ejemplo, el hecho de que nosotros que habíamos tenido, a través de *El País*, todo el poder crítico lo hubiéramos perdido o dilapidado. Le contesté lo obvio, que no aspirábamos a ser críticos de arte poderosos, sino a ser algo más. Lo que estaba diciendo es sencillamente que tanto él como yo aspirábamos a ser escritores.

JDC: Ese “algo más” apunta a una forma de entender la crítica, pero también a un modo de entender el arte. Lo que nos lleva al debate que se produce en la segunda mitad de los setenta entre los críticos, digamos “científicos”, procedentes del marxismo y defensores de la vanguardia como instrumento de transformación social, y vosotros, a los que ya entonces se acusaba de “literarios”. Aunque vuestras posturas no fueran coincidentes, en aquella refriega tienes un papel protagonista junto al propio Quico Rivas y a Juan Manuel Bonet. Ejerciste como crítico, en el sentido de toma de posición, en una escena como la española poco articulada y bastante confusa.

AGG: El término toma de posición es algo rimbombante. No se tomaban decisiones. Nos encargaron alguna exposición, discutimos entre nosotros quién la presentaba y la cosa no llegó a más. Desde luego ninguna sangre llegó a ningún río...

JDC: Hubo un agitado debate en la prensa.

AGG: Sí, pero todo se debía a lo mismo, a que en realidad no había crítica de arte. Los medios eran demasiado débiles, el mercado era una caricatura. Hicimos como si fuéramos críticos de otro lugar. A Quico le hacía mucha ilusión ser crítico de arte. Juan Manuel ha sido fundamentalmente un bibliófilo y un biógrafo. Y yo, que no tenía particular interés por el arte contemporáneo, pues aproveché la ocasión para hacer algunas bromas.

JDC: Alguna vez has dicho que a cada cual le corresponde defender a los artistas de su generación.

AGG: Yo no tenía generación y, desde luego, ninguna constituida por artistas. Cuando llegué a la escena artística madrileña ya estaba todo organizado. Todo giraba en torno a un personaje esencial, bastante olvidado, Juan Antonio Aguirre, y a la galería que dirigía, Amadis, que si no recuerdo mal dependía del Frente de Juventudes. Fue allí donde conocí a Carlos Alcolea, Carlos Franco, Hermínio Molero, al propio Juan Antonio Aguirre, que era pintor en sus ratos libres. ¿Aquello era una generación? Bueno, pero en su sentido temporal más estricto, gente que tenía la misma edad, habían visto las mismas revistas, tenían la misma información, quiero decir que cada cual era de su padre y de su madre.

JDC: Los años de poder crítico a los que aludía Quico Rivas estaban relacionados con vuestra colaboración con *El País*, en tu caso no duró mucho.

AGG: Me echaron enseguida.

JDC: ¿Por qué?

AGG: No hice los elogios pertinentes de los amigos de la dirección. Me habían llamado para sustituir a Santiago Amón, y Juan Luis Cebrián me había suplido, lo recuerdo muy bien, que no le dejase colgado. Siempre me ha llamado la atención que en aquella época nadie quisiera ser crítico de arte de *El País*, empezando por mí mismo, que lo hice siempre un poco a regañadientes. Me negaba a escribir sobre artistas de la casa. En fin, cosas que pasan. En el fondo lo agradecí, porque la crítica de arte que se hace en los periódicos es siempre, casi inevitablemente, servil, acomodaticia, motivo de favores. Nosotros formábamos parte de una generación que de haberse parado un instante a contemplarse en la anterior se hubiera encontrado con que tipos como Gaya Nuño, y tantos otros, eran gente que vivía del negocio. Recibían constantemente obsequios. No sé si estarían bien pagados como periodistas, pero entraban en las galerías pisando fuerte, y el poder que ejercían no es comparable con ningún otro que haya llegado después. Quiero decir que lo que le estaba insinuando a Quico era: "Quico no te empeñes, nunca serás Ramón Faraldo".

JDC: Llegasteis en un momento en que el estatus de la crítica de arte ya estaba en declive.

AGG: Las cosas habían cambiado, los críticos de arte en los cincuenta y sesenta habían sido figurones de la vida social madrileña. Eran los primeros en comerse el canapé. Quico tenía muchas fantasías, entre ellas la de ser crítico de arte. Se lo decía siempre: "Quico, por aquí no vamos a ninguna parte". Pero bueno, se podía jugar a ser crítico de arte, y de una manera menos indecorosa, menos pueril en el fondo, de lo que ha ocurrido luego, con toda esta legión de descebrados que quieren ser críticos de arte a costa de lo que sea, obviamente a bajo coste.

JDC: Dices que no había crítica, ¿había historia del arte?

AGG: Claro que la había, en la universidad se hacía historia del arte, y en algunos otros lugares también, era una historia del arte bastante mostrenca, pero existir existía. Aunque la historia del arte no ha servido nunca para nada. De manera que existiera o no existiera esto es casi irrelevante. La historia del arte solamente sirve para ponerle precio a las cosas y, por lo tanto, solamente interesa a los propietarios de esas cosas.

JDC: Esto de “hacerse pasar” por críticos recuerda también a los pintores de Madrid “jugando” a ser pintores. Parece que la ironía era un recurso básico, que la percepción que se tenía del medio era poco persuasiva, es de esperar que cuando el paisaje no está bien definido sea difícil posicionarse sin caer en el juego de los equívocos.

AGG: Pero yo no quería posicionarme, lo que quería era pasar un buen rato con los amigos. Y algunos artistas resultaron ser excelentes compañeros de farra, gente inteligente, brillante y entretenida, o alocada como era Carlos Alcolea, por ejemplo, o lo es Carlos Franco, o el propio Guillermo Pérez Villalta. Posicionarse, bueno, salíamos por ahí, charlábamos sobre pintura. De hecho, no enseñaba arte contemporáneo en la universidad, daba arte de los siglos XIX y XX, pero desde luego no llegaba hasta la sala Amadis. A mí el arte me interesa más que cualquier otra cosa, incluso el que hacen mis contemporáneos...

JDC: Pero aparte de la farra, en la galería Multitud, por ejemplo, pusiste mucha energía, trabajo y, supongo, que entusiasmo. Ya imagino que en aquellos textos que escribiste no había un programa premeditado, pero lo cierto es que estabais marcando un lugar, y que resultó ser bastante incómodo para el Madrid de la época.

AGG: La galería Multitud constituye una operación muy sencilla, que consiste en rescatar a los artistas de vanguardia de los años veinte y treinta. Nos daban un dinerillo por escribir aquellos catálogos. Aquí de nuevo diría lo que acabo de decir de la gente en torno a Aguirre, que eran muy simpáticos, aficionados a la juerga. A mí me divertía pasarme por Multitud todos los días, pero como quien pasa por su café favorito. Creo que le dais demasiada importancia a todo aquello. Era mucho más, no diría que inocente, porque nunca nada lo es, sino libre, descargado de tensiones y ambiciones ideológicas.

JDC: Era el momento de la Transición, y tanto la crítica como el arte o la historia del arte estaban cargadas de ideología.

AGG: ¡Bah! La historia del arte era una payasada entonces, como lo sigue siendo ahora. Porque arte e historia no tienen nada que ver entre sí. Se repelen, se repugnan. Lo artístico es esencialmente ahistórico, transhistórico, metahistórico. De manera que los historiadores del arte andaban por allí con su metro para medir las dimensiones del cuadro, llenos de polvo por los archivos donde an-

daban rebuscando documentos, fechas de nacimiento y muerte, testamentos... No digo que no se hubiera podido hacer otra historia del arte y, de hecho, se estaba haciendo fuera de España. El caso de Gombrich es un ejemplo estupendo. Pero no había en España nadie que siquiera pudiera hacerle la competencia. Lo que había era una serie de tarugos que sufríamos los que estudiábamos Historia del Arte, y se dio el caso de que, en efecto, algunos de nosotros la estudiamos, como Paco Calvo, Juan Antonio Ramírez, o yo mismo.

JDC: De hecho, perteneces a la primera generación de historiadores del arte.

AGG: Sí, pero como si fuese la última... [Risas]

JDC: Hablas de farras y pandillas, pero eso significa que también había pandillas contrarias, básicamente repartidas entre Madrid y Barcelona, que era donde se concentraba casi toda la actividad. En aquel momento tanto en el bando de la pintura, como en el de los conceptuales, había grupos muy representativos que seguían defendiendo una equivalencia directa entre vanguardia política y vanguardia artística, lo que permitía al llamado "fantasma del realismo" campar a sus anchas. Tengo la impresión de que huías como de la peste de ese sociologismo imperante, y de que es en esa clave en la que debería leerse tu defensa entonces de un nuevo realismo pictórico "no ilusionista".

AGG: No recuerdo bien lo que escribí, pero entonces, como ahora, no me interesaba ninguna clase de confrontación entre conceptuales y pintores, lo he dicho y escrito hasta el aburrimiento, siempre he sido amigo de los que no pintan. Lo que hagan en vez de eso es insignificante, porque para mí el arte tiene poco que ver con las obras de arte. Todo esto del arte es una forma insufrible de fetichización de la experiencia artística, o mejor, como he escrito últimamente, de bibelotización.

JDC: En aquel momento reivindicasteis la promoción exterior de los artistas de vuestra generación, pero la realidad es que desde la Transición España no acaba de integrarse en la escena artística europea.

AGG: Es un problema económico, por lo visto. Todo esto del arte tiene que ver con su comercio, y si el comercio es débil la producción artística será mediocre. Piensa en una ciudad como Nueva York o como París incluso, que está un poco más *démodé*, por la calle encuentras centenares de lugares donde se trafica con el arte, mejor o peor. En España no hay tradición de mercado artístico y los testimonios antiguos que tenemos son bastante pintorescos. De manera que si repasas el siglo XX hay cuatro o cinco exposiciones con una cierta ambición y el resto lo sigue constituyendo una red de tiendas donde se venden muebles, lo que los franceses llamaban tapicerías. Era muy común en la Francia del XIX, el mercado artístico lo controlaban los tapiceros, carecía de autonomía, y algo así pasaba también en Inglaterra. De manera que era el tapicero el que te ponía los cuadros y ahora, el pequeño mercado artístico del que se puede hablar en España, sigue en manos de los tapiceros, sigue en manos de los decoradores.

Decoradores cuyo buen gusto llega al extremo de saber y poder recomendarles a sus clientes este artista o el otro. De manera que el mejor modo en que puede ganarse la vida un artista en estos tiempos es caerle simpático a los decoradores de moda.

JDC: Lo que no quita para que desde las instituciones se hayan venido haciendo inversiones millonarias.

AGG: Sí, se ha gastado muchísimo dinero en promoción. Aunque en realidad una de las cosas más llamativas del arte contemporáneo consiste en que es un pésimo negocio, se ha invertido mucho más dinero del que se ha conseguido de esa inversión. Si yo fuera rico no invertiría en obras de arte, salvo porque este cuadro me guste o aquel otro venga bien en el comedor. Por los desagües se han evaporado cientos y cientos de millones que no le han dado beneficio a nadie. A los artistas desde luego que no, y a los coleccionistas todavía menos, porque generalmente en España ser coleccionista equivale a ser engañado. Se han perdido herencias, esfuerzos, trabajos. Se trata de un gasto masivo, desordenado y negativo, el saldo final es muy poco favorable.

JDC: Si hay despilfarro eso indicaría, por lo menos, que el arte sigue teniendo poder.

AGG: No sé, el despilfarro tiene muchos padrinos, sobre todo en los tiempos modernos, y cierto prestigio bajo la forma de *potlacht*, pero finalmente no deja de ser un desperdicio, un gasto desmesurado y censurable, una deformidad. ¡Bah! Esto del arte español, ¿qué es español? Recuerdo en una ocasión haber dado un curso en la universidad cuyo título oficial era *Arte español contemporáneo* y en el examen me límite a preguntar qué entendían ellos por arte español contemporáneo. Alguien contestó, muy plausiblemente: ¿qué arte?, ¿qué español?, ¿qué contemporáneo?

JDC: El texto con que abres *El Resto* y le da título al libro es, en cierta medida, una despedida y un ajuste de cuentas con la crítica de arte. En aquella antología, editada en el 2000, recogías lo que habías publicado en la década anterior y vendría a certificar un nuevo período marcado, entre otras cosas, por tu distanciamiento de la crítica *tout court*. En aquel pequeño artículo decías muchas cosas, no solo hacías consideraciones sobre las funciones o disfunciones de la crítica, sino también sobre tu concepción de la experiencia artística, sobre el arte como sombra de lo visible. Este texto me parece el mejor modo de acercarnos al lugar desde el que hablas. Por lo pronto, señalas dos tipos de crítica de arte: la *kunstkritik*, en el sentido benjaminiano y la que es habitual en los medios de comunicación. ¿Cuál has practicado?

AGG: A la *kunstkritik* no he llegado. He sido un periodista, o un crítico de arte, revoltoso. Con una cultura un poco diferente de la mayoría de mis contemporáneos, tenía más lecturas y, sobre todo, venía del campo de los estudios antiguos, cosa que uno echa a faltar en los críticos más jóvenes, su deplorable

ignorancia de lo que ha sido el arte. En aquel artículo hacía unas cuantas bromas, me preguntaba para qué sirve la crítica de arte, mi conclusión es que a lo largo del tiempo ha sufrido bastantes cambios. Había empezado por ser en el siglo XVIII un modo de defender a los artistas y había acabado siendo, realmente, un modo de defender no sabría decirte qué, ¿a quién defienden los críticos? Pues como es lógico, defienden su salario, pequeño o mediocre. La crítica de arte existe para que siga habiendo historia del arte, porque de no haberla, la gente se sorprendería. Eso es lo que hace que también aquí los bancos, las instituciones financieras, apoyen el arte: el que en ningún momento pueda desencadenarse el escándalo de que no hay arte. A este respecto, hay que reconocer o por lo menos considerar la posibilidad de que la crítica de arte tenga a su favor hacer plausible la existencia del arte, que es la cosa más importante que los seres humanos se traen entre manos. El arte nos hace felices y libres, o debería hacerlo, y en la medida en que el arte sea fuente de esas cualidades, todos los que se ponen a su servicio, incluso del modo más ridículo, tienen mi admiración o simplemente mi respeto.

JDC: Le echabas en cara a la crítica no hablar de lo que importa. Eso que importa sería precisamente el resto, la parte maldita o de sombra, por eso concluías calificando a la crítica de arte de “oficio tenebroso”

AGG: Creo que la gente entendió mal la palabra, el resto no era lo que sobraba, no era la basura a lo que había que prestar atención, sino, por el contrario, era lo que faltaba. Mucha gente pensó que el resto nos obligaba a exploraciones nauseabundas, y hubo críticos en España, alguno muy notorio, que hicieron una defensa de la defecación y lo abyecto. En absoluto pretendía hacer una apología del George Bataille que tenía una novia que comía bocadillos de mierda, al fin y al cabo Bataille es un escritor religioso, y como tal debe ser leído, como un teólogo.

JDC: Tus referencias en los setenta eran sobre todo francesas.

AGG: Recuerdo la emoción con la que vi en el escaparate de La Hune el primer tomo de las obras completas de Bataille que inmediatamente compré y que fui comprando a medida que se iban editando. Debo mi descubrimiento de Bataille a alguien a quien debo otros descubrimientos, aunque no creo que tan interesantes, Fernando Savater. Fue él quien intentó, creo que en vano, no digo que poner de moda a Bataille, sino recomendarlo a sus contemporáneos, del mismo modo que había recomendado a Cioran o a otros autores.

JDC: ¿Y en el caso de Guy Debord?

AGG: Lo de Guy Debord fue diferente, conocí su trabajo a través de una amiga que vivía en París y que lo conocía. Fue ella quien me envió enseguida la primera edición de *La sociedad del espectáculo*. Y a veces, cuando me pongo avaricioso, calculo cuánto me darían por este libro ahora que los americanos lo adoran... Debord es un escritor sobreestimado. Era un borracho y cuando lees

la correspondencia te das cuenta del tema, andaba a la búsqueda de vino barato. Todo eso que se llama pomposamente deriva, no es más que: "Oye, me han dicho que hay un sitio en Lavapiés..." [Risas] Por cierto, le encantaba el vino de Valdepeñas. Como degustador de vino era un auténtico desastre. Un personaje gracioso, no tanto como él querría.

JDC: Merleau-Ponty también fue importante.

AGG: Sí, y en este caso debo su conocimiento magistral a Simón Marchán, un gran lector de Merleau-Ponty. Fue Simón quien me animó a leer a este gran filósofo francés, autor de uno de los libros más impactantes que se hayan escrito y publicado el pasado siglo: *El ojo y el espíritu*, con su famoso texto sobre Cézanne.

JDC: En tus textos, especialmente en los setenta y ochenta, se le puede leer entre líneas. En el artículo de *El Resto* que comentamos abor das a tu manera un tema suyo, el de lo visible y lo invisible. Allí hacías un alegato a favor del ojo carnal y en contra del ojo mecanizado, el que "quiere verlo todo" y extiende su dominio sobre lo visible. De aquí tu insistencia en el arte como aquello que se resiste a la homogeneidad impuesta por ese ojo solar y cegador, como aque llo que se oculta tras la falsa transparencia de lo visible. De aquí también el carácter político de esta defensa –de "gran política", dices citando a Nietzsche–, porque con la exclusión del arte se excluye también lo que constituye su condi ción de posibilidad: lo común. Sin embargo, desconfías de la pertinencia de "reconstruir" esa comunidad mediante los discursos reivindicativos de la nueva crítica. De tu argumentación se desprende que en la tarea del crítico o del artista no habría auténtica resistencia si se limita a recrearse en el horror, tampoco si su única pretensión es la de "reconstruir" lo supuestamente des truido. La única posibilidad que admites aquí –y pienso que en toda tu obra– es la de hacer fuerza para restablecer, para reinstaurar colectivamente, eso que falta. Terminas diciendo que los críticos de arte solo hablan de lo evidente, de signos de los tiempos, de estrategias de mercado. Les achacas que en realidad no saben ver.

AGG: De ahí su insistencia reciente en lo de los estudios visuales. No parecen muy interesados por lo visible estos amigos de los estudios visuales, paradójicamente, son más bien gente dada a la charlatanería. En realidad, la mayoría de estos jóvenes críticos expertos en artes visuales no parecen haber salido del armario de la palabra.

JDC: ¿Te refieres a que pretenden hacer legible la imagen? De hecho, se ha producido una reactivación de la semiótica.

AGG: Sí, es bastante cómico, porque, en efecto, hablamos con palabras y son palabras las que ponemos en juego, pero toda esa palabrería resulta inútil, cargante, cuando no es fruto de una experiencia de lo terrible. De la experien cia del arte como imagen de la muerte que utiliza George Bataille. A Bataille

se le da por amortizado, pero no es justo, sobre todo el último Bataille, el de la risa. ¿Qué he hecho yo que pueda considerarse nuevo?, pues simplemente ocuparme de las cosas de las que se ocupaban mis contemporáneos, filósofos y escritores. No he sido muy amigo de artistas, pero sí lo he sido de filósofos. Siempre he sido muy malo para estas cosas de la filosofía, de manera que mi papel era el del pequeño historiador del arte que andaba con ellos y les hacía cierta gracia.

JDC: Dices que el arte es transhistórico, que nada tiene que ver con la historia.

AGG: Al menos no en el sentido en que lo pretenden los historiadores del arte. La mayor parte de mis colegas creen que el arte es fundamentalmente un instrumento de conocimiento de una época. Es decir, que gracias al arte sabemos alguna cosa más de los Reyes Católicos, por ejemplo. La nueva crítica peca de lo mismo, quiere que el arte sea sobre todo un instrumento de conocimiento de las relaciones sociales, económicas, políticas. No hacen sociología del arte, lo que hacen es historia del arte. Creo que el arte es un instrumento espléndido para poner en evidencia las supercherías de la historia, por tanto, no es que se lleven bien ni mal, simplemente son enemigos. El arte debería decir de nosotros, o hacernos saber de nosotros, cosas ajenas a las que la historia nos propone. El amor al arte es amor a la verdad, y nada tan repleto de mentiras como la historia.

JDC: ¿Habría entonces una actividad artística que recorre todos los tiempos?

AGG: La actividad artística recorre todos los tiempos porque recorre todos los cuerpos.

JDC: ¿Y de qué sería expresión?

AGG: De las virtudes, cualidades sensoriales y motrices de los cuerpos que atrapamos en esa cultura.

JDC: ¿De un modo de ser?

AGG: Más bien un modo de sentir. Nosotros podemos hablar del arte de una época en la medida en que esa época esté dotada de equivalentes poderes sensoriales. Si hace 3.000 años lo que hacían nuestros antepasados era arte, esto ya es más dudoso. Lo que sí tenían muy claro era que querían hacer bien las cosas, hacerlas hermosas, y la mayoría de las hachas talladas no se hicieron con ese primor por otras razones que no fueran esas que nosotros llamamos, sea lo que sea, estéticas. Pero de 150.000 años para acá, los que corresponden a la hegemonía del Homo Sapiens, todo parece formar parte de un mismo complejo sensorial, polisensorial. Creo que deberíamos empezar a darle también mucha importancia a cosas como el tacto o el olfato. Aquí en España Javier Echevarría está muy interesado por este tema de la polisensorialidad. Es esta polisensorialidad lo que hay que reivindicar, defender, sostener y disfrutar.

JDC: Las figuras serían pues moldes de sensaciones, como si se tratara de un plexo sensorial.

AGG: Sí, pero no cultural.

JDC: ¿Esto también sería válido para las imágenes digitales?

AGG: En principio sí, pero estoy pensando en una sensorialidad lo más descarnada posible, lo más impertinente posible. Hay arte porque sentimos, y somos porque sentimos, el arte es la mejor demostración de nuestra condición de sujetos sensitivos. Y a este respecto, los contenidos, sobre todo aquellos que distinguen entre contenidos cultos y contenidos populares, no tienen razón de ser.

JDC: ¿Cuáles serían los temas de esa constante transhistórica, a qué aluden?

AGG: Hay lugares donde la sensualidad se amontona, lo sabemos muy bien. El modelo estándar sería el sexo, que es lo que en el fondo más se parece al arte.

JDC: En tu último libro hablas de sexo y religión, ¿la religión sería otro de los modelos de la experiencia artística?

AGG: La religión no tanto. En este texto lo que intento es, por una parte, exagerar lo que hay de espiritual en la pornografía y, por otra, lo que hay de sensualidad, incluso de sensualidad perversa en el arte religioso. El tatuaje sería el lugar donde se encuentran esas dos pulsiones.

JDC: ¿A qué otros elementos apelaría el arte?

AGG: Pues a eso que podríamos llamar belleza. Es decir, la armonía entre las partes, la plenitud. La belleza, en su acepción clásica de proporción, es a su vez una categoría transhistórica. La proporción entre las partes de algo es causa de placer, y otro tanto se podría decir de cosas como, por ejemplo, el brillo. El brillo es otra cualidad estética que trasciende el tiempo. Esto implica obviamente que los hombres siempre hayan hecho lo mismo.

JDC: Hablas de la belleza en un sentido muy dieciochesco, casi fisiológico.

AGG: Y sin embargo, el XVIII es testigo del fin de la belleza. De manera que esa obsesión con la belleza, es la obsesión que precede a su derrumbamiento, y que procede de la conciencia que se va abriendo paso de que ya no es imaginable. Fue una pequeña y torpe concesión a los ideales de la historia, puesto que es la historia la que viene a ocupar el lugar de la belleza. Me refiero a la historia en general, pero también a la historia del arte, formando parte de ella, como una chica de los recados.

JDC: ¿Y el tiempo? ¿Y la muerte?

AGG: El tiempo no parece muy amigo nuestro. El tiempo no es muy amigo del amigo del arte, que al fin y al cabo parece querer siempre soñar con salirse de él. Soñar al menos, porque llevarlo a término tiene tremendos peligros. La muerte también es poco amiga del amigo del arte, hay quien podría pensar, con razón, que el arte lo que busca es la abolición de la muerte. Pero de la muerte nunca se sabe nada. Probablemente sea muy distinta de cómo nos la imaginamos, de cómo se nos presenta.

JDC: Tu planteamiento supone una negación de la historia del arte, si descontamos su utilidad institucional la dejas en la práctica sin función. Esto exige otra forma de hablar sobre arte, lo que pone sobre la mesa la cuestión metodológica.

AGG: Metodología es palabra que reclama, implica, un camino que lleva de un sitio a otro. Entonces cualquier considerando de orden metodológico lo es sobre la posibilidad de establecer un camino, una vía que lleve de un lugar a otro. No se sabe muy bien con qué fin, por qué o para qué. Quien suele estar muy gracioso con todo esto es Juanjo Lahuerta: cuando le preguntan por el método dice que consiste simplemente en poner una palabra y acabar poniendo otra. Es decir, en una pieza literaria, un segmento de un relato, de un relato que no tiene ni pies ni cabeza, ni principio ni fin. Claro, si tú crees que la obra de arte es un instrumento muy competente, el más competente, para conocer la historia de los seres humanos, la cuestión metodológica es de gran importancia. Pero si no lo crees, pues no deja de ser un capricho, un modo de darse a conocer académicamente. Porque al final la gente se hace de un método, lo promociona, se esconde detrás de él.

JDC: ¿La escritura sería la horma que te permite hablar de arte?

AGG: Exactamente, la palabra, no hay otro método que la palabra. Una llama a otra y esta a otra hasta llegar al fin.

JDC: No pretendes tener un método, pero sí tienes un estilo.

AGG: Hecho fundamentalmente de manías, de obsesiones. Tengo un estilo al elegir y hacer las cosas.

JDC: Y al escribir...

AGG: Probablemente, pero no soy yo quien debe juzgar. Creo que tanto Juanjo como yo acabamos eligiendo temas, por así decir, engorrosos, temas que nos llevan a pensar sobre la condición humana, en el arte al servicio de esa condición, de ese plexo como dices de sensaciones, unas gozosas, otras penosas. Escribimos sobre lo que nos afecta seriamente como seres humanos. Eso sin menospreciar lo que el arte tiene de celebración colectiva. El grito que se vuelve canto, como decía el gran filósofo italiano Severino. Creo que cualquier aproximación a la experiencia artística que no tenga en cuenta ese carácter ce-

lebrativo está condenada al fracaso, o su ininteligibilidad. El arte me recuerda siempre a borrachos cantando en una taberna, donde, sin embargo, hay un cartel grande e imperativo que dice: "Se prohíbe cantar y escupir". Lo que sé sobre la experiencia artística lo he aprehendido en esa coyuntura. Cantar, cantar en grupo... Claro que se exige buena voz, cierto oído, cosa que no parece preocupar a muchos de los artistas más reivindicativos.

JDC: Con frecuencia insistes en esta diferencia entre tener la voluntad de denunciar y tener la voluntad de obrar. De hecho, en tus textos la mera denuncia acaba resultando sospechosa, terminas haciéndola cómplice de lo denunciado. El problema para ti no estaría en el "tema", que al fin y al cabo siempre sería el mismo, sino en la radical heterogeneidad de lo artístico. Esta es una idea que has reivindicado repetidas veces como negación de la uniformidad y homogeneidad de lo visible, a cuyo dominio, no dejas de recordarlo, la historia del arte habría hecho su particular contribución.

AGG: La reivindicación de la heterogeneidad no es más que la reivindicación de aquella categoría clásica de *varietas*, variedad. Todo es arte, o se puede experimentar como tal. Y en el fondo llevaban razón aquellos que decían, para escándalo de muchos, que todo valía. Pues probablemente sí, todo valga. La vanguardia necesita un cuidadoso, concienzudo desmontaje, y creo que lo mejor que estamos haciendo Juanjo y yo está en esa voluntad de relativizar las vanguardias. Pero no se trata de resucitar un modelo oportunista, severo, según el cual la arquitectura de Le Corbusier o la pintura de Picasso serían un fracaso. Reivindicar las vanguardias históricas implica desmontarlas, desencajarlas.

JDC: Se trataría de un proyecto de desmitificación.

AGG: Yo no iría tan lejos, la palabra mito siempre es peligrosa. Por el contrario, habría quizás que mitificar el arte contemporáneo, alguno de sus aspectos. La gente se ha puesto a hablar de estudios visuales y, sin embargo, no se ha parado ni cinco minutos a mirar lo que habían hecho los viejos modernos. Pedro G. Romero creo que entiende bastante bien el problema, afronta la modernidad como un conjunto de fechorías iconoclastas. De entre los más jóvenes es el único que parece saber por dónde se anda, que las imágenes son a menudo enemigas del pueblo.

JDC: Esta idea de desmontar las vanguardias la podrían compartir algunos autores de los estudios visuales americanos.

AGG: Los estudios visuales tienen un aspecto muy positivo, es lo que antiguamente se llamaba la *petit histoire*, la historia menuda, la historia de las menudencias y, en definitiva, la historia de los menudillos. Pero son víctimas de su método, el problema es que mientras se aplica a la cinematografía o la fotografía no parece haber conflicto, pero no tenemos, o no conozco, ejemplos de correspondencia entre gran pintura y pequeña pintura...

JDC: Es cierto que al contrario de lo que pasa en fotografía la pintura doméstica no es un tema de moda, pero sí hay otros temas de más de actualidad en el ámbito académico y a los que, por tu parte, vuelves una y otra vez, como es el caso del cuerpo.

AGG: Todo esto de lo que venimos hablando sucede en el cuerpo. El arte ocurre en el cuerpo, es una experiencia del cuerpo, de sus articulaciones –donde al fin y al cabo aparece la palabra arte–. El arte es un saber de lo articulado, y si es de lo articulado en acción, como ocurre en el baile, pues santo y bueno. Es un saber de las articulaciones, de las contracciones, de los estiramientos. De ahí que me interese no solamente el baile como tal, sino muy particularmente los artistas que bailan o que se recrean en el baile, como es el caso de Matisse. Los jóvenes ahora bailan poco, y lo poco que bailan lo hacen de manera desarticulada, a sacudidas. Recuerdo un día hablando con Val del Omar, me dijo que el arte moderno era el arte de las sacudidas.

JDC: A propósito de Val del Omar, siempre me ha parecido un artista del ornamento, entendido como ritmo, lo que hace es potenciar al extremo las posibilidades ornamentales de la proyección. Este del ornamento es otro de tus temas.

AGG: Es que el arte es esencialmente ornamento, y es en el ornamento donde se encuentran y funden tantas y tantas cosas, la música, el baile, el ritmo en efecto. A medida que pasan los años voy cayendo en la cuenta de que todo lo que se pueda decir sobre ornamento lo ha dicho Juan Navarro Baldeweg, sencilla, directa y admirablemente, cuando asegura que el ornamento se ocupa de la colonización del espacio por el tiempo. Qué más puede decirse. A mí me queda pues el gusto por lo ornamental y, en primer lugar, por las llamadas artes ornamentales: de aquí mi pasión por la porcelana, el cristal, las alfombras... Un juicio primero de una obra de arte es su potencia ornamental, sus poderes ornamentales. Pero hablar de ornamento está mal visto, dices ornamento y la gente se echa a temblar como si fuera un grave pecado.

JDC: También aquí podría aplicarse tu idea de lo transhistórico. Pero si el arte atraviesa el tiempo y los cuerpos debe haber algo que lo diferencie de otras actividades o experiencias, debe tener una especificidad. Esta es una cuestión bastante pantanosa porque, aunque no la confundamos con el trillado debate sobre la autonomía, lo cierto es que la situación del arte desde los sesenta vuelve problemática cualquier apelación a su especificidad.

AGG: Pero esa especificidad no es de orden ideológico. Por el contrario, es una especificidad que el arte comparte con algo que siempre dejamos de lado y para lo que no tenemos ni siquiera un nombre digno, que es la palabra artesanía. ¿Qué hay de específico en la tareas físicas? Dejemos las de orden espiritual que se me escapan y no dudo en dejar escapar. ¿Qué hay de específico en el trabajo del artista, siempre que constituya un trabajo, un trabajo físico, y no una bufonada? Pues lo mismo que encontramos en el carpintero, el ebanista, el picapedrero, el herrero, en la mayoría, si es que no

en la totalidad, de estos oficios. El arte tiene más que ver con los oficios que con cualquier otra cosa. A la hora de hacer una estatua, el trabajo que implica tiene más que ver con el trabajo de cantería, el trabajo de pulimentado de la piedra, que con otra cosa. Pero de eso no se quiere hablar, la artesanía se ha convertido en algo de orden prohibido. De entrada de orden inferior y fuente incesante de culpabilidad. ¿Culpable de qué? No hay modo de saberlo. Cuando digo que prefiero una buena alfombra a un cuadro de Pollock la gente se sorprende, pero es que estoy hablando nada menos que de ¡una buena alfombra!

JDC: Lo artesanal está ligado a la tradición y la modernidad supone precisamente su negación. Su pervivencia es complicada.

AGG: Claro que lo es, la que viene de sus exigencias. Nada tan exigente como hacer algo de esa índole, una buena alfombra, un buen cristal, un buen mueble.

JDC: Entonces la especificidad de lo artístico estaría relacionada con su carácter artesanal y descansaría en lo que la labor física tiene de ejercicio.

AGG: Pero dicho así parece nada. Empieza por un conocimiento serio, exhaustivo incluso, del material empleado. El cristal, la porcelana, la madera, ciertas piedras, deben ser conocidas y reconocidas por sus cualidades, y una vez reconocidas esas cualidades deben llevarse a su plenitud, a su cumplimiento. Es un trabajo arduo, un trabajo inteligente también, puesto que implica el conocimiento, la inteligencia de una tradición. Como aquello que Lafcadio Hearn decía de los artesanos japoneses, que en sus manos hay toda una historia de conocimientos y operaciones que viene de muy antiguo, que se han ido transmitiendo de artesano en artesano hasta conseguir un grado de perfección que nos deja asombrados. La idea misma de perfección esta muy desacreditada, lo sé, pero no sé qué tiene la gente contra lo perfecto. Ha habido artistas modernos, uno en concreto, que ha estado obsesionado por la perfección: James Lee Byars.

JDC: Entiendo que hablas de la perfección como ejercicio, habría que ejercitarse en alcanzarla.

AGG: Claro, siempre que haya voluntad de lograrla, de alcanzarla, de hacerla visible y, no solo visible, sino sobre todo resplandeciente. Hay un pasaje que me entusiasma de la vida de Pericles en el que Plutarco se pregunta cómo es posible que el Partenón fuera llevado a cabo a esa escala, con ese grado de perfección, en poquísimos años. Plutarco lo explica muy bien: porque había oro y plata, marfil, ébano y mármol, y porque había gente que sabía trabajarlos. Buenos materiales, no hay que ser muy avisado para reconocerlos, todo el mundo sabe en el fondo de su corazón que el buen paño en el arca se vende. Pero no basta con que existan esos materiales a disposición del artista, sino que debe haber artistas dispuestos a no hacer otra cosa que entresacar y reavivar las cualidades de la materia. Ya sé que no solo de las materias preciosas,

pero qué quieres que te diga, donde esté el oro que se quite la hojalata. Este es el problema de cierta vanguardia, creer que el ruido de la hojalata, como en el tambor de un niño, tiene algo más llamativo o más compulsivo que el sonido del oro en un vaso. Al arte le va tan mal, a los artistas les va tan mal, están tan enfadados, tan dispuestos a la discordia o el desacuerdo, porque no son capaces de elaborar las materias preciosas que conseguían sus antepasados, de ahí que tampoco reconozcan antepasados...

JDC: Tal como lo planteas, la práctica artística sería algo así como ejercitarte en el resplandor material de las cosas.

AGG: Recrearte en el resplandor material de las cosas.

JDC: Lo que iría completamente a contracorriente del modo en que el capitalismo ordena nuestra vida diaria.

AGG: Indudablemente la principal desavenencia entre el capital y el arte es que al capital no le interesa la materia del mundo, o solo le interesa, diría yo, en función de su captura y posesión. Mientras que el arte, y es lo que tiene de revolucionario, es una reivindicación de nuestra presencia física en el mundo y de nuestro dominio sobre la materia del mundo.

JDC: Si el arte es una actividad política en sí mismo, este sería el motivo por el que a esa actividad política de carácter, digamos, inmanente no habría que sobreponerle unos contenidos explícitos o ideológicos.

AGG: En el ejercicio del verdadero arte, es decir, de aquel que intenta recrear y hacer resplandecer las cualidades físicas de la materia, el ejercicio del arte por sí solo es revolucionario y cuanto más ideología le echas encima probablemente más dejará de cumplir esa tarea para ponerse al servicio del capital.

JDC: Esta sería también una de las claves por las que tanto Juan José Lahuerta como tú hacéis una relectura del proyecto moderno con la intención manifiesta de dinamitarlo. El arte de las vanguardias, especialmente de las positivas y con independencia de su ideología, se alimenta del mismo imperativo de transparencia que alienta las revoluciones modernas y que, como no te cansas de repetir, termina derivando en dispositivos de sumisión y aniquilación.

AGG: Juanjo y yo no coincidimos absolutamente en todo, ni mucho menos. Me parece que Juanjo ha hecho contribuciones extraordinarias a la deslegitimación del proyecto moderno. Es decir, a poner en evidencia que algunos de los grandes hitos de la modernidad, en arquitectura por ejemplo, son lugares tenebrosos. Su modo de hablar de Le Corbusier no puede ser más explícito y más descarado. Juanjo, por así decir, prácticamente no ha dejado títere con cabeza.

JDC: En esto coincidís los dos.

AGG: En esto último seguramente sí. Es decir, la modernidad no constituye para nosotros garantía de nada. Muy por el contrario, la modernidad puede ser más nociva que el arte tradicional.

JDC: Cuando hablas en esos términos se te puede acusar de conservador.

AGG: Soy de los que tiende a pensar que la supervivencia de ciertas prácticas o de ciertas concepciones durante miles de años es una garantía mayor que las que se reclaman de los últimos 20, 30 o 40 años. Qué raro que después de tanto tiempo vayan a tener razón los modernos. Ni sí, ni no. Hay grandes artistas contemporáneos, pero no son reconocidos como tales. Siempre hago una defensa leonina de pintores como Matisse o Degas, y esto también se me reprocha. Es decir, se me reprocha estar defendiendo a artistas que en su momento, no hace tanto tiempo, encarnaban esos ideales de novedad, audacia y experimentación. Este es un mundillo de tontos resentidos, de gente ignorante que no sabe nada o que piensa saber algo porque tiene noticia de la última payasada.

JDC: Con Lahuerta coincides también en la importancia del detalle como elemento perturbador.

AGG: Sí, y es curioso que nosotros hayamos hecho una reivindicación del detalle frente a las grandes teorías mucho antes de que eso se pusiera de moda. A la gente se le llenaba la boca en tiempos de la posmodernidad en contra de los grandes relatos, pero al final la gente perseguía grandes relatos. Hay que ser muy *furbo*, como dicen los italianos, para ir buscando por los rincones. La reivindicación de lo pequeño es la reivindicación de lo escondido, porque las cosas son pequeñas en la medida en que su tamaño les permite esconderse. La reivindicación de lo pequeño es difícil en España donde la gente tiene tan poca cultura artística, empezando y acabando por los historiadores del arte. Creo que al arte, como a la naturaleza, según decía el filósofo, le gusta esconderse. Hay que ir a buscarlo, no está donde se cree. A este respecto tengo gran devoción por Arasse, el gran historiador francés contemporáneo. Es curioso que haya sido el último en llegar a España.

JDC: Antes te referías a Gombrich con admiración. En el ámbito anglosajón ha sido criticado por la nueva historia del arte y también por los estudios visuales.

AGG: Si Gombrich se ha convertido en piedra de escándalo, es a su vez un escándalo, cosa de ignorantes. Porque Gombrich lo que tenía y demostraba sin cesar con una enorme desenvoltura, una cierta elegancia, eran sus conocimientos abrumadores sobre el arte del pasado, que no sé si tendrán estos pequeños enemigos que le han salido. Estudios visuales, ¿qué querrán decir?, pues lo que quieren decir es sencillamente que lo que les gusta no es el arte, sino la televisión y el cine...

JDC: ¿Entre los contemporáneos qué otros historiadores del arte te interesan?

AGG: Historiadores del arte leo pocos y me atrevería a decir que cuanto menos mejor.

JDC: ¿Qué sueles leer?

AGG: Correspondencias, memorias, las cartas me gustan mucho. A mis colegas no les leo, no tengo ninguna gana de perder el tiempo y la paciencia. Si tienes que escribir sobre algo, sea lo que sea, y te pones a leer lo que han dicho otros, te empuja casi inevitablemente a polemizar con ellos, de manera que tu trabajo no se hace. En mi caso, de lo que menos sé es de lo que más he escrito, en el sentido de que todo estaba en función inversamente proporcional: cuanto más ignoraba lo que se había escrito sobre esto o aquello, más me apetecía escribir sobre ello. Luego te encuentras con que hay brillantes interpretaciones de otros, pero mientras lo puedas evitar déjalas de lado, no te conviertas simplemente en un comentarista que resume lo dicho por fulano, mengano y zutano.

JDC: ¿Te sientes vinculado a algún tipo de corriente o tendencia?

AGG: Todo lo que he venido diciendo te llevaría a la conclusión de que no hay por mi parte pretensión alguna de pertenecer a una corriente, si es que hay tal cosa... Me siento identificado con gente en concreto, como con Juanjo Lahuerta en España. Generalmente lo que escribe Juanjo me hubiera apetecido escribirlo a mí, y él dice que a veces le pasa conmigo. Le tengo verdadera envidia, me parece un historiador complicado y difícil, pero tremendamente penetrante. Y todo eso sin pretender revolucionar nada, limitándose a mirar y encontrar aspectos del trabajo de un artista que de una manera sencilla y franca ponen en solfa lo que se ha dicho de ellos. Recuerdo una sesión de seminario de Juanjo en la que sostenía lo que nadie ha querido aceptar: que Gaudí era un sujeto fascinado por la técnica y que la puerta del parque Güell es un artefacto mecánico. Gaudí nada tenía que ver con la artesanía. Partir de ahí, de ese lugar común, para suavemente, mansamente, sostener lo contrario, es lo que me parece más admirable de su trabajo.

JDC: Juan Antonio Ramírez os consideraba los representantes de una nueva escuela española de historia del arte, la *paranoico-crítica*.

AGG: Nunca llegué a preguntarle a Ramírez qué quería decir con eso. Pero imagino que se refería a la obsesión por el detalle. A esa convicción de que las cosas nos engañan. De que lo que parecían esquiadores en la nieve son perritos que se deslizan por una ladera, por poner un ejemplo de Dalí. La pasión de Juanjo por Dalí creo que tiene que ver con esa constante apelación a la evidencia incierta de las cosas. A mí también me interesa Dalí, pero no tanto. Las cosas no son lo que parecen, ese es el mensaje daliniano que nosotros reivindicamos, y en ese sentido, no era tan absurdo hablar de paranoia-crítica. Estamos paranoicos buscando y recreando detalles, pero no de una manera bárbara y desordenada. Amor por el detalle, eso vendría a ser lo que Ramírez tenía en mente.

JDC: Pero no deja de ser significativo que utilice esta etiqueta de *paranoico-críticos* y que a la generación de pintores más cercana a ti se les conozca por los *esquizos*. Entre bromas y veras, se estaría apuntando a una relación compleja con la realidad, y me da la impresión de que se trata de algo característico, de un elemento diferencial de la cultura española.

AGG: Tiene que ver con el hecho de que en España el psicoanálisis, la lectura de Freud, constituyó un acontecimiento intelectual mucho más agitado que en otros países. No me preguntes por qué. Aquí los artistas leían a Deleuze cuando no es cosa que ocurriera en Francia, esto suele ser fruto caprichoso de estrategias editoriales difíciles de controlar. Llama la atención que a finales de los setenta Carlos Alcolea, por ejemplo, estuviera tan familiarizado con el presidente Schreber, en una época en la que lo acababa de descubrir Elias Canetti. Aquí hubo una especie de esnobismo psicoanalítico que no encuentro en otros países, quizás un poco en Italia, pero no en Francia, curiosamente, donde los seminarios de Lacan rebosaban de gente. De entrada, un porcentaje altísimo de artistas madrileños que eran calificados de esquizos no entendían qué quería decir semejante cosa, y si alguien se lo hubiera explicado hubieran dicho: "¡Bah! valiente cosa, sentirse escindido...". Pero había gente que sí, como Alcolea, que sabían de lo que hablaban. Freud fue traducido al castellano muy pronto por la Biblioteca Nueva, y al completo, cosa que no había ocurrido con casi ningún otro de los grandes maestros del siglo XX.

JDC: Uno de esos grandes maestros, Walter Benjamin, ha sido especialmente importante para ti. Sin embargo, mantienes tus reservas, en algún lugar has calificado el *Libro de los pasajes* como "Biblia de los dormidos, Baedeker de la noche".

AGG: Benjamin es un problema, es demasiado bueno, demasiado inteligente y brillante. Procuero leerlo poco, porque me deprimó. El problema de Benjamin es el siguiente: ya sabes que calificó lo que hacía como una técnica del despertar y, en efecto, se las arregló para despertar, pero el mundo al que despertó era todavía peor. Benjamin es un despierto, pero un despierto aterrado por los acontecimientos, como es lógico, y más en el caso de un judío exiliado. Tenía esas coqueterías de hombre que viene del otro lado, y aunque él creyera que el mundo es un infierno, él vendía infierno. Te llevaba a un aparte, a un portal, se abría el gabán y enseñaba cosas demoníacas. Un tipo muy peligroso. Peligroso para un intelectual modesto como yo que quiere pensar el mundo. Es demasiado potente, abrasador. Pero desde luego, si uno quiere saber lo que ha ocurrido, lo que escribió es la guía más adecuada.

JDC: También te alejas de él, supongo que por motivos semejantes, en esa labor de zapa que durante años te ha llevado a un ajuste de cuentas con el surrealismo y, más recientemente, también con el cubismo.

AGG: El cubismo ha sido un territorio de caza de estos pequeños detalles, de esas anécdotas que uno encuentra por doquier. Lo había practicado ya con el surrealismo de un modo que había chocado a mucha gente. Recuerdo un día

que una colega que se dedica en teoría al tema me preguntó de dónde había sacado yo eso que atribuía a los surrealistas, a Breton concretamente, de que el surrealismo era el rayo de la muerte: pues así es como concluye el *Primer manifiesto*, con esa misteriosa alusión a la existencia de un rayo destructivo. A poco que uno lea las fuentes surrealistas o cubistas se encuentra con mil detalles que ponen en evidencia la incertidumbre del modelo vigente. Con los surrealistas ha sido un trabajo de muchos años y tenía como objeto relativizar ciertas aproximaciones categoriales al fenómeno del surrealismo. Del término surrealismo se ha abusado de tal manera que ya la gente no sabe ni qué dice con eso de surrealismo. Se habla de situaciones surrealistas...

JDC: Se ha convertido en un término de uso corriente, en un comodín, lo que no deja de ser significativo.

AGG: Es muy significativo, sí, y muy perturbador. Que el término sirva lo mismo para un roto que para un descosido. Pero el problema es finalmente que no se han leído las fuentes, siguen intactas. La gente escribe sobre surrealismo sin haber leído lo que decían los surrealistas de sí mismos. Era un trabajo, por tanto, muy entretenido. En cuanto al cubismo, pues ocurre otro tanto. Es posible que se pueda hablar de ajuste de cuentas con los surrealistas, pero no con los cubistas. Picasso, Braque, Léger, son grandes pintores. Aquí el ajuste de cuentas es con teorías o hipótesis sin fundamento. He llegado a la conclusión de que el cubismo bien podría ser una forma de fumismo. Pero claro, tienes que empezar por explicarle a la gente qué es el fumismo y todo se va complicando horriblemente... Al final, creo sinceramente que el cubismo es una broma, al menos durante un período de tiempo muy corto. Una broma bien urdida, entre Picasso y Braque, una especie de arte moderno en broma.

JDC: Lo has desarrollado en un texto reciente para el catálogo *Archivo FX.: De economía cero*. En este artículo dialogas más de lo que es habitual en ti con otros historiadores y teóricos del cubismo.

AGG: Bueno, es un texto largo y hay ocasión para hacerlo, pero también porque realmente se han dicho verdaderas barbaridades sobre lo que sea el cubismo, sin tener en cuenta aquellas que los propios cubistas declararon y que, por el contrario, casi nadie se toma en serio. Es muy curioso lo del cubismo. Se creen a pies juntillas determinados estereotipos y, sin embargo, se niegan los más evidentes y los más fecundos, como aquello que Picasso decía de que el cubismo es una suma de destrucciones. El cubismo es una forma de desorden que, sin embargo, se ha querido presentar como la culminación del orden moderno. Ya no se hace cubismo, ¿no?, si no se hace es que no era la culminación de un proceso como sostenía Kahnweiler, sino otro episodio más de la modernidad, otra moda. Pero es muy cansado alancear molinos.

JDC: Un tema nuevo, al que antes te has referido y al que le dedicadas el libro *Roma en cuatro pasos*, es el del bibelotismo. Te está dando mucho que pensar últimamente, ¿cómo has llegado a ese concepto?

AGG: Pues a través del XIX, el bibelotismo sería la expresión de una pérdida de sentido por parte de la obra de arte, es decir, la idea de que arte y artesanía son lo mismo pero llevado a su extremo más ridículo. Es el resultado de un trabajo empírico que pasa por mirar, por curiosear, las encimeras de las chimeneas.

JDC: Pasa por Mario Praz.

AGG: Pobre Mario Praz. Si no has estado nunca ni se te ocurra ir a su casa, produce una sensación de desasosiego que está en el origen de esta preocupación mía por el bibelot.

JDC: Se trataría de un mal esencial a la modernidad, sería un tema del XIX pero que se va potenciando a medida que nos acercamos al presente.

AGG: Sí, pero aquí lo sorprendente no es tanto la ascensión del bibelot, como el hecho de que el arte contemporáneo, el arte más reciente propiamente dicho, se sienta tan cerca del bibelot, que los artistas contemporáneos sean grandes fabricantes de bibelots. Y algunos lo son de manera tan característica y canónica como Jeff Koons, la gran revolución de Koons ha sido haber asumido esa tarea conscientemente.

JDC: ¿No se puede confundir con la vieja categoría del *kitsch*?

AGG: No, no estoy hablando de objetos sin valor, como es el caso del *kitsch*, que sería ausencia del estilo. No, estoy hablando de objetos que tienen una cierta consistencia. El bibelot es aquello que se quiere tener a toda costa. Es una forma de propiedad, decía Marx. Lo cual no implica necesariamente las cualidades que les atribuimos a los bibelots, material y tamaño, por ejemplo. Por otra parte, quién puede resistirse a los encantos del bibelot, al ejercicio de esa tarea de apropiación. Benjamin es un *bibeloter* y está muy orgulloso de ello. Llega a publicar un libro de fotografías de sus juguetes y pequeños cachivaches. Es lógico en alguien como él, que no tenía ni siquiera casa. En el bibelot el tacto secuestra el resto de las experiencias que le pertenecen al arte, se dirige a sujetos con inclinaciones táctiles, como era el caso de Benjamin. Este libro donde lo desarrollo es ambiguo. No hay que confundirse, no es un libro contra el bibelot, aunque sí contra algunos de sus excesos, contra su influencia en el arte contemporáneo y, más en concreto, contra su coleccionismo.

La institución y la institucionalización de la crítica en España ca. 1985-1995

JESÚS CARRILLO

Introducción

El presente texto podría considerarse una “precuela” del que se produjera para el segundo volumen de *Desacuerdos*, redactado allá por 2004, en el que se abordaban las incursiones del teórico José Luis Brea en Internet en el cambio de milenio.¹ Dicho ensayo era la culminación de una investigación más amplia sobre el rol de la teoría en la escritura crítica de la década de los noventa cuya publicación quedó frustrada, como otras, a causa de las tensiones y conflictos que acompañaron al desarrollo del proyecto en sus primeras fases, un proceso que otro artículo de este volumen se ocupa de analizar. Muchas cosas han cambiado, tanto en la posición del que escribe, como en la historiografía crítica de nuestro pasado reciente, en parte debido a la mecha encendida por el propio *Desacuerdos*.

El título de aquel ensayo: “Aleph, la Web como espacio de acción paralela” hacía referencia a uno de los proyectos teórico-críticos más ambiciosos de los emprendidos por José Luis Brea. *Acción paralela* era el nombre elegido para la revista fundada por Brea en 1995, como también era el título que recibiera la sociedad imaginada por Robert Musil en su *Hombre sin atributos*, una fundación cuya misión era sostener artificialmente la carcasa vacía del imperio austro-húngaro. La referencia a *finis austriae* formaba parte del repertorio común del círculo de intelectuales, críticos y artistas con los que se relacionaba nuestro autor desde comienzos de los años ochenta. Argumentábamos en 2004 que la futilidad de la tarea a la que parecía aludir este guiño literario, además de un deje de decadentismo posmoderno, tenía mucho de profecía auto-cumplida, habido el rol que había adoptado buena parte de la práctica crítica en España en los años inmediatamente anteriores.

El interés de volver de nuevo sobre el período que va de mediados de los ochenta a mediados de los noventa radica en la posibilidad de observar en él a los agentes que constituyeron el sistema del arte en aquella encrucijada, adoptando posiciones y tomando decisiones que, en gran medida, darían forma al modelo que hoy en día ha entrado en profunda crisis.

Según avanzaban los ochenta se iba perfilando una nueva generación de críticos entre la que, además de José Luis Brea, se contaban Mar Villaespesa, Kevin Power, Luis Francisco Pérez, José Miguel G. Cortés, Juan Vicente Aliaga, Manel Clot y Gloria Picazo. Todos ellos compartían la certeza de que la energía creativa de la nueva España pos-franquista había sido dilapidada en vano en celebraciones y alharacas, y que era necesario dar un giro radical. El texto de Mar Villaespesa, “Síndrome de mayoría absoluta”, publicado en el número 1 de la revista *Arena Internacional* en 1989, y que reproducimos en el volumen tercero de *Desacuerdos*, diagnosticaba en tiempo real el escenario y los dilemas del momento.²

Este grupo heterogéneo de actores del mundo del arte otorgaban a la crítica un rol protagonista en la labor de transformación profunda del sistema. Pero esta "nueva crítica" que reivindicaba José Luis Brea desde su tribuna de la revista *Figura* en 1988, debía, en primer lugar, superar el descrédito en que había caído dicha práctica en nuestro país debido a las actividades espurias de determinados personajes que no tenía reparo en nombrar: Francisco Calvo Serraller en su relación con la todopoderosa directora del Centro Nacional de Exposiciones Carmen Giménez.³ Como argumentaba la misma Mar Villaespesa en un número posterior de dicha revista, en términos más ponderados, la transformación solo sería posible si tanto críticos como artistas dejaban de comportarse como esbirros al servicio del poder y se ponían a tramar una esfera pública del arte independiente.⁴ Todo parecía indicar que hacia 1989 se preparaba un desembarco en toda regla en la escena artística nacional, que tendría como cabeza de puente la nueva revista que preparaban los mencionados Brea y Villaespesa, junto con Kevin Power: *Arena Internacional del Arte*. El proyecto, como veremos, acabaría disipándose como un espejismo.

Casi simultáneamente a este proceso, iría surgiendo otro frente de genealogía muy distinta y que cobraba cuerpo dentro de las universidades, fundamentalmente de Barcelona, Madrid, Valencia y el País Vasco, en el proceso de re-estructuración de las antiguas facultades de Filosofía y Letras y de la enseñanza de Bellas Artes, convertida entonces en universitaria. Ambos mundos se cruzarían, debido a las coincidencias en las carreras individuales y en los proyectos, dentro del parroquial sistema del arte español. La interpretación de los complejos procesos que tienen lugar dentro del mundo académico español desborda las ambiciones del presente texto. Baste decir que la aparición de una poderosa escuadra académica en el mundo del arte desde la segunda mitad de los ochenta mantiene una relación ambivalente con las estructuras universitarias de las que deriva en parte su autoridad, siendo la arena del arte, sus instituciones y sus vehículos de comunicación (catálogos, revistas, suplementos culturales), más que las aulas o la investigación científica, sus ámbitos prioritarios de acción. La figura de Francisco Calvo Serraller, que ejercía entonces, como ahora, desde las páginas del diario *El País*, encarnaba como nadie este modelo de académico encaramado en los medios. El Instituto de Estética de la Universidad Autónoma de Madrid, fundado por José Jiménez en 1988, iba a "institucionalizar" este campo indefinido. Sobre ello volveremos más tarde.

Como apuntábamos en aquel primer artículo, la urgencia por generar una esfera pública del arte emancipada de la tutela e instrumentalización de las estructuras políticas iba a enfrentarse con las poderosas fuerzas del statu quo y con el devenir de los acontecimientos, provocando que muchos de estos agentes ajustaran sus posiciones, hasta el punto de desviar su trayectoria y ver malogradas buena parte de sus intenciones. Su énfasis en la teoría y la ávida absorción de referentes foráneos reflejaban la dificultad para articular una esfera pública del arte local, a la vez que su impotencia frente a estructuras y dinámicas de poder, ante las que solo eran capaces de responder mediante sofisticados e inocuos sortilegios conceptuales. La acción crítica a la que se aludía como tarea urgente adoptaba un sentido ambivalente, identificándose a la vez como la clave para la ansiada regeneración interna y como estrategia de distanciamiento

y abstracción de los conflictos específicos que condicionaban e impedían dicha regeneración.

La figura de Walter Benjamin en su traducción posmoderna fue intensamente utilizada en estos contextos como vehículo para reflexionar sobre las mezquinas y ruinosas condiciones del tiempo en que les había tocado vivir y sobre los límites de la propia práctica. Recuperada por la *intelligentsia* neoyorquina desde comienzos de los ochenta, la alegoría benjaminiana iba a convertirse en una de las claves de un proyecto teórico-crítico nacional abanderado por José Luis Brea en el que se cruzaban las consabidas referencias a Benjamin con Duchamp y la tradición barroca hispana. Forma de desplazamiento y de no-identificación por excelencia, la alegoría proporcionaba, sin embargo, un vehículo muy débil para la crítica, puesto que admitía como inevitable aquel mismo estado de cosas que evitaba representar directamente. La alegoría, siendo una estrategia que parte de una profunda consciencia, no era un procedimiento propio de una cultura libre, sino un mecanismo de supervivencia dentro de un sistema caracterizado por la precariedad de la agencia. Es por ello que nos atrevemos a considerar las “acciones paralelas” que encabezaron un nutrido número de críticos “sabios” durante la primera mitad de la década de los noventa como sintomáticas de un sistema que no encontraba dentro de sí mismo fuerzas suficientes para intervenir de manera efectiva en su entorno, sino exclusivamente a través de su vinculación con las estructuras del poder.

¿Cómo se produce esta deriva en un impulso que nacía de un clarividente diagnóstico de la situación a finales de los ochenta? La lectura de las recomendaciones de Mar Villaespesa en 1989, a la luz de los procesos que tendrían lugar en el sistema del arte durante la década siguiente, puede darnos algunas claves. La *Expo 92* y fenómenos coincidentes en el tiempo, como la Barcelona olímpica y el traslado del *Guernica* al flamante MNCARS, nos hablan de un redimensionamiento de la apuesta institucional respecto al rol del arte y la cultura contemporánea. Un hito sintomático en este proceso iba a ser la brusca salida de escena de la figura transicional de Carmen Giménez en 1989. La demanda de una institucionalidad que compensara la debilidad secular de estructuras y la “carencia” de una verdadera modernidad cultural iba a verse perversamente satisfecha durante los años siguientes por un institucionalismo dirigido desde el poder político, puesto al servicio de las transformaciones del modelo productivo y de gobernanza que estaban teniendo lugar en el país. Aquella misma generación de críticos que daba cuenta de la construcción del entramado de centros de arte en ciernes en el primer número de la revista *Arena* en 1989, serían invitados a convertirse en piezas del mismo, u obligados a quedarse permanentemente en el margen.⁵

La proliferación de museos y centros de arte contemporáneo que sucede durante la década de los noventa es un fenómeno sin paragon en nuestro contexto. La constitución del Reina Sofía como museo insignia de una estructura centralista del arte iba a coincidir, paradójicamente, con la transferencia de las competencias de cultura a las comunidades autónomas y la sucesiva cristalización de proyectos museísticos “periféricos” que venían a responder a un impulso similar. A pesar de las genealogías específicas y los diferentes contextos en que se materializaron, todos ellos reproducían, en mayor o menor medida, el modelo vertical, institucionalista y espectacular ensayado en el Reina Sofía.

José María Giro sintetizaba irónicamente esta situación en 1996 en uno de sus MD, que ya reprodujimos en el tercer volumen de *Desacuerdos*.⁶ En él aparecía un mapa de la Iberia prerromana, con sus diferentes “tribus”, salpicado por el por entonces logo del Reina Sofía, diseñado por Chillida. Al pie, aparecía el muñeco diseñado por Giro saltando de un logo a otro, sobre el lema irónicamente tomado de un viejo topos latino referente a la península: “De museo en museo, poder cruzar España sin tocar el suelo”. Además de ironizar sobre la inusitada proliferación de centros de arte contemporáneo a partir del nuevo orden territorial autonómico, aludía al rol que cumplían todos estos “reina sofías” al evitar el contacto con “el suelo” de la realidad específica en que se situaban y generar una superficie “paralela”, que no autónoma, para el arte.

Ciertamente, la “acción paralela” no fue la única crítica posible en los noventa, aunque sí la que más fácilmente podía aspirar a habitar los suntuosos espacios institucionales recién creados y sus costosos catálogos, o a colaborar con las nuevas fundaciones empresariales que imitaban sus modelos y sus cánones. Simultáneamente a la construcción del aparato institucional y dentro de la misma generación, ciertos agentes situaron su posición crítica y su obra, pues muchos de ellos eran artistas, frente a un proceso que caracterizaban de provinciano, despótico y corrupto. De nuevo, el volumen 3 de *Desacuerdos* dedicó un espacio a estos grupos en los capítulos dedicados al “modelo Barcelona” y al “arte como crítica del arte”. En el primero, la posición “crítica” a la construcción de Barcelona como ciudad cultural se encarnó en las miradas fotográficas de Manolo Laguillo y del par Patrick Faigenbaum y Joan Roca; en el segundo, en las intervenciones de Agustín Parejo School, Juan del Campo, Preiswert, Estrujenbank, José Antonio Sarmiento o el antedicho José María Giro. La lista es bastante más larga. Es interesante señalar que, como dijimos, la mayoría de ellos eran artistas antes que críticos y que, en cualquier caso, utilizaron estrategias del arte de guerrilla más que las típicas de la crítica escrita. De alguna manera la institución había sido muy eficaz en la absorción del discurso de los críticos, mientras aún dejaba espacio para la disidencia en los propios artistas.

Un corolario de esta situación es que, incluso esta vertiente crítica del arte vería su práctica afectada radicalmente por la potencia del proceso de institucionalización, quedando condenada a convertirse en “crítica institucional”. Solamente en la segunda mitad de la década se percibiría una práctica crítica y un activismo artístico despegados de una referencia explícita al museo, y que empezaba a proyectar de nuevo su análisis y su imaginación a cuestiones sociales más generales, como se hiciera en tiempos del antifranquismo. Estos grupos surgirían de los márgenes más externos del sistema artístico y del mercado: de las universidades, de los movimientos de insumisión civil y sexual, de la resistencia a la gentrificación, y a partir de un contacto con las nuevas corrientes críticas internacionales que acabarían articulándose en el movimiento altermundista.⁷

La crítica como acción paralela

“No es ya lo que haces, sino dónde lo haces” (traducción del inglés); nos apropiamos de la frase de *Televisión*, una obra de Antoni Muntadas de 1980, para aludir a la necesidad de “territorializar” y situar respecto a sus coord-

nadas específicas una práctica teórico-crítica que había tenido como una de sus preocupaciones principales su propia puesta en escena como alternativa “sabia”, móvil y abierta al irreflexivo, frívolo y estático mundo del arte en España. Como dijimos más arriba, la eterna disconformidad de esta actividad crítica frente a aquel respondía fundamentalmente a una estrategia de rechazo de las determinaciones y de los condicionamientos inherentes a una situación tan marcada por su coyuntura geográfica e histórica como era la de nuestro país en los años ochenta. Lo crítico se ofrecería, paradójicamente, no como una operación orientada a incidir en lo real, sino sobre todo como un nivel virtual de acción –sofisticado, abierto y autónomo– cuya función principal era acceder a los términos de un debate internacional que compensara el desierto del contexto del arte español. El desanclaje con lo real era descrito por Mar Villaespesa como un problema estructural del arte español:

Es la pérdida del concepto de la realidad del presente la que ha hecho que, desde los años cuarenta hasta nuestros días, los proyectos artísticos, más que responder a una realidad y ser analizados por la capacidad de respuesta crítica a dicha realidad, hayan sido vistos y analizados a través de modelos válidos en otros contextos, por lo que cualquier proyecto de innovación, si bien entraba en la intuición y en el ánimo de sus protagonistas, al final caían en saco roto por ineficacia de las respuestas del contexto en donde acaecía.⁸

La fetichización de la así llamada “teoría” por estos círculos inconformistas de mediados de los ochenta respondía también a su receptividad a las corrientes dominantes de la escena internacional, donde un nuevo giro teórico estaba tomando fuerza tras el paréntesis expresionista y donde el protagonismo recaía en sus oficiantes, “los críticos teóricos”, tal y como recogían las revistas de arte más sofisticadas del momento. A mediados de los ochenta, la neoyorquina *October* había dejado de ser un correctivo afrancesado y germanizado de su revista matriz *Artforum* para ocupar el centro hegemónico de la vanguardia norteamericana y, por lo tanto, internacional. Su absorción y adaptación de los escritos de Walter Benjamin y del más reciente posestructuralismo francés no se restringía a una relectura del constructivismo y del surrealismo, sino que enlazaba con la crítica general de la cultura del capitalismo avanzado que por entonces Frederik Jameson llevaba a cabo a partir de premisas comunes. *The anti-aesthetics*, el libro cuya dirección lanzó al estrellato a su editor –un joven Hal Foster– en 1983, iba a ofrecerse como compendio de este nuevo modo de entender la teoría crítica ayudando a construir un nuevo canon de temas, conceptos y autores que se iba a propagar como la pólvora por todo el mundo del arte americano y europeo. Los jóvenes aspirantes a artistas y críticos de nuestro país, que hasta entonces se habían quedado al margen de tales modas, iban a convertirse en los seguidores más entusiastas de los designios de la posmodernidad crítica de la que se hablaba en los textos del libro que fue traducido solo dos años más tarde al castellano bajo el título, precisamente, de *La postmodernidad*.⁹

Si en la “periferia” las dificultades del contexto empujaban a las generaciones jóvenes a organizarse en proyectos internacionalistas como las mencionadas revistas sevillanas *Figura* y *Arena* con el fin de superar su aislamiento, en

el caso de Madrid dicha dinámica contestataria era, o bien neutralizada por los cantos de sirena del poder, o marginalizada desde las cátedras y los consejos de redacción de los periódicos de tirada nacional. Las columnas de los periódicos de la capital estaban ocupadas por un sólido cuerpo de autores (Miguel Fernández-Cid, Fernando Huici y Juan Manuel Bonet) perfectamente integrado en el autorreferencial mundo del arte madrileño. Figuras como Quico Rivas y Ángel González marcaban una cierta diferencia dentro de un panorama que permitía muy poco espacio para la intervención. En general, eran poco receptivos, cuando no frontalmente opuestos, a las corrientes neoconceptualistas y al debate teórico que por entonces se hacía fuerte fuera de nuestras fronteras. Exposiciones como *Fuera de formato* y experiencias como el *Espacio P* de Pedro Garhel eran excepciones en un territorio dominado por la pintura.

Dentro de este contexto se iba a producir un fenómeno que iba a marcar el fin de la década de los ochenta y el comienzo de los noventa y que iba a sacudir a toda la geografía española con distintos grados de intensidad: el auge de los “estéticos”. Frente a las dificultades de los jóvenes historiadores del arte contemporáneo por hacerse hueco en una disciplina dominada por medievalistas y barrocos, surge en las facultades de filosofía un nuevo grupo de “sabios” dotados de una sólida formación teórica, vocación cosmopolita y, sobre todo, de un decidido interés por ocupar un lugar importante en mundo del arte contemporáneo español.

La proliferación y éxito del discurso estético desde la segunda mitad de los años ochenta es un fenómeno “epocal” difícil de atribuir a una única causa. Por un lado, tenemos el recambio generacional en la universidad española durante los años ochenta, cuyos representantes más señeros en el ámbito de la filosofía se aglutinan, curiosamente, alrededor de un área hasta entonces poco desarrollada en nuestro país como era la estética. A pesar de tener un núcleo duro en el ámbito catalán (Rubert de Ventós, Eugenio Trías, Rafael Argullol, Félix de Azúa y José María Valverde), este es un fenómeno que cruza toda la geografía española. En 1983, José Jiménez gana la primera cátedra de Estética y Teoría de las Artes de la Universidad Autónoma de Madrid y, en ese mismo año, el valenciano Román de la Calle publica *Estética y crítica y otros ensayos*. El éxito que iba a tener este grupo dentro de los departamentos de filosofía se iba a ver desbordado por la creciente demanda que había de ellos de parte de un mundo del arte ávido de legitimación teórica y, en general, por la esfera de la cultura –revistas de pensamiento, suplementos culturales, cursos en las universidades de verano– cuyos únicos temas de debate parecían ser los estéticos.

La eclosión pública de los “estéticos” se puede localizar hacia 1986, coincidiendo con la puesta en marcha de un proyecto editorial que pretendía llenar un enorme hueco en la literatura estética en España. Se trataba de la colección *Metrópolis* de la editorial Tecnos, ideada y dirigida por los entonces profesores de estética de la Universidad Central de Barcelona, Rafael Argullol, y de la Universidad Autónoma de Madrid, José Jiménez. *Metrópolis* iba a cumplir una espléndida labor en la creación de un corpus de textos de interés estético en castellano. Su labor abarcaba por aquellos años tanto la traducción de clásicos (Giordano Bruno, Delacroix, Diderot, León Hebreo, Lessing, Schelling), como de

pensadores del siglo XX: Marcel Duchamp, Kierkegaard y Massimo Cacciari. En el cambio de década también publicaron en *Metrópolis* José Jiménez, Antoni Marí y el propio José Luis Brea. Dicho esto, es preciso añadir la vocación más que estética “esteticista” de sus directores y el impacto que ello iba a tener en el modo de escribir de arte y concebir el arte en un país tan carente de referentes en ese ámbito como era el nuestro.

El auge de la estética se iba a ver fortalecido por la contribución de un “histórico” del pensamiento del arte en la España del tardo-franquismo: Valeriano Bozal, quien era por entonces compañero de José Jiménez en el departamento de Filosofía de la Universidad Autónoma de Madrid. Tras un paulatino alejamiento de los presupuestos del marxismo, Bozal iba a abrazar el espíritu de Kant, más acorde con el espíritu dominante en el período de gobierno socialista. Es precisamente en esa época, en 1987, cuando inicia el proyecto *La balsa de la Medusa*, revista cuatrimestral a la vez que colección de libros. En diálogo con la línea de *Metrópolis*, la colección de Bozal iba a traducir textos de Baudelaire, Apollinaire, Edgar Allan Poe, Goethe, Robert Musil y Paul Valery, entre muchos otros. El primer título de la colección fue, precisamente, *La primera introducción a la crítica del juicio* de Kant. Como el título mismo indica, la *Balsa de la Medusa* identificaba a los textos de la colección y a los colaboradores y contenidos de la revista con los restos de un naufragio, posiblemente el naufragio de los ideales revolucionarios. Dicha balsa puede que no tenga rumbo fijo y sus navegantes tal vez no sean más que potenciales antropófagos; sin embargo, como nos dice sintomáticamente Bozal en la presentación del número primero de la revista, es mucho mejor que el agua fría o que mirar directamente a los ojos de Medusa. En el consejo de redacción inicial de la revista estaban Cristina Peña-Marín, Francisca Pérez Carreño, Carlos Piera y Carlos Thiebaut. El tono de los primeros números refleja perfectamente la metáfora del título haciendo énfasis en lo fragmentario de los materiales y el modo entre melancólico y trasgresor de repasar los *topoi* de la alta cultura de la modernidad.

El “imperio de los estéticos” se iba a institucionalizar en 1988 con la fundación del Instituto de Estética y Teoría de las Artes en la Universidad Autónoma de Madrid, convirtiéndose su director, José Jiménez, en su cabeza visible. Más allá de su labor formativa –iba a poner en marcha un curso de posgrado impartido por miembros del departamento y por un gran número de colaboradores eventuales procedentes del mundo del arte–, el Instituto tenía una clara vocación de presencia en la vida intelectual y artística española. En su primera etapa estaría coordinado por Guillermo Solana, a quien le sucedió Fernando Castro en 1990. En ese mismo año y con el fin de lograr la proyección social pretendida, el Instituto iba a firmar un convenio con Banesto, convirtiéndose el banquero Mario Conde en uno de sus patronos más influyentes. Además de dejar una amplísima estela de alumnos entre las jóvenes generaciones de artistas y críticos (Ana Carceller, Helena Cabello, Jana Leo, entre muchos otros) el Instituto contribuyó a convertir el área de Estética e Historia del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid en una pista de entrenamiento para la vida pública de sus jóvenes doctorandos, como Rocío de la Villa, Ana Martínez Collado, Fernando Castro y Oliva María Rubio.

En 1990 el Instituto iba a poner en marcha la revista *Creación*, un proyecto editorial muy ambicioso, dotado de un diseño en gran formato muy atractivo que recordaba al de su referente más directo, la revista *El Paseante*, que publicaba la editorial Siruela desde 1985. A pesar de estar relacionada con una institución universitaria, *Creación* era una revista de naturaleza no académica que ilustraba el amplio y variopinto mapa de temas que “los estéticos” ponían bajo su ala, y estaba destinada a un tipo de lector que gustara de las amplias disquisiciones filosóficas y de las sabrosas anécdotas de la historia de la vanguardia. *Creación* acabaría su andadura, junto con el Instituto, en 1995. Para esa fecha el aura de los estéticos se había diluido coincidiendo con un sentimiento generalizado de fin de modelo cultural que desembocaría en el derrocamiento del gobierno socialista. A pesar de ello, muchos de sus miembros iban a llevar durante toda la década de los noventa una exitosa carrera independiente en el firmamento de los suplementos y secciones culturales de los diarios nacionales: Fernando Castro en *ABC*, Guillermo Solana en *El Mundo* y Rocío de la Villa en *La Vanguardia*.

Un último acontecimiento que se debe mencionar en relación con el “auge de los estéticos” es la fundación de la Facultad de Bellas Artes de Cuenca, dentro de la joven Universidad de Castilla La Mancha. Si bien la rígida estructura y la lógica inercial del sistema académico español no permitió que los nuevos aires que corrían a finales de los ochenta penetraran –salvo excepciones como la Universidad Politécnica de Valencia– en los planes de estudio ni en el profesorado de las facultades de Bellas Artes, la apertura de nuevos campus asociados a las nuevas necesidades de la España autonómica iban a permitir introducir cuñas en el sistema. Este es el caso de la Facultad de Bellas Artes de Cuenca, fundada en 1988. El interés de un núcleo académico de gran peso como era el encabezado por Jiménez en el mundo de la práctica artística contemporánea y la inflación de nuevos licenciados de la pujante vecina facultad de la Universidad Politécnica de Valencia iba a producir una *rara avis* dentro del contexto español de la enseñanza de las Bellas Artes, en la que la interdisciplinariedad y los aspectos teóricos se superponían y transformaban la tradicional estructura de dibujo, pintura y escultura. Es gracias a esta coyuntura que José Luis Brea, quien hasta entonces había ocupado el cargo de organizador de exposiciones del Ministerio de Asuntos Exteriores, entra finalmente en la universidad, convirtiéndose en uno de los elementos basilares de la nueva facultad conquense.

Desde que se licenciara en Filosofía en la Universidad Complutense en 1980, Brea no había seguido una carrera académica ortodoxa y, de hecho, se había alejado casi desde los inicios del ámbito de los filósofos para acercarse al de los artistas con los que compartía más afinidades. Iba a ser en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Valencia donde lograría por fin el grado de doctor en 1990 con una tesis que reflejaba los intereses afines a los plasmados en *Antes y después del entusiasmo* y cuyo material quedaría reflejado en sus publicaciones del año siguiente *Las auras frías* (Anagrama) y *Nuevas estrategias alegóricas* (Tecnos). El título de la tesis fue *Procedimientos enunciativos alegóricos en los lenguajes plásticos actuales* y su director José María Iturralde, quien había estado estrechamente vinculado al Museo de Arte Abstracto de Cuenca y era

nativo de dicha ciudad. En esta facultad, de la que José Luis Brea llegaría a ser decano, se iban a concentrar un conjunto de personas afines, tales como Horacio Fernández (un viejo colaborador de la época de *Figura*), Simeón Saiz (*Antes y después del entusiasmo*), Armando Montesinos (a quien le unía una intensa amistad desde comienzos de los ochenta), Ana Navarrete (*Anys 90*), Víctor Blasco –estos dos últimos procedentes de Valencia– y Ana Martínez Collado.

La relación de José Luis Brea con el *boom* de los estéticos iba a ser compleja y ambivalente. Jiménez y Brea partían de un principio común: la justificación de la labor del crítico y del arte mismo como antídoto contra a la expansión de los medios de masas y la sociedad del espectáculo que habían llevado a una progresiva estetización de la cultura. Compartían una misma constelación de referencias –Benjamin, Robert Smithson y Gracián iban a merecer monografías en los primeros números de *Creación*– y un mismo lenguaje que les permitía reconocerse y distinguirse mutuamente. A pesar de ello no iba a ser una convivencia fácil puesto que entraban en competencia directa por el liderazgo de la nueva moda teórico-crítica que se estaba imponiendo por entonces en el mundo del arte. Si bien Brea tenía como ventaja una relación más fluida con el mundo del arte, carecía de la legitimidad y, sobre todo, del poder que en nuestro país tradicionalmente solo otorgaban las jerarquías académicas. En cualquier caso, y al menos un corto lapso de tiempo, hubo ocasión para la cooperación. Así, sería invitado por Jiménez y Argullol a entrar en la constelación de *Metrópolis* mediante la publicación de *Nuevas estrategias alegóricas* en 1991, y sería requerido para impartir distintos cursos dentro del máster del Instituto de Estética y Teoría de las Artes.

La acción de “los estéticos” durante los últimos años ochenta y principios de los noventa iba a dejar una huella en el mapa artístico y crítico de nuestro país que perduraría más allá de su dispersión, contribuyendo tanto al fortalecimiento del nivel teórico de la crítica como al distanciamiento y la autorreferencialidad de esta práctica tal y como comentábamos al inicio. En comparación con ellos, los críticos que habían reclamado el reciclaje teórico desde la “periferia” (Valencia: José Miguel G. Cortés y Juan Vicente Aliaga; Sevilla: Mar Villaespesa y los instigadores de *Figura y Arena*; y Barcelona: Luis Francisco Pérez, Manel Clot y Gloria Picazo) encarnaban una veta teórica más atenta a las nuevas corrientes del posmodernismo de resistencia y los estudios culturales.

Un buen ejemplo de esta actitud serían las dos series de jornadas de debate que se realizaron en el IVAM en los años 1989 y 1990 con la coordinación de José Miguel G. Cortés. La primera, bajo el título *Jornadas de debate sobre arte y vanguardia o el sentido de la utopía*, iba a reunir además de a Cortés a Juan Vicente Aliaga, Vicenç Altaió, Luis Francisco Pérez, Gloria Picazo y José Luis Brea. Las intervenciones serían recogidas en un libro publicado ese mismo año por el Instituto Valenciano de la Juventud. Llama la atención lo temprano que el recién inaugurado Instituto Valenciano de Arte Moderno se iba a ofrecer como marco privilegiado para el debate teórico-crítico. En ello, como en muchos otros aspectos, iba a ser pionera entre las instituciones dedicadas al arte contemporáneo que se abrirían en España durante la década siguiente.

Aunque el tema del libro era en teoría la plausibilidad de la vanguardia artística como modo de resistencia, los textos recogidos no son sino un canto a

la crítica como paradigma general de posicionamiento ante el mundo. Así lo deja claro José Miguel G. Cortés en las notas introductorias y en el texto “Sobre arte e ideología” que incluye en el libro. Sin embargo, uno y otro dejan bien claro que a lo que se está refiriendo no es tanto a una práctica específica de desmontaje confrontacional y directo de las operaciones del poder, como a una más genérica actitud vital de cuestionamiento de los moldes que uniforman la naturaleza polimórfica y abierta de la experiencia tanto dentro como fuera del arte. El arte para ser político debía renunciar a su arcaica reivindicación de autonomía y zambullirse en la experimentación crítica de los nuevos modos de percepción y de vida. Para apuntalar sus reflexiones introduce el siguiente argumento *povera* de Germano Celant: “El discurso político no me interesa, aquello que me interesa no es hacer política pero sí vivir en política [...] no se debe encontrar un valor seguro ni unitario, sino buscar el cambio, lo contingente, lo precario y lo inestable del trabajo [...] amo vivir sólo con amigos que los considero termitas.”¹⁰

El texto que José Luis Brea preparó para la ocasión, “Manifiesto”, es un buen ejemplo del peculiar modo en el que defendía la “tarea del arte” en relación con una utopía negativa que apoya sobre las ruinas de la representación, el “desgarro del sujeto” y la propia “muerte del arte”:

La forma con que esa virtual figura proyectiva [la muerte del arte], como negatividad dialéctica, se concreta en la actualidad de cualquier estrategia circunscrita en el entorno borroso de su programa, atraviesa el recurso paradójico a la enunciación problemática del modo de su desaparición –o si se prefiere, enunciado de forma afirmativa, el cuestionamiento de la validez del propio espacio de acontecimiento.¹¹

Algunos de los puntos que se pueden entresacar del manifiesto de Brea: el diagnóstico del desorden y la complejidad del paisaje y la capacidad de producción de mundo mediante su reinterpretación, son afines a las tesis de Cortés. Otros son aparentemente incompatibles, como su insistencia en la muerte del arte que, sin embargo, justifica la prolongación póstuma de su existencia autónoma. En cualquier caso, lo que les une a ambos es el énfasis en la actitud crítica como único principio legitimador del arte, un argumento que fácilmente se desliza hacia aquel otro que fetichiza el arte como aquel campo de operaciones privilegiado que debe limitarse a iluminar nuevos modos de experiencia, sin contribuir a minar los fundamentos de aquellos que constriñen y disciplinan los ya existentes.

En las jornadas celebradas pocos meses después en el IVAM, bajo el sugestivo título *La creación artística como cuestionamiento*, Cortés iba a cambiar el peso de la balanza, limitando el papel de los críticos (Juan Vicente Aliaga, Manel Clot, David Pérez y Gloria Picazo) a convertirse en interlocutores de un grupo de artistas que reflexionaban sobre su obra. El criterio de selección de participantes no era muy diferente de aquel que guiara casi simultáneamente a Brea en *Antes y después del entusiasmo*, tal como veremos a continuación, aunque sin estar él presente. La lista incluía a Francesc Abad, Joan Brossa, Pepe Espaliú, Pedro G. Romero, Federico Guzmán, Juan Hidalgo, Juan Luis Moraza, Antoni Muntadas, Juan Muñoz, Perejaume y Francesc Torres. Todos juntos describían la

línea de continuidad entre el arte conceptual de los años setenta (Abad, Hidalgo, Muntadas y Torres) y el joven pos-conceptual local de finales de los ochenta. La jornadas dieron lugar a un abultado libro que incluía las entrevistas realizadas por dos de los cinco críticos a cada uno de los artistas, con la excepción de Juan Luis Moraza, quien adjuntaba un texto acabado "Performa contra Formalismo".

En el breve texto con el que Cortés introduce el libro se vuelve a entonar la queja acerca de la mediocre situación del arte español y, como en *Arte y vanguardia*, se hace énfasis en la necesidad de situar el arte en un registro "crítico" al orden establecido del mundo:

Todo está como adocenado, como falta de inquietudes profundas. Existe un absoluto relajamiento moral y anímico que ocasiona un resultado insincero y lejano para con la propia vida. Aprehender la realidad, recuperar la memoria, perturbar la sociedad, bucear en lo imaginario, profundizar en las experiencias, enfatizar las necesidades más íntimas, insistir en lo genérico. Quizás fueran esta algunas de las bazas fundamentales que debiera jugar el arte contemporáneo hoy en este país. [...] Se echa de menos unas manifestaciones plásticas que actúen, por un lado, como desenmascaradores de las realidades angustiosas y castrantes que nos ahogan, y por otro, como catalizadores de los elementos críticos que cuestionen tanto los valores de la tradición artística y del conocimiento, como los del marco social que los hacen posible.¹²

Como apunta Cortés, todos estos artistas "se interrogan constantemente sobre la relación de su trabajo con el sistema ideológico imperante y sobre las formas de vida cotidiana y su imbricación con el entorno cultural y social en el cual vivimos";¹³ sin embargo, cuando leemos la mayoría de los testimonios de los artistas nos da la impresión de que este cuestionamiento no implica un compromiso con acción política de ningún tipo si exceptuamos, curiosamente, a aquellos artistas que, o bien trabajan en los Estados Unidos, o comenzaron su trabajo en los años setenta o, como ocurre en el caso de Muntadas y Torres, ambas cosas.

Llama la atención la urgencia y la insistencia con que estos proyectos se plantean, desde la radicalidad de la teoría, el rol del arte en la sociedad, justamente en el momento, e incluso en el lugar, en que se está levantando el aparato institucional respecto al que va a girar gran parte de la práctica artística y crítica durante la década siguiente. Tal vez sea la trayectoria y el discurso de José Luis Brea durante esos años fronterizos la mejor guía para seguir los meandros de la relación que se teje por entonces entre institución y crítica.

Los muros de la patria mía: la cuestión del arte en España

Este verso de Quevedo, que ilustra paradigmáticamente la melancolía implícita en cierto sentimiento de España, es el título de uno de los primeros textos en que José Luis Brea aborda la dolosa cuestión del arte en España. Desde entonces, en 1989, hasta la publicación de "El desarrollo de la Institución-Arte en la España de la democracia" en 2004,¹⁴ José Luis Brea fue forjando su pensamiento a partir del análisis de la situación del arte en el país, desde una perspectiva en la que no puede buscarse una línea de evolución continua, sino una perma-

nente negociación entre una negatividad racial y la aspiración a una modernidad plenamente desarrollada.

La primera gran ocasión que encuentra José Luis Brea para delinear su mapa crítico del arte español es en el extranjero: la exposición *Before and After the Enthusiasm. 72-1992/Antes y después del entusiasmo. 72-1992*, que tuvo lugar dentro de una feria de arte, la KunstRAI de Amsterdam durante los cinco breves días en que esta tenía lugar, del 24 al 28 de mayo de 1989. El proyecto era atípico por diversas razones: la primera por realizarse al margen de la política de subvenciones para la exportación de la imagen de la cultura española que se había llevado a cabo por los gobiernos socialistas hasta entonces. La exposición estaba financiada por las galerías de la misma KunstRAI. Ello es remarcable teniendo en cuenta que José Luis Brea había sido hasta el año anterior director del servicio de exposiciones del Ministerio de Cultura durante el mandato de Javier Solana. En aquellos años, incluso, había participado en la promoción oficial del arte español en el extranjero con una exposición en el Reino Unido, *Three Spanish Artists* –Susana Solano, Miquel Navarro y José María Sicilia– que tuvo lugar en la Serpentine Gallery de Londres en la primavera de 1986. En segundo lugar, por ir explícitamente a contrapelo de la autocomplaciente imagen exterior del “entusiasmo” con la que se estaba llevando a cabo el “marketing” del arte español durante el período socialista, que dibujaba un horizonte feliz en el que la libertad democrática había dado rienda suelta a una creatividad homologable según los parámetros de la vuelta a la pintura y el *genus loci* de la transvanguardia internacional.

El libro que se derivaría de la exposición es el resultado de una cuidada puesta en escena. De hecho estaba destinado a convertirse en un objeto independiente de una exposición que por sus mismas características difícilmente podía tener la densidad y proyección necesarias. Publicado en inglés y español por una editorial de La Haya (SDU) y la Contemporary Art Foundation de Amsterdam, incluye dos textos teóricos de José Luis Brea: “Por una economía barroca de la representación” y “Los muros de la patria mía” y, a continuación, la reproducción de cuatro mesas redondas todas ellas dirigidas por el mismo Brea cada una con un tema identificado por los siguientes títulos: “Las ceremonias vacías” (Pepe Espaliú, Guillermo Paneque, Federico Guzmán, Pedro G. Romero); “Todo arte es político” (Juan Hidalgo e Isidoro Valcárcel Medina); “Escrituras de lo complejo” (Santiago Mercado, Javier Baldeón, Simeón Saiz Ruiz, José Manuel Nuevo, Rogelio López Cuenca); “Oscuras paternidades...” (Joan Brossa, Pepe Espaliú, Ferrán García Sevilla, Juan Muñoz y Cristina Iglesias). Estas venían intercaladas por documentos y cartas de algunos de los participantes. El libro se concluía con un diálogo entre José Luis Brea y Juan Navarro Baldeweg titulado “La conversación de Leonardo”.

La naturaleza de lo que se viera en Amsterdam y la selección de participantes en el libro vino dada en buena parte por la colaboración con el sevillano Pepe Cobo y con el grupo de artistas vinculados a la galería de este, La Máquina Española, a la revista *Figura* y al denominado “Grupo de Sevilla”: Guillermo Paneque, Pepe Espaliú, Federico Guzmán y Pedro G. Romero. La relación con este activo núcleo de experimentación artística se remonta a las colaboraciones críticas que Brea hiciera con la revista *Figura* desde el año

1985, de la que finalmente sería editor, junto con sus futuros colegas de *Arena Internacional*, Mar Villaespesa y Kevin Power.¹⁵ El resto de los participantes, tanto en la exposición como en el texto de *Antes y después del entusiasmo*, dibujan una constelación difusa en la que, aunque se puedan encontrar afinidades generacionales, estilísticas o personales entre algunos de ellos, nunca puede definirse una identidad de grupo, más allá del reconocimiento de un común sustrato conceptual y del situarse a distancia –mayor o menor según los casos– del epicentro del *boom* del arte español de los años inmediatamente anteriores: Simeón Saiz Ruiz (1956), Javier Baldeón (1960), Santiago Mercado (1951), José Manuel Nuevo (1957), Rogelio López Cuenca (1959), Ferrán García Sevilla (1949), Juan Muñoz (1953-2001) y Cristina Iglesias (1956).

A pesar de dicha falta de cohesión existe una línea argumental en la exposición, que sale a la luz de un modo evidente en los textos e ilustraciones del libro-catálogo y es el intento de establecer una conexión entre esta generación de artistas españoles y la dispersa vanguardia experimentalista de los años setenta, tomando los encuentros de Pamplona de 1972 como referente del “antes del entusiasmo” que aparece en el título. Dicha conexión tiene un carácter instrumental pues, como queda claro en el propio título, la intención principal es dejar como un paréntesis espurio la producción artística identificada con el “entusiasmo” de los 80. Llama la atención, sin embargo, que eluda la referencia al “conceptualismo ideológico” que por entonces prosperaba en Madrid y Barcelona, compartiendo trinchera con la lucha antifranquista, y tome como referencia un hito, como los encuentros de Pamplona, que reflejaba la alianza entre el experimentalismo artístico y el gran capital industrial. También llama la atención que eludiera, de un plumazo, la referencia histórica, ineludible hasta ese momento, que era la muerte del dictador en noviembre de 1975. El otro término temporal aludido, 1992, no solo indicaba un hito emblemático en la historia de España, sino lo que se preveía que fuera el punto de inflexión de la relación de la cultura española con el exterior, en el que la excepcionalidad del “entusiasmo” fuera sustituida por una imagen homologable internacionalmente. Como veremos, el propio José Luis Brea participará activamente en la construcción de dicha imagen homologable del arte español durante los fastos de la Exposición Universal de Sevilla de 1992, sin cuestionar la vinculación de dicho intento de reconocimiento exterior con la celebración del pasado imperial hispano.

Con motivo de la celebración de *Antes y después del entusiasmo*, el mismo José Luis Brea iba a escribir una reseña de su propia exposición en las páginas de la revista *Arena*, de la que por entonces era editor. Curiosamente, en la misma página critica agriamente a Francisco Calvo Serraller por hacer algo similar: elogiar en *El País* una institución, el IVAM, de la que acababa de ser nombrado miembro del Consejo Rector. Es en esta página de *Arena* donde Brea hace más evidente la naturaleza estratégica de su referencia al “antes del entusiasmo”:

[...] Mis hipótesis podrían resumirse básicamente en tres:

1. Que la condición actual de lo social generaliza una economía barroca de los sistemas de la representación. En vista de ello, la forma general del procedimiento alegórico constituye el único modo de estructurar la enunciación artística bajo un orden de radicalidad, esto es, de autocuestionamiento del propio espacio del acontecimiento.

2. Que los momentos fuertes –considerando tales, obviamente aquellos que mejor se adecuarían al cumplimiento de la primera hipótesis– del desarrollo de la historia reciente de los lenguajes artísticos en España son dos, que se sitúan en los lados –en el antes y el después– del que es lugar común considerar tal: a saber, el de la “nueva figuración” de los ochenta –en general, el del entusiasta *retour a l’ordre* de las disciplinas. Para mayor precisión me refiero al momento postconceptual de mediados de los setenta y al momento “anti-formalista” de finales de los ochenta.

3. Por último, la hipótesis de que las estrategias alegóricas desplegadas en esos dos momentos fuertes resultan deudoras de una única línea de investigación suficientemente desarrollada entre nosotros, hasta constituir nuestra única reivindicable tradición de modernidad: la del conceptismo, como peculiar desarrollo en las economías barrocas de la representación de las artes de la agudeza y el ingenio.¹⁶

El conceptualismo, convertido en conceptismo, se descabalgaba de la lógica de la modernidad que le diera a luz para cobrar sentido en una economía barroca de la representación que José Luis Brea se ocupaba de argumentar prolijamente en el texto de tal título que sirve de introducción al libro. En el mismo las referencias específicas a la coyuntura española eran sustituidas por una reflexión genérica sobre la delgadez del presente, la ininteligibilidad de lo real y el repliegue sobre sí mismo del espacio de la representación, redescubriéndose la alegoría como forma epocal del discurso. Elias Canetti, Jean Baudrillard y, sobre todo, el Walter Benjamin del *Origen del drama barroco alemán*, eran tomados como los virgilio de este particular descenso a los infiernos. Desde esta perspectiva radicalmente posmoderna, el caso español le servía –como a su admirado Benjamin le sirviera Calderón– más como ilustración de su interpretación barroca del presente que como un verdadero objeto de análisis. Estas tesis iban a ser el objeto de la colección de ensayos que estaba preparando por aquellas fechas bajo los títulos *La auras frías (El culto a la obra de arte en la era postaurática)* y *Nuevas estrategias alegóricas*, que se publicarían en 1991.

En el año clave de 1992, aquel al que aludía el título de *Antes y después del entusiasmo*, tras un nuevo recambio en el Ministerio de Cultura con Jordi Solé Tura a la cabeza, José Luis Brea iba a poder demostrar ampliamente su visión del arte en España y su inserción en el panorama internacional. Nombrado asesor de artes plásticas del pabellón de España de la Expo 92, iba a participar como comisario en *Pasajes*, la exposición que pretendía pasar revista al arte español actual dentro del pabellón y, sobre todo, como director de las Salas del Arenal, llevaría a cabo una de sus exposiciones más emblemáticas: *Los últimos días*.

Por su naturaleza misma como escaparate del arte español, *Pasajes* fue en gran medida una exposición de compromiso institucional. Brea compartía decisiones con María Corral, por entonces directora del Reina Sofía, y con María Teresa Blanch, Miguel Fernández-Cid y Rosa Queral. En ella exponían cincuenta y cinco artistas de distintas generaciones: desde los Chirino, Torner, Tàpies, Saura, Guerrero y Chillida hasta los más jóvenes José Maldonado, Manuel Sáez, Pello Irazu o Juan Luis Moraza. También quedaban reflejadas tendencias que se alejaban de lo que Brea presentara en Amsterdam: Carmen Laffón, Antonio López o Miquel Barceló. Sin embargo, se puede decir que a pesar de su naturaleza celebrativa y propagandística, *Pasajes* reflejaba una realidad del arte español

más compleja y alejada de la imagen eufórica y folclorista que las exposiciones oficiales de la década anterior. Además, la plana mayor de *Antes y después del entusiasmo* encontraba un lugar en la lista institucional de *Pasajes*: Joan Brossa, Pepe Espaliú, Ferrán García Sevilla, Federico Guzmán, Cristina Iglesias, Rogelio López Cuenca, Juan Muñoz y Adolfo Schlosser. A estos se unían algunos jóvenes de la así llamada nueva escultura vasca como Pello Irazu y Juan Luis Moraza, un catalán, Pep Agut y un madrileño, José Maldonado, todos ellos perfectamente asimilables a las consignas de complejidad y reflexión de *Antes y después del entusiasmo*.

Más francamente derivada de los presupuestos estéticos y las apuestas artísticas de José Luis Brea fue, sin duda, la exposición que simultáneamente organizó para las salas del Arenal de la que era director, *Los últimos días*. No se trataba en este caso de un escaparate del arte nacional sino de una exposición de tesis, en cuyo catálogo cobraban tanta importancia los textos como la reproducción de las obras. A pesar de ello, *Los últimos días* sirve de ilustración del lugar que Brea asignaba al arte español: el de sumarse a un discurso desterritorializado y desterritorializador como es el discurso del límite (del arte, de la modernidad, de la cultura occidental, del sentido, de la Guerra Fría, del milenio, etc.), que se aferra a la intensidad febril y la radicalidad de los métodos y los referentes de una vanguardia en extinción. Bajo la orquestación de Brea, *Los últimos días* pretendía recuperar la complejidad lingüística y el experimentalismo del modernismo en clave de vértigo y precipitación barroca.

Los últimos días: sólo la pasión del tránsito, del salto al vacío, a un más allá sin dibujo... Y el adiós a promesas y consuelos, a nostalgia y embadurnes, a bálsamos y tibiedades. La vida no habita más la vida. Es pues preciso, todavía, decir: nosotros los póstumos, nosotros los más efímeros.¹⁷

Pareciera que en un acto de desprecio absoluto al “vulgarizado” y “banal” contexto general de la cultura –en cuyo saco metía todo el arte del “entusiasmo”– *Los últimos días* se aferrara a una interpretación escatológica del tiempo que devolviera *in extremis* la intensidad a la experiencia, función esta que había de convertirse en la misión primordial del arte. En el listado de ensayistas y de artistas aparecen nombres locales combinados con personalidades de la esfera internacional. En el primer ámbito se mezclan los representantes locales de la interpretación benjaminiana del presente: Francisco Jarauta –“El aura del nihilismo”– y el propio José Luis Brea –“Los últimos días”–, con uno de sus referentes internacionales, el veneciano Massimo Cacciari, con su texto “De Hegel a Duchamp”.

A ellos se unían dos representantes señeros de la generación de críticos que despuntara a finales de los 80, Manel Clot y Juan Vicente Aliaga, quienes en vez de sumarse a la reflexión genérica sobre el naufragio y el límite elegida por su anfitrión proponían un mordiente análisis sobre la situación específica del arte español. Sus textos, incluidos en lo que se pretendía fuera una presentación encomiástica del grado de internacionalización del joven arte español, ofrecían por el contrario una incómoda cartografía del contexto patrio. La aportación de Clot y Aliaga no se iba a reflejar, por lo tanto, en el tono finisecular que Brea había imprimido a *Los últimos días*, sino, más bien, en la selección de los artistas españoles presentes en la misma.

A estos se une en *Los últimos días* un nombre común en la corta historia de la apertura del arte español a la esfera internacional durante los ochenta, el camaleónico Dan Cameron, quien buscaba un lugar en el mundo del arte neoyorquino al ofrecerse a sí mismo como puente con Europa y Latinoamérica. La presencia de Dan Cameron era un factor necesario para dotar a la exposición de la dimensión transatlántica que José Luis Brea pretendía y, por lo tanto, la dependencia era mutua. Uno de los artistas estrella de *Los últimos días*, Robert Gober, había sido traído ya por Cameron en el *El arte y su doble: una perspectiva desde Nueva York* (Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 1987).

A pesar de que la debacle general augurada en *Los últimos días* pareció precipitarse de veras con la resaca inmediatamente posterior a los fastos del 92, la situación de estampida general y deshinchamiento coyuntural del globo institucional y mercantil del arte fue inmediatamente interpretada por Brea como un sano proceso depurativo que iba a permitir un desarrollo más autónomo e independiente de la labor del artista y del crítico. Se nota en la densidad de escritos y proyectos que Brea lleva a cabo en 1993 su urgencia por dar un diagnóstico de toda la década, aun cuando esta no hacía sino dar sus primeros pasos.

Un texto publicado en la revista *Lápiz* bajo el título "Nutopía" ejemplifica perfectamente los términos en los que entiende cuál ha de ser la posición del arte español. Tras una abundante e ilustrada argumentación sobre la muerte del arte, acelerada por el proceso de banalización y mercantilización de los ochenta, Brea llama la atención sobre lo que él denomina un "cambio de sensibilidad" en la nueva década, cambio que él sitúa en el ámbito global pero que se ocupa de identificar, artista por artista, en el ámbito local hispano en lo que se puede considerar un apéndice a *Los últimos días*. Como en las ocasiones anteriores, el análisis y valoración de los artistas locales se lleva a cabo echando mano de referencias y autores del debate crítico internacional. Aquí sin embargo la opción por un marco de referencia desterritorializado es militante, de ahí el nombre "Nutopia" que da título al texto y que extrae de ese lugar sin fronteras al que cantaran John Lennon y Yoko Ono a comienzos de los setenta:

Es preciso desechar cualquier enfoque localista si se pretende un análisis en profundidad del problema del arte en nuestro tiempo [...] La perspectiva local, que se empeña en desgranar el rosario de las deficiencias estructurales que aquejan a nuestra "industria" del arte o en alabar los éxitos de quienes triunfan en ella desde su sutil "aprendizaje de la decepción", pierde de vista los problemas de fondo que afronta el arte de nuestro tiempo, sin distinción de fronteras, etnias o ciudadanías.¹⁸

Lo que se puede derivar de este fragmento y del artículo del que procede es, en primer lugar, que los "problemas de fondo" del arte no tienen que ver con la esfera específica del lugar en donde se producen sino con un debate internacional: el debate internacional del arte, se entiende. En segundo lugar, que la misión del arte es "iluminar las coordenadas mayores sobre las que trazar el argumento abstracto con que el hombre –ahora inerme en su extremo despojamiento de valores, creencias y convicciones– se enfrenta a su existencia". Es decir, una misión de alturas estratosféricas para la que cualquier referencia a las coyunturas y conflictos locales no pueden dejar de ser un lastre.

Este es también el espíritu del seminario realizado durante el ARCO de ese mismo año bajo el título *Los 90: Cambio de marcha en el Arte Español*. Tal como se afirma en la presentación del libro que se publicó un año más tarde con el contenido de las jornadas, la idea de llevar el debate crítico sobre el arte a la estructura mercantil de la feria ARCO había surgido de una conversación entre la galerista Helga de Alvear, el crítico barcelonés José Lebrero Stäls y el artista Pep Agut en la feria de Colonia. Sin embargo, iba a ser José Luis Brea quien iba a elegir los temas y los ponentes, así como quien iba a hacerse cargo de la estructura de los debates y también de la edición del libro que salió a la luz bajo los auspicios de la galería Juana Mordó.¹⁹ A pesar de su título, *Los 90: Cambio de marcha en el Arte Español*, el seminario no iba a tener como objeto central la situación del arte español sino que, en vez de ello, se tratarían los “grandes temas” del debate contemporáneo del arte. Las tres secciones de las jornadas estaban organizadas según los siguientes epígrafes: “La representación del cuerpo: el lugar del sujeto”, “La determinación social del arte. Arte y política” y “Tecnologías y lenguajes”. Entre los participantes se encuentran nombres familiares de José Luis Brea: Juan Vicente Aliaga, Manel Clot, Luis Francisco Pérez, José Miguel Cortés y José Lebrero Stäls.

Curiosamente, en el texto “El arte español de los años 90: zonas de sombra” que introduce el libro publicado a partir de las jornadas, Brea cae en la queja localista que denunciaba en “Nutopia”. En este ensayo se dispone quijotesca mente a reprender a los gigantes de la institución-arte española, a señalar sus pecados y a corregir sus errores. El texto se inicia con la descripción de la debacle del entusiasmo de los ochenta, haciendo énfasis en el rápido descrédito de unas políticas culturales a gran escala cuyo crecimiento desmesurado se había destinado exclusivamente a rentabilizar políticamente el valor simbólico del arte. Antes de seguir el desmontaje de la institución arte en España se permite salvar del diluvio algunos focos puntuales que Brea no tiene problema en enumerar: “una de las salas del IVAM bajo la dirección del tandem Yvars-Todolí” (en el que habían expuesto Jan Vercruyse y Carmen Iglesias en 1991); el Espai Poblenou dirigido por Gloria Moure (uno de los focos de penetración del arte de la última vanguardia internacional, con recientes exposiciones de Bruce Nauman, James Turrell y Richard Long) y “algunas exposiciones del Centre Santa Mónica” (por entonces el mismo Brea estaba comisariando la exposición de Hannah Collins). Concluye su lista haciendo mención de la programación del Reina Sofía de aquella temporada bajo la dirección de María Corral.

La culpa de todo, según se desprende de sus argumentos, es fundamentalmente de los políticos quienes mediante su intervención corrompen el libre desarrollo de la crítica, que se convierte “en el eslabón más débil” del juego del poder. Se puede reconocer un cierto tono de victimismo al comentar que, mientras sobreviven quienes se prestan a tales juegos: “aquellos que se empeñan en hacer un trabajo independiente se ven irrevocablemente reducidos al silencio, al exilio o al paro”;²⁰ comentario este chocante en alguien que había ostentado un alto cargo público y había orquestado el año anterior la presencia del arte contemporáneo en la Expo de Sevilla.

Según sigue el texto, las galerías ninguna culpa tenían, pues bastante hacían con sobrevivir. Algunas incluso merecían su aplauso por su labor de apoyo al arte más joven en tiempos difíciles. La solución no podía venir, sin embargo, de

aquellos sectores que habían hecho de la resistencia al sistema su razón de ser: términos como *guetto*, *apartheid*, *indy*, estancamiento y podredumbre, se acumulan al hablar de aquellos sectores que están en la oscuridad. El artista ideal imaginado por Brea no es el que resiste y subvierte el sistema que le oprime sino el “comprometido con la investigación y experimentación creadora, que se resiste a transitar por caminos ya trillados”, una investigación autolegitimadora cuyo marco de referencia no es nunca la situación específica de conflicto en que se produce sino exclusivamente el mundo del arte.²¹

Aquel año de intensidad frenética en que se pretendía proyectar luz sobre la nueva forma del arte español para los noventa iba a culminar con el comisariado de una exposición: *Iluminaciones profanas. La tarea del arte* que tendrá eco en una segunda: *Anys 90. Distància Zero*, algo más de un año después. *Iluminaciones profanas. La tarea del arte* tuvo lugar por primera vez en Arteleku en la segunda quincena de septiembre de 1993 y luego fue trasladada a la galería Elba Benítez de Madrid, donde permaneció los meses de octubre y noviembre del mismo año. A pesar de ser una exposición de temática autónoma, *Iluminaciones profanas* era el contrapunto explícito de otra exposición que había ocupado el espacio de Arteleku previamente y que, igualmente, se iba a trasladar después a Elba Benítez. Esta era *Sueños geométricos*, organizada por Juan Manuel Bonet, abanderado de la vuelta a la pintura y de una noción historicista de la vanguardia, y a quien José Luis Brea consideraba el reverso de la posición que él mismo quería ocupar en el escenario del arte español del momento. Ambas exposiciones habían sido concebidas como “talleres” en las que los dos eran invitados a generar una exposición que les retratase como críticos.

Tal vez por tratarse explícitamente de una exposición de “tesis” sea *Iluminaciones profanas* la muestra más acabada de las que realizara Brea en los años 90 y la que mejor ilustra sus referencias estéticas, su concepción de lo artístico y sus modos de exposición. Sin duda la vocación de Arteleku de primar los proyectos –talleres, seminarios, debates– sobre las exposiciones propiamente venía como anillo al dedo a las pretensiones de José Luis Brea, quien ya había colaborado con la institución en el seminario organizado por Francisco Jarauta sobre la idea benjaminiana de la experiencia moderna.²²

El título “Iluminaciones profanas” aludía, de nuevo en términos de Walter Benjamin, a la labor del intelectual y del artista de generar fogonazos de luz sobre la oscuridad proverbial del mundo. Esta tarea se presentaba con tintes heroicos mediante la forma de un manifiesto de diez puntos firmado por Brea que aparece en el libro-catálogo bajo el título “Por un arte no banal!”²³ Este decálogo describía desde un pesimismo radical los mecanismos generales de la cultura contemporánea, dando simultáneamente pistas de la función, mejor dicho la misión, que el arte, fundido con el pensamiento, adquiere respecto a la misma. Su esquemática descripción de la experiencia de la gente dentro de la cultura de masas, mezclando los elementos más corrosivos de Adorno y Debord, no puede reflejar un desprecio más absoluto:

La cultura en su forma actual ha perdido su potencia para cumplir alguna función simbólica: su capacidad para organizar el espacio de la representación. La cultura, en su forma actual se ha convertido en un apéndice banal e inócua de la industria del entretenimiento y su capacidad de fundación o transforma-

ción de los mundos de vida ha sido plenamente absorbida y reconvertida en mera eficacia legitimadora de los estados de cosas existentes [...]. Es preciso acabar con el lamentable populismo estético que con la excusa de la mayor accesibilidad pública de las masas a los lenguajes especializados, está liqui- dando todo el potencial de lo artístico para intensificar, trastornar o modificar su existencia.²⁴

El camino es arduo y magra es la certidumbre de una recompensa, parece decirnos Brea, pero en ello radica lo heroico del trabajo. Sin embargo, como en “Nutopias” y “Zonas de sombra”, la radicalidad de la misión no le hace identificarse con el arte político al que considera una víctima fácil de la estetización general de la cultura: “La actual politización del arte se mueve en el orden de una mera estetización de lo político –fenómeno cuyo carácter antirrevolucionario, por no decir abiertamente fascista, quedó hace demasiado tiempo establecido.”²⁵

Las metáforas lumínicas que recorren la exposición y la publicación asociada a ella contraponen el momento de conocimiento –la iluminación– que puede derivarse del arte a la tiniebla que domina la vulgar estetización del mundo. La tarea del arte se identifica así con la producción de un saber sobre el mundo que a la vez que descubre su radical negatividad apunta a la superación de la misma. En esta tarea cognoscitiva, según la exposición pretende ilustrar, el trabajo del arte se solapa y se confunde con el del pensamiento. Aunque todos los artistas presentes se distinguen por su densidad conceptual, se percibe en *Iluminaciones profanas* un plegamiento forzado de la práctica artística a la actividad del teórico-crítico en los términos específicos en que Brea la concibe. Lo que en principio es una llamada genérica a la actitud cognoscitiva del arte se traduce en su sometimiento a la práctica discursiva del crítico.

Iluminaciones profanas supuso la culminación de una línea de producción teórica que tenía a José Luis Brea como su más perfecto oficiante, pero fue también el punto de inflexión y el fin de una etapa en su trayectoria intelectual y profesional. La siguiente aparición programática de José Luis Brea en el panorama artístico nacional pocos meses después, *Anys 90. Distància Zero*, agrupaba a un conjunto de artistas que escapaban al tono esotérico que él mismo había propiciado en la anterior y que apuntaban tímidamente a una consideración menos traumática de la cultura y de la posición del arte dentro de la misma.

Más que una evolución interna dentro del pensamiento crítico de José Luis Brea lo que nos encontramos es un cambio de actitud, interpretable en gran medida como un proceso de *updating* o puesta al día respecto a un panorama internacional que se estaba moviendo por derroteros distintos a los del alegorismo y el melancólico lamento por el naufragio de la representación en los que estaba hasta ese momento Brea encastillado. Esta es la primera exposición en que José Luis Brea se pone a trabajar con individuos, en su gran mayoría, pertenecientes a una generación posterior a la suya, lo que implica una dinámica distinta, no solamente en lo que se refiere a la jerarquía entre crítico y artista, sino en lo que respecta a la posición que adopta respecto a la propia contemporaneidad. Ya no es el crítico que reconoce entre sus coetáneos una sensibilidad semejante, sino aquel que se ofrece como puente de acceso a una sensibilidad otra –“joven”– que ya no le es del todo la propia. Esta opción es coherente con lo argumentado el año anterior en “Zonas de sombra” respecto a la necesidad de sacar a la luz

una contemporaneidad que por su naturaleza misma se escapaba a los cauces estéticos hegemónicos, pero significa también un salto hacia delante en el marco de sus presupuestos estéticos y críticos que le sitúa más allá de los miembros de su generación, un *aggiornamento* que va a marcar el desarrollo subsiguiente de su carrera.

A pesar de que el ensayo con que acompaña a la exposición desarrolla *ad nauseam* los términos y *topoi* teóricos sobre el “malestar de la cultura” y sobre la problemática posición del arte dentro de la misma –habla del “punto de histéresis del arte”–, al final parece situarnos en una orilla a partir de la cual el arte ya no ensaya estrategias de evasión respecto al trasiego general de la cultura tecnológica y mediática, sino que explora sus procedimientos y sus posibilidades de relación y de comunicación con el otro. Aunque pueda reconocerse en este giro un cierto *mea culpa*, la postura de Brea respecto a esta nueva situación no deja de ser ambigua. El aborrecimiento de la “estetización capitalista de los mundos de vida” que declara en el manifiesto que inaugura la exposición contrasta con el hecho de dar cobijo y aliento en la misma a artistas que no tienen ningún pudor en adoptar una perspectiva sociológica, utilizar los nuevos medios y reflexionar sobre los modos de construcción identitaria y subjetiva típicos de la nueva época. Es posible que dichas contradicciones se debieran a un proceso de desplazamiento aún no concluido.

En *Anys 90. Distància Zero* José Luis Brea se presenta como el maestro de ceremonias que introduce la obra de una nueva generación de artistas, los artistas que según él iban a definir las líneas maestras de toda la década. A pesar de que algunos de los presentes –Ignasi Aballí, Pep Agut y Jordi Colomer– fueran viejos conocidos suyos, el contexto y el tono general de la exposición pretendían transmitir la ya aludida idea de recambio generacional. De nuevo, se disponía a retratar la producción artística local según los vientos que soplaban en el panorama internacional y afirmar, una vez más, su apuesta a favor de lo “moderno” y homologable fuera de nuestras fronteras en oposición a una situación que se representaba dominada por el conservadurismo y el provincianismo más rancio. De hecho, sus acompañantes en la lista de autores que introducían la exposición eran todos de procedencia extranjera y con textos de temática claramente desterritorializada: Hal Foster, con un texto traducido de un número de *October* del año anterior –“Postmodernism in Parallax”–; Isabelle Graw, colaboradora de *Artforum* –como el mismo Brea– y editora de la revista alemana *Texte zur Kunst* con “La crisis una creación con efectos reales”; el crítico belga Luk Lambrecht, colaborador de *Flash Art International*, con “Asociaciones con los pliegues de nuestro tiempo”, y el suizo Hans Ulrich Öbrist, por entonces conservador del Museo de Arte Contemporáneo de París.

Ciertamente, los artistas que entraban por primera vez en escena en *Distància Zero* reflejaban en su mayoría una sintonía con las corrientes foráneas mucho menos afectada y más libre de complejos que aquellos que habían participado en *Antes y después del entusiasmo* solo cinco años antes. En solo un lustro la percepción que tenían los artistas de sí mismos y de su relación con los patrones exteriores había cambiado enormemente. A la melancolía y la visión escatológica del tiempo le había sucedido la curiosidad. Sin embargo, por esa misma razón, se resistían a convertirse en parte de un frente común tan amplio y tan

vagamente delimitado como el que José Luis Brea pretendía lanzar en *Anys 90*. Se trataba de 45 artistas o grupos de artistas muy heterogéneos entre los que, por razones de brevedad solo citaremos algunos cuyos nombres volverían a oírse a lo largo de la década: Ana Laura Aláez, Bene Bregado, Nuria Canal, Daniel Canogar, Luis Contreras, Ricardo Echevarría, Dora García, Susy Gómez, Carles Guerra, Kepa Landa, Ana Navarrete, Mar Núñez, Itziar Okariz, Montserrat Soto, Chema Alvargonzález y Eulàlia Valldosera. La mayoría eran por entonces menores de treinta años, abundaban las mujeres y, una novedad, aparecían formas de colaboración en grupo –*Compañía magnética*, *Galería virtual* y *Laboratorio de la Luz*– o en tándem de artistas –Xavier Rovira/Ramón Parramón y Mabel Palacín/Marc Viaplana–. Sus obras llamaban la atención más por la utilización desprejuiciada de los medios de masas y las nuevas tecnologías y por haber abandonado la complejidad barroca de sus antecesores. Si algo ilustraba *Anys 90. Distància Zero* no era tanto la dirección dominante que adoptaba el arte a mediados de los noventa sino, más bien, el entronque definitivo de la nueva generación de artistas con los lenguajes globalizados del arte y la falta de continuidad con la producción hispana inmediatamente anterior, incluyendo también aquella que había venido aderezada por los presupuestos teóricos de José Luis Brea.

Anys 90. Distància Zero fue el último proyecto expositivo a gran escala de José Luis Brea durante los años noventa –si exceptuamos la única realizada en Madrid: *Otros Mundos Posibles*, CRUCE, febrero-marzo de 1995, con Roc Parés, Mabel Palacín y Montserrat Soto entre otros–. Las causas del abandono de una actividad que le había absorbido durante la primera mitad de la década no parecen responder a motivaciones de un único tipo. Las complejidades de una exposición tan escurridiza como *Anys 90* tal vez le hicieran ver que la nueva época exigía un perfil de comisario profesionalizado que el gurú teórico que él pretendía encarnar no podía satisfacer.

A modo de conclusión

En este período fronterizo que comprende los últimos 80 y los primeros 90 tuvieron lugar procesos de importancia vital en la configuración del discurso crítico en España. Se hace evidente desde mediados de los 80 la articulación de un frente que pretendía salir de las dinámicas de clientelismo y banalidad de los primeros años 80, y que aspiraba a la constitución de una esfera autónoma del arte, reclamando una institucionalidad derivada del entrecruzamiento entre el libre impulso creativo y las demandas sociales. Esta reclamación iba a adoptar casi inmediatamente un tono melancólico y fatalista, produciéndose un repliegue en sí misma que tendió a convertir la crítica en una práctica autolegitimatoria desapegada de cualquier proceso de transformación más amplio y más profundo. Paralelamente, se observa una gradual institucionalización de la crítica y el surgimiento de posiciones enunciativas autorizadas, tanto alrededor de la universidad, en los departamentos de estética predominantemente, como de los medios de comunicación hegemónicos: los suplementos culturales y los periódicos de tirada nacional, generándose unos cuadros de poder que iban a tener reflejo en el ámbito discursivo y en la práctica artística. El crítico se iba a constituir por primera vez en pieza clave del sistema del arte en España y en mediador entre el artista, la galería y la incipiente institución cultural. De hecho,

este proceso iba a acompañar los primeros pasos de la implantación de museos de arte contemporáneo por todo el territorio del Estado. Estos iban a ser definidos desde el poder político y con funciones que no respondían a aquellas aspiraciones de institucionalidad que mencionábamos arriba, pero se convirtieron rápidamente en el hábitat natural de estos nuevos agentes, como si, de alguna manera, entraran a formar parte de un único sistema interdependiente. Las colaboraciones y complicidades que tuvieron lugar dieron como resultado algunos procesos de indudable interés, aunque la progresiva acomodación a las contradicciones que implicaba este nuevo hábitat introduciría un ingrediente de cinismo que iba a ser característico de la época.

Los años sucesivos, con los vaivenes de la política sacudiendo a un sistema absolutamente dependiente de la misma, iban a ir debilitando la pulsión crítica haciendo retroceder hacia la academia a aquellos menos domeñables, y proyectando a otros hacia el comisariado salvaje y todoterreno. La criticidad iría desplazándose a otros lugares, en principio, sombríos y marginales, que irían abriendo brechas dentro de la institución al acercarnos al fin del milenio.

Notas

1. Jesús Carrillo, "Aleph, la Web como espacio de acción paralela", *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, vol. 2, Arteleku, MACBA, UNIA, San Sebastián, Barcelona, Sevilla, 2005, pp. 123-144.
2. Mar Villaespesa, "Síndrome de mayoría absoluta", *Arena Internacional del Arte*, n.º 1, 1989, pp. 80-83. Extracto en *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, vol. 3, Arteleku, Centro José Guerrero, MACBA, UNIA, San Sebastián, Granada, Barcelona, Sevilla, 2005, pp. 258-259.
3. José Luis Brea, "Una nueva crítica", *Figura Internacional*, n.º 2, *Sur Express* n.º 9, 1988, pp. 4-6.
4. Mar Villaespesa, "El estado de cosas", *Figura Internacional*, n.º 4, *Sur Express* n.º 12, 1989, p. 2.
5. "La nueva actividad institucional en España", *Arena Internacional del Arte*, n.º 1, 1989, pp. 8-14. El texto estaría dividido por ciudades. José Manuel Costa escribiría sobre Madrid, Manel Clot sobre Barcelona, José Miguel Cortés sobre Valencia y José Gracián (Pedro G. Romero) sobre Sevilla.
6. *Op. cit.*, p. 113.
7. *Ibid.*, pp. 311-325.
8. Mar Villaespesa, "Síndrome de mayoría absoluta", *op. cit.*, p. 81.
9. Hal Foster, *La postmodernidad*, Kairós, Barcelona, 1985.
10. José Miguel G. Cortés, "Sobre arte e ideología", *Arte y vanguardia o el sentido de la utopía*, Jornadas de debate, José Miguel Cortés (coord.), Instituto Valenciano de la Juventud, Valencia, 1989, p. 61.
11. José Luis Brea, "Manifiesto", *Arte y vanguardia o el sentido de la utopía*, Jornadas de debate, José Miguel Cortés (coord.), Instituto Valenciano de la Juventud, Valencia, 1989, p. 45.
12. José Miguel G. Cortés, "Introducción", *La creación artística como cuestionamiento*, Instituto Valenciano de la Juventud, Valencia, 1990, pp. 14-15.
13. *Ibid.*, pp. 15-16.
14. José Luis Brea, "El desarrollo de la Institución-Arte en la España de la democracia", *Revista de Occidente*, n.º 273, 2004, pp. 7-21.
15. "Visiones en Madrid, o los trabajos y los días del Portador de un mensaje arcaico y paradójico, o un no comporta múltiples posibilidades", *Figura* n.º 5, 1985, pp. 55-58 (sobre Ferrán García Sevilla) y, junto con Horacio Fernández., *op. cit.*
16. José Luis Brea, "Antes y después del entusiasmo", *Arena Internacional del Arte*, n.º 3, 1989, p. 26.
17. José Luis Brea, "Los últimos días", texto introductorio al catálogo de la exposición *Los últimos días*, Salas del Arenal, Sevilla, 1992, p. 18.
18. José Luis Brea, "Nutopia". (Últimas evoluciones del arte español que pronto llamaremos 'del siglo pasado')", *Lápiz*, n.º 92, marzo-abril 1993, pp. 28-37.
19. José Luis Brea (ed.), *Los 90: cambio de marcha en el arte español*, Galería Juana Mordó, Madrid, 1994.
20. José Luis Brea, "El arte español de los años 90: zonas de sombra", en *Los 90: cambio de marcha en el arte español*, *op. cit.*, p. 12.
21. *Ibid.*, p. 14
22. Francisco Jaraeta (ed.), *Walter Benjamin Tiempo, lenguaje, metrópoli*, Cuadernos n.º 3, Arteleku, San Sebastián, 1992.
23. José Luis Brea, "Por una arte no banal", *Iluminaciones profanas. La tarea del arte*, Arteleku, San Sebastián, 1993 (páginas sin numerar).
24. *Ibid.*
25. *Ibid.*

Documentos

01

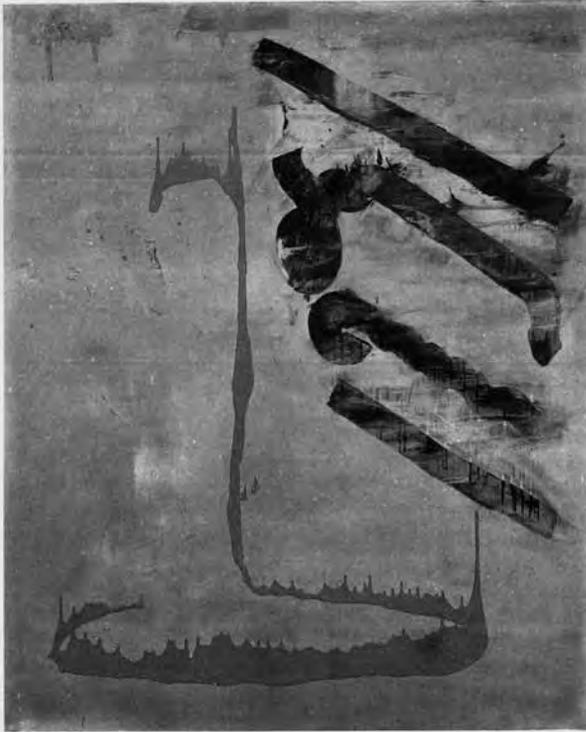
José Luis Brea: "Los muros de la patria mía", *Antes y después del entusiasmo. 72-1992*, La Haya/Amsterdam, SDU/ Contemporary Art Foundation, 1989.

02

Mar Villaespesa: "El estado de las cosas", *Figura*, nº 12, 1989.

03

José Miguel G. Cortés: "Sobre arte e ideología", *Arte y vanguardia o el sentido de la utopía*, Jornadas de debate, Instituto Valenciano de la Juventud, Valencia 1989. [Extracto]



Broto
INDIA, 1988
Acrylic on canvas
195 x 160 cm
Courtesy Galería Soledad
Lorenzo, Madrid

1989

LOS MUROS DE LA PATRIA MIA

'Historia de un Error': así subtitulaba Friedrich Nietzsche un capítulo de su *Anticristo* dedicado a esclarecer 'Cómo el 'mundo verdadero' se había convertido en fábula'. Nuestra Historia de un Error vendría más bien a recorrer los pasos que han llevado a ciertas fábulas a hacerse pasar, y ser tomadas, por el 'mundo verdadero'. Falsando así lo que se ha echo pasar por cierto, no será tampoco nuestra intención última, y lo advertimos de entrada, proponer en recambio una 'historia verdadera'. Ni siquiera con la gloriosa inocencia que ha encendido las de David Byrne.

Todo lo más, la que contaremos pretendería valer como simplemente — lo que Manolo Quejido habría llamado — una 'historia verosímil': una historia lo suficientemente compleja como para iluminar lo que, no habiendo ocurrido, podía haber llegado a ser. Pero para ello es preciso, antes que nada, desvelar lo que en la fábula que corre como verdadera se ha escamoteado, la falacia

deslizada, la mentira que ha sido hecha pasar por realidad. Que, de hecho, probablemente, ha acabado por convertirse en tal.

Es la historia conocida, la más contada. Todo empieza con el consabido antes y después de Franco. Ha sido repetida hasta el hastio. Algunos, más sutiles en su grosería, han situado la frontera — que, secreta y vanidosamente, no veían sino en sí mismos — en quien, no sin cierta gracia, ha sido llamado 'el chico de la moto'¹. Para ellos, en efecto, la historia del arte intramuros de esta patria aparecería escindida en un antes y después de Miguel Barceló: ¡Así, sin mayores matices!

El problema, quede claro, no reside sólo en la simplonería de un pensar en términos de antes y después — de hecho, también nosotros pretendemos hacerlo, aunque sólo sea en homenaje a Brian Eno. Sino en el olímpico ignorar que cuando se señaliza un territorio mediante la localización de alguna discontinuidad, es preciso

¹ 'Estaba todo el mundo tranquilo, esperando que le llegara el ascenso que por antigüedad le iba a corresponder en el escalafón,

cuando de pronto aparece Miguel Barceló, el chico de la moto, y les pega a todos una pasada que les deja alucinados, sin saber qué ha ocurrido' Juan Muñoz. *Sur-expres* 7. Madrid, 1988.

que ésta sea fuerte, verdaderamente significativa. ¿Lo ha sido, en España, en el campo de las artes plásticas, la muerte natural del dictador Franco? Hay que decir, de una vez por todas y claramente, que no, pese al extendido lugar común — y dejando finalmente de lado su indudable y explotadísima rentabilidad política. Ni después de él ha emergido, en el campo de la actividad artística, insistimos, algo que antes no existiera, ni se ha extinguido nada que sí — al menos, nada que haya tenido en esa desaparición causa: otras ha habido que darán mejor cuenta de una transformación de la esfera artística que, en casi todo, es homologable a la de casi todos los países occidentales de parecido desarrollo.

En cuanto a la segunda hipótesis, ciertamente más astuta, más taimada, va ligada al ascenso de unos contextos de descubrimiento y demostración que — aun siendo verdaderamente paletos: la apelación al criterio de las metrópolis — han dado como efectivo resultado el que esa bárbara fabula acabara por ser tomada por la 'historia verdadera'

Así, cuando alguien se asoma a la escena reciente española, debe darse cuenta de que su problema no reside sólo en que la 'historia oficial' haya sido contada en términos de antes y después de Miguel Barceló y simplificadoramente convertida a partir de ese punto en la del sucesivo intercambio de nombres consagrados en el hit parade de un reconocimiento siempre venido del escaparate internacional. Sino en que, de hecho, se ha producido como tal. A los 'comisarios' — no ahorro aquí la pequeña investigación de sus nombres — de esta reciente visión oficialista de la España que entusiasma, dentro y fuera, no les cabe, pues, la sólo honra de haber tan agudamente pronunciado sus brillantes antes y después. Sino, mucho mayor, la de haberlos realizado, efectuado como reales.

Enseñoreados ellos de lo real y habiendo convertido así en 'historia verdadera' su obtusa fábula — se cuenta en bien poquitos nombres y referencias: que vino Rudi Fuchs y dijo que Barceló (pronunciar 'Barchelo'), que vino Jean-Louis Fromment y dijo que Sicilia, que vino Kaspar König y dijo que Solano: voilà la nouvelle Espagne — no nos queda a nosotros sino contar la de su error, la de su extravío. Y si acaso, más adelante, proponer otra que, aunque a todas luces no ha sido, tal vez hubiera podido. O incluso aún pueda, que en el despliegue de la historia todo empieza a parecer posible, todas las direcciones practicables y todas las investigaciones lícitas — otra cosa sería decir que valiosas.

Miré los muros de
la patria mía, si un tiempo fuertes, ya desmoronados
D. Francisco de Quevedo

Desmembración, desmoronamiento: he ahí el, desde nuestro punto de vista, mal principal de la escena artística española. Como tal, no llega a constituirse en sistema capaz de autorregulación. Los distintos subsistemas y agentes que integran su esfera no interactúan, no se influyen mutuamente, no se corrigen entre sí, no intercambian criterio, punto de vista u opinión: ni la crítica es capaz de orientar la creación, ni los creadores a sus galeristas, ni las galerías a las instituciones, ni las instituciones al coleccionista, ni ninguna viceversa, cualquiera fuese la combinación — por ejemplo, el público a la institución, los creadores a la crítica, la crítica al coleccionista o los galeristas a sus artistas. Ninguno de los 'estamentos' — de por sí disgregados en particulares difícilmente agrupables — procede a componer su actividad con la de cualquier otro, salvo casos absolutamente aislados y a priori orientados por un mutuo interés instrumental, servil. Tales, los servicios de alguna crítica

ca a alguna institución o galería — una vez más, no ahorro el trabajo de averiguar los nombres, siempre bien recompensados en recíproca simbiosis. Pero nada parecido a lo que podríamos llamar una interacción crítica, dialógica, de la que pudiera seguirse una retroalimentación mutua, una autorregulación del sistema.

Como tal, incluso hablar de 'sistema' resulta exagerado: como mucho, puede hablarse de 'escena invertebrada', presistémica. El resultado, evidente, es que su regulación le viene — cuando, y sólo donde le llega: el resto es desapa- cible caos, noche de todos los gatos son pardos — desde su exterioridad: es heteroregulación. La formación de la opinión apenas nada debe a la interacción dialógica interna a la escena. Tam- poco la inscripción, el registro, la construcción de su historia: y así, al rosario de cuentas de lo suce- dido no hay quien le inserte un hilo. Como no sea el de la patética reivindicación de orfandades o bastardías que, eso sí, acierta a hacer de necesi- dad virtud.

Pero, bien pensado, ¿no será esa misma condi- ción desmoronada la que, al fin y al cabo, nos hace tan interesantes a los ojos de la escena inter- nacional — seguimos siendo 'tan exóticos': Al- modóvar, la Semana Santa, las sevillanas y nuestro simpático caos como fondo-? ¿no será que en la desarticulación de nuestra escena en- cuentran un buen banco de pruebas para experi- mentar el funcionamiento de sistemas, diga- mos, postregulados, babelizados? ¿que en nuestra patética incapacidad para compactar algo a lo que llamar una tradición de moderni- dad descubren un excepcional laboratorio para imaginar lo que sería el hacer de una posthisto- ria?

Dos tipos, hasta la fecha, de aproximacio- nes 'críticas' a la escena bajo alguna perspectiva tímidamente diacrónica — no digo ya histórica, porque hasta hoy no ha aparecido ningún inten-

to que pueda considerarse tal:

El primero, el más banal — y, por desgracia, habi- tual — se limita a entregar una lista de lo que llama- ríamos la 'historia efectual', la de aquella fá- bula convertida en historia verdadera de que ha- blábamos más arriba. Sin soluciones de conti- nuidad, se registran los recambios sucesivos que las temporadas han visto en el top ten, sin dar cuenta ni de causas ni de consecuencias, ni de as- censos ni de desapariciones, ni de contenidos ni de investigaciones. Y, cuando más, se proclaman como apuestas propias tales simplones registros del vox populi, del consenso organizado así se- gún una 'neutral' memoria de hemeroteca — de hecho, y para ahorrarse innecesarios traslados e investigaciones, tales propuestas son redacta- das casi siempre desde el mismo archivo (infor- matizado, para facilitar nuevas reelaboraciones) periodístico. Mejor es, en todo caso, cuando es- tas aproximaciones asumen su limitación y se presentan como simples reports, como — inclu- so — meras cronologías: así, la mejor de todas ellas que recordamos haber leído es la redactada por Juan Manuel Bonet y Miguel Fernández Cid para el catálogo de una de las más lamentables y escandalosas exposiciones de arte español que los recientes años han visto: Antipodas². Crono- logía tanto más apreciable, además, por cuanto contrapuntea la impresentable presentación de su comisario, Calvo, que constituye tal vez el más claro ejemplo de todo lo que venimos criti- cando: comienzo con el sempiterno 'después de Franco', baboso elogio al quehacer de 'las nuevas instituciones democráticas' y encendido recordatorio del 'éxito internacional que algu- nos artistas jóvenes están cosechando' incluido. El segundo de estos tipos diferenciados de 'aproximaciones críticas' a la escena con otra vo- cación que la de valer como una mera visión per- sonal declaradamente caprichosa — como tal se pretenden legitimidad, sorprendentemente,

² Antipodas: Una Selección. Pabellón de España. World Expo 88. Brisbane, Austra- lia. Ministerio de Asuntos Exteriores / Ministerio de Cultura de España.

3 Por ejemplo la del ARC.

4 Mar Villaespesa. Síndrome de Mayoría Absoluta. Arena Internacional del Arte. Madrid 1989.

5 Kevin Power. A sense of measure. Catálogo de la exposición 1981-1986. Pintores y Escultores Españoles. Fundación Caja de Pensiones. Madrid, 1986.

muchas de las 'propuestas' que, sobre el arte español, vienen sucediéndose³, afronta lo acontecido; la referida historia efectual, bajo una perspectiva más crítica, proponiendo al mismo tiempo algunas claves iniciales para su inteligencia. Tal es el caso — por desgracia, el más inusual — de textos como Síndrome de Mayoría Absoluta⁴, de Mar Villaespesa o A sense of measure⁵, de Kevin Power. En ellos — aparte de fijarse algunos principios básicos para una aproximación crítica, 'no eufórica', a la situación — se hace un esfuerzo más que loable por establecer una serie de cuadros sinópticos útiles — y a ellos remito al interesado — para afrontar una lectura histórica del desarrollo de la escena española en las últimas dos décadas, refrescando la memoria de situaciones que demasiado rápidamente han caído en el olvido y apuntando algunas categorías de interpretación válidas asimismo para enfrentar su fenomenología.

Con todo, es indudable que una lectura histórica rigurosa — desarrollada en su contexto de investigación adecuado, no en los acercamientos parciales y necesariamente esquemáticos que un artículo de revista o una presentación de exposición permiten — queda en todo caso por hacer, y que el conjunto de notas y apuntes que estas aproximaciones representan no por válido es en sí mismo suficiente.

Algo que es preciso reconocer, antes de seguir adelante. La única apuesta programática sería que en este país se ha realizado — dejamos la valoración que sus resultados nos merece para unas líneas más abajo — en el curso de estas últimas dos décadas ha sido la exposición 1980. Ni 26 Pintores, 13 Críticos, ni Otras Figuras — tal vez, la que más-, ni Cota Cero, ni — mucho menos — Dynamiques et Interrogations han siquiera aspirado a esa condición de programáticas, sino que han aventurado lecturas más o menos panorámicas y se

han propuesto detectar — más que hacer aparecer — un ya existente y reconocido estado de cosas.

Para ser más preciso, tal carácter de programático debe atribuirse concretamente a las posiciones mantenidas allí y posteriormente desarrolladas por Juan Manuel Bonet — dada la práctica desaparición de Francisco Rivas y el rápido alejamiento hacia posiciones mucho más ambiguas menos manifiestas de Angel González, los otros dos firmantes de la exposición 1980. Resumiendo, nos referimos a su encendida y mantenida defensa de una dirección de retour a l'ordre, a la 'especificidad de la disciplina', que, diseñada a partir de la reconducción de las aventuras de la llamada Nueva Figuración Madrileña — que siguiendo esa consigna quedó confinada al barroco bucle de Moëbius que, premonitoriamente, Carlos Alcolea ilustró con su Matisse de día, Matisse de noche — y de las diversas abstracciones líricas al encuentro de los puntos fuertes de la vanguardia clásica, poniendo en la buena cocina pictórica y en la narración — ya mitológica, ya literaria — de algún 'asunto', o a la pura tonalidad 'poética', sus dos ejes de valor estético.

Sin, por supuesto, pretender que este esquema agote la posición, nos basta para manifestar aquí, en primer lugar, nuestro respeto y reconocimiento a su clara valentía en la enunciación de posiciones. Posiciones — de aprecio a la 'destreza en el dominio técnico y formal' y a la virtud 'poético-narrativa' — de las que, por cierto, no están en absoluto alejadas realizaciones que se pretenden públicamente otra caracterización, como las supuestamente 'otras figuras' — Barceló o Sicilia incluidos. De hecho, conviene empezar a pensar en todas ellas como continuación — más que como ruptura — de todo ese fenómeno de retour a l'ordre que empezó a cumplirse tras la deriva conservadora de la nueva

figuración madrileña.

E inmediatamente, en segundo lugar, nos apresuramos a manifestar nuestra nula coincidencia con tales planteamientos, con cuya demarcación del territorio y criterio de valor estético disentimos abiertamente.

Nuestra hipótesis de trabajo, en lo que se refiere — esperemos que su dimensión sistemática, como acercamiento metodológico al campo artístico en las sociedades contemporáneas a la luz de una economía barroca de la representación, haya quedado suficientemente fijada en el primero de los ensayos de este libro — a la historia reciente de la escena española: que dos han sido sus momentos fuertes, que esta fortaleza viene determinada por su profundización en espacios definidos por una tensión problemática claramente localizable, y que entre esos dos momentos puede trazarse una transversal genealógica que estipularía una dirección imaginaria — que no, desde luego, efectiva — de transmisión de hallazgo en la reciente investigación más radicalizada en el campo artístico.

Por último, que esta transversal estipulativa podría incluso retrotraerse a la única tradición de modernidad que en la historia de este país ha cuajado, y que ponemos — como, si se quiere, filigrana coronaria de nuestra hipótesis — en relación con el análisis sistemático que antes hemos presentado de la economía de la representación: cierto **conceptismo barroco**.

Primer momento fuerte. Féchese entre 1972 y 79 y sitúese en los alrededores del arte conceptual español. No en su centralidad — tal vez dominada por un exceso de ortodoxia y poca profundización, tanto en los grupos madrileños como, más si cabe, en los catalanes — sino en sus periferias, entre todos aquellos que, próximos a la órbita conceptual se abrían, o bien a otras disciplinas — la música, la poesía visual — o bien a otras sensibilidades me-

nos estrechamente sociologistas — el **povera**, el **minimal**, el **pop** — y que, en todo caso y por virtud de un sentido del humor y un escepticismo bien característico, escapaban a la pura y tediosa reiteración de la fórmula internacionalmente vigente.

Sin duda, la celebración primero de los Encuentros de Pamplona en 1972 — con invitados como John Cage, Arakawa, Vito Accóni, Jan Dibbets, Art & Language, Jochen Gerz, Mel Bochner, Christian Boltanski, Victor Burgin, Bruce Nauman, Joseph Kosuth, Lawrence Weiner, Smithson, On Kawara, Piero Manzoni, Robert Morris, Richard Long, ... y muchos más: ¿basta- rá esta pequeña relación para desmentir el tópico del aislamiento anterior al ascenso de los nuevos gobernantes? — y de los ciclos de **Nuevos Comportamientos Artísticos**, en 1974, organizados por Simón Marchán⁶ en Madrid y Barcelona, puntúa el despliegue de las diversas líneas de investigación que en la órbita del conceptual llegan a desarrollarse en nuestro país. Señalemos aquí la importancia particular que concedemos a la sensibilidad **minimal/land/povera** aportada (importada, si se prefiere) por un pequeño grupo — con Patricio Bulnes, como teórico, — del que Eva Lootz y Adolfo Schlosser constituyen el núcleo principal, y en cuya proximidad también Mitsuo Miura desarrolló su particularísima línea de investigación **minimalista**. Cincos de ellos también, el trabajo de Nacha Criado, seguramente el más purista de todos nuestros artistas conceptuales.

Con todo, es la tensión problemática que, ya avanzando la década hacia su final, surge entre ese panorama de la periferia conceptual y las aventuras pictóricas de la figuración **postgordillista** — comprometida con la exploración del campo pictórico como automatismo productivo del **Inconsciente** — y la **abstracción postpleynetiana** — fijada en la práctica pictórica como acti-

⁶ Simón Marchán Fia: *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid, 1986 (Tercera Edición). Ver el capítulo dedicado a los 'Nuevos Comportamientos Artísticos en España'. Seguramente, y aún considerado el escaso interés concedido por Marchán a los Encuentros, este capítulo constituye la mejor fuente de documentación disponible sobre todo el movimiento conceptual español.

7 Tesis que nosotros mismos intentamos teprizar en Tras el concepto Escepticismo y Pasión. Comercial de la Pintura num. 2., en 1982. Me pregunto si no sería precisamente el reconocimiento de la importancia de esa 'tensión' la que llevara rápidamente al propio Angel González a desentenderse de los reaccionarios resultados, quizás ciertamente en su caso no queridos, de la 'hipótesis 1980'; a juzgar por el interés que nunca dejó de manifestar por la recuperación del lugar y la significación entre nosotros de ciertos artistas en los alrededores del conceptual. Pazos, Hidaigo, Criado, el mismo Juan Navarro Baldeweg.

vidad revolucionaria/pulsional de emancipación/constitución del sujeto — la que, en nuestra opinión, define su momento de inflexión, de máxima potencia⁷.

Tensión que, a todas luces, no supo ser ni resuelta — quizás en los casos de Ferrán García Sevilla y Juan Navarro Baldeweg esta afirmación merecería mayores matices —, ni mantenida; desembocando o bien en el puro retorno al orden poético-pictórico apostado por Bonet — casos de Quejido, Villalta, Albacete, Campano o Broto —, o bien en una tímida conservación de tal tensión desde dentro del campo pictórico — con resultados tan divergentes como la reflexiva deriva transvanguardista de Chema Cobo o el esplendoroso hundimiento en la solitaria lucidez de la dificultad de su mantenimiento en el de Carlos Alcolea. Y en todo caso, en el extravío de todo el hallazgo conceptual, abandonado a una significación ya puramente residual, de holzwege, senda perdida.

Intermezzo. ¿Qué significa entonces nuestro Antes y Después del Entusiasmo?

Desde la aproximación sistemática al campo artístico que en el primer ensayo hemos abordado, nuestra escasa participación en el jubiloso supuesto posmoderno del acontecimiento de una discontinuidad feliz que hubiera, de alguna manera, cancelado la problematicidad del espacio de la representación; al contrario, expresión de la certidumbre de confinamiento en una economía barroca inhabilitada para la expresión anticipatoria de un horizonte termodinámico pero abierta a la irrupción súbita de regímenes que, mediante el despliegue estratégico de procedimientos que tendrían en el alegórico una matriz básica, mantengan inconclusa y legítima en su significación la actividad creadora, entendida como radical tarea productiva de sentido.

¿Y desde el punto de vista de nuestro pronuncia-

miento sobre la escena española de las últimas dos décadas? Igualmente, que el entusiasmo que determina su imaginación se basa en el falso supuesto de que la supuesta superación de su supuesto aislamiento ha dado curso a la gestación de una escena fuerte y un conjunto excepcional de creadores de primera magnitud y significación internacional.

Lejos de semejante visión, la que presentamos se basa en la convicción de que los dos momentos fuertes de la escena española en el periodo que nos ocupa son los que preceden y suceden al del entusiasmo. Así como a la certidumbre de que lo que en ella — en la 'escena del entusiasmo': digamos, para entendernos, la del 'éxito de lo español 1982/88' — se desgrana es el fruto de una ideología conservadora y formalista de retorno al orden filtrada por una estetizante herencia localista. Ideología y herencia esteticistas que en el mejor de los casos se expresa abiertamente — ejemplo: los defendidos por Bonet y más arriba referidos — y en los peores pretende disimularse bajo un barniz de referencias cosmopolitas, o pretendidamente vanguardistas, como en los casos de Barceló, Sicilia o la escultura de, por ejemplo, Txomin Badiola — siendo en realidad las fuentes de sus hallazgos mucho más próximas, escolásticas y, desde luego, conservadoras en su estrecho formalismo.

En fin, segundo momento fuerte de la escena artística española reciente: el actual — incluso en su condición de apenas incipiente. Féchese 1987-92, por ejemplo, y sitúese en la emergencia lenta de un conjunto de nuevas actitudes reflexivas que podrían igualmente referirse a cierta órbita neoconceptual, siempre y cuando no se entienda por tal algún academicismo estilístico estrecho, sino básicamente una actitud de autocuestionamiento del propio espacio de acontecimiento: El reconocimiento de una condición de confi-

namiento en un estado complejo del espacio de la representación, en el que todo desarrollo de estrategias debe contemplar la construcción de una tensión reflexiva capaz de ofrecer una dirección de resistencia a la pura eficiencia sistémica de recursos enunciativos ya estabilizados.

Tres serían aquí las direcciones de investigación principales que acotarían la problemática de este segundo momento fuerte.

La primera llevaría a la reflexión barroca sobre el propio espacio de acontecimiento y el de la economía en él de los procedimientos enunciativos. La obra de Juan Muñoz y Cristina Iglesias resulta, en este sentido, principal en cuanto a este tipo de planteamientos y por lo que a la escena española se refiere.

La segunda se fijaría en la articulación ceremonial de los procesos de comunicación, ya a nivel microsociedad — en el caso de Espaliú, esta localización llega a circunscribirse a la misma construcción del lugar del sujeto en la ceremonia, en el entrecruce de una economía pulsional con otra de la representación — ya bajo una perspectiva más colectiva — casos de Federico Guzmán o Pedro Romero. En todo caso, la participación ceremonial es contemplada al margen de toda comunidad de creencia en algún relato, de participación en un *belief*: es contemplada — y no es extraño que esta mirada tenga a los artistas andaluces como principales protagonistas — como pura práctica, rito sin mito.

Por último, y aún muy cerca de la anterior — de hecho, posiciones como las de Guillermo Paneque, Ricardo Cadenas, Rogelio López Cuenca o Rafael Agredano podrían situarse en sus fronteras —, la tercera dirección de investigación se centraría en la asunción de la condición complejificada y de alta definición que determina el acontecimiento de los lenguajes artísticos en el espacio de las sociedades actuales, fuertemente contaminado por presencias de elevado potencial

comunicativo, cuya consecuencia última apuntaría a cierta radical ilegibilidad, para emplear la expresión de De Man, y en cuya proximidad una preescritura pictogramática, como la de Jose Manuel Nuevo — o la tensión hacia una especie de arqueoescritura primigenia que se da en los cuadros de Javier Baldeón, en que el signo no aspira a ser sino el registro de la propia acción que lo produce —, viene a encontrarse con estrategias de pura interposición de pantallas de registro corregido como las de Simeón Saiz Ruiz o, ya más cerca de una apreciación puramente escritural de lo icónico (o arquitectural de lo volumétrico), Santiago Mercado.

Con todo, este planteamiento trigonométrico del actual momento fuerte no pretende ocultar el hecho de que — máxime habiéndose apuntado como situación incipiente — la textura de las investigaciones es mucho más compleja y dispersa en su definición de líneas y lugares. Ni tampoco la evidencia de que existen otros muchos núcleos de investigación próximos a esta territorialización — por ejemplo, un grupo ya bien afirmado de escultores catalanes y valencianos de marcada inclinación conceptual y un grupo de hijos 'naturales' (tal vez demasiado naturales) del conceptual madrileño centrados en torno a Manuel Saiz y el desaparecido grupo GENE — de cuyo desarrollo efectivo cabe esperar, en última instancia, la fortaleza afianzada o la muerte rápida de este segundo momento, en todo caso.

Le concept devient 'conetto': c'est une pointe, parce qu'il est plié dans (...) l'unité qui ramasse en soi les diverses propositions, mais aussi qui les projette dans les images du cycle ou de la série.

Gilles Deleuze, *Le Pli*.

No se trata, en todo caso, de

una operación de rechazo de la fisicidad del soporte, de la efectiva materialidad de la obra. Mucho menos, de negar de entrada validez a ningún soporte — de proclamar la muerte de la pintura o algo parecido: en absoluto. No se trata, ni siquiera, de restituir validez a la apelación del conceptual clásico a la calidad 'mental' del lugar de acontecimiento del evento artístico, a un encuadramiento del trabajo del arte en el espacio del puro pensamiento — como en Weiner o Kossuth, digamos.

En el **conceptismo**, se trata más bien de operar una tensión en la superficie — de la fisicidad material del significante, cualquiera que ésta sea — para inducir algún efecto productivo de sentido — de significancia, para ser más preciso. Es evidente, en todo caso, que un trabajo de producción así enfocado repugna una lectura puramente literalista, o formalista, de la materialidad efectiva de la 'obra', apuntando a una trascendencia de ésta, a lo 'otro dicho' en ella — invitando al inicio del proceso de su lectura, de la deconstrucción de su(s) sentido(s).

El **concepto** se nos aparece así, no como negación de la fisicidad material de la obra, sino como vocación de afrontar ésta como lugar de convocatoria alegórica, como territorio para el ejercicio de un procedimiento enunciativo cercano a aquella intrusión de la metáfora en la metonimia que Tzvetan Todorov proponía como figura principal del tropo poético — y cuya calidad barroca parece innecesario recalcar.

Acotando con todavía mayor precisión, presentaríamos la estrategia conceptista como, básicamente, operación de activación de un deslizamiento súbito que conectaría un significante a otro — congelando, al menos por un instante, la verticalidad de su valor semántico inicial, si acaso no suspendiendo (como el minimal quería) su función de representación, para, en ese momento abrir su significancia — y aquí el humor es al-

go más que un recurso entre otros — a un borde de multiestabilidad, conducirla a un punto de hístéresis.

Quede claro que no pretendemos reducir a este modélico esquematismo — tan rígido en su abstracción teórica que difícilmente podría pretenderse una generabilidad factual — ningún trabajo de creación al que, por principio, le reconocemos complejidades siempre mayores y diferenciadas; ni, mucho menos, la de alguna supuesta tradición radical española — dispénsenos de pretender acariciar, aunque sólo sea de refilón, tan ambicioso pensamiento. Quede así claro que si proponemos su figura no es con la pretensión de agotar ni las calidades de ningún trabajo ni de homologarlos en una matriz común: sólo aspiramos a que valga como forma general que permita delimitar un cierto territorio, una convicción — que no nos importaría tildar de política: en tanto se efectúa desde un campo que, por virtud de su misma actuación, es definido precisamente como pura potencia de transformación, de desplazamiento radical — a la hora de afrontar el espacio de la representación que conduce al desarrollo de determinados regímenes específicos en la actividad enunciativa.

Interesándonos probablemente más la diferencialidad — alguno de cuyos horizontes problemáticos ya hemos orientado — de las estrategias, que a partir de ella son pensables, que su misma forma general — la forma del concepto como procedimiento alegórico característico, digamos-, sólo a título ilustrativo y ejemplar proponemos ahora que algunas obras sean leídas a su luz. Insisto, sin pretender agotar ni su lectura ni la de otras presentes en la exposición o aludidas en otros lugares de este ensayo.

Como tal, por ejemplo, proponemos afrontar tantos de los etcéteras de Juan Hidalgo. Por citar uno de ellos, piénsese en el titulado 'Acaso'

(ver ilustración). O alguna de las proposiciones de Pedro G. Romero — cuyo reconocimiento de deuda con el conceptismo es explícito:

'LACOMUNICACIONE
SUNAREITERACIONESU
NAREITERACIONDELA
COMUNICACION'

Sin lugar a dudas, la operación conceptista tiene su campo de experimentación mejor abonado en el lenguaje — remitir aquí a la tradición de la poesía del barroco español parece ocioso. En rigor, incluso cabe decir que en todo efecto de rima se verifica un dispositivo conceptista, de trabajo de alumbamiento de una significancia a partir del encontronazo súbito de una conexión entre significantes. De hecho, es esa senda alegórica del conceptismo la que ha llevado más lejos la investigación literaria radical — y no sólo la española (pongamos Ramón y sus greguerías, para señalar el ejemplo más evidente): pensemos en Finnegan's Wake, por sólo citar un caso mayor.

De cualquier forma, es evidente que el operativo conceptista puede efectuarse igualmente entre imágenes — o entre imagen y texto: de hecho, y como hemos mostrado, hay una equivalencia última de imagen y texto. El fundamento último del daliniano método de la paranoia crítica es, precisamente, ese hallazgo de vínculos por los que una imagen se desliza hacia otra: pone de manifiesto su productividad. Toda la tradición surrealista española — en realidad, es el hallazgo freudiano el que debe mucho a ese esquematismo que Gracián teorizará y analizará en su *Agudeza y Arte del Ingenio*, lo que a partir de la lectura lacaniana del inconsciente como lenguaje es aún mucho más obvio⁸ — sobre todo en su desarrollo de objetos, es una evidente puesta en práctica del dispositivo conceptista.

Esposas, de Joan Brossa, es sin duda un poema conceptista: de la esposa-cónyuge a la esposa-

manilla salta el mismo vínculo que circula entre la pulsera de diamantes — que vienen a sellar el conyugal — y la cadena que las liga, el yugo que las une.

Otro tanto, por ejemplo, podría decirse de muchos de los cuadros de Ferrán García Sevilla. Quien recuerde sus 'proposiciones' en línea con las de Wiener o sus trabajos sobre 'conceptos, sinónimos, contrarios' o 'ambivalencia, cambio, correspondencia, inclusión, ruido, redundancia, paradoja' (ver ilustración) reconocerá en, por ejemplo, *Tiburaco* o *Camaleo* el mismo juego de deslizamiento de los significantes, en este caso desarrollado entre imágenes.

Conceptismo — rebus en imágenes — también en piezas de Juan Navarro como *Arado*: frente a una foto al fondo que representa un árido paisaje castellano incesantemente recorrido por un tractor que traza los surcos, un tocadiscos ará un disco de lija, de tierra.

El mismo automatismo activador de significancias que Rogelio López Cuencia enciende cuando escribe su poema '*Atravesar las ideas como quien atraviesa pueblos y ciudades*' precisamente sobre un señalizador urbano de cruce de direcciones.

Pues al fin y al cabo, en efecto, se trata precisamente de atravesar las ideas por su médula, por ese canal que la operación conceptista desoculta, limpia. No se trata sino de activar el pensamiento — y sólo secundariamente puede interesar hacer literatura. Para conseguir que, como el peso atraviesa acelerado la columna desnuda atraído por la pesa que se le opone en la conocida pieza de Juan Navarro, el pensamiento se revele en su eficacia, se entregue a un vértigo. Con una precisa fórmula, Benjamin Buchloh⁹ resumía la naturaleza del procedimiento alegórico como 'la expresión pública de un significado oculto', recordando las lúcidas reflexiones de Grosz a propósito de la invención del fotomontaje: 'He-

⁸ En este punto, recomendamos vivamente la lectura del artículo de Angel González estudiando la relación Lacan-Dali, incluido en el volumen *El Surrealismo* Cátedra, Madrid, 1983
⁹ Benjamin H.D. Buchloh: *Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art*. Artforum 1982.

artfield y yo (...) descubrimos las inmensas posibilidades (...) de, de esa manera, decir en imágenes lo que habría sido prohibido por los censores'.

Se cuenta que un celebrado poeta español fue desafiado a mentarle públicamente a la Reina una cojera que, aunque a todos fuera evidente, nadie, como en el célebre cuento de El rey desnudo, se atrevía a comentar. Ganó el poeta la apuesta acertando a decirle, no diciendo, lo que hasta ese momento nadie se había atrevido. Ofreciéndole en una recepción dos flores, declaró su poética invitación:

Entre el clavel y la rosa
su majestad escoja.

¿Acaso habremos de enfatizar ahora, para terminar, la evidente relación entre la agudeza y arte de ingenio, en cuyo oráculo el español parece haber sido siempre diestro, y la dificultad tradicional que el decir ha encontrado en esta tierra arada a golpe de intolerancias? En otro lugar dejamos ya caracterizada la escena española como privilegiada república¹⁰ de lo no-dicho — y la relación entre desarrollo del ingenio alegórico y dificultad del decir directo no parece necesitar mayor explicación. Quede apuntada y ocúpense de ella historiadores o filólogos, a quienes por división del trabajo intelectual más les corresponde.

Cerremos aquí, en cambio, con otro apunte, más feliz — más claramente positivo. El de la coincidencia que se produce entre aquella gracianesca intuición de la potencia que el juego de agudeza con el significante posee sobre la producción del sentido — que al conceptismo cabe atribuir, en buena ley — con el más reciente hallazgo que, de una u otra manera, la hermenéutica deconstructiva viene desarrollando. Ambas, al fin y al cabo, se ofrecen en última instancia como teorías de la escritura, mapas del tropo al que en el signo el pensamiento es sometido. Y allí donde Gracián

trazaba su barroco teatro de los cruces en que la agudeza produce el concepto, allí también la deconstrucción se ocupa en recorrer el 'jardín de los senderos que se bifurcan' que anega en lo interminable el trabajo de lectura que restituiría a la expresión del pensamiento toda la rica densidad de su significancia.

Y a nosotros, que habitamos las articulaciones de esos laberintos, una y otra nos devuelven la escena en cuyos efímeros resplandores podríamos descubrirnos, la actividad en cuyas instantáneas iluminaciones reconocernos.

¹⁰ La República de Jose Luis Brea. Entrevista por Antonio Zaya. Balcon, número 2. Madrid 1988.

El estado de las cosas

MAR VILLESPIESA

EN una situación en la que, muchas veces, los valores que deben regir o establecer un panorama no son producto de necesidades internas sino más bien de modelos ajenos e incluso, sin hacer un análisis exhaustivo, son modelos que se debaten en la crisis, habría que calcular desde qué punto de vista o desde qué territorio, por ineficacia de compromiso de la audiencia, se debería establecer el debate crítico. De modo que no quede empañado por la mediocridad, el tedio y la inmoralidad que pretende desarticlar. Es arma bastante al uso, estos días, el chantaje de una situación involucionista. El tema no es nuevo, a Sancho y a Quijote para establecer una discusión sólo les quedaba acudir a su alter ego. Fuera de este alter ego ¿sólo hay molinos de vientos?

Retomando el tema de la crítica, y para puntualizar ciertos aspectos que la editorial de esta revista cree revisar con respecto al artículo de José Luis Brea (Una Nueva Crítica, Figura n.º 2. Sur Expres n.º 9), creemos que frente al pensamiento crítico expuesto en este texto ha imperado la respuesta dogmática. Ha sido curiosa la falta de respuesta a la segunda parte del texto, por parte de los referidos en él y por parte de audiencia en general y, en cambio, la extemporánea y ridícula reacción que han tenido unas líneas (cuyo tono y adjetivación no fueron acertados) en que se citan nombres y apellidos.

La paradoja que el crítico se podría plantear, siendo su segunda parte estrictamente teórica y sobrepasando el nivel provinciano del que todos pretenden huir, es que cómo la respuesta a esto no ha sido teórica y «europea» sino que se ha recurrido a estrategias del honor ofendido como si se tratase de uno de los peores trozos de zarzuela, símbolo de un tiempo que cualquiera pretende olvidar.

Creemos que el problema de la soledad del pensamiento crítico o el Estado de las Cosas no habría que debatirlo, como muchos quieren, entre nacionalismo o internacionalismo: estos conceptos no deben abanderar la defensa de unos intereses privados, porque parece ser que muchos quieren hacer monopolio del internacionalismo —o del nacionalismo— e incluso de la democracia. Monopolio, en fin, que no deja de ser similar de aquel, tan predicado hace años, del español como portador de valores eternos. El nivel de democracia y pluralismo de un país lo da la capacidad que un gobierno tiene de administrador y gestor de unos bienes materiales —que no espirituales— (para eso ya hemos tenido una historia de desagravio que nadie desea que se repita). Y sobre todo, lo que garantizaría y tranquilizaría a muchos, aquí y hoy día, sería el comprobar que el gobierno y las instituciones culturales más que imponer estrictas y restringidas vías de propaganda fuese precisamente lo contrario: un generador de pluralidad y libertades. No es éste el Estado de las Cosas que se respira. Como decía Rafael Sánchez Ferlosio, recientemente, Jesucristo no tuvo una de sus tardes más afortunadas cuando dijo aquello de «el que no está conmigo está contra mí», que es lo mismo del tópico periodístico «quien se mueva no sale en la foto».

La cultura se debe promocionar de modo indirecto, basándose en la propia esencia del objeto a promocionar y no en caprichos personales o de propaganda demagógica coyuntural, evitando así que exista esa terrible interferencia entre lo público y lo privado o procurando una división meridiana y clara entre hacedores y administradores culturales. El poder debe ser anónimo, pero anónimo en un sentido democrático, sin interferencias —teóricas o prácticas—. Los funcionarios deben propiciar un espacio que posibilite el desarrollo público de la

obra de todo creador, mientras que la labor de promoción de los artistas debe ser una labor de entidades privadas como galerías, por ejemplo.

Sabido que en sociedades como las de hoy, y de ello la historia nos da pruebas, han sido los artistas y los críticos, aquellos que, en una labor de resistencia y un pensamiento transgresor, han posibilitado nuevas situaciones de vitalidad. Sin embargo, en este país cuando se solicita una independencia de la crítica (y por supuesto de los artistas), paradójicamente, muchos —artistas y críticos— automáticamente se convierten en aliados del poder y actúan de modo «parapolicial» manteniendo el statu quo: unos abogan que las instituciones culturales oficiales son intocables en tanto y en cuanto están procurando el internacionalismo para el arte, mientras que otros aprovechan cualquier crítica a las instituciones culturales para reivindicar sus pensamientos provincianos, reaccionarios e inmovilistas. Lo que sorprende, de izquierda y derecha, es que ambos pretenden vivir del festín del poder, se reparten decoraciones y mendigan en cargos oficiales.

Estas reflexiones llevan implícito el deseo de establecer una plataforma de pensamiento crítico que limite y determine la función de las partes, de la escena del arte, en juego: y propicie una absoluta independencia entre ellas para poder dejar de una vez las altisonantes acusaciones de corrupción y colaboracionismo.

Que no suene a gesto de preponderancia sino de incitación al diálogo porque aún estamos a tiempo de evitar que la «cultura» se convierta en pequeñas guerras civiles de cenáculos privados. Bienvenidas la discrepancia y la controversia, con las cartas sobre la mesa, para generar un estar continuo de las cosas más que un tedioso e inmoral Estado de las Cosas. ■

SOBRE ARTE E IDEOLOGÍA (1)

José Miguel G. Cortés

[...]

Estamos asistiendo (desde mediados de los años setenta) a una vuelta evidente al formalismo, tanto en los dominios del arte como de la crítica. Muchos de nosotros sabemos que el arte no tiene, normalmente, gran efecto en la lucha política, pero ello no nos lleva a alejar al arte de sus relaciones con la sociedad. Cortar la política del arte es, seguro, un consejo del formalismo. Pero, si no queremos perder la coherencia de nuestros actos y el valor de la ética personal, no podemos dejar de defendernos contra la utilización partidista que se hace de la cultura y el arte.

En 1969 Germano Celant decía algo que yo considero que hoy tiene, todavía, plena vigencia: «El discurso político no me interesa, aquello que me interesa no es hacer política pero sí vivir en política [...] no se debe encontrar un valor seguro ni unitario, sino buscar el cambio, lo contingente, lo precario y lo inestable del trabajo [...] amo vivir sólo con amigos que los considero térmicas» (6).

Por tanto, el problema, quizá, esté en responder cuál es el papel del arte en relación a las otras actividades del género humano. ¿Tiene el arte o no relación alguna con el conjunto de agentes que conforman el ser social? Pienso que hay que considerar el arte como parte de las experiencias que conforman el mundo, de esa totalidad de factores que forman parte de él y al tiempo lo configuran. El arte como un acto más de rebelión, de crítica de la sociedad que nos ha tocado vivir. Ya es hora de olvidar el arte en tanto que clasificación de objetos y de redefinirlo en términos de actos intelectuales debidos a los artistas.

El hecho de ver no puede ir separado del hecho de conocer. Hay que estar en guardia contra la ilusión de una autonomía de las formas y de un acceso directo, no mediatizado (por la cultura, el lenguaje, la ideología, etc.) a la obra de arte. La imagen visual tiene que estar supeditada a la aprehensión global de la obra.

Esa estética indulgente y consensual que aboga por la nivelación de valores, la negación de las diferencias, el anestesiamiento de los conflictos, la reducción de las fracturas, etc., tiene unos claros intereses (para la permanencia de ciertos valores) en defender la ficción de un arte separado de la vida, y cuando hablamos de la vida, nos referimos al conjunto de elementos que la conforman y que desde luego no se reducen, ni mucho menos, a los aspectos visuales o esteticistas (desvinculados, por tanto, de su contexto histórico y de sus necesarios e ineludibles componentes discursivos).

De acuerdo con Benjamin H. D. Buchloh, «el arte no puede limitar sus investigaciones a su propio discurso (y a la historia de este discurso), sino que debe reflejar dialécticamente su posición en una realidad histórica dada, a la vez que como forma dependiente y determinada, también como modo consciente de productividad ideológica transformadora de la realidad» (7).

Debemos considerar el discurso artístico como codificación imaginaria de lo real: coexistencia en cada obra del aspecto imaginario (plano de los contenidos, de los significados), y de su existencia y conformación material (plano de las formas y de los materiales). Los factores ideológicos, habida cuenta de su arraigo en los factores históricos, carecen de sentido y de su lógica operatividad sin la existencia de ese contexto histórico, entendiéndolo por ello la condición de contemporaneidad y simultaneidad inherentes a ese contexto. Sería, pues, no tanto una noción de historia cuanto acumulación de hechos y situaciones pretéritas en su sentido de relación paralela con multitud de fenómenos sociales, políticos, raciales, religiosos, económicos, etc.

Después de la crisis y caída de algunos de los valores esenciales de la modernidad y, en suma, de lo que hasta ahora habíamos conocido como la «vanguardia», la actual preeminencia de la postmodernidad ha supuesto, en varios aspectos, una clara regresión en toda una serie de valores, y ha significado un retorno a un cierto conservadurismo que en el terreno de lo político-social se ha ejemplificado en la labor de ciertas prácticas de gobierno y, en el campo de lo artístico, ha supuesto un retorno a los aspectos más formalistas y esteticistas de la práctica artística, poniendo mayor énfasis en las disciplinas pictóricas desprovistas de sujeción ideológica a su contexto histórico, que a los registros reflexivos y a la incidencia en los factores que determinan a los grupos sociales.

En esta situación, francamente regresiva en diversos órdenes, lo acomodaticio de buena parte de los artistas no ha impedido que surgieran otros cuya obra cuestionaba la vigencia de los sistemas políticos y de sus múltiples consecuencias. Sin embargo, en algunos casos, este tipo de obra ha venido primando los aspectos discursivos del trabajo en detrimento de la evolución de sus valores formales y de su realización, que debería enlazarse igualmente con la progresión de los lenguajes del arte desde la modernidad. En un registro próximo al del panfleto, la obra de estos artistas pierde interés en cuanto que parece haberse desvinculado de uno de los aspectos básicos de toda obra de arte, es decir, esa radicalidad en la realización de la obra y en la consideración de sus valores estéticos, aunque su vertiente crítica siga siendo, obviamente, digna de toda consideración. Quienes sí parecen seguir (o traducir) esta definición de la ideología hecha por Althusser anteriormente citada, son una serie de artistas cuyo trabajo, en tanto que sistema de representación, contiene un trasfondo ideológico importante, una vinculación con los factores sociales, políticos y económicos, entre otros posibles, pero siempre vehiculados de tal manera que sus aspectos formales mantienen igualmente una línea de investigación, de búsqueda y de innovación acordes con la complejidad de sus propuestas discursivas, situándose, por tanto, en el punto de confluencia de lo estético y lo ideológico, sin caer en la dicotomía que esos dos términos parecen entablar en muchos ejemplos.

La actitud crítica del arte debe dirigirse a la sociedad y al lenguaje con que se manifiesta. No se puede plantear un arte crítico en lo social que sea regresivo en su proceso resolutivo. La naturaleza y el uso del material artístico son dos aspectos de una misma acción que evaporan la divergencia, posibilitando un tipo de obra donde los elementos críticos afectan claramente el aspecto de los valores estéticos. Así, se cuestionan tanto los valores de la tradición artística como los del marco social que los justifican. El arte como desenmascarador de realidades ocultas o implícitas.

Hay un conjunto de artistas que contemplan su trabajo como una intersección de un discurso de un contenido altamente crítico junto con una realización formal de igual consideración prioritaria. Es la obra de artistas que inciden en el amplio terreno de la crítica social y política en sus diversos aspectos: considerando el punto de vista de la crónica social, la relación con lo antropológico y el hecho cultural como rasgo diferencial, el feminismo como óptica desde la que plantear otros temas más extensos, los sistemas de la comunicación y el uso de los mass media, tanto para referirse a ellos o bien como instrumento de referencia, la relación entre arte y mercado y sus posibles sistemas de contradicción. Se trata de artistas que se interrogan sobre la situación de su trabajo en relación al aparato ideológico y en relación a las formas discursivas por las que está determinado. Son artistas interesados en participar en los problemas de carácter político o social, que buscan maneras y formas que, sin decirnos aquello que tenemos que pensar, nos plantean aspectos sobre los que nos podemos interrogar; que, sin plantearnos mensajes concisos y evidentes, intentan desarrollar nuestro pensamiento creativo, situando al espectador como elemento central en la comprensión y construcción del futuro; que, tratando de explorar en la conciencia histórica y política de nuestra época, interrogan en sus imágenes por el estado del mundo y llaman la atención a una memoria dada, con demasiada frecuencia, al olvido.

Es una práctica artística que se plantea la posibilidad o no de ser (y de qué manera) eso que Baudelaire denominó «el pintor de la vida moderna». Se trata, en definitiva, de desarrollar con un lenguaje contemporáneo un arte de crítica social que se interese sobre esos inmensos territorios olvidados hoy en día (la gente, las situaciones sociales, los acontecimientos cotidianos, las necesidades personales, etc.). Investigar para averiguar, ¿cómo un artista de hoy puede reflejar su época?, ¿cómo puede encontrar una forma de autenticidad?, ¿cómo construir imágenes, obras de arte, que en vez de regodearse en sí mismas, sean un asunto de la vida? Una conversión, en suma, de la práctica en discurso.

El formalismo en el arte, creyendo que las obras nacen aisladas e indiferentes al entorno social donde se producen, se permite ignorar las consecuencias ideológicas que se desprenden de la manera de mostrar las obras de arte al espectador. Todo ello no es más que el último esfuerzo por impedir que la obra de arte se convierta en un vehículo de pensamiento crítico.

Así, nos encontramos que cada vez se parecen más todos los museos: las salas, la luz, los artistas representados, cada vez es mayor una uniformización donde las obras se podrían intercambiar (casi siempre se repiten los mismos nombres) y nadie se daría cuenta.

Los museos se han convertido en los monumentos rituales modernos que, contruidos con el fin de albergar obras de arte, acaban por convertirse ellos mismos en la obra de arte. Se va al museo de peregrinaje, como un rito grotesco para demostrar una cultura y una sensibilidad que se olvida en la vida cotidiana. Los museos crean como una barrera protectora entre el interior y el exterior, entre el espacio sagrado del arte y el espacio laico de la vida. Al estar separados de todo lo que compone la vida (centros cerrados, silenciosos, inmaculados y vigilados), no son el lugar «ideal» para contemplar una obra de arte, sobre todo dada la gran cantidad de obras que, hoy en día, pierden todo su sentido artístico desde el momento en que son sacadas del contexto en el cual fueron producidas, y al cual deben su gestación.

Los museos son como los *Reader's Digest* de la Historia del arte. Poco importa que los espectadores se cuestionen o no sobre lo que ven, que tengan una actitud estética o que se paseen por el museo como por una feria; lo importante es esa falsa, demagógica y paternalista estrategia de la vulgarización cultural, de la grandilocuencia proyectual. Bajo la promesa populista de igualdad al acceso universal de la cultura, lo que se hace es ofrecer los mitos culturales como bienes de consumo, de rápida visión y veloz consumo.

Como decía J. Baudrillard hablando del Centro Georges Pompidou de París: «El Beaubourg es un monumento de la disuasión cultural. Bajo un escenario museal que no sirve más que para salvar la ficción humanista de la cultura, es un verdadero trabajo de muerte de la cultura, y un verdadero trabajo de duelo cultural al que las masas están alegremente invitadas» (8).

Es evidente que los museos desempeñan un papel muy importante en la difusión de las ideas y en la definición de los comportamientos. Por tanto, una actitud que intente abogar por el desplazamiento de los clichés ideológicos, que apueste por el continuo cuestionamiento, por un arte con capacidad crítica, debe plantearse cuál es el mejor método, forma y modo para gozar de la experiencia estética. Un arte que se interroga sobre los fundamentos de la situación social no obtiene su verdadera medida más que enfrentándose a ella. Es así que si los objetos de Marcel Duchamp debían entrar en el museo para conseguir el status de obra de arte, es posible que hoy en día sea necesario un proceso a la inversa.

Consecuencia de una política cultural grandilocuente por parte de los museos (al tiempo que restrictiva –por la mayor parte de los gobiernos– a dedicar cada vez menos presupuesto a las artes), nos encontramos con situaciones que están cada vez más próximas de las fantasías de Hollywood. Exposiciones más o menos ambiciosas (cuanto más grandes mejor) y catálogos lujosísimos con los que se pretende seducir (no interrogar) al público, nos llevan a una dependencia cada vez mayor de los mecenazgos industriales. Grandes empresas que, por sufragar una parte de una exposición, consiguen no sólo deducciones fiscales importantes (con lo cual los contribuyentes pagamos una parte y no tenemos ningún derecho), sino, y sobre todo, obtienen: mejorar su imagen pública (muchas veces tristemente manchada), una aureola de cultura ejemplar, publicidad gratuita, etcétera. Además, y lo que es verdaderamente grave, un poder de decisión terrible sobre lo que se puede (un arte amable, agradable, súper-conocido...) y no se puede (un arte que se plantea una relación crítica con su entorno, que pretenda despertar en el espectador su conciencia más polémica...) exponer, consiguiendo con ello un poder –económico– fundamental que obliga a las instituciones museísticas a autocensurarse o a no conseguir las prebendas de las empresas privadas que «graciosamente» permitirán o no realizar proyectos expositivos. Así, se entiende que cada vez más los museos y sus directores se estén convirtiendo en agentes de relaciones públicas, más preocupados por los periódicos financieros que por las revistas de arte.

Y si, a todo ello, le añadimos la influencia tan enorme que tiene hoy en día los grandes coleccionistas privados, llegando a influir y a decidir sobre la marcha de los diferentes museos, podremos comprender la gravedad de la situación. Los ejemplos de Charles y Doris Saatchi en Inglaterra o de Peter Ludwig en Alemania a la hora de modificar el mercado del arte, de ascender al campo del Olimpo a un artista en una semana (comprando toda una exposición) o destrozarlo para siempre (vendiendo todos sus cuadros a precios irrisorios), de condicionar a los gobiernos con sus exigencias a cambio del préstamo de sus colecciones, nos explican con crueldad la necesidad de generar una actividad cultural y artística capaz de poner en duda ese orden de cosas.

De todo lo anterior, se desprende que la amenaza que pende sobre el desarrollo de las artes es grave y, por ello, no es exagerado pensar que «...en este contexto, sostener que ese

fenómeno puede tener consecuencias que sobrepasen los límites de las mismas instituciones artísticas, para llegar a modificar gravemente la naturaleza de la producción artística» (9).

Así, lo que es cierto es que vivir hoy en día únicamente del goce estético trae consigo una evidente abdicación moral que no nos podemos permitir.

Marzo 89

(6) Celant, G. «Arte Pobre más acciones pobres». Bolonia, 1959. Catálogo *Identité Italienne: L'art depuis 1959*. Centre Georges Pompidou, Paris, 1985.

(7) Buchloh, B. *Formalisme et Historicité*. Editions Territoires, pág. 14. Paris, 1982.

(8) Baudrillard, J. *L'effet Beaubourg. Implosion et dissuasion*. Editorial Galilée, pág. 14. Paris, 1977.

(9) Haacke, H. «Los museos, gestores de consciencias». *Art in America*, febrero 1984, págs.. 9-17.

Desplazamientos de la crítica: instituciones culturales y movimientos sociales entre finales de los noventa y la actualidad

JAIME VINDEL

Desde finales del siglo pasado, dos fenómenos aparentemente contrapuestos han caracterizado las políticas culturales de los centros de arte contemporáneo diseminados por la geografía del Estado español. El primero de ellos responde al impulso que ha conducido a algunas instituciones de entidad regional a regularizar su inserción en el sistema del arte de acuerdo a la importación de los imaginarios museográficos globales. La batuta de la producción cultural se concedió a directores y programadores de museos con presunta capacidad de gestión y reconocidas habilidades relacionales, que con frecuencia fomentaron la adhesión mimética de sus modelos a referentes legitimados en enclaves foráneos.¹ Tales procesos de homologación han conferido a dichos centros de arte un valor social que tiende a no traspasar el plano de lo simbólico. La presencia en esas instituciones culturales de los reclamos de organizaciones sociales de variado signo se ve por lo general condicionada por su adecuación a la temporalidad (generalmente diferida) y la intensidad (a menudo de bajo rango) con que la irrupción de lo político es permitida en los centros de arte contemporáneo. La adopción de modelos como el de las estéticas relacionales, que se autopostulaba como superador de las contradicciones intrínsecas a las prácticas artísticas politizadas del siglo XX, ha encontrado acomodo en formas de institucionalidad bastante dóciles frente al poder neoliberal. Usufructuando en beneficio propio la acogida izquierdista de la hipótesis (y la hipóstasis) micropolítica, el recurso institucional a este tipo de estéticas ha tendido a restringir su radio de acción a la redefinición social de la identidad del arte, sin apostar decididamente por replantear la esfera cultural como un territorio de conflicto.

Al condensar la voluntad heterónoma del arte reciente por superar la autonomía moderna en una forma simbólica de autolegitimación institucional, la autorreferencialidad modernista ha encontrado así su última e insospechada reformulación práctica. La fraseología político-mediática que alardea de la consignación estadística del impacto de los centros de arte contemporáneo, más que acreditar el arraigo local de estos museos, oculta la insuficiencia crítica de su radicación contextual. La reproducción a escala regional del sistema-mundo del arte contemporáneo pregona las representaciones –que no las emergencias– de lo político, naturalizando su función social como ilustrador de la cultura contemporánea. Ese afán didáctico poco sabe de territorializaciones: en entornos periféricos, encuentra su perfecta retroalimentación en la identificación de lo local con folclorismos varios. Los mediadores institucionales del arte contemporáneo suelen hablar de lo local como algo dado (una representación del mundo que tácitamente expresa la contracara de la forma y las bondades de lo contemporáneo) y a modificar, no como una esfera que desde su diferencia

cuestione el sentido único en la definición de las políticas culturales. Esta exclusión de lo local, sin embargo, se torna cada vez más flagrante en un contexto donde los movimientos sociales apuntan una creciente potencia destituyente/instituyente que desconfía de la apropiación de sus fuerzas en términos estrictos de visibilidad por las instituciones culturales del capitalismo avanzado.

La comunidad de artistas, salvo excepciones destacables, tampoco queda en mejor lugar. A rebufo de los reclamos de democratización que han agitado la vida pública del Estado español durante los últimos años o, lo que es peor, a remolque de la defensa de los intereses privados del mercado del arte, el sector parece seguir anclado en los intereses corporativistas de visibilidad y/o beneficio, sin que parezcan cundir (al margen de ciertos espacios tangentes, conatos de esferas públicas virtuales y algunas iniciativas de las asociaciones de artistas) los ánimos politizadores que permitirían inscribir esas demandas en un horizonte de crítica común al que vienen trazando con creciente transversalidad las luchas impulsadas por los movimientos sociales.² La conexión se torna más dificultosa dado el inmovilismo y la autopercepción dominantes entre los agentes del mundo de la cultura en el Estado español, hijas e hijos de lo que se ha denominado vagamente “cultura de la Transición”, cuyo tenaz conservadurismo (representado por ese clamor tan propio de la idiosincrasia nacional del “que me quede como estoy”) y servilismo al poder suelen venir acompañados de un profundo desinterés por las problemáticas que afectan al mundo del trabajo, de las que sin duda y paradójicamente una amplia masa de dichos agentes son también víctimas.³

El segundo fenómeno al que nos referíamos al principio del texto ha apuntado en un sentido opuesto, planteando las relaciones entre las instituciones culturales y la esfera pública de manera que la dialéctica entre lo global y lo local no se presente como una distancia a salvar que remita a un supuesto centro hegemónico del sistema-arte mundial. Se ha tratado así de resaltar la singularidad política de esos contextos alejada de cualquier localismo identitario, planteando la emergencia de un disenso frente a la internacionalización espectacular del arte. Ese disenso no se ha remitido a cuestiones estilísticas o de imaginario, sino que se ha vinculado a la generación de una esfera pública alternativa. Se perseguía evitar dos posibles riesgos en la presencia de lo político en los museos de arte contemporáneo: 1) La refundación de un paternalismo cultural que procure la participación ciudadana en modelos cuya base de inscripción social se defina *a priori* 2) La absorción del antagonismo como mera nota contrapuntística de la normalización institucional.

Dicho proceso ha tenido consecuencias directas en lo que entendemos por el “desplazamiento de la crítica” operado por las nuevas relaciones que se han dado durante los últimos años entre esas instituciones culturales y los movimientos sociales en el Estado español. Aunque sea de modo parcial, podemos pensar tales desplazamientos como una respuesta a la enésima crisis de la crítica durante los años noventa. Los pilares modernos de esta disciplina, asentados sobre la base de la autonomía del arte, se verían radicalmente cuestionados por la extensión heterónoma de la producción crítica en los flujos movimientistas. Estos movimientos sociales habrían conseguido desplazar la crítica de arte hacia una síntesis entre lo que Boltanski y Chiapello han denominado

la “crítica artista” –asociada a la autonomía y la libertad creativas– y la “crítica social” –vinculada a la solidaridad y la igualdad colectivas–. La experimentación sensible impulsada por esos movimientos en el campo de las políticas de la imagen y el cuerpo cuestionarían la presuposición esbozada por Boltanski y Chapiello, para quienes ambas críticas (la artista y la social) son generalmente ejercidas por grupos diferentes y tienden a mostrar su incompatibilidad.⁴ En esta nueva configuración, la relación entre crítica y arte ya no se definiría por una exterioridad diferida entre el objeto estético y el sujeto del juicio, sino por la incorporación de la crítica en la acción y producción de nuevos modos de hacer insertos en el movimiento social. La autonomía y libertad creativas reclamadas por la “crítica artista”, una herencia sesentayochista que el capitalismo neoliberal habría sabido reconvertir a la lógica generativa de plusvalía simbólica asociada a las industrias creativas,⁵ serían así reinscritas en las políticas de solidaridad e igualdad que caracterizan, en opinión de Boltanski y Chapiello, la crítica social de las organizaciones vinculadas a la izquierda tradicional.

Pero el movimiento de esta revitalización de la crítica no termina ahí. La irrupción en las instituciones culturales con una voluntad contrahegemónica más sólida de esos movimientos sociales vendría a plantear la necesidad de encarar nuevamente los dilemas irresueltos por las neovanguardias en relación a las posibles articulaciones entre el arte crítico y la esfera pública de oposición. Se trataría de generar dispositivos experimentales de colaboración que aunaran la pedagogía crítica del artista neovanguardista con la reinención social de nuevas formas de vida, en una dialéctica entre el adentro y el afuera de la institución que evitara la cooptación de las dinámicas autónomas de movimiento, al tiempo que concibiera el espacio institucional como un campo de batalla ideológico. Por tanto, podemos concluir tentativamente que el desplazamiento de la crítica que ha operado en esta alianza institucional-movimentista desde finales de la década de los noventa es una doble respuesta: por un lado, a la incapacidad de la crítica de arte para plantearse como un discurso transdisciplinar que desborde los límites del análisis estético de la obra de arte; por otro, a la parálisis que acabó por afectar a los desarrollos neovanguardistas de la crítica institucional.⁶

Visto en perspectiva, esta sinergia entre museos de arte contemporáneo y movimientos sociales en el cambio de siglo avizoraba una lectura de los entornos institucionales de la cultura en el Estado español que la actual crisis económica y política solo ha acabado de poner de relieve. A saber: que esas instituciones no dejan de formar parte de un entramado de normalización “democrática” que, desde la Transición, excluye paradójica y sistemáticamente a la ciudadanía del ejercicio de su poder democrático. El intento de apertura de los museos de arte contemporáneo a la colaboración (nunca exenta de fricciones) con los movimientos sociales habría perseguido abrir una fisura auténticamente democrática en la lógica histórica de dichas instituciones, dando lugar a toda una serie de dinámicas que reconfiguraron el concepto mismo del museo como institución pública en los lugares donde el vigor de ambas partes fue más acentuado. Esa fisura corre el riesgo de convertirse en una fricción tectónica en el contexto presente, donde los rigores del austericidio que están padeciendo los museos de arte contemporáneo (que en el medio plazo pueden poner en

riesgo su titularidad público-estatal) se da la mano con las urgencias cada vez más acuciantes que afectan a la dinámica autoinstituyente de los movimientos sociales. Nos encontramos entonces ante la incierta (pero no por ello menos deseable) posibilidad de que en el futuro inmediato la ósmosis solidaria entre las instituciones culturales progresistas del régimen y los movimientos sociales emergentes que hacen tambalear los cimientos del *statu quo* deje paso a un escenario en el que la potencia destituyente/instituyente de estos últimos sea difícilmente reconciliable con los condicionantes estructurales de las primeras.

El desarrollo de la crisis y la progresiva madurez de los movimientos sociales en la tarea de dar respuesta a la magnitud de la ofensiva neoliberal han abierto una nueva tesitura política. En ella, la agenda de los próximos años no parece tan marcada por la voluntad de construir una contra-hegemonía imaginaria y discursiva que cuestione las bases ideológicas del régimen actualmente vigente en el Estado español (trabajo que ha orientado hasta ahora tanto la actividad de las instituciones culturales críticas como la de los propios movimientos sociales anticapitalistas) como por la necesidad de plantear una alternativa de poder que conduzca a la implantación paulatina de las demandas de radicalización democrática (en los planos político, económico y social) impulsadas por la esfera pública de oposición.

Ante esta situación, la crítica de arte en el Estado español, incluso en su vertiente progresista, permanece pendiente de revisar las posiciones escleróticas y despolitizadas tras las que se ha parapetado desde hace décadas. Ello implicaría, entre otras cosas, repensar la apertura creativa de la práctica artística de vanguardia a los movimientos anti-sistémicos en una clave interpretativa que no catalogue ese devenir como un mero sociologismo. Esa posibilidad se ve sin embargo comprometida por uno de los rasgos característicos del entramado político-cultural de la Cultura de la Transición: la desconfianza en torno al papel que los sectores populares puedan cumplir en la transformación de la sociedad española. Esta posición ya se evidenció entre la crítica ilustrada próxima al eurocomunismo durante los tiempos de su "retirada democrática". En su famoso "Epílogo sobre la sensibilidad postmoderna" (1985), incluido en la tercera edición de su formidable *Del arte objetual al arte de concepto* (1972), Simón Marchán Fiz alertaba contra el "radicalismo de izquierdas" que, cual enfermedad infantil del marxismo y del vanguardismo, acabaría por abortar, a pesar de las proclamas, el reconocimiento marxiano de que lo artístico es una conducta diferenciada e irreductible a otras.⁷ Se refería así a la deriva que en su opinión habían cobrado las prácticas del conceptualismo ideológico en contextos como el catalán hacia finales del franquismo y de la mano de colectivos como el Grup de Treball. Desde la butaca de los años ochenta, cercado por el retorno del expresionismo pictórico y la celebración posdictatorial, Marchán Fiz clamaba contra lo que entendía como una disolución de la especificidad de la práctica artística en la protesta social. Además de toparse con este problema estético, esa apuesta se tornaba inactual en un contexto de "normalización democrática" que parecía exigir un retraimiento de la intencionalidad política del arte.⁸

En un momento como el presente, donde la legitimidad democrática de ese proceso de normalización institucional ha saltado por los aires, parece necesario reevaluar la apreciación de Marchán Fiz en términos no solo políticos, sino igualmente estéticos. Nos preguntamos, por ejemplo, si ese desdén por la

supuesta indistinción del arte en el movimentismo social en aquellas articulaciones entre el arte, la política y el activismo que desbordan el campo institucional y las formas consagradas del arte moderno no responde, en realidad, a la dificultad del crítico moderno para identificar modos de hacer que, al actualizar su herencia, no establecen una relación mimética con las vanguardias históricas y las neovanguardias. El énfasis contextual, la relacionalidad afectiva y las pedagogías colectivas que han caracterizado la alianza entre el arte crítico y los movimientos sociales en las últimas dos décadas parecen quedar fuera del régimen artístico disciplinar reclamado por Marchán Fiz, pero sin embargo han contribuido a radicalizar los procesos de subjetivación que caracterizaron uno de los vectores más relevantes de la pulsión vanguardista del siglo XX: la reconfiguración *técnica* de la posición del artista en las relaciones de producción de su época, que Walter Benjamin tematizara en los años treinta.⁹

Entre Las Agencias y la Agencia Estatal: el “modelo MACBA”, el MNCARS como museo del sur y la cuestión de la autonomía

La articulación institucional-movimentista promovida por museos como el MACBA durante la primera década del siglo partía de una evaluación del contenido semántico y de una impugnación de la falsa dicotomía de los conceptos de lo privado y de lo público en el presente. En sus reflexiones sobre su gestión al frente del museo barcelonés, Manuel Borja-Villel ha señalado:

La dimensión creativa que caracteriza nuestra sociedad se encuentra tanto en lo privado como en lo público y la diferencia entre ambos se determina de un modo arbitrario. Lo público como gestor de la creatividad no garantiza que esta no sea expropiada con finalidad de lucro. Lo público señala ahora un régimen de gestión fundado en la propiedad, cuyos bienes son por tanto enajenables, por más que estos sean más o menos accesibles a un grupo amplio de población o que sean administrados por el Estado.¹⁰

Frente a esta privatización más o menos disimulada de lo público, las políticas culturales de museos como el MACBA o el MNCARS en su actual etapa han apostado por la constitución de un tercer espacio, el de lo común, que por el carácter inmaterial y relacional de las experiencias que alberga pretende sustraerse a la lógica mercantil del capitalismo posfordista. Esos centros han pretendido redefinir bajo un nuevo paradigma las ambiciones críticas que las prácticas desmaterializadas pusieron en escena durante los sesenta y setenta, las cuales han pasado paralelamente a engrosar las colecciones de las instituciones que fueron objeto de sus dardos en el pasado. A la hora de alumbrar esa “nueva institucionalidad” juegan un rol fundamental los departamentos del museo encargados de organizar las actividades públicas y los programas culturales y educativos. En los casos mencionados, esos departamentos han otorgado un rol protagónico a los movimientos sociales, reconvertidos de manera más o menos autoconsciente en agentes actualizadores de la radicalidad crítica de las experiencias neovanguardistas. A partir de su experiencia como jefe de Programas Públicos del MACBA entre 1999 y 2009, Jorge Ribalta señalaba que esta orientación del museo albergaba una doble aspiración: por un lado, res-

ponder al peso que las industrias culturales poseían en el Estado español, una herencia franquista que desestimaba reflexionar sobre el papel educativo del museo y su relación con la esfera pública; por otro, subvertir en clave agonística los vínculos ilustrativos entre la institución y lo social que habían caracterizado la tradición moderna, pensando el museo como “espacio de debate y conflicto”.¹¹ Ese espacio habría permitido la “reconstrucción de una esfera pública cultural crítica” en la que lo común no emergería como un ámbito de experiencia diagramado por la reproducción cultural de las relaciones de poder inscritas en la máquina estatal, ni respondería a la prefiguración de un público determinado por la objetividad sociológica y sus estudios mercadotécnicos. Esa nueva esfera pública no preexistiría a su constitución colectiva e incentivaría

un modelo pedagógico para el arte y la cultura orientado hacia la experimentación de formas de autoorganización y autoaprendizaje. El objetivo de este método es producir nuevas estructuras que puedan dar lugar a formas inéditas (en red, desjerarquizadas, descentralizadas, deslocalizadas, etc.) de articulación de procesos artísticos y procesos sociales. Se trata de dar “agencia” a los públicos.¹²

Justamente el concepto de “agencia” fue central en la experiencia más conocida derivada de la colaboración entre el museo, grupos de artistas activistas y movimientos sociales. Durante la primera mitad de 2001, “Las Agencias” desplegaron todo un territorio de conflictos y tensiones que puso a prueba tanto la elasticidad y la radicalidad críticas del museo como la madurez política de la alianza entre productores visuales y activismo social en su comprensión de las dinámicas institucionales. Las escasas crónicas escritas de lo que allí sucedió oscilan entre el relato retrospectivo que incardina aquella experiencia en las líneas discursivas que caracterizaron la acción cultural y social del museo (el texto de Jorge Ribalta que acabamos de citar es un ejemplo de ello) y las que, proclives al anarquismo romántico, se jactan desde su ubicación marginal en el seno del arte activista y los movimientos sociales de haber permanecido en una actitud incontaminada y –por ello mismo– inasimilable para la institución cultural.¹³ Si la primera interpretación expresa la voz que habla desde el reconocimiento de su posición crítica como agente interno de la institución, la segunda resulta, en su pureza ideológica, paralizante a la hora de pensar de manera más matizada las relaciones entre la política movimentista, el activismo artístico y las instituciones culturales, al dar por sentado que este último ámbito es, de por sí y en todo punto, un espacio reactivo y homogéneo y que, por tanto, se ha de situar fuera de las preocupaciones de las fuerzas del cambio social. En todo caso, esta crítica debe reconocer igualmente que, en la coyuntura política en que surgen Las Agencias, el clima de reflexión no era el más propicio para plantear la articulación institucional-movimentista en términos más complejos que los descritos, de manera que esa posición consolidaba ante todo la unión al interior del último de esos campos de sentido, cuya actividad todavía difícilmente encontraba por otra parte los códigos de legibilidad adecuados en el sistema del arte, incluso por parte de aquellas instituciones que, como el MACBA, trataban de plantear un modelo alternativo, cuando no antagonista, a las prácticas naturalizadas en el ámbito museográfico del Estado español.

Las Agencias debieron buena parte de su impulso al auge del movimiento altermundista que, tras las contracumbres de Seattle (1999), Praga (2000) y Génova (2001), iba a encontrar un nuevo foco de activación con motivo de la Conferencia Anual del Banco Mundial sobre la Economía del Desarrollo, prevista en Barcelona para junio de 2001. Las diferentes agencias (gráfica, medios, moda y complementos, fotografía, espacial) que se crearon para intervenir en las movilizaciones que tuvieron lugar como réplica a la cumbre de esa entidad neoliberal prolongaban la lógica de producción y acción impulsada por un taller anterior, “De la acción directa como una de las Bellas Artes”, coordinado por el colectivo La Fiambrera y celebrado poco después de los acontecimientos de Praga. El taller y las presentaciones públicas que lo acompañaron se habían desarrollado en espacios situados fuera de las dependencias del museo (encargado, por su parte, de financiar las actividades) y persiguieron tanto establecer un marco genealógico y conceptual para las nuevas experiencias de guerrilla semiótica y de práctica colaborativa como poner en contacto a diversos grupos “visitantes” y redes de activismo foráneas (entre los que figuraban Reclaim the Streets, Londres; Ne pas plier, París; Kein Mensch ist illegal y A.F.R.I.K.A. Gruppe, Alemania; Rtmark, EE.UU.) con colectivos de los movimientos sociales de la propia ciudad de Barcelona que vinieran trabajando en líneas similares.¹⁴ Los miembros de La Fiambrera establecían los siguientes objetivos para el taller: “1. Propiciar una discusión y un encuentro entre gente que de todas todas juzgamos interesante juntar; 2. Asentar el no demasiado habitual hábito de que los artistas trabajen mano a mano con movimientos sociales y no simplemente llenen sus intervenciones o performances de buenas intenciones, representaciones y otras retóricas; 3. Hacer por generar proyectos concretos de trabajo entre artistas y movimientos sociales, aunque sea volando sobre el vacío de la ausencia de soporte, de financiación, por ejemplo, que siempre rodea estos proyectos.” La autonomía respecto a la institución que caracterizó la toma de decisiones durante el transcurso de esa experiencia también debía de ser, para los integrantes de La Fiambrera, la que pautara el experimento de Las Agencias:

La dirección del museo había pensado en ese preciso término “agencia” como una buena denominación para el tipo de cosa que se estaba gestando: algún tipo de entidad dotada de recursos y autonomía suficiente para establecer puentes entre el museo, los artistas de diverso pelaje y los movimientos sociales [...] Ya desde el principio se defendió que Las Agencias fueran precisamente eso: agencias. Es decir, dispositivos de acción, no identificables ni con personas ni con instituciones determinadas, autónomas en sus decisiones assemblearias para abrir o cerrar frentes de trabajo. Ni se admitían siervos ni se toleraban señores, y ese era un modelo que había que explicar repetidas veces al museo y a los movimientos sociales y que, tras algunas descargas eléctricas, fue aceptado sin mayor problema por ambos.¹⁵

Según esta versión de los hechos, los problemas habrían aflorado cuando el museo se vio presionado desde los medios de comunicación por informaciones que apuntaban hacia su colaboración a través de Las Agencias con mo-

vimientos antisistémicos y tras la carga policial en la antigua cafetería y las traseras del MACBA, donde se había convocado una asamblea de urgencia en la que participaban algunos de los integrantes de los talleres. Pese a los intentos de los responsables de la institución por “capear el temporal”, ese punto de inflexión sería el detonante de la ruptura con los artistas activistas y los miembros del movimiento antiglobalización que habían integrado Las Agencias, reticentes a que la fuerza disruptiva desplegada por el proyecto quedara supeditada al lustre de la imagen progresista del museo. Esta interpretación cooptativa en el plano simbólico por la institución cultural de la agitación movimentista vinculada a Las Agencias no es compartida, sin embargo, por todos los artistas y activistas que se involucraron en ellas. En este sentido, Marcelo Expósito ha señalado que frente a la fagocitación del conjunto de la experiencia vital urbana por las dinámicas estetizantes características del capitalismo avanzado que impulsó la trienal de arte *Experiències. Barcelona Art Report 2001*, Las Agencias fueron un ejemplo paradigmático de un nuevo modelo de gestión y experimentación capaz de habilitar “un territorio fronterizo entre la institución cultural y los movimientos sociales, no para producir una neutralización del conflicto social mediante su sublimación en forma de representación cultural, sino justamente al contrario: para agitar las herramientas de la cultura crítica como instrumentos de producción de conflicto en articulación con las políticas autónomas de movimiento.”¹⁶

Esta lectura abre un campo de discusión mucho más interesante para nuestro presente, en tanto nos permite abordar de manera dialéctica las relaciones que, con mayor prolongación temporal y con una informalidad recurrente, se han ido gestando desde entonces entre, por un lado, las instituciones culturales y, por otro, movimientos sociales y redes alternativas de producción de conocimiento, sin caer en la tentación de la huida autoafirmativa que se detecta en las posturas anarquizantes anteriormente citadas. Lo que cabe discutir en el escenario actual de reconversión neoliberal de lo público que caracteriza la realidad cotidiana del Estado español es, en todo caso, hasta qué punto las primeras son quienes en realidad vienen impulsando de manera creciente la autonomía de las segundas no (solo) en base a un deseo de respetar su independencia funcional y decisoria, sino por el hecho de que esa (en muchos casos, supuesta) autonomía es solidaria de la privatización, precarización y externalización de servicios que promueven las administraciones del Estado y que afectan a una masa cada vez mayor de trabajadores culturales. Ante ese ejercicio consistente en hacer de la necesidad virtud, los agentes críticos involucrados en instituciones, movimientos y redes deberían permanecer sumamente atentos a la hora de combatir las flagrantes contradicciones que a menudo se presentan entre la esfera supraestructural de los discursos públicos institucionales y la base estructural de las relaciones laborales al interior de esas mismas instituciones. El reto crítico para la política antagonista, en este sentido, no pasa en primer lugar por denunciar la apropiación simbólica del trabajo inmaterial y cooperativo, sino por señalar la materialidad de las relaciones económicas que conducen a la simbiosis entre el Estado y el capital a promover decididamente esas dinámicas sociales de producción.

La búsqueda de autonomía también ha sido una motivación de algunos museos público-estatales durante los últimos años. En el caso particular del MNCARS, la institución ha tratado de establecer un régimen de funcionamiento y gestión más independiente mediante el manejo de figuras jurídicas como la Agencia Estatal. La implementación de nuevas formas de financiación que palien los recortes presupuestarios del austericidio neoliberal ha conducido más recientemente a la creación de la Fundación Museo Reina Sofía, de carácter privado y sin ánimo de lucro, que permitirá sostener, entre otras, las actividades de colectivos extrainstitucionales con los que los actuales responsables del museo vienen manteniendo una colaboración acorde a la delimitación de unos objetivos políticos compartidos. Entre esos colectivos, que representan la vertiente discursiva más radical de la institución, se encuentran la Fundación de los Comunes o la Red Conceptualismos del Sur.

El primero de ellos aglutina a una serie de agentes, proyectos editoriales y centros sociales (desde Traficantes de Sueños en Madrid a La Casa Invisible de Málaga, pasando por el Ateneu Candela de Terrasa, por citar solo algunos de los más conocidos) del entorno de los movimientos destituyentes/instituyentes que cobraron renovadas fuerzas y presencia social al albor de la toma del espacio público que ha caracterizado el ciclo de protestas en el Estado español iniciado en mayo de 2011. En su página web, esta fundación se define como una organización privada y sin ánimo de lucro que persigue “constituirse en herramienta de transformación social” de acuerdo a la consecución de tres propósitos: “1. Generar un nuevo modelo institucional, que supere el vacío o límites de la capacidad de respuesta de las instituciones tradicionales a la crítica situación económica, social y política que estamos atravesando; 2. Crear y sostener centros de pensamiento y acción críticos, que sirvan de palanca de cambio a través de ideas motoras pero también de prácticas efectivas de nuevas formas de vida; 3. Construir un polo de enunciación crítica, solvente y documentado, que ponga en circulación nuevos paradigmas de interpretación de la realidad y nuevas propuestas de transformación [...]”¹⁷ Dejando al margen las demandas de democracia real, justicia social, acceso libre al conocimiento y gestión común de los bienes públicos que aglutinan otros argumentos de la Fundación, en los tres objetivos demarcados llaman la atención tanto el énfasis en la asunción de la crítica como actividad vertebral de la organización (una buena muestra de los “desplazamientos” a los que alude el título de este texto) como la necesidad imperiosa de traducir la dialéctica negativa de los movimientos sociales en potencia instituyente. Si el intervencionismo táctico inspirado en los escritos de Michel de Certeau condujo a colectivos como La Fiambrera Obrera a una posición anti-institucional que pareció encontrar en el proyecto de Las Agencias una excepción a la regla, la fricción que difícilmente podrán eludir proyectos como la Fundación de los Comunes procede, por el contrario, de sus pretensiones insti/constituyentes, alimentadas en este caso por el influjo del pensamiento posoperaísta. En relación con este apunte, que nos sitúa en un panorama relacional entre los movimientos anti-sistémicos y las instituciones culturales críticas sumamente diferente al planteado por la coyuntura de principios de siglo, no me resisto a traer a colación la siguiente reflexión de Jesús Carrillo, actual jefe de Programas Culturales del MNCARS:

Si comparamos el volumen y la calidad de las reflexiones sobre una nueva institucionalidad cultural nos encontramos con la paradoja de que quienes más intensamente preocupados están por el tema son, curiosamente, aquellos que se encontrarían en principio al otro lado de las barricadas dispuestos a asaltar una bastilla cuyos defensores institucionales se encuentran ausentes del debate. Para discutir la función de la cultura en la gobernanza urbana o la construcción de subjetividad, el Museo Reina Sofía ha tenido que meterse durante este año en casas ocupadas, como el Patio Maravillas de Madrid y La Casa Invisible de Málaga, y tratar con grupos de perfil "antisistema"; profundamente preocupados por las formas posibles de una institucionalidad cultural.¹⁸

Carrillo es muy consciente de los peligros que entraña esta posición, pero lo es igualmente de las causas históricas y relativas a las especificidades del campo del arte que explican esos "desplazamientos" e impiden o dificultan que esos mismos debates se reproduzcan en "entornos más formalmente institucionalizados" y que se traduzcan al lenguaje ideológico con el cual los responsables políticos contemplan el papel de la cultura y el arte en el Estado español. Desde su posición en el interior del MNCARS, al que define como la "encarnación del sistema del arte en su definición más acabada", subraya la crisis derivada de la impermeabilidad entre esa esfera del discurso postransicional y las formas de nueva institucionalidad cultural impulsadas por el equipo del que forma parte y por los mencionados espacios des/instituyentes. La "legitimidad de la institución cultural como catalizador de procesos de cohesión social y generación de riqueza, heredera de la misión ilustrada en versión desarrollista" ve en peligro su perdurabilidad operativa cuando el Estado que la promueve sufre un cuestionamiento desde la sociedad civil de la hegemonía simbólica en torno a la cual capitaliza todo un sistema de creencias y una visión de la historia nacional. Es entonces cuando la política movimentista opera como un desdoblamiento de la realidad en el que la unidad cultural ambicionada por el Estado providencial y centralizado deja paso al disenso como emergencia de otros mundos posibles.¹⁹

Pero ese es solo el inicio de un proceso que únicamente puede constituirse como revolucionario si consigue establecer un orden social alternativo. Con independencia de que pueda parecernos un horizonte más o menos próximo o factible, las pretensiones instituyentes de espacios antagónicos como la Fundación de los Comunes difícilmente podrán convivir con el statu quo que desde el Estado neoliberal y el capital privado financia parcialmente sus actividades a través de su alianza estratégica con un museo como el MNCARS si la correlación de fuerzas entre la potencia instituyente de los movimientos sociales y el poder constituido alcanzara lo que el vicepresidente de Bolivia, Álvaro García Linera, ha denominado el "empate catastrófico". Con esta expresión García Linera alude al momento en que hipotéticamente la primera goce tanto de "una fuerza política con tal capacidad de movilización nacional como para disputar parcialmente el control territorial del bloque político dominante" como de "una propuesta de poder (programa, liderazgo y organización con voluntad de poder estatal), capaz de desdoblar el imaginario colectivo de la sociedad en dos estructuras políticas-estatales diferenciadas y antagonizadas".²⁰

En ese momento, por cierto, la fuga desde el Estado capitalista hacia la autonomía beligerante común tanto a las plataformas vinculadas al activismo ar-

tístico y los movimientos sociales como a la política institucional de la actual dirección del MNCARS se desvelaría previsiblemente como una posición táctica que habría de dejar paso a una nueva reconsideración del Estado en términos agonísticos, dialécticos y relacionales. De no ambicionar ese campo de conflicto, el espacio de lo común que ambos tratan de habilitar en el presente quedará con toda probabilidad confinado a la lógica de la privatización de lo público y no será solidario de la insoslayable redefinición de este último ámbito desde una gestión democrática que desmantele la hegemonía oligárquico-institucional que controla en la actualidad el Estado español. Desde esta perspectiva, no parece casual que en el mismo día en que escribo estas líneas aparezca en la revista *Diagonal* un texto de Marisa Pérez Colina, integrante de la Fundación de los Comunes, significativamente titulado “Destituir, instituir, constituer”, en que apunta hacia la necesidad de que el proyecto constituyente consiga articular la creación de instituciones de lo común (lo que ella denomina el plano “micro” de las nuevas formas de habitar el espacio social alumbradas por el 15M, toda una serie de “prácticas que hacen hincapié en la horizontalidad, la inclusividad y la democracia política de los espacios, tiempos y mecanismos de toma de decisiones”) con la reconquista democrática de lo público desde el acceso a espacios de poder (identificada con el plano “macro” del proceso político en marcha: “una política avezada para lidiar con lo público en mayúsculas, con lo de todos para todos”).²¹

En lo relativo a la Red Conceptualismos del Sur (RCSur), la colaboración con el MNCARS viene dada por el decidido deseo del museo de construir la imagen de la institución como museo del sur, una pretensión que si en un principio se orientaba hacia el fortalecimiento de los vínculos con América Latina y la apertura de los espacios de la institución a otros discursos de la modernidad artística, ha cobrado un nuevo cariz de la mano de la subalternidad geopolítica que a los países del sur de la Unión Europea ha asignado la coyuntura de la crisis actual.

La RCSur, de la que forma parte quien firma este texto, nació hacia finales del año 2007 como una plataforma internacional de trabajo y pensamiento colectivos compuesta por un grupo de investigadores, artistas, activistas e intelectuales de América Latina y España preocupados por la necesidad de intervenir políticamente en los procesos de neutralización del potencial crítico de un conjunto de prácticas conceptuales que tuvieron lugar en el subcontinente latinoamericano a partir de la década de los sesenta. La alianza entre la RCSur y el MNCARS, se señala en la página web del propio museo, buscaría “confrontar los circuitos dominantes de producción cultural, del sur al norte, y sustituirlos por itinerarios horizontales, que incluyan trayectorias sur-sur entre archivos, museos, investigadores, artistas e instituciones anómalas por igual.”²² Con ese propósito, una institución como el MNCARS trataría de reconvertir su propia lógica histórica con el fin de albergar, sin por ello orientar, los relatos contrahegemónicos impulsados desde una suerte de Sur político, no-geográfico y transnacional cuyos diversos enclaves habrían permanecido hasta el momento desconectados o cuyas relaciones no habrían aflorado en el espacio de visibilidad y conocimiento de los museos de arte contemporáneo occidentales.

En su “Manifiesto Instituyente”, la RCSur subraya ser consciente del “generalizado proceso de institucionalización y canonización de los archivos, documentos y demás restos materiales e inmateriales derivados de las ‘prácticas conceptuales’ latinoamericanas”. Sin embargo, declara igualmente que desea intervenir ante el desarrollo de ese proceso en la disputa en torno a “la visibilidad, la pertenencia y la gestión de tales patrimonios artísticos y experiencias políticas” no desde una posición anarquizante que trate de reponer en las así llamadas sociedades del conocimiento el mismo gesto negativo de las experiencias de los sesenta, sino sosteniendo un cuerpo a cuerpo con las instituciones que toma “como punto de partida la necesidad de incidir en este territorio en pos de revertir estos procesos de neutralización”.²³ Con esa intención, el proyecto asume una estructura de trabajo en red que, si bien en un principio trataba de abstraerse de la lógica jerarquizada y rentabilista de la producción de conocimiento en dichas sociedades, se ha topado en ocasiones con la falta de operatividad y la precarización que operan bajo esa flexibilidad estructural. Y es que, como ha subrayado con agudeza Raúl Sánchez Cedillo recuperando la cita spinoziana, con demasiada frecuencia el individuo creativo en red “lucha por su esclavitud como si se tratara de su salvación”, favoreciendo que las “excedencias creativas” del trabajo en red se acaben por determinar ante todo como un “proceso de renovación del sistema del arte y de la cultura”.²⁴ La capacidad autoinstituyente del trabajo en red se ve por otra parte condicionada por la deslocalización de sus agentes, cuya actividad en ocasiones solo es nucleada por el impulso económico y los requerimientos productivos de aquellas instituciones cómplices en colaboración con las cuales la RCSur desea plantear un modelo alternativo de producción y circulación del conocimiento.

Desacuerdos como desplazamiento crítico y la coyuntura política presente

En su texto de presentación del nodo de investigación “1969. Algunas hipótesis de ruptura para una historia política del arte en el Estado español”, cuyos resultados parciales se presentaron en el primer número de *Desacuerdos*, Marcelo Expósito planteaba la necesidad de una reconstrucción diagramática de las articulaciones entre el arte, la política y el activismo en el Estado español desde finales de los años sesenta. Esa reconstrucción perseguía activar la memoria de dichas experiencias anunciando una voluntad genealógica de conexión con las luchas del presente que se contraponía al carácter adocenado de los relatos de la historia del arte político administrados de manera estrictamente académica o narcisista. El diagrama de la investigación contemplaba diversas zonas o focos de incidencia en torno a lo que allí se denominaba “la república de los radicales” emergida durante el final del franquismo y que incluía desde los nuevos comportamientos artísticos y la crítica institucional hasta los diversos feminismos, pasando por las experiencias politizadas de la vanguardia fílmica y del vídeo comunitario. La onda expansiva provocada por esa república radical se habría transmitido bajo la superficie terrestre de la esfera cultural española durante décadas posteriores para emerger de manera crítica a través de toda una gama de “prácticas artísticas colectivas”. Esas experiencias alumbraban una serie de “redes productivas” y de “innovaciones en la producción, exhibición y di-

seminación del arte” que se habrían condensado en el cambio de siglo en torno a la denominada “globalización desde abajo”, en clara referencia al movimiento altermundista, posicionado contra la globalización desde arriba impuesta por los poderes neoliberales transnacionales. El nuevo paradigma se caracterizaría por “la construcción de la sociedad civil y la esfera pública global” mediante “la *imaginación política* y la dimensión simbólica de las nuevas formas de cooperación en la base de la producción social, refractadas en prácticas *estéticas/políticas cooperativas*”²⁵

Se incardinaban así, en una arriesgada línea genealógica, referentes fundacionales como ZAJ, la Galería Redor, el Grup de Treball, el Equipo Comunicación o la Familia Lavapiés; la actividad de grupos como Agustín Parejo School o Estrujenbank, que contestaron la despolitización del arte español durante los ochenta y los noventa; y las prácticas colaborativas impulsadas por el colectivo La Fiambrera hacia finales de esa misma década. El acceso a esas y otras experiencias se planteó en el primer número de *Desacuerdos* a partir de una serie de documentos que incluían tanto entrevistas a actores claves de esos hitos de la historia reciente del arte político en el Estado español como narraciones en primera persona de alguno de los integrantes de esos colectivos. Sin embargo, Expósito adelantaba que el océano en cuyas aguas vertían finalmente sus caudal los cauces genealógicos subterráneos trazados (la mencionada “globalización desde abajo”) solo sería explorado en el segundo cuaderno de la colección. No por casualidad la experiencia que aglutinaba en el seno de ese territorio contra-globalizador los vectores fuerza desplegados por el diagrama desde finales de los sesenta hasta los primeros años del nuevo siglo era Las Agencias.

El despliegue del nodo “1969...” en ese segundo volumen aparecía precedido nuevamente por un texto introductorio de Expósito titulado “La imaginación política radical. El arte, entre la ejecución virtuosa y las nuevas clases de lucha”, donde se anunciaba que los dos grandes ámbitos de reflexión del volumen serían, por un lado, la producción biopolítica del análisis del género y la diferencia sexual y, por otro, las prácticas colaborativas. Estas últimas era interpretadas como la eclosión de un nuevo paradigma relacional y productivo al interior de los desplazamientos no institucionalizados del arte y la política que “tras el fin del ciclo del 68 y la pérdida de fundamento de las luchas antifranquistas” buscarían “reforzar un nuevo protagonismo social frente a la hegemonía neoliberal sostenida por las alianzas Estado-capital”²⁶ La “pérdida de fundamento” de los antagonismos pretransicionales habría sido presentada en los años ochenta por la fundación de “grupos de afinidad” como Agustín Parejo School, cuyas intervenciones crítico-simbólicas a modo de guerrilla cultural respondían a la desarticulación de un entramado de conflicto ante el cual aún no había surgido una alternativa social que hiciera frente al neoliberalismo imperante, lo que imposibilitaba “establecer alianzas efectivas entre las prácticas estéticas y políticas de acuerdo con modelos globales de intervención y transformación”²⁷

En opinión de Expósito, la resistencia alterglobalizadora habría comenzado a concentrar las fuerzas y a consolidar los vínculos de un nuevo bloque social opositor desde mediados de la década de los noventa y bajo el influjo de la sublevación zapatista de 1994, esparciendo las astillas de su estallido en el tránsito entre dos siglos. La inserción genealógica en ese proceso de los nue-

vos colectivos artísticos era retomada por Paloma Blanco en su texto “Prácticas colaborativas en la España de los años noventa”, que insistía en la necesidad de que los objetivos fueran “reevaluados” y las estrategias “reconformadas” hacia la constitución democrática radical de “redes de trabajo y colaboración” autónomas que produjeran formas efectivas de empoderamiento y facilitaran “la implicación del artista en el seno de los movimientos sociales”. Tomando como referente las actividades de La Fiambrera, Blanco analizaba el itinerario que relatábamos de manera sintética más arriba desde la celebración del seminario “De la acción directa como una de las Bellas Artes” a la creación de Las Agencias, a modo de una narrativa contraria a la tendencia a domesticar la incidencia crítica de las prácticas colaborativas desde la legitimación institucional de las estéticas relacionales.²⁸ Finalmente, el texto “Ingredientes de una onda global”, firmado por Amador Fernández-Savater, Marta Malo de Molina, Marisa Pérez Colina y Raúl Sánchez Cedillo, partía de la impugnación de la consideración del “movimiento global” en términos descriptivos/representativos para apostar por su revitalización performativa/prospectiva. Los planteamientos del texto se enunciaban al albor de toda una “serie de experiencias de autoorganización y contrapoder” (entre las que, nuevamente, resplandecían con luz propia Las Agencias) que se distanciarían de las configuraciones dialécticas de la historia del movimiento obrero socialdemócrata y comunista:

[...] el espesor del hacer del movimiento global no resulta reconocible con arreglo a dos de las principales “geometrías de la hostilidad” que la historia de los movimientos emancipatorios nos ha entregado: *antagonismo dialéctico* y *relación amigo-enemigo* [...]. En el antagonismo dialéctico reconocemos el impulso de “superación” (entendiendo por esta una forma de la *Aufhebung* hegeliana) del capitalismo y de su forma-Estado, una superación recuperante de lo bueno de la historia del capital y de la eficacia histórica del Estado, inseparable de una teleología histórica subyacente. El movimiento obrero de raíz socialdemócrata y comunista encarna, en buena parte de su existencia, este tipo de dispositivo.²⁹

Esta superación tan coyuntural y poco matizada de la matriz de sentido y acción que catapultó las luchas emancipatorias del pasado (demasiado próxima a lo que E. P. Thompson denominara la “enorme prepotencia de la posteridad”) se basaba en la afirmación liberadora de un sujeto colectivo entendido como una especie de revolución en proceso, corporal, múltiple, descentrada y posestadocéntrica que, por momentos, en la exaltación de su emergencia como acontecimiento, ignora los condicionantes históricos impuestos por las relaciones de producción capitalistas sobre el cuerpo social. Al disolver “el carácter histórico-estructural de los procesos sociales y políticos en la singularidad de los cuerpos que conforman la multitud”,³⁰ esta concepción del contrapoder dibuja de manera paradójica una suerte de reverso prematuro de la reconciliación estética posrevolucionaria ambicionada por el instrumentalismo leninista, ante cuyos posibles efectos secundarios deberíamos estar precavidos.

El problema se plantea cuando en estos enfoques la reivindicación de la potencia del cuerpo como matriz de subjetivación va de la mano de una visión extática del acontecimiento como manifestación genuina y expresión pura de

la política, ante la cual todo proceso ulterior de organización movimentista, de producción de relato histórico, de análisis político de la realidad y de construcción de alternativas que aspiren a la toma de poder parece quedar de antemano degradado. Esta romantización del acontecimiento ha de ser superada en una coyuntura política como la actual, donde todos los instrumentos que acabo de mencionar parecen imprescindibles para sostener, prolongar y ramificar las luchas que el acontecimiento posibilita. La renuencia que suele acompañar las filosofías del acontecimiento a contemplar el Estado como un posible instrumento de cambio deberían ser revisadas críticamente a la luz de ciertos procesos políticos de las últimas décadas en los que el movimentismo social y la toma de poder de las instituciones públicas han mantenido sinergias en las que el permanente conflicto no impide rescatar sus rasgos progresivos. Parece entonces necesario reconsiderar el vínculo entre los paradigmas y las temporalidades del acontecimiento político y de la representación democrática en términos tan radicales como dialécticos. De no hacerlo, corremos el riesgo de caer en la tentación un tanto esteticista de esconder tras la exaltación micropolítica del acontecimiento la aceptación de la derrota de la izquierda en el plano macropolítico.

A la voluntad situada de conexión con la política movimentista contemporánea que caracterizó explícitamente los dos primeros números de *Desacuerdos* (y más particularmente el nodo de investigación "1969...", que viene centrando nuestra atención), le sucederían un tercer número compuesto por puntales descriptivo-introductorios de carpetas de documentos que profundizaban/complementaban algunas de las tesis y contenidos abordados por los cuadernos anteriores y una exposición en el propio MACBA (2005) cuyos problemas para ser materializada y el formato de visibilidad que alumbró merecerían un trabajo de investigación específico. Lo que parece claro, en todo caso, es que a partir del cuarto número el cúmulo de tensiones de un proyecto tan ambicioso como el que delineaba "1969..." dejó paso a un dispositivo más tipificado que parecía abandonar, al menos en primera instancia, la idea del "pensamiento como intervención" que había diagramado las ediciones anteriores.³¹ Así, los sucesivos números dedicados a la producción de la vanguardia fílmica politizada y el videoarte experimental, a la cultura popular, a la educación y a los feminismos parecen incidir en una concepción tendente a la particularidad temática que, con altibajos en el interés de los contenidos, se aleja por momentos de la urgencia de incidencia política inicial. La necesidad de mantener viva la llama movimentista desde un espacio editorial alternativo dejaba paso, ante cierto reflujo de la protesta bajo el *impasse* de la burbuja inmobiliaria (y aún después de su explosión), a una intencionalidad analítica más encorsetada en su formato de despliegue que, ante la espera de tiempos mejores para el cambio social, aglutinara una serie de reflexiones que pudieran convertirse en herramientas críticas de impugnación con la venida de nuevas aguas agitadas.³²

Cabe preguntarse si este número de *Desacuerdos* forma todavía parte de esa misma inercia del proyecto, que había planteado en origen un triple desplazamiento crítico. En primer lugar, impugnaba las (por lo demás tan escasamente articuladas que podríamos legítimamente dudar de su existencia) lecturas normalizadas y despolitizadas del arte español contemporáneo de las últimas décadas. Junto con ello, cuestionaba el aparato crítico postransicional que las

había habilitado, intentando dar voz a nuevos agentes que no se encontraron inmersos en ese proceso o cuyo punto de vista no respondía a las interpretaciones aceptadas. En tercer término, trasladaba la potencia crítica de la cooperación entre el activismo artístico y las políticas experimentales institucionales desde la esfera de la política movimentista que había caracterizado una experiencia como Las Agencias a una experiencia editorial. Estos cuadernos esperaban tanto galvanizar las estructuras conceptuales y prácticas del mundo del arte en el Estado español como desbordar ese efecto hacia la generación de nuevas articulaciones entre el arte, la política y el activismo. Si retomamos esta perspectiva, el reto en el momento actual para un proyecto como *Desacuerdos* quizás pase porque su inscripción crítica se disemine desde el interior de las instituciones culturales de voluntad contrahegemónica que lo apoyan hacia la esfera pública de oposición que siempre quiso activar. Eso sin duda nos exige repensar el concepto mismo de crítica en unos términos no solo alejados de los de la crítica de arte al uso, sino en aquellos que impulsen una actualización de su conexión expansiva con los movimientos sociales en dimensiones y dispositivos que probablemente ya no se correspondan con los del inicio del proyecto. Una tentativa que podría contribuir a construir un discurso contracultural más sólido al interior de los espacios de trabajo y deliberación de dichos movimientos, involucrados en el presente en imaginar desde un nuevo ángulo el problema de la organización y en definir tanto el antagonista (dialéctico) de la crítica como el sujeto de la revolución democrática.

Mientras tanto, el carácter eventual de la presencia de agentes, plataformas y proyectos vinculados a los movimientos sociales en la agenda programática y editorial de los museos de arte contemporáneo no siempre consigue evitar el peligro de convertir a esos emprendimientos individuales y colectivos en “representantes” no contrastados de dichos movimientos. La distancia crítica afín a las instituciones culturales modernas suele bloquear la verificación de los modos en que esa presencia contribuye tanto a repensar las políticas culturales y a democratizar las estructuras del museo (incluyendo la situación laboral de sus trabajadores) como, sobre todo, a reconfigurar el tejido y relanzar las luchas impulsadas por los propios movimientos sociales. De no abordar este punto ciego, la experimentación institucional entre las diversas redes y plataformas de trabajo autónomo y los museos de arte contemporáneo en torno a la crítica movimentista se adentrará en el limbo de las profecías autocumplidas y la legitimación institucional. La necesidad de renovar esas formas de experimentación se torna si cabe más acuciante frente a la reciente irrupción de diversos espacios de confluencia y organizaciones políticas que tratan de desbordar el marco institucional del régimen del 78 con la vista puesta en los procesos electorales municipal, autonómico y estatal de 2015. Ante ese horizonte, las instituciones culturales han de gestionar en su seno las tensiones derivadas de la convivencia entre la persistencia de un concepto de cultura vinculado a los maltrechos estados del bienestar de las democracias occidentales, donde la relación con la esfera pública aparece bajo un esquema estable y paternalista, y la apuesta por una suspensión parcial y temporal de su propia institucionalidad que facilite los procesos de reapropiación democrática desde abajo. Por delirante que pueda resultar para una mirada escéptica, la

vida político-cultural en el Estado español se encuentra en una coyuntura en la que es factible que en el corto plazo incluso algunas de las instituciones contrahegemónicas que hemos mencionado se topen con una inquietante paradoja: representar al mismo tiempo el espolón de proa de las políticas progresistas en el sistema del arte contemporáneo europeo y el vagón de cola del proceso de activación ciudadana-movimentista que se derivaría de una hipotética toma de las instituciones públicas por las fuerzas destituyentes. En esa tesitura, cabe estimar con honestidad y realismo cuáles son las posibilidades y los límites estructurales de esas instituciones culturales para encarar el reto de conciliar el fortalecimiento de su posición de resistencia ante los avances conservadores en el campo del arte internacional con una reformulación audaz de esa posición que permita acompañar las dinámicas de cambio social desde una concepción arriesgada de la acción cultural.³³

Notas

1. En el ámbito de la adopción de las estéticas relacionales, puede consultarse un ejemplo de análisis de este fenómeno en Juan Albarrán, "Esplendor y ruina de un paradigma. Lo relacional: París-Madrid, Madrid-León", *De arte: revista de historia del arte*, n° 10, 2011, pp. 265-282.

2. Ya a finales de los años noventa Marcelo Expósito apuntaba que para superar ese sectarismo era necesario que el movimiento asociativo en el ámbito del arte contemporáneo conectara "su crítica de los modelos de gestión de las competencias artísticas en España, con el desarrollo de dinámicas sociales colectivas más generales dirigidas a la radicalización democrática", cf. Jorge Ribalta (ed.), *Servicio público. Conversaciones sobre financiación pública y arte contemporáneo*, Ediciones Universidad de Salamanca/Unidad de Asociaciones de Artistas Visuales, Salamanca, 1998, p. 312.

3. Ese desinterés se reproduce también al interior de las instituciones culturales en las relaciones jerárquicas existentes entre, por un lado, las cúpulas directivas y los cuadros intermedios de gestión y, por otro, los trabajadores de plantilla de rango inferior y externalizados. Falto de los lazos de solidaridad imprescindibles para defender de manera común sus derechos laborales y desvalidos de toda protección sindical, estos últimos se ven sometidos a una precarización creciente. La persistencia de esas jerarquías mantiene por otra parte en un segundo plano aquellas instancias –como los departamentos de educación y acción cultural– en las que se deposita con menor o mayor fe parte del arraigo contextual de los centros de arte.

4. Cf. Luc Boltanski y Eve Chiapello, *El nuevo espíritu del capitalismo*, Akal, Madrid, 2002 (1999). La posición de Boltanski y Chiapello ha sido contestada por Maurizio Lazzarato en su texto "Las miserias de la crítica y del empleo cultural", cf. *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura de la crítica institucional*, Traficantes de Sueños, 2008, Madrid, pp. 101-120.

5. Sobre las industrias creativas como reacción del capitalismo tardío a la crítica sesentayochista de la industria cultural tal y como la formularon Adorno y Horkheimer en su *Dialéctica de la Ilustración* (1944), Cf. Gerald Raunig, "La industria creativa como engaño de masas", *Ibid.*, pp. 27-42.

6. Sobre el colapso de lo que denomina la segunda fase de la crítica institucional, asociada a la obra de artistas como Renée Green, Christian Philipp Müller, Fred Wilson y, muy especialmente, Andrea Fraser, Cf. Brian Holmes, "Investigaciones extradisciplinarias. Hacia una nueva crítica de las instituciones", *Ibid.*, pp. 203-215.

7. Simón Marchán Fiz, "Epílogo sobre la sensibilidad 'postmoderna'", *Del arte objetual al arte de concepto*, Akal, Madrid, 1997, p. 302.

8. Cf. Simón Marchán Fiz, "Después del naufragio", en el catálogo de la exposición *Fuera de formato*, Centro Cultural de la Villa, Madrid, 1983. Marchán Fiz insistía en este argumento en el primer número de *Desacuerdos*, al afirmar en una entrevista con Marcelo Expósito y Darío Corbeira que "la radicalización ideológica dentro de una lucha democrática llevó a fenómenos de mucho sociologismo, donde el problema de la especificidad formal era abandonado en aras de la lucha política, con lo cual las obras se convertían muchas veces en panfleto", Cf. *Desacuerdos 1. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, Arteleku, MACBA, UNIAarteypensamiento, San Sebastián, Barcelona, Sevilla, 2004, p. 143.

9. Este punto era abordado por el colectivo La Fiambrera en su texto finisecular titulado "Toda práctica que se quiera llamar contextual hoy, tiene que plantearse como un trabajo de colaboración con los movimientos sociales y políticos que estructuran el espacio social en que se produce 'la obra'", *Fuera de. Revista de Arte. Nueva época*, n° 2, primavera-verano, 2000, pp. 43-47.

10. Cf. *Objetos relacionales. Colección MACBA 2002-2007*, MACBA, Barcelona, 2010.

11. Jorge Ribalta, "Experimentos para una nueva institucionalidad", *Ibid.*, pp. 225-226.

12. *Ibid.*, p. 231.

13. Este es el tono que prima en la breve reconstrucción aportada por el colectivo de La Fiambrera Obrera. Disponible online: <http://www.sindominio.net/fiambrera/memoria.htm>

14. *Ibid.* Las actividades públicas se desarrollaron entre el 23 y el 26 de octubre. En la segunda de ellas (24 de octubre) se presentó uno de los libros más influyentes en el ámbito del Estado español en lo relativo a las articulaciones

entre la política movimentista y el arte público crítico, que vería la luz al año siguiente. Me refiero a *Modos de hacer. Arte político, esfera pública y acción directa* (Universidad de Salamanca, 2001), editado por Paloma Blanco, Jesús Carrillo, Jordi Claramonte y Marcelo Expósito.

15. *Ibid.*

16. Cf. Marcelo Expósito, "Lecciones de historia. El arte, entre la experimentación institucional y las políticas de movimiento", versión ampliada de la conferencia pronunciada en México D. F. el 30 de enero de 2009, en el *VII Simposio Internacional de Teoría sobre Arte Contemporáneo* (SITAC): *Sur, sur, sur...* organizado por Cuahtémoc Medina. Disponible online: http://marceloexposito.net/pdf/exposito_sitac.pdf.

17. Cf. <http://fundaciondeloscomunes.net/es/content/qui-nes-somos>

18. Cf. Jesús Carrillo, "Hacia una redefinición de la institución cultural y artística en España", Juan Antonio Ramírez (ed.), *El sistema del arte en España*, Cátedra, Madrid, 2010, p. 295.

19. Ante esa situación, que podríamos identificar a grandes rasgos con la que se vive en estos momentos en el Estado español, Carrillo revela el territorio indefinido y de aguas movedizas que transitan los actuales responsables del MNCARS al señalar que la estrategia del museo se identificaría con una "suspensión [...] de la titularidad de la legitimidad cultural con el fin de remitir a una esfera pública abierta. Ello se materializa en el establecimiento de un proceso de diálogo y debate basado en el reconocimiento de su voz diferencial independientemente de su grado de institucionalización. Tal reconocimiento pone en evidencia la naturaleza contingente de la institución presente y abre un espacio para la discusión sobre las configuraciones que puedan tener las instituciones futuras", *Ibid.*, p. 296.

20. Cf. Álvaro García Linera, *La potencia plebeya. Acción colectiva e identidades indígenas, obreras y populares en Bolivia*, Siglo del Hombre Editores/ CLACSO, Bogotá, 2009, p. 504.

21. Cf. <https://www.diagonalperiodico.net/blogs/fundaciondeloscomunes/destituir-instituir-constituir.html>

22. <http://www.museoreinasofia.es/red-conceptualismos-sur>

23. <http://www.museoreinasofia.es/red-conceptualismos-sur/red-conceptualismos-sur-manifiesto-instituyente>

24. Cf. Raúl Sánchez Cedillo, "Los límites de la institución crítica y el desafío del común", *Revista Carta*, nº 2, primavera-verano, 2011, pp. 6-7.

25. Cf. el diagrama que cierra el texto de Marcelo Expósito, "Diferencias y antagonismos. Protocolos para una historia política del arte en el Estado español", *Desacuerdos*, vol. 1, *op. cit.*, p. 129.

26. Cf. Marcelo Expósito, "La imaginación política radical. El arte, entre la ejecución virtuosa y las nuevas clases de luchas", *Desacuerdos 2. Sobre arte políticas y esfera pública en el Estado español*, Arteleku, Centro José Guerrero, MACBA, UNIAarteypensamiento, San Sebastián, Granada, Barcelona, Sevilla, 2005, p. 148.

27. *Ibid.*, p. 149.

28. Cf. Paloma Blanco, "Prácticas artísticas colaborativas en la España de los noventa", *Desacuerdos*, vol. 2, *op. cit.* pp. 200-204.

29. Amador Fernández-Savater, M. Malo de Molina, M. Pérez Colina y R. Sánchez Cedillo, "Ingredientes de una onda global", *Desacuerdos*, vol. 2, *op. cit.* p. 208.

30. El politólogo argentino Atilio Borón ha expresado en estos términos su crítica al concepto de "contrapoder" expuesto por Antonio Negri y Michael Hardt, Cf. <http://www.herramienta.com.ar/debate-sobre-cambiar-el-mundo/poder-contra-poder-y-antipoder>. Una buena síntesis de esas posiciones enfrentadas puede encontrarse en ese mismo número de *Desacuerdos* en el texto de Óscar García Agustín, "Contrahegemonía y desacuerdos", *Desacuerdos*, vol. 2, *op. cit.*, p. 18 y ss.

31. Según ha explicado Erdmut Wizisla en el extraordinario libro que dedica a la amistad mantenida entre Walter Benjamin y Bertold Brecht a lo largo de las décadas de los años veinte y treinta del pasado siglo, justamente la del "pensamiento como intervención" fue la idea que guio buena parte de las discusiones que ambos sostuvieron a la hora de plantear una redefinición radical de la "crítica" en la coyuntura política que atravesaba Alemania a comienzos de los años treinta (marcada por la creciente polarización entre el comunismo y el nazismo como salidas revolucionaria y fascista a la situación de crisis económica, social y política que azotaba al país germano) y como parte de la gestión del proyecto nunca concretado de la revista *Krise und Kritik*, que persiguió en balde anar el trabajo de la intelectualidad de izquierdas de la época, Cf. Erdmut Wizisla, *Benjamin y Brecht. Historia de una amistad*, Paidós, Buenos Aires, 2007, pp. 146-147.

32. Pedro G. Romero explicaba en el editorial del número 5 de la colección, dedicado a la "cultura popular", este giro en el perfil de *Desacuerdos* del siguiente modo: "Con el número anterior, *Desacuerdos 4*, dedicado con sendos dossieres al cine y al video, agotamos los materiales y documentos resultantes de la investigación que se puso en marcha a finales de 2001. La continuidad del proyecto [...] quiere seguir demarcando, no obstante, muchas de las líneas de estudio que se habían abierto y que por distintas razones no se desarrollaron convenientemente. El nuevo método recurre a investigaciones ya en marcha, selecciona saberes especializados y cartografía el estado general de cuestiones pertinentes [...] El propósito de *Desacuerdos* pasa por seguir siendo correa de transmisión de la renovación historiográfica y crítica de las artes visuales, el campo artístico y el ámbito de lo público en todo el Estado español [...] Aunque no renunciamos a poner en marcha una segunda oleada de investigaciones críticas sistemáticas como la que puso en marcha el proyecto, hace ya siete años, nos mantendremos por ahora atentos a ciertos núcleos temáticos que consideramos relevantes, como éste de la cultura popular, desatendidos habitualmente por la historia del arte nacional y su variante anglófila de los estudios visuales [...]"; Pedro G. Romero, "Editorial", *Desacuerdos 5. Sobre arte, política y esfera pública en el Estado español. Cultura Popular*, Arteleku, Centro José Guerrero, MACBA, MNCARS, UNIA arteypensamiento, San Sebastián, Granada, Barcelona, Madrid, Sevilla, 2009, pp. 11 y 13.

33. Aunque me responsabilizo por completo de ellas, estas últimas reflexiones proceden de diversas conversaciones con Miguel Ángel Fernández y Jesús Carrillo.

Documentos

01

La Fiambrera: "Toda práctica que se quiera llamar contextual hoy, tiene que plantearse como un trabajo de colaboración con los movimientos sociales y políticos que estructuran el espacio social en que se produce 'la obra'"; *Fuera de. Revista de Arte. Nueva época*, n° 2, primavera-verano, 2000.

02

Marcelo Expósito: "Entrar y salir de la institución. Autovalorización y montaje en el arte contemporáneo"; *Transversal*, European Institute for Progressive Cultural Policies, <http://transversal.eipcp.net>

TODA PRÁCTICA QUE SE QUIERA LLAMAR CONTEXTUAL HOY, TIENE QUE PLANTEARSE COMO UN TRABAJO DE COLABORACIÓN CON LOS MOVIMIENTOS SOCIALES Y POLÍTICOS QUE ESTRUCTURAN EL ESPACIO SOCIAL EN QUE SE PRODUCE "LA OBRA".

La Fiambrera

Hubo un tiempo en que se pensó sostenible afirmar que una práctica artística era contextual en la medida en que se estructuraba en torno a los rasgos del espacio físico que la albergaba, el trabajo de los minimal norteamericanos, tal y como ha sido contado a los niños por Rosalind Krauss sería el ejemplo por excelencia de ese tipo de cosas.

Casi inmediatamente surgió otro tipo de artistas que defendían un mayor nivel de contextualidad, que más allá de las características físicas del espacio en que "exponían" hacían por basarse en los constituyentes políticos e institucionales de los lugares en que trabajaban. Casi siempre generaron trabajos de crítica intra-institucional, así Daniel Buren y ocasionalmente hicieron que sus referentes y sus tomas de contexto llegaran más allá de los diversos muros del mundo del arte, así Hans Haacke; si bien en general la obra de estos artistas fue siempre concebida para ser exhibida y distribuida por las instituciones de alta cultura.

Creemos que a sus diferentes niveles tanto la gente del minimal como los artistas de crítica institucional han tenido un papel muy importante pero que ya es hora de que vayamos poniendo las cosas en su sitio.

Si su forma de concebir la obra desde la importancia que le daban a la relación de imbricación y co-construcción con el contexto era un punto de partida lúcido, la consecuencia inevitable había de ser que esa preocupación y esa tensión fueran atendiéndose, como de hecho lo hicieron respecto del minimal los artistas de la crítica institucional, pero ¿para llegar a dónde?

Creemos obvio que en ese rastreo de las tensiones y conflictos contextuales hay que seguir trabajando más allá de los límites del mundo del arte, fundamentalmente si pretendemos que nuestra práctica funcione en una ciudad o barrio determinado.

Es evidente, de una evidencia hiriente, que hoy día no deberíamos ser capaces de echar discurso contextual si no imbricamos nuestro trabajo con los actores sociales que en cada caso conforman el "paisaje" en que nos movemos; no hay arte contextual ahora mismo en el Poble Nou si no sabe en qué tipo de proceso está inmerso ese barrio con la ampliación de la Diagonal hacia el mar, no lo hay en Lavapiés si no entendemos qué es la "rehabilitación"... de otra forma es obvio que estamos mutilando "el contexto", y hacer eso en determinadas circunstancias no es una opción más sino

una opción con un peso político aplastante (Rosalind Deutsche ha escrito cosas muy sabrosas sobre todo eso en NY)

Por muchos aspavientos que nos hagan los profesores que mariposean incansables de congresos a ferias de arte, es más que evidente que ha llegado la hora de plantear escenarios distintos a los del mundo del arte "oficial y alternativo" para pensar, construir y distribuir nuestro trabajo.

(La gente de la fiambrera estará encantada de discutir siempre que sea necesario este tipo de cuestiones con artistas y estudiantes de, pero creemos que ese no puede ser nuestro marco definitivo de trabajo.)

Las referencias y alusiones de consumo interno nos divierten a casi todos, pero ¿no pensáis que ya va estando bien de complacencias en esto del arte comunitario y buen rollo? Al cabo quizá estemos situados de lleno en el lajo que nos puede permitir que el "arte contemporáneo" deje de ser un divertimento para consumo de exquisitos y se teja con los mismos hilos con los que la gente remienda sus vidas... sabiendo que no vale con alusiones poéticas a "la gente, la buena gente", sino que hay que hacerse con un medio de complicidades respecto de gente que se sabe posicionada políticamente, sea en movimientos sociales muy estructurados o espontáneos: nuestro trabajo ha de tener una efectividad y una virtualidad política sin por ello renunciar al rigor de una elaboración formal que le añada fuerza al trabajo...

Y si no queremos que esto quede en retóricas y buenas intenciones tenemos que darnos un marco para planear y entender nuestro trabajo:

EL ARTE Y EL ACTIVISMO COINCIDEN SI PENSAMOS NUESTRO TRABAJO COMO FORMULACIÓN DE "MODOS DE HACER"

Llamamos "modos de hacer" a las posibilidades de reacción, de construcción de las conductas y las situaciones, quizá ese elaborar y poner en circulación "modos de hacer" (desde las viejas teorías del ethos a la construcción de situaciones) ha sido una constante del campo

de lo estético, por ejemplo la recepción de la música o la poesía ha podido siempre ser pensada en esos términos (hay un modo de hacer "mozart" como hay un modo "blake" o "brossa").

En un contexto global de creciente homogeneización de las conductas y los modos de vida, la utilidad de nuestro trabajo no surge pues de una especie de "ética del camillero" siempre corriendo aquí o allá en busca de buenas causas con las que rellenar las obras y los catálogos, ni de una mera celebración de la diferencia o la extravagancia...

Concebimos nuestro trabajo como enriqueciendo el repertorio de modos de respuesta con que cuentan los actores sociales frente a determinadas situaciones.

De ese modo resulta que lo más político de nuestro trabajo coincide con lo más estrictamente artístico. Porque explícitamente artística (lo decía Mukarovsky) es la construcción de esos modos de hacer de un modo no estancado sino generativo, fértil...

Olvídarse de las viejas, y a menudo retóricas, divisiones artista-activista. El artista que conoce su trabajo ha de construir "modos de hacer" adaptados fácilmente al contexto en que funciona y esa provisión de modos de hacer es lo que cualquier activista necesita para llevar adelante su frente.

RE-HABI(L)TAR LAVAPIÉS. POMPAS Y CIRCUNSTANCIAS DE UNA CONVOCATORIA DE ARTE PÚBLICO COLABORATIVO

Fue en la primavera del 98, la fiambrera obrera llevaba algo así como un año largo trabajando como uno más de los colectivos integrantes de la "Red de Lavapiés". En ese tiempo se habían ido realizando colaboraciones puntuales con la mayoría de los colectivos de la Red y de alguna forma ya a nadie le parecía curioso que un grupo de "artistas" participase en las discusiones políticas y en el despliegue de tácticas de sorpresa, denuncia y comunicación...

No se consideraba que la aportación de los artistas fuera "decorar manifestaciones" sino que a tres años lar-

Intervención en las paradas de autobuses de Sevilla





Concurso de ruinas en Lavapiés

gos de la revuelta zapatista parecía claro que debíamos ser capaces de construir discursos políticos más anchos y más largos que los de, algunos de, nuestros abuelitos políticos.

En la medida de este trabajo que ya se estaba haciendo en el barrio se nos invitó a participar en algunos debates y presentaciones de nuestro trabajo en medios artísticos, la ZAF o Cruce, ambos locales de artistas del barrio. Una de las conclusiones que parecían desprenderse de tales debates era algo así como el cansancio de los "artistas alternativos y/o paralelos" de ir de eso: de alternativo o de paralelo, de seguir organizando veladas de performance; sobre la crisis de la performance, en-frente-del-reina-sofia... se nos hablaba de ese cansancio y de las ganas de hallar dinámicas de producción y distribución del trabajo que fueran del todo diferentes, que rompieran con el auto-engañio, la auto-zanahoria de lo alternativo paralelo...

Así que pensamos, algo ingenuos avisamos: bueno pues si cansancio y ganas de nuevos canales, aquí (en el barrio, en Lavapiés) tajo para rato y canales para quien los quiera coger.



Contactamos con Nieves Correa, artista-vecina, que de inmediato puso su entusiasmo y su lista de contactos a trabajar y convocó una primera especie-de-reunión para explicar la falla a un montón de gente en Cruce y ver que salía.

Salió un buen grupo de trabajo que fue hilando la cosa, era casi veranillo y se trataba de iniciar un proceso de organización del que poco a poco, juntando artistas con movimientos sociales...

El grupo de trabajo trabajó, lo que es de destacar en este tipo de grupos y se fue ampliando la red de contactos, se tuvieron saargas reuniones de trabajo con los movimientos sociales del barrio y se fue gastando una convocatoria de "acciones e intervenciones" en que participarían no sólo artistas, más de cincuenta, sino también grupos de vecinos y vecinas y alguno de los movimientos sociales que decidió organizar sus propias "performances".

En Noviembre se llevó a cabo la cosa, duró tres intensos días, logramos una buena cobertura de prensa, la tele, y con seguridad tuvo un efecto de "empowerment" sobre el vecindario y la gente organizada del barrio.

A nivel de "activismo" la cosa fue un éxito, sin duda alguna. A nivel de "arte alternativo" posiblemente también... pero

¿Pero qué? Bueno pues que al menos el que esto escribo no puede evitar pensar que hubo algo que no funcionó, algo que además era muuy importante.

Y es que precisamente no se logró llegar a asegurar la circulación por esos canales, ni alternativos ni paralelos, ni mucho menos mundo-del-arte-oficiales claro.

Nuevos canales a través de los que se trataba de explorar la extensión de modos de trabajo como aquellos en que los hambreados estábamos de hecho bien metidos: modos de trabajo en que se colaboraba con movimientos sociales como un colega más en el tajo, sin que complejos del tipo "ay es que caigo en el asistencialismo" ni del tipo "esperad que ahora bajo a sacaros de las tinieblas" nos impidieran explorar, que era de lo que se trataba, cómo generar prácticas que nos parecían hermosas como lavas inglesas y útiles como cancioncillas. Modos de trabajo en que se tendía

a ignorar las instituciones, pero simplemente porque no caían en nuestro camino, en que no nos fugáramos si nos salíamos del carrilillo "desmaterializador" porque era obvio que a nadie se le iba a ocurrir comprarnos nuestra "intervención sobre fachada" y que si se le ocurriera pues genial, y ahí hubiéramos tenido lana para cinco intervenciones más si eran cinco desalojos menos...

Quizá el fallo (el fallo!) fue que a ese conjunto de gente, ideas y situaciones se le dio una salida poco afortunada, la cosa de la "convocatoria de acciones e intervenciones" era poner muy a hueco que el artístico y paralelo personal apareciera a hacer su cosita y se fuera tan tranquilo y con una medalla más, así por las buenas.

Quizá la cosa fue que debimos haber tomado las reiteradas declaraciones de cansancio con la situación del rollo alternativo como manifestaciones del mismo nivel que las innumerables performances que versan sobre la imposibilidad de seguir haciendo performances y ahí siguen y siguen...

Quizá "Re-habi(l)itar Lavapiés" hizo lo que pudo, estar ahí y empujar en contra de un proceso de rehabilitación que nos parecía injusto y expulsión, pero eso no nos quita la sensación de que los esfuerzos hubieran podido tener otro orden de rentabilidad.

Destacar que hubo un tiempo para el reenganche, que se formó una especie de club "El Lobby Feroz" en el que anduvimos cuatro o cinco gentes de las que habían organizado y participado en el Re-habi(l)itar...

Que alguna de esa gente sigue y seguirá vinculada con movilizaciones vecinales, pero que al menos de momento no ha servido para afianzar de un modo duradero el rollo ese de los nuevos canales.

Creo que es importante que evaluemos la capacidad de transformación real que nuestras convocatorias tienen no sólo sobre el medio social y político, lo que quizá sea el objetivo de buena parte de los demás artículos de este fuera, sino también sobre los propios modos de funcionar de los y las artistas que

habitualmente trabajan en este tipo de convocatorias.

INTERVENIR LA CIUDAD

Un taller para un foro alternativo y una ciudad panza arriba

En Febrero y en Sevilla hubo una conferencia euro-mediterránea de ciudades sostenibles, de las ciudades tenemos nuestra propia opinión, pero lo de la conferencia resultaba del todo insostenible, aunque más no sea por la absoluta falta de consideración y participación hacia cualquier colectivo de vecin@s, cualquier movimiento social que pudiera contrastar la imagen de una convocatoria cuyas conclusiones ya estaban escritas de antemano: Todo va muy bien.

Se trataba, como suele suceder, de trabajar sobre un medio ya saturado de señales, de reclamos, todo lo cual, como es sabido aumenta la vulnerabilidad de los locuaces emisores.

En el taller se hizo especial énfasis en la importancia de dotar de una imagen común a las intervenciones a realizar, fue un taller muy práctico, en que desde el primer día se pusieron las manos "en la masa". En varios tipos de masa, vaya. Las banderitas reproducían la imagen corporativa del Ayuntamiento de Sevilla, solo que levemente invertido, dado que donde quiera que ellos ponen NO - madeja- DO, nosotros jugamos con el indiscutible SI madeja DO, ante el muy sevillano jolgorio del vecindario y el personal en general.

Esta intervención sobre escatologías urbano-perrunas preparó muy bien el terreno para una serie de intervenciones y acciones posteriores en que se recurrió también al SI-madeja-DO.

A esas alturas ya la gente

Intervención sobre las mierdas o mohones de perro en Sevilla



del taller, estudiantes de arquitectura muchos de ellos, vecinos del barrio, participantes en el foro alternativo, ya iban viendo claras las posibilidades de movilización y cuestionamiento que podían echarse adelante con relativa facilidad.

Había que ser permeables al barrio, unificar registros y preocupaciones. La gente ya comentaba que los barrenderos empezaban a venir al barrio después de no haberse dejado caer por allí en años, se decía que era por los banderines y la gente nos pedía ejemplares para fijarlos ellos también. Se debatía sobre el abandono y la inercia que genera, sobre todo en lo que a basura en rínoones y mierdas de perro se refiere, pero la mierda que a nosotros más nos interesaba estaba en otra parte y hacia ahí fuimos yendo.

Trabajamos sobre los vectores por los que circulaba el abandono del barrio, muros que se caían a cachos, política social que no existía, especulación a cielo abierto...

Lo importante quizás haya sido el poder generar una dinámica de continuidades en lo que a instrumentos de intervención y colaboración, por ejemplo con el último invento para retrasar desalojos: "Aunque estés empadronado no eres nadie frente a la especulación".



Para variar, el Ayuntamiento nos lo puso en bandeja lanzando una campaña bastante hiriente, "si no estás empadronado no eres nadie. Área de Economía y Turismo, Ayuntamiento de Sevilla". Sólo hubo que modificar algunas letras y la cosa quedó en "Aunque estés empadronado no eres nadie frente a la especulación. Área de Especulación, Desalojos y Palmaditas, en la Espalda, Ayuntamiento S.A." para una versión de campaña o cartel tendido. Mofa y escarnio no faltaron allá donde lo llevábamos. Por más que las situaciones de expulsión de inquilinos puedan ser dramáticas, este choteo resultó suavizar los ánimos de todo el mundo, lo cual no está mal si la policía alita las porras. Supuso carnaza para la prensa y su presencia continuada en varias acciones dejaba la constancia de un frente contra los desalojos, que hasta la fecha eran fiesta privada del ayuntamiento y sus más allegados constructores.



Como una patata caliente, el Ayuntamiento de Sevilla y la Junta de Andalucía se pasaban la responsabilidad sobre unos solares supuestamente destinados a viviendas sociales. Unos enormes carteles colocados por el ayuntamiento así lo hacían constar. El eterno letargo de las cosas de palacio hace que a la gente acabe resbalándole si la intención es construir unas viviendas sociales o una central nuclear con parkin. Pero para no quedarnos con la duda dimos unos cuantos cambios al más puro estilo Mortadelo, aunque en lugar de la berenjena hicimos constar en los carteles otros "posibles usos": A ver hasta cuanto le cabía al personal. Así que donde antes decía "Solar cedido a la Junta de Andalucía para la Construcción de Viviendas Sociales" ahora te podías encontrar "... para la Construcción de Central nuclear con Parkin", "... Cabañizas para la Duquesa de Alba", "... besuero municipal", etc. Luego del choteo al que dio lugar y habiéndole tomado el gustillo a manipular carteles oficiales se generaron otros usos manifiestamente reivindicativos, como el colocado en el centro del inaugurado "Campo de María" que decía "SOLAR TOMADO POR LOS VECINOS PARA LA CREACIÓN DE PLAZA PROPIA".


CAFÉ MALVARROSA
C/. Ruiz de Lihory, 13
46001 VALÈNCIA

RESTAURANTE

SEU-XEREA
C/. Conde de Almodóvar, 4
Tel 96 392 40 00 - 46003 Valencia


RAILOWSKY
ART
CINE
FOTOGRAFIA
PERIODISME
PUBLICITAT
TELEVISIÓ

10 anys
Llibreria
Foto - galeria

Gravador Esteve, 34 - ☎ 3517218 - VALÈNCIA
(Just a plaça Cánovas)

 **PRODUCCIONES**

passio mallol 20
41003 sevillia
tel 954 42 46 08
fax 954 41 80 33
tz@telefon.es



Entrar y salir de la institución: autovalorización y montaje en el arte contemporáneo

Marcelo Expósito

El presente texto se escribió el 1 de octubre de 2006 como respuesta amplia e inmediata (de ahí su "informalidad") a un breve cuestionario propuesto por una revista electrónica española de crítica y arte contemporáneo. No fue publicado; se reproduce aquí con apenas ligeras modificaciones. Las preguntas originales han sido sustituidas por epígrafes descriptivos de las temáticas de los diferentes pasajes. Se publicó finalmente en la revista online multilingüe transversal: instituciones progresivas (<http://iicp.net/transversal/0407/expositoles>).

El título de este texto parafrasea un importante ensayo del historiador del arte germano-estadounidense Benjamin H.D. Buchloh: "Alegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art" (Procedimientos alegóricos: apropiación y montaje en el arte contemporáneo). Escrito en 1982, el influyente ensayo de Buchloh buscaba dotar de un enfoque explícitamente político y de cierta profundidad histórica (retrotrayéndose a ciertas experiencias de politización de la vanguardia clásica como el fotomontaje de John Heartfield) a ciertas prácticas que desde finales de los setenta, y de manera más rotunda durante los años ochenta, se oponían a la hegemonía del mercado en la institución artística — con su énfasis en nociones fuertes de la "obra" y el "artista" — mediante metodologías de apropiacionismo de imágenes y reinención de los métodos del montaje. La hipótesis, no del todo desarrollada, que subyace en mi escrito, es que los procedimientos analizados por Buchloh quedaron neutralizados por las nuevas hegemonías en el seno de la institución artística, quedando no obstante incorporados (son, de alguna manera, el punto de partida) de las nuevas formas de politización "desbordante" de la práctica artística que han venido teniendo lugar en sincronía con la trabajosa producción de un nuevo ciclo de luchas cuyos orígenes podemos datar a finales de los años ochenta y que ha trufado de diversas explosiones la última década.

Otro aspecto de mi hipótesis, también sin desarrollar, apuntaría al hecho de que el agotamiento de las prácticas críticas de apropiación y montaje a las que el ensayo de Buchloh buscaba dotar de sentido crítico y político se debió precisamente a su "reclusión" al interior de los márgenes de la institución artística, y a la centralidad que dichas prácticas seguían reconociendo a la propia institución que criticaban en tanto que espacio casi único de legitimación y valorización. Algunas nuevas formas de politización de las prácticas artísticas partirían de los presupuestos sentados por estas prácticas críticas previas, para ejercer diversas formas de "desbordamiento", mediante, también, "entradas y salidas" y otros procedimientos que niegan, desplazan o relativizan la centralidad de la institución artística como espacio de valorización y legitimación. Procedimientos para los cuales parece pertinente poder aplicar, como aquí se explica, el concepto operista de "autovalorización" del trabajo.

Crítica de la división clásica del trabajo artístico

No sé si hay algo nuevo que yo pueda decir sobre ese tema, porque la situación me parece bastante evidente: hace mucho que esa división se puede considerar desbordada y superada, aunque seguramente siga detentando una contradictoria hegemonía simbólica y política en el campo artístico. Uno de mis territorios de formación fue el movimiento de vídeo independiente en España durante los años ochenta y primera mitad de los noventa, donde la desjerarquización de los "roles" tradicionales era casi completa. Resultaba perfectamente habitual que la escritura, la crítica, la organización de actividades, la edición y la publicación, la realización y distribución de las obras, etc., fueran desarrolladas por los propios participantes de la red. No hay por qué atribuir ese fenómeno a una especial conciencia política. Seguramente una explicación parcial de aquello es que el vídeo era entonces una práctica situada en los márgenes de la institución artística, y es conocido que experiencias muy semejantes de desjerarquización y simultaneidad o intercambiabilidad en el desempeño de roles han tenido lugar en otros espacios "periféricos" de la institución en momentos y lugares diversos, no sólo recientes. Se puede decir que el desmenzamiento de esa división del trabajo "clásica" está muy enraizado en la tradición de las vanguardias, siendo por ello ya perfectamente "clásico" a su manera, desde según qué puntos de vista.

Así que no estoy muy seguro de que las prácticas que evitan caer en esa determinada división del trabajo se puedan entender *siempre* — como a veces tópicamente se afirma — como "negación" de un modelo clásico o como búsqueda de paradigmas "nuevos" u "otros". Me parece más bien que muestran en sus mejores momentos una potencia propia, que gozan de su propia consistencia ontológica, que están enraizadas históricamente y se trata por tanto de prácticas cuya naturaleza no siempre se puede interpretar en términos de "alternatividad" respecto al modelo "clásico". Hace mucho que mi trabajo no se postula como una práctica "alternativa" a un modelo "central", sino como positividad, como exploración de formas de operar consistentes por sí mismas.

En cualquier caso, si he calificado al comienzo como *contradictoria* la hegemonía simbólica y política de una determinada división del trabajo en el campo artístico, es porque la extensión de un modelo difuso de "artista-gestor" es hoy día tal que la ha desbordado por su base. El trabajo en el campo artístico y cultural responde ahora perfectamente al paradigma del trabajo "comunicativo" que es central en el posfordismo. La hegemonía de determinada división del trabajo artístico es simbólica, por un lado, y se sostiene por intereses económicos e institucionales, por otro. La labor del productor cultural es hoy *de facto* fundamentalmente comunicativa, lingüística, semiótica, consiste primordialmente en producir mediante el lenguaje procesos que la institución suele instrumentalizar valorizándolos *exclusivamente* en el momento en que dicha producción se materializa en objetos o acontecimientos económica y políticamente rentables. La clave de la contradicción reside, me parece a mí, en el hecho de que el mantenimiento de determinada división del trabajo no es ya "natural", no es consustancial a la forma más desarrollada de la producción cultural actual o a sus principales tendencias: sólo sirve para fundamentar interesadamente *ése* y no otro modo de valorización del trabajo artístico: el momento de su cristalización en objetos comercializables o en determinado tipo de acontecimientos. En ese aspecto, yo diría que estructural y organizativamente la institución persigue la tendencia, adaptándose a ella.

Cuando se decide situar la valorización del trabajo en otras formas, lugares y momentos, en otros procesos, y, sobre todo, cuando se decide insistir en la *autovalorización*¹ del trabajo artístico, entonces cierto modelo de división del trabajo no es que sea negado o criticado: es que sencillamente deja de ser pertinente. Es en esa perspectiva en la que yo me sitúo.

Dicho lo cual, es importante añadir que la extensión de un cierto modelo difuso de "artista-gestor" (un término sin duda resbaladizo, ¿verdad? Añadamos las ideas de artista-empresedor, curador-artista o artista-"empresario", de la misma manera que Lazzarato habla un poco provocadoramente del trabajador postfordista como emprendedor/"empresario"...) hoy no conlleva *necesariamente* una práctica crítica ni alternativa ni dirigida a la autovalorización. Hace treinta años, en el ciclo de protesta del 68 y en el ambiente de crítica generalizada a las instituciones sociales, en gran medida lo era; también lo sería en el momento explosivo de la vinculación entre vanguardia y política del periodo de entreguerras. Hoy día es un modelo ambiguo. (Véase si no el funcionamiento de diversos artistas y curadores "relacionales".) El actual desdibujamiento de cierta función "clásica" del trabajo del arte responde casi punto por punto a las formas de "flexibilización" del trabajo en el contexto más general de la producción. Como en el conjunto del capitalismo renovado, la "flexibilidad" del trabajo artístico o cultural es de entrada profundamente ambivalente. Pero se trata de un proceso irreversible: es desde el interior de esa condición contemporánea desde donde estamos obligados a operar.

"Obra" artística y obra "no" artística: sobre la "artisticidad" del trabajo del arte

En lo que respecta al trabajo de ciertos artistas (entre los que me incluyo), la diferenciación que a veces se plantea entre el trabajo "no estrictamente" "artístico" y el que "propriamente" lo es responde a una taxonomía jerarquizante que se sostiene en torno a la primacía de una idea de "obra" bastante rancia. Lissitzky dijo hacia el final de su vida que consideraba que su principal obra habían sido los pabellones de propaganda que había diseñado para el gobierno bolchevique en las primeras etapas de la Unión Soviética. La diferenciación que la historiografía habitualmente impone entre "obra artística", "diseño", "trabajos para el aparato de Estado", taxonomizando el trayecto de Lissitzky, es una clara violencia contra la naturaleza de su biografía. Más provechoso me parece tomarse en serio su afirmación y preguntarse: ¿pero dónde demonios está la "obra" en el caso de sus pabellones?

Durante muchos años, de entre los históricos, Lissitzky, Klucis, Heartfield, Renau o el Benjamin de "la obra de arte reproducible" y el autor como productor han constituido para mí *el* paradigma fundacional (precisamente por no ser "únicos" ni aislados) de una determinada manera de desbordar un modelo que fue clásico, indicando la apertura hacia un tipo de prácticas que, sin partir para nada de cero, inauguran modos que ya no son "negación" de otros predominantes, sino

¹ <http://www.sindominio.net/ofic2004/historias/autonomia/glosario.html>

que organizan su propia consistencia, su propia positividad. Un pabellón diseñado por Lissitzky es un proyecto colectivo que incorpora dinámicas pluridisciplinares, que contiene "obras" y otras cosas que propiamente no lo son, así como una infinidad de elementos "intermedios". Es un trabajo que opera a partir de principios cooperativos y por la puesta en común de competencias diversas. Y asume radicalmente dos características que impugnan fuertemente el modelo entonces clásico para abandonarlo: su carácter *útil* y su dimensión *comunicativa*. Cuando el arte de vanguardia tuvo que discutir abiertamente su funcionalidad política y afrontó su dimensión comunicativa, ya no discutiéndolas en el plano de los contenidos sino incorporándolas *estructuralmente*, hace casi un siglo, me parece que fue el momento en el que comenzó lo que ahora somos o lo que todavía podemos llegar a ser.

(Uno de los artistas que más he admirado, Ulises Carrión, por cierto, trabajó sin pausa y no produjo tanta "obra" legible, consistiendo el grueso de su práctica en intervenir en procesos comunicativos dominantes o en producir *otros*, desplazando constantemente la forma y el momento de su (auto)valorización, siempre mutando. Interferir en los canales de comunicación, producir comunicación alternativa y tejer organización y redes; ése fue su trabajo.)

Me parece que lo que el ejemplo histórico de ciertas vanguardias nos enseña es una doble lección: una, que puede haber "arte" "sin obras" (Godard decía que una cosa es el cine y otra las películas, y que muchas veces éstas no tienen nada que ver con aquél; de ahí que la historia del cine debería diferenciarse rigurosamente de la más habitual historia de las películas y los directores; desde hace un tiempo me pregunto: ¿cómo se escribe una historia del arte "sin obras" o donde la noción habitual de obra esté radicalmente descentrada?); dos, que se puede hacer un arte "que no lo parezca" (si uno sale del ámbito europeo y de las vanguardias "clásicas", los ejemplos de esto segundo se multiplican exponencialmente). La primera lección nos remite, creo, no a la cháchara de tópicos académicos sobre la desmaterialización del objeto, sino al cambio radical de mentalidad que se produce en determinados casos históricos sobre cuál es el momento de la *puesta en valor* del trabajo artístico que se ha de priorizar y cuáles son las "nuevas" formas que, en consecuencia, ese trabajo ha de adoptar para *autovalorizarse*. La segunda lección nos remite al estatuto de contingencia que caracteriza al trabajo artístico, que no siempre ha de considerar en primer lugar ser reconocido en su condición de tal y de acuerdo con la primacía de los criterios de legibilidad sancionados contemporáneamente por el campo institucional correspondiente (criterios de legibilidad de la condición artística de la "obra" que, en cualquier caso, a estas alturas ya lo sabemos, son en sí mismos históricos, contingentes, de ninguna manera absolutos y esenciales; para nada desinteresados. Conviene no olvidar nunca, por ejemplo, las enseñanzas a ese respecto de la historiografía del arte y la teoría del cine feministas), más aún cuando la formalización del trabajo o sus procesos *se desplazan fuera del campo o lluyen dentro y fuera de él*. En este último caso es extremadamente relevante ser conscientes de que la "artisticidad" de lo que se hace no es una identidad ni una condición esencial o dada de antemano: es una contingencia que puede responder a funciones tácticas o políticas, y cuya sanción como "obra" se ha de disputar discursiva y materialmente al "sentido común" del campo institucional mediante conflicto y negociación. Por eso me resulta imprescindible ejercer la escritura y la crítica, que hay que entender no como la profesión de quienes emiten inspirados juicios, sino como el terreno donde se disputan y negocian conflictivamente los criterios de legitimidad y valoración de las prácticas².

Montaje

Para mí, la invención más formidable que la vanguardia artística aporta en el siglo pasado simultáneamente a la cultura y a la política, es el montaje. Me refiero al montaje que, sea en Tucumán Arde, en Heiner Müller o en Alexander Kluge, no es un ejercicio de estilo que se pliega sobre sí sino que constituye una herramienta para pensar, para pensar críticamente. Montar es, en este sentido, reunir cosas heterogéneas en un conjunto fragmentado *que resalta su discontinuidad estructural* destruyendo cierta ilusión de autocoherencia y unidad de la forma y del discurso *sin renunciar por ello a la producción de sentido*, cosas cuya colisión merece ser pensada

² <http://transform.eicpc.net/transversal/0806/butler/es>.

en un conjunto que a través de sí *remite a otro lugar*. Me maravilla todo lo que ese invento puede seguir aportando simultáneamente a la construcción de formas y a la práctica discursiva.

Siempre he pensado mi participación en proyectos editoriales, por ejemplo, como proyectos total o en parte artísticos. Los proyectos editoriales en los que he participado suelen consistir, entre otras cosas, en tomar elementos que se encuentran en distinto grado de materialización y dispersión en flujos o redes más amplias, de las que pensamos que formamos parte, catalizándolos mediante su reorganización, pensando la secuencia editorial de una manera muy sencilla como una técnica de montaje que articula de manera discontinua un discurso que a su vez se pone de nuevo a circular. Los proyectos "artísticos", de investigación, enseñanza o curaduría que por lo general he realizado, en el sentido inverso, tiendo a describirlos cada vez menos como híbridos o como propuestas interdisciplinarias, y pienso a cambio que se encuentran *suspendidos* entre todas esas categorías: arte, crítica, edición; técnicamente, consisten casi siempre en pequeños ejercicios de construcción y montaje.

Resumiendo, si la distinción habitual entre lo que algunos artistas hacemos propiamente como "obra" y nuestro trabajo de carácter más "secundario" (crítica, edición, escritura...) me parece impertinente a la hora de pensar lo que se ha de hacer, es porque creo sobre todo en el trabajo de construcción y montaje que produce ocasionalmente "cosas" que no son necesariamente legibles como "obras". Siempre sospeché de la pervivencia del objeto surrealista en determinado arte contemporáneo tanto como de la manera en que el conceptualismo dominante y sus secuelas reintrodujeron el fetichismo de la "forma" por la puerta de servicio; en dada sólo creo ya un poco, y, a cambio, me mantengo creyente del constructivismo y del productivismo, del documental político moderno y de los cines de montaje. Casi todo el arte del que sigo aprendiendo consiste en construir, (re)estructurar, combinar, montar, para producir artefactos cuya legibilidad es ambivalente, siempre coyuntural y situada.

El artista como trabajador "polifacético".

Contradicción, adaptación y complicidad con el medio institucional

Quizá resulte interesante detenernos un instante sobre ese adjetivo tan curioso, "polifacético". Cuando la historia del arte moderno occidental tuvo que construir un relato que incorporase, "normalizándolas", las rupturas de ciertas experiencias de la vanguardia, lo que hizo fue, por ejemplo, capturar el arte soviético, articular su (re)presentación organizando un relato del mismo que individualizase líneas biográficas como piezas que componían una corriente "plural", y relatar a su vez cada una de esas individualidades más o menos aisladas a partir de una organización de su "obra" separada en estilos y formatos. Es esta taxonomía y yuxtaposición lo que producía el efecto de *simultaneidad* en el empleo de técnicas, lenguajes y soportes por parte de los artistas. Es en momentos como ése que la historia del arte en el siglo pasado construye el mito del artista moderno "polifacético". Rodchenko o Stepanova nunca se plantearon ser artistas polifacéticos; esa condición es un efecto de sentido de la manera en que la historia del arte moderno recupera el tipo de rupturas que esos artistas representan en un relato normalizado donde el conflicto ha sido domesticado. Su obra no es polifacética; es más bien *conflictiva*.

En lo que se refiere al trabajo en general, el trabajador actual no es "polifacético": es multixplotado, o mejor dicho: está sujeto a un régimen de *explotación flexible*⁸. Sería entretendido pensar, cruzando conceptos, la manera en que la ilusión de "polifacetización" del trabajador que actualmente se requiere para hacer más llevadera la nueva forma de dominio capitalista sobre la fuerza de trabajo se relaciona con el tipo de explotación flexible a que Tatlin o Popova son sometidos por la historia del arte moderno para extraer un tipo de plusvalor cultural que alimente su existencia a cambio de violentar la naturaleza de la experiencia simultáneamente artística y política originaria.

El segundo término que me resulta curioso es "complicidad"; se agradece la claridad del planteamiento, pero remite a un enfoque de la cuestión que para mí es poco operativo: ¿cómo se ha de declarar uno desde el banquillo de los acusados: culpable, inocente de connivencia o complicidad con un sistema institucional? (no sé otros, yo no estoy en esto ni para someterme a

⁸ <http://en.wikipedia.org/wiki/Precarity>

ningún proceso político ni para ganarme el cielo). Si de lo que se trata es de poner entre interrogantes si las posiciones "críticas" son "auténticamente" cuestionadoras del estado de cosas o si, bien al contrario, ayudan a reproducirlo, creo que una respuesta muy simplificada, para empezar, podría ser: las dos cosas. Pero no basta con decir eso.

En este orden de cosas, el trabajo del arte no es diferente de la manera en que el conjunto del trabajo postfordista oscila entre la autovalorización y el dominio (el sometimiento) y muchas veces es paradójico porque opera *simultáneamente* bajo esas dos condiciones: autonomía y sujeción. El trabajo artístico y cultural ha sido durante largo tiempo en el siglo pasado una actividad social "extraordinaria", fuera de lo común, excepcional. Hoy día, sus características clásicas (actividad desregulada no sometida a la disciplina del "trabajo fabril", énfasis en el valor de la autoexpresividad e importancia máxima otorgada a la subjetividad ...) son cada vez más el paradigma de las formas centrales del trabajo en el capitalismo renovado⁸.

Quienes en mi generación comenzamos a realizar trabajo artístico antes que político, caímos poco a poco en la cuenta de cómo funcionaba nuestra actividad en el campo artístico. Al comienzo, no teníamos ni la más mínima idea de cómo el sistema de explotación flexible al que estábamos sometidos era *intensivo* aunque *discontinuo*. Su discontinuidad es precisamente la clave que permite que la explotación sea sostenible. Si una institución "dispone" de tu trabajo de forma continuada y regularizada, te planteas inmediatamente entrar en una relación regular del tipo "trabajo a cambio de renta". Si "dispone" de tu trabajo de manera discontinua y desregularizada, entonces la relación anterior cambia a los términos ocasionales "trabajo a cambio de honorarios". Una renta discontinua, no un salario continuado, es lo que circunstancialmente se te paga por un trabajo puntual tipo "prestación de servicios", el resto del tiempo es "tuyo". Pero es en el tiempo de "inactividad" para con la institución cuando realizas el trabajo de autoformación, entrenamiento o ensayo, preparación, producción, etc., que en la prestación "de servicios" pones a producir *sin que se le remunere*. La explotación del trabajo artístico es por tanto *intensiva* porque se ejerce sobre el conjunto del tiempo de vida que empleas en tu dedicación, pero la clave de por qué resulta económicamente sostenible para la institución reside en el hecho de que se formaliza de manera *discontinua*: sólo se te paga por el proyecto, la exposición o la investigación concreta o por las horas "que trabajas". Si ese tipo de explotación está ampliamente aceptada en el campo artístico es, obviamente, porque tu actividad supuestamente "te gratifica" en términos de libertad y autoexpresión vocacional. También porque la relación de sometimiento a la institución es irregular en la relación trabajo-renta, pero *constante* en términos simbólicos y *en sus formas de subjetivación*: al artista se le enseña a mirar *siempre* hacia la institución como garante de la legitimidad y sobre todo de la "relevancia" de su propia actividad.

Había una contradicción estructural inescapable para quienes empezamos a pensar la politización de nuestra práctica artística *sin romper* el círculo vicioso de su *puesta en valor* predominantemente *al interior* de la institución. Las corrientes de la crítica institucional y ciertas formas de arte público y crítico, o algunas prácticas de crítica de la representación de las que nos alimentamos a partir de los ochenta y hasta la segunda mitad de los noventa, fueron como maná caído en mitad del desierto de la contrarrevolución cultural posmoderna. No obstante, se hacía cada vez más claro que las prácticas críticas sólo podían plantearse una consistencia y una potencia de creación (y de autocreación!) propias si no era mediante la solución que adoptaron algunas experiencias del periodo histórico de las vanguardias cuando llegaron a esa misma encrucijada: una crítica atrapada en su propio campo. Lo que hicieron fue buscar *otros* momentos, lugares y formas de puesta en valor del trabajo del arte *aparte* o *además* de los momentos de relación con los aparatos de la institución. Creo que esa circunstancia no empezó a darse, en la experiencia que yo viví, hasta que entrados los noventa comenzó a ser posible una autovalorización del trabajo del arte *vinculada* a las nuevas formas de protesta y a las nuevas dinámicas de autonomía social. Pienso que en eso consiste la grandísima importancia que tuvieron las nuevas experiencias colaborativas de grupos originalmente "de artistas" como La Fiambrera en España, Ne pas plier en Francia, Grupo de Arte Callejero (GAC) y Elcéter en Argentina, y seguramente muchas otras que se difuminaron, fueron menos consistentes o estamos por descubrir: ellos *reinventaron* una forma de puesta en valor del trabajo del arte,

⁸ <http://www.cip-icf.org>

cuando la práctica artística era ya claramente paradigmática del conjunto de la producción posfordista, haciéndola salir del sometimiento (aunque fuese un sometimiento crítico) a la explotación flexible, y haciendo que esa autovalorización ayudase a reforzar las nuevas dinámicas sociales de oposición surgidas precisamente de las fracturas de la hegemonía neoliberal.

Esa forma de romper el círculo en el que las prácticas críticas estaban capturadas no "resolvía" desde luego todos los problemas de las formas de sujeción del trabajo crítico del arte a la institución, porque esa relación es compleja e incorpora aspectos desde simbólicos hasta económicos; pero sí favorecería las condiciones para revelarla y afrontarla desde otras posiciones materiales y políticas.

Este relato apretado parece desembocar en la idea de que sería necesario, en consecuencia, llevar esa dinámica al extremo para materializar una pura y simple *fuga* de la institución artística o mantener con ella *desde fuera* una relación meramente clínica o instrumental. Pero eso nunca me pareció una conclusión inteligente ni operativa. Por muchas razones. Una de ellas es esta verdad de Perogrullo: producir artefactos artísticos o culturales *no equivale* a producir coches o armamento. Lo que nosotros producimos tiene una función compleja en el capitalismo semiótico. Por muy sexy que resulte el punto de vista postsituacionista, no está escrito en ningún lado que los artefactos culturales no sean o no puedan ser otra cosa que (o además de) mercancías o instrumentos de dominio ideológico sobre las conciencias; no es sostenible empíricamente que cualquier "forma" que adopte el trabajo en la industria "espectacular" esté cosificada y no soporte la hipótesis de la omnipotencia recuperadora del "sistema". ¡No es que yo crea en la bondad intrínseca de la cultura o en su legitimidad esencial como medio de emancipación!, pero ante tanto descreimiento (clínico o ilustrado) *dentro* de nuestro propio campo, no tengo más remedio que declararme creyente (eso sí, ¡de la teología de la liberación!) en la *potencialidad* que el trabajo crítico en el seno de las instituciones artísticas, culturales y educativas tiene no ya de iluminar algunas conciencias, sino sobre todo de influir sobre las formas de producción de conocimiento y de *subjetivación* instituidas. No obstante, que las operaciones que se realizan al interior del campo institucional deban buscar *desbordarlo* y sobre todo *poner en valor* su producción al menos en parte fuera de él, me parece no sólo una necesidad política sino sobre todo una enseñanza biográfica, porque ésa ha sido la forma que muchos hemos encontrado de romper el círculo desesperado de la crítica que parece no poder esperar sino su enésima recuperación.

Lo que importa no es si una crítica será recuperada, sino qué ha sido capaz de generar *además* al ser ejercida. Lo que cuenta es en qué dirección tu trabajo contribuye a movilizar las energías singulares y colectivas, y puede hacerlo de muy diversas maneras y a muy diferentes escalas. Declarar a todos "cómplices" de una situación no me parece que conduzca a nada, sino al cinismo generalizado. Igualmente me inquieta escuchar a personas cuyo trabajo aprecio afirmar sin más ni más que "estamos todos dentro", que "todos somos institución" o que "todos somos prostitutas" del campo del arte, porque esas afirmaciones, además de ser inexactas, no se pueden detener ahí, y me parece que conllevan la responsabilidad de responder de inmediato: entonces, ¿qué hacer?

Desde hace ya algunos años ha habido una continuidad de proyectos que se plantean una relación ni clínica ni instrumental con la institución, con el fin de generar prácticas críticas en su interior buscando su puesta en valor *simultáneamente* ahí y en otro lugar y momento, bajo otras formas. Se trataría de "entrar" y "salir" de la institución como un continuo en el que la puesta en forma institucional no se evite, e incluso se contemple, sin ser el objetivo central⁵. Producir redes y flujos que no respetan demarcaciones previas y *constituyen* a cambio sus formas propias de esfera pública — un concepto que seguramente comienza a quedársenos algo estático — es con seguridad una de las invenciones más importantes de la creatividad política de este nuevo ciclo.

Pero para caer en la cuenta de en qué medida se trata obviamente de dinámicas difíciles y problemáticas, no hay más que ver el caso cercano de *Desacuerdos*⁶. En lo que aquí estoy

⁵ <http://transform.eipcp.net/calendar/1153261452>, <http://transform.eipcp.net/transversal/0406/cris/es>,
http://www.trideficianum-kasse.de/ausst/ausst-kollektiv.html#interfunktionen_english,
<http://www.exargentina.org/!lamuestra.html>, <http://transform.eipcp.net/correspondence/1177371677?lid=1177372443>
⁶ <http://www.desacuerdos.org>.

planteando, me parece que *Desacuerdos* constituye un ejemplo claro de la extrema dificultad de simultanear negociadamente momentos y formas diferentes de puesta en valor del trabajo en el campo artístico, sobre todo cuando este trabajo procede abrumadoramente del exterior o de la periferia de dicho campo. Creo que en eso residió quizá el principal fracaso de quienes estuvimos ahí implicados en tareas de coordinación de distinta forma y con diferentes responsabilidades: en haber hecho imposible la compatibilidad *al interior del proyecto* y de una manera compleja de las diferentes dinámicas e intereses de valorización del trabajo volcado. Había que intentarlo, y ojalá proliferasen otros intentos, y no me parece que eso refute otros de sus méritos que no son menores (basta con echar un ojo a las publicaciones). Pero que ese fracaso en concreto haya sucedido entre sujetos e instituciones que, precisamente, llevábamos largo tiempo abogando por principios semejantes, nos obliga a tomar las cosas con mucha más precaución y a un ejercicio de mayor reflexión y modestia. Creo que el resultado de *Desacuerdos* exige inevitablemente pensar el problema de la escala, los ritmos, la división del trabajo y la gestión de los procesos de toma de decisiones en los proyectos de producción crítica ligados a instituciones. También me parece que demuestra (por seguir a la cuestión de las relaciones entre crítica, campo artístico e institución) la necesidad de voltear el tópico que asevera que "al final, detrás de las instituciones están las personas". Porque, ahí al fondo, detrás de las personas están finalmente las instituciones (que tienen por inercia múltiples formas de aplicar la microfísica del poder) y las diferentes relaciones de poder que existen fuera de ellas en el conjunto del campo artístico. Eso no es, en principio, un problema. Foucault insistía en que su crítica de las instituciones no debía ser paralizante ni remitía a un espacio de libertad *esencial*, porque el ejercicio de la libertad y la experimentación sobre la construcción de sí sólo podía darse *al interior* de relaciones de poder dadas. Modos de hacer tan contradictorios y complejos como éstos de los que ahora estoy tratando (que, ¡cuidado!, nunca diré que excluyan otros) me parece que son imprescindibles a fecha de hoy, con todas sus dificultades, pero también me parece claro que sus futuras experiencias de ensayo y error, conflicto y negociación, requerirían no mejores intenciones sino cada vez más política.

Enlaces complementarios:

http://marceloexposito.net/pdf/marcelo_desacuerdos1.pdf
http://marceloexposito.net/pdf/marcelo_desacuerdos2.pdf
<http://transform.ejpcp.net/transversal/0106/brumaria/es>
http://usuarios.lycos.es/pete_baumann/marceloexpo.htm

Reseñas biográficas

Juan Albarrán

Doctor en Historia del Arte por la Universidad de Salamanca. Ha sido profesor asociado en la Facultad de Bellas Artes de Cuenca (UCLM) y, entre 2009 y 2012, formó parte del equipo editorial de *Brumaria*. Actualmente imparte docencia en el Duke Center for Hispanic Studies (Duke University, Madrid) y es profesor asociado en el departamento de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid. Sus investigaciones se han centrado en el arte español de las últimas décadas. Sobre estas cuestiones ha coordinado el volumen colectivo *Arte y transición* (2012).

Paula Barreiro López

Doctora en Historia del Arte por la Universidad Complutense de Madrid. Sus investigaciones se centran en la crítica de arte, la vanguardia y los intercambios y políticas artísticas desarrolladas durante la dictadura franquista y la Guerra Fría. Sus últimas publicaciones versan sobre las relaciones entre Picasso y la cultura del tardofranquismo (2013), los encuentros entre vanguardia y cultura de masas en los sesenta (2012), el papel de Aguilera Cerni, Restany y Argan durante la Bienal de San Marino de 1963 (2009) y los movimientos abstracto-geométricos en España (2009). Actualmente está terminando un libro titulado *Constructing an avant-garde: art, politics and cultural interchange during Spanish late Francoism*, al igual que la edición de una obra colectiva sobre los discursos críticos desde la Guerra Fría a la globalización.

Jesús Carrillo

Desde julio de 2008 dirige el departamento de Programas Culturales del Museo Reina Sofía. Licenciado en Historia del Arte por la Universidad de Murcia, máster en Estudios Históricos por el Instituto Warburg de la Universidad de Londres y doctor en Historia por la Universidad de Cambridge (King's College). Ha sido investigador invitado en la Huntington Library de Los Angeles, la Universidad de Brown en Rhode Island y el Consejo Superior de Investigaciones Científicas de Madrid. Desde 1997 es profesor en el departamento de Historia y Teoría del

Arte en la Universidad Autónoma de Madrid, siendo titular desde 2007. Entre sus libros destacan, *Arte en la Red* (Cátedra, 2004), *Naturaleza e Imperio* (12 calles, 2004) y *Tecnología e Imperio* (Nivola, 2003), *Oviedo on Las Casas* (Brepols, 2000); y como editor, *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa* (Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2001), *Tendencias del Arte. Arte de Tendencias* (Cátedra, 2003), *Desacuerdos: sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, vols. 1, 2, 3 y 4 (2004-2007), *Douglas Crimp: Posiciones críticas* (Akal, 2005), *Martha Rosler. Imágenes Públicas* (Gustavo Gili, 2008).

José Díaz Cuyás

Profesor de Estética y Teoría del Arte en la Universidad de La Laguna. Entre sus actividades destacan el comisariado y edición de *Encuentros de Pamplona: Fin de fiesta del arte experimental*, Museo Reina Sofía, 2009 y Pamplona, 2010; y la exposición y el catálogo razonado *Ir y venir de Valcárcel Medina* (Fundació Antoni Tàpies, Centro José Guerrero y Sala Verónicas de Murcia, 2002). Entre sus últimos textos destaca "Yves Klein entre caníbales", accesible en la web de *Revista de Occidente*, nº 369, febrero 2012. Desde los años ochenta viene impartiendo conferencias y publicando artículos en revistas especializadas. Ha sido director de Acto Ediciones y de *ACTO: revista de pensamiento artístico contemporáneo* (volcada en *revista-acto.net*) que dedicó números monográficos a Duchamp, al Suelo, la Risa y los Fantasmas.

Beatriz Herráez

Historiadora del arte. Desde 2012 forma parte del departamento de Colecciones del Museo Reina Sofía, donde ha sido comisaria, junto a Rosario Peiró y Manuel Borja-Villel, de *Mínima resistencia entre el Tardomodernismo y la globalización. Prácticas artísticas durante las décadas de los 80 y 90* (2013). Es miembro de la Comisión Técnica de *eremua* – programa de arte contemporáneo impulsado por el Gobierno Vasco– y del Consejo Vasco de la Cultura. Entre 2007 y 2011 fue comisaria-jefe del Centro Montehermoso Kulturunea (Vitoria-Gasteiz) y ha sido

codirectora de *Las Jornadas de Estudio de la Imagen de Madrid* entre 2005 y 2008. Entre sus exposiciones se encuentran las colectivas *Rendez vous nowhere* (Montehermoso, 2008) y *Soy el final de la reproducción* (Sculpture Center, Nueva York, 2008; castillo/corrales, París, 2007), y las muestras individuales *Implejidades: J.L. Moraza* (Montehermoso, 2008), *What I See: Susan Hiller*, junto a Xabier Arakistain (Montehermoso, 2011) o *El segundo nombre de las cosas: Néstor Sanmiguel* (Musac, León, 2008).

Rocío Robles Tardío

Doctora en Historia del Arte por la Universidad Complutense de Madrid (2007) y premio extraordinario de doctorado. Recibió una beca de investigación en el departamento de Exposiciones del Museo Reina Sofía en 2012 y 2013. Fue miembro del equipo de comisarios de la exposición *Encuentros con los años 30* (Museo Reina Sofía, 2 octubre 2012-7 enero 2013). Autora de diversos libros, artículos y ensayos, de los que destacan: *Pintura de humo. Trenes y estaciones en los orígenes del arte moderno* (Editorial Siruela, 2008), *Picasso y sus críticos I. Recepción del Guernica, 1937-1947* y *Picasso y sus críticos II. Los años comunistas* (Museo Reina Sofía; Museo Picasso de Barcelona; Ediciones de La Central, 2012). Ha colaborado con otras instituciones y museos nacionales tales como el Museo Thyssen-Bornemisza, el Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente y el MUSAC. Ha participado en congresos y seminarios internacionales y ha sido invitada a impartir clases y conferencias en universidades y museos españoles (Museo del Prado, Universidad de Salamanca, UAM, UCM), además de haber sido docente en la UNED.

Narcís Selles Rigat

Licenciado en Filología y doctor en Historia del Arte por la Universitat Autònoma de Barcelona (UAB). Miembro del Centre d'Estudis de les Èpoques Franquista i Democràtica de la UAB. Ha comisariado diversas exposiciones de investigación histórica para museos y centros de arte. Es autor de varios artículos y libros sobre arte y franquismo y, en este marco, ha tratado

la aportación de colectivos como Grup Tint-2, ADAG o Grup Praxis 75. También ha publicado *Alexandre Cirici Pellicer, una biografía intel·lectual* (2007) y un ensayo sobre el pintor Virgili Batlle Vallmajó (2011). Editor de la compilación de artículos de A. Cirici, *Viure l'art, transformar la vida* (2010). Ha participado en obras colectivas como *L'art a finals del segle XX* (2002), *Diccionari d'historiografia catalana* (2003) o *El somni republicà* (2009).

Daniel A. Verdú Schumann

Profesor en la Universidad Carlos III de Madrid. Sus intereses se centran en la crítica artística y el arte y el cine contemporáneos, especialmente en relación con las ideologías y las aportaciones del pensamiento posmoderno. En el ámbito del arte es autor de las monografías *Crítica y pintura en los años ochenta* (2007) y *Alberto Solsona* (2013), y ha participado en trabajos colectivos como *Arte y transición* (2012), *Pintura, expresionismo y kitsch. La generación del entusiasmo* (2010) o *Revista de Historiografía. Arte y política en la crítica española (1939-2000)* (2010), entre otros.

Jaime Vindel

Doctor europeo en Historia del Arte y magister en Filosofía y Ciencias Sociales. Durante los últimos años ha vivido entre Buenos Aires, Valparaíso y Madrid, lo que le ha permitido investigar los cruces entre el arte, el activismo y la política en los contextos argentino, chileno y español de las últimas décadas. Como miembro de la Red Conceptualismos del Sur, integró el equipo curatorial de la exposición *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina* (Museo reina Sofía, 2012-13). Próximamente serán publicados dos libros de su autoría: *Arte conceptual* (ed. Nerea), y *La vida por asalto* (ed. Brumaria).

Diputación de Granada

PRESIDENTE

Sebastián Pérez Ortiz

DIPUTADO DE CULTURA Y PATRIMONIO

José Torrente García

Centro José Guerrero

DIRECTORA

Yolanda Romero Gómez

COMISIÓN PARITARIA

Sebastián Pérez Ortiz

José Torrente García

José María Lassalle

Pep Aubert

Tony Guerrero

Allegra Aubert Guerrero

Ángela Vilches,

Secretaria de la Comisión paritaria

COMISIÓN ASESORA

Juan Manuel Bonet

María de Corral López-Dóriga

Eduardo Quesada Dorador

COORDINADORES DE EXPOSICIONES

Francisco Baena Díaz

Raquel López Muñoz

DIFUSIÓN

Pablo Ruiz Luque

WEBY REDES SOCIALES

FAQ, Chiu Longina y Raquel López

ADMINISTRACIÓN

Ana Gallardo López

Rosa Veites Galindo

ATENCIÓN AL PÚBLICO

Francisco Ochando Sánchez

Antonio Leyva Sánchez

Francisca Molina Ortega

MANTENIMIENTO

M^o Carmen Estudillo Ruiz

Consortio Museu d'Art Contemporani de Barcelona

Consejo General

PRESIDENTE

Artur Mas i Gavarró

VICEPRESIDENTE PRIMERO

Xavier Trias i Vidal de Llobatera

VICEPRESIDENTE SEGUNDO

José María Lassalle Ruiz

VICEPRESIDENTE TERCERO

Leopoldo Rodés Castañé*

VOCALES

GENERALITAT DE CATALUNYA

Ferran Mascarell i Canalda*

Pilar Pifarré i Matas

Joan Pluma i Vilanova*

Jordi Sellas i Ferrés*

Claret Serrahima i de Riba

Àlex Susanna i Nadal*

AYUNTAMIENTO DE BARCELONA

Josep Lluís Alay i Rodríguez*

Jaume Ciurana i Llevadot*

Marta Clari i Padrós*

Llucilà Homs i Capdevila*

Ramon Massaguer i Meléndez

Jordi Martí i Grau

FUNDACIÓ MUSEU D'ART

CONTEMPORANI

DE BARCELONA

Elena Calderón de Oya

Pedro de Esteban Ferrer*

Javier Godó Muntañola, conde de Godó

Ainhoa Grandes Massa*

Marta Ur iach Torelló

MINISTERIO DE CULTURA

Jesús Prieto de Pedro

Begoña Torres González*

INTERVENTORA

Gemma Font i Arnedo*

SECRETARIA

Montserrat Oriol i Bellot*

(*)

Miembros del Consejo General y de la Comisión Delegada

AMIGOS PROTECTORES DEL MACBA

Marisa Díez de la Fuente

Carlos Durán

Luisa Ortíz

Museu d'Art Contemporani de Barcelona

DIRECTOR

Bartomeu Marí Ribas*

JEFA DE GABINETE

Núria Hernández

COMISIÓN ASESORA

Chris Dercon

Suzanne Ghez

Ivo Mesquita

Joanna Mytkowska

Vicent Todolí

DIRECTORES DE INVESTIGACIÓN

Beatriz Preciado

Valentín Roma

GERENTE

Joan Abellà Barril*

SECRETARIA DE GERENCIA

Arantxa Badosa

Patrocinios

RESPONSABLE DE PATROCINIOS

Carla Ventosa

Arquitectura y Servicios Generales

JEFA DE ARQUITECTURA Y SERVICIOS

GENERALES

Isabel Bachs

COORDINADORES DE PROYECTOS

DE ESPACIOS

Òscar Agüera

Eva Font

Núria Guarro

RESPONSABLE DE SERVICIOS GENERALES

Alberto Santos

COORDINADORA DE SERVICIOS

GENERALES

Elena Llampén

ADMINISTRATIVA DE ARQUITECTURA

Y SERVICIOS GENERALES

M^o Carmen Bueno

ÁREA DE CONTENIDOS

Exposiciones

CONSERVADORA DE EXPOSICIONES

Teresa Grandas

CURADORAS ADJUNTAS

Cristina Bonet

Anna Cerdà

Hiuwai Chu

Aída Roger de la Peña

ASISTENTES DE PROYECTOS

Berta Cervantes
Meritxell Colina

Colección

JEFA DE LA COLECCIÓN. CONSERVADORA
Antònia Maria Perelló

CONSERVADORA ADJUNTA DE LA
COLECCIÓN

Ainhoa González

CURADORA ADJUNTA DE LA COLECCIÓN

Anna García

ASISTENTE DE LA COLECCIÓN

Núria Montclús

Programas Públicos y Educación

RESPONSABLE DE PROGRAMAS PÚBLICOS
Y EDUCACIÓN

Tonina Cerdà

COORDINADORA DE PROGRAMAS
ACADÉMICOS

Myriam Rubio

COORDINADORAS DE PROGRAMAS
PÚBLICOS

Alicia Escobio

Yolanda Nicolás

TÉCNICA DE ATENCIÓN A PÚBLICOS

Marta Velázquez

ADMINISTRATIVO DE PROGRAMAS
PÚBLICOS Y EDUCACIÓN

David Malgà

Centro de Estudios y Documentación

RESPONSABLE DE ARCHIVO

Maite Muñoz

RESPONSABLE DE BIBLIOTECA

Marta Vega

TÉCNICO DEL CENTRO DE ESTUDIOS Y
DOCUMENTACIÓN

Éric Jiménez

TÉCNICA DE ARCHIVO

Núria Gallissà

BIBLIOTECARIA

Iraís Martí

ASISTENTES DE BIBLIOTECA

Andrea Ferraris

Noemí Mases

Sònia Monegal

ADMINISTRATIVOS DE ARCHIVO

Llorenc Mas

Cristina Mercadé

ADMINISTRATIVA DEL CENTRO DE
ESTUDIOS Y DOCUMENTACIÓN

M^a Carmen Bueno

Publicaciones

JEFA DE PUBLICACIONES

Clara Plasencia

COORDINADORAS EDITORIALES

Ester Capdevila

Clàudia Faus

COORDINADORA GRÁFICA

Gemma Planell

ADMINISTRATIVA DE PUBLICACIONES

Begoña Azcorreta

ÁREA DE PRODUCCIÓN

DIRECTORA DE PRODUCCIÓN

Anna Borrell

RESPONSABLE DE PRODUCCIÓN

Lourdes Rubio

Audiovisuales

TÉCNICOS DE AUDIOVISUALES

Miquel Giner

Jordi Martínez

Registro

RESPONSABLE DE LOGÍSTICA Y REGISTRO

Ariadna Robert i Casasayas

REGISTROS

Guim Català

Denis Iriarte

Mar Manen

Patricia Sorroche

ASISTENTE DE REGISTRO

Eva López

Conservación - Restauración

RESPONSABLE DE

CONSERVACIÓN - RESTAURACIÓN

Silvia Noguera

CONSERVADOR - RESTAURADOR

Xavier Rossell

ASISTENTE DE CONSERVACIÓN-

RESTAURACIÓN

Eva López

ÁREA DE GESTIÓN

DIRECTORA DE GESTIÓN

Imma López Villanueva

Gestión Económica

RESPONSABLE DE GESTIÓN ECONÓMICA

Montse Senra

TÉCNICA DE GESTIÓN ECONÓMICA

Beatriz Calvo

ADMINISTRATIVA DE

GESTIÓN ECONÓMICA

Meritxell Raventós

Control de Gestión

CONTROLLER

Aitor Matías

Recursos Humanos

RESPONSABLE DE RECURSOS HUMANOS

Carme Espinosa

TÉCNICA DE RECURSOS HUMANOS

Marta Bertran

ASISTENTE DE RECURSOS HUMANOS

Angie Acebo

RECEPCIONISTA - TELEFONISTA

Erminda Rodríguez

Servicios Internos y Contratación

RESPONSABLE DE SERVICIOS INTERNOS

Y CONTRATACIÓN

Mireia Calmell

ADMINISTRATIVO DE SERVICIOS

INTERNOS

Jordi Rodríguez

ADMINISTRATIVA DE CONTRATACIÓN

M^a Carmen Bueno

Organización y Sistemas

TÉCNICA DE ORGANIZACIÓN

Alba Canal

TÉCNICO DE SISTEMAS DE INFORMACIÓN

Toni Lucea

ADMINISTRATIVO DE SOPORTE TÉCNICO

Albert Martínez

ÁREA DE MARKETING Y PÚBLICOS

DIRECTORA DE MARKETING Y PÚBLICOS

Bel Natividad

Marketing

RESPONSABLE DE MARKETING

Teresa Lleal

COORDINADORA DE MARKETING

Beatriz Escudero

GESTOR DE COMUNIDADES

Matías Rossi

ADMINISTRATIVAS DE MARKETING

Judith Menéndez

Begoña Azcorreta

Prensa

RESPONSABLE DE PRENSA
Míreia Collado

ADMINISTRATIVA DE PRENSA
Victòria Cortés

Medios Digitales

RESPONSABLE DE MEDIOS DIGITALES
Sònia López

COORDINADORA DE MEDIOS DIGITALES
Anna Ramos

ASISTENTE DE MEDIOS DIGITALES
Lorena Martín

Concesión y Gestión de Espacios

RESPONSABLE DE CONCESIÓN
Y GESTIÓN DE ESPACIOS
Gemma Romaguera

COORDINADORA DE GESTIÓN
DE ESPACIOS
Georgina Filomeno
Alba Vidal

ADMINISTRATIVA DE GESTIÓN
DE ESPACIOS
Ariadna Pons

Real Patronato del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

PRESIDENCIA DE HONOR
SS.MM. los Reyes de España

PRESIDENTE
Guillermo de la Dehesa Romero

VICEPRESIDENTE
Carlos Solchaga Catalán

VOCALES
José María Lassalle Ruiz
Marta Fernández Currás
Jesús Prieto de Pedro
Fernando Benzo Sainz
Manuel Borja-Villel
Michaux Miranda Paniagua
Ferran Mascarell i Canalda
Cristina Uriarte Toledo
Jesús Vázquez Abad
José Capa Eiriz
Eugenio Carmona Mato
Javier Maderuelo Raso
Miguel Ángel Cortés Martín
Montserrat Aguer Teixidor
Zdenka Badovinac
Marcelo Mattos Araújo
Santiago de Torres Sanahuja
Salvador Alemany
Cesar Alierta Izuel
Emilio Botín Sanz de Sautuola y García de
los Ríos
Isidro Fainé Casas
Ignacio Garralda Ruiz de Velasco
Antonio Huertas Mejías
Pablo Isla
José Pedro Pérez-Llorca
Pilar Citoler Carilla
Claude Ruiz Picasso
José Joaquín de Ysasi-Ysasmendi Adaro

SECRETARIA DE PATRONATO
Fátima Morales González

COMITÉ ASESOR
María de Corral López-Dóriga
Fernando Castro Flórez
Marta Gili

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

MINISTRO
José Ignacio Wert

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

DIRECTOR
Manuel Borja-Villel

SUBDIRECTOR DE CONSERVACIÓN,
INVESTIGACIÓN Y DIFUSIÓN
João Fernandes

SUBDIRECTOR GENERAL GERENTE
Michaux Miranda

Gabinete Dirección

JEFA DE GABINETE
Nicola Wohlfarth

JEFA DE PRENSA
Concha Iglesias

JEFA DE PROTOCOLO
Carmen Alarcón

Exposiciones

JEFA DEL ÁREA DE EXPOSICIONES
Teresa Velázquez

COORDINADORA GENERAL
DE EXPOSICIONES
Belén Díaz de Rábago

ARQUITECTA
Marta Ruiz

Colecciones

JEFA DEL ÁREA DE COLECCIONES
Rosario Peiró

COORDINADORA GENERAL
DE COLECCIONES
Paula Ramírez

JEFE DE RESTAURACIÓN
Jorge García

JEFA DE REGISTRO DE OBRAS
Carmen Cabrera

Actividades Editoriales

JEFA DE ACTIVIDADES EDITORIALES
María Luisa Blanco

Actividades Públicas

DIRECTORA DE ACTIVIDADES PÚBLICAS
Berta Sureda

JEFE DE PROGRAMAS CULTURALES
Jesús Carrillo

JEFE DE ACTIVIDADES CULTURALES
Y AUDIOVISUALES
Chema González

JEFA DE BIBLIOTECA Y CENTRO
DE DOCUMENTACIÓN
Bárbara Muñoz de Solano

JEFA DE EDUCACIÓN
Olga Ovejero

Subdirección General Gerencia

SUBDIRECTORA GENERAL ADJUNTA
A GERENCIA
Fátima Morales

CONSEJERA TÉCNICA
Mercedes Roldán

JEFE DE LA UNIDAD DE APOYO
DE GERENCIA
Carlos Gómez

JEFE DEL ÁREA ECONÓMICA
Adolfo Bañegil

JEFA DEL ÁREA DE DESARROLLO
ESTRATÉGICO Y DE NEGOCIO
Rosa Rodrigo Sanz

JEFA DEL ÁREA DE RECURSOS HUMANOS
Carmen González Traves

JEFE DEL ÁREA DE ARQUITECTURA,
INSTALACIONES Y SERVICIOS GENERALES
Ramón Caso

JEFE DEL ÁREA DE SEGURIDAD
Pablo Jiménez

JEFE DE INFORMÁTICA
Oscar Cedenilla

Universidad Internacional de Andalucía

RECTOR
Eugenio Domínguez Vilches

VICERRECTORA DE IGUALDAD, CULTURA
Y COOPERACIÓN AL DESARROLLO
Yolanda María de la Fuente Robles

DIRECTORA DE SECRETARIADO DEL
VICERRECTORADO DE IGUALDAD,
CULTURA Y COOPERACIÓN AL
DESARROLLO
Rosa María Díaz Jiménez

**Área de Acción Cultural
y Participación Social**

DIRECTORA
Isabel Ojeda Cruz

TÉCNICOS DE ACTIVIDADES CULTURALES
Antonio Flores Fernández
Rosario Pérez del Amo

EQUIPO DE DIRECCIÓN
DE ARTE Y PENSAMIENTO
Nuria Enguita Mayo
Santiago Eraso
Yolanda Romero
Pedro G. Romero
Mar Villaespesa

EQUIPO DE GESTIÓN,
PRODUCCIÓN Y COORDINACIÓN
BNV producciones

EDICIÓN Y GESTIÓN WEB.
ELABORACIÓN DE LOS RESÚMENES
Alejandro del Pino Velasco

Agradecimientos

Nuestro agradecimiento a todas/os las/los autoras/es y responsables de los documentos aquí publicados.

Juan Albarrán quiere hacer constar su agradecimiento a Lorena Amorós, María Ayllón, Rosa Benítez, Mariola Campelo, Darío Corbeira, Víctor del Río, Daniel Verdú y Jaime Vindel por sus lecturas, correcciones y sugerencias, así como a Félix Guisasola y José Tono Martínez por las entrevistas concedidas durante la redacción de su texto.

Rocío Robles agradece la colaboración a Hans-Peter Hebel, Simón Marchán Fiz, Ignacio Gómez de Liaño, Antoni Mercader, Antoni Muntadas, Ferran Garcia Sevilla, Francesc Torres, Luis de Pablo, José Luis Gómez, Manuel Heredia, Gabriele Matthes, José Díaz Cuyás, Ruth Pérez Chaves, Natalia Álvarez, Biblioteca y Departamento de Programación de los Goethe-Institut de Barcelona y Madrid, Centro de Estudios y Documentación del MACBA y Centro de Documentación del MNCARS.

CONSEJO DE REDACCIÓN

Yolanda Romero (Centro José Guerrero)
Bartomeu Marí, Clara Plasencia, Valentín
Roma (Museu d'Art Contemporani de
Barcelona)
Manuel Borja-Villel, Jesús Carrillo (Museo
Nacional Centro de Arte Reina Sofía)
Equipo de contenidos de UNIA
arteypensamiento (Universidad
Internacional de Andalucía)

EDITORES

Jesús Carrillo
Jaime Vindel

COORDINACIÓN EDITORIAL

BNV Producciones

DISEÑO GRÁFICO DE LA COLECCIÓN

Edicions de l'Eixample

MAQUETACIÓN

Manolo García

CORRECCIÓN

Milhojas servicios editoriales

IMPRESIÓN

Imprenta comercial, Motril

ENCUADERNACIÓN

Encuadernación Aurelio S.L.

D.L.: B 27320-2014

ISBN: 978-84-92505-76-0

NIPO: 036-14-006-7

DISTRIBUCIÓN

Inèdit

www.ineditlibres.com

comercial@ineditlibres.com

Tel: +34 93 673 12 12

Distribución en América Latina

Representaciones editoriales

Nicolás Friedmann

<http://nicolasfriedmann.com>

nicolasfriedmann@gmail.com

Tel: +34 637 455 006 / +34 93 421 73 10

© de esta edición:

Centro
José Guerrero – Diputación de Granada,
Museu d'Art Contemporani de Barcelona,
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
y Universidad Internacional de Andalucía –
UNIA arteypensamiento 2014

© de los textos: sus autores.**© de las reproducciones:** sus autores.

Se han hecho todas las gestiones posibles para identificar a los propietarios de los derechos de autor. Cualquier error u omisión accidental, que tendrá que ser notificado por escrito al editor, será corregido en versiones posteriores.

Esta publicación y sus contenidos, incluyendo los textos y las imágenes, aparece bajo la protección, los términos y las condiciones de la licencia Creative Commons "Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 España". Por lo tanto se permite la copia en cualquier formato, mecánico o digital, siempre y cuando no esté destinada a usos comerciales, no se modifique el contenido de los textos, se respete su autoría y se mantenga esta nota. Cualquier uso que no sea el descrito en la licencia antes mencionada requiere la aprobación expresa de los autores y de los editores.



