

DEL “DESARROLLISMO” AL “ENTUSIASMO”:
NOTAS SOBRE EL ARTE ESPAÑOL EN TIEMPOS DE TRANSICIÓN
From the “Desarrollismo” to the “Enthusiasm”:
Notes on Spanish Art in Transition Times

Juan Albarrán Diego¹

RESUMEN

En este artículo pretendemos realizar una breve revisión del panorama artístico español desde, aproximadamente, el fin del horizonte desarrollista (1968) hasta el asentamiento definitivo de la democracia que supuso la primera victoria electoral del PSOE (1982). Tomaremos como referencia la línea de investigación abierta por varios proyectos expositivos y editoriales que en los últimos años han cuestionado la ejemplaridad de la transición democrática española esgrimiendo que ésta concluyó con una autoconversión del mismo aparato político franquista, que habría impedido el establecimiento de un sistema participativo y auténticamente democrático. En el ámbito artístico, la muerte del dictador se ha interpretado como una suerte de punto y aparte que resta vigencia a las prácticas militantemente antifranquistas desarrolladas en los márgenes del conceptualismo al tiempo que legitima una vuelta al orden encarnada en unas modas pictóricas apolíticas que, amparadas en su éxito mercantil, encubrían una actitud profundamente reaccionaria.

Palabras clave

Arte conceptual; entusiasmo; movida; políticas culturales; transición democrática.

ABSTRACT

In this paper we are intending to do a brief survey of the Spanish artistic panorama from, nearly, the end of the development economic policies (“desarrollismo”, 1968) to the definitive establishment of the democracy with the PSOE first electoral victory (1982). We will take as a main reference the research perspectives opened by several editorial and exhibition projects which, recently, have questioned the paradigmatic condition of the Spanish democratic transition, arguing that this process conclude with a self conversion of the dictatorial politic structures that had obstructed the establishment of a participative and genuine democratic system. In the artistic field, Franco’s dead have been understood as a point of inflexion that subtracts part of the politic validity to the anti-franquist practices developed in the borders of conceptual art. This interpretation also legitimizes a return to order embodied in non-politic painting trends that, supported by their market success, concealed an extremely reactionary attitude.

Keywords

Conceptual art; cultural policies; democratic transition; enthusiasm; movida.

¹ Investigador FPI (Junta de Castilla y León) adscrito al Área de Historia del Arte de la Universidad de Salamanca. Correo electrónico: jad@usal.es

A día de hoy los historiadores y politólogos aún discrepan a la hora de delimitar cronológicamente el proceso de transición a la democracia en España. El arco temporal de nuestro recorrido arranca a finales de la década de los sesenta cuando, en el contexto de un régimen cada vez más debilitado social y políticamente, algo empieza a cambiar en la práctica artística. Durante esa década, tras la crisis del omnipresente informalismo, convertido en una especie de vanguardismo institucionalizado², convivieron un pop precario que a duras penas arraiga en una incipiente sociedad de consumo (Equipo Crónica, Arroyo)³, con tendencias de tipo cinético-constructivista (Equipo 57, Alfaro, Palazuelo, Yturralde, grupo MENTE, Alexanco) y lenguajes figurativos de muy distinta índole (Genovés, Canogar, Antonio López)⁴. En un marco de creciente malestar social, muchos de estos artistas (incluidos algunos de los que lanzaron internacionalmente sus carreras al amparo de las políticas artísticas que legitimaban la dictadura en bienales y certámenes de todo el mundo) comienzan a adoptar posturas críticas con respecto a la situación política y social de un régimen asfixiante⁵.

Esta crítica se hará más explícita a principios de los setenta coincidiendo con la emergencia de lenguajes próximos al *land art*, al *povera* italiano y al arte conceptual⁶.

² MARZO, Jorge Luis: *Art modern i franquisme. Els orígens conservadors de l'avantguarda i de la política artística a l'Estat Espanyol*. Girona, Fundació Espais, 2007.

³ Cfr. VV.AA. *Pop Español*. Segovia, Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, 2004 (cat.).

⁴ Puede verse una controvertida panorámica de la creación española de estos años en BOZAL, Valeriano: *Pintura y escultura españolas del siglo XX (1939-1990)*. Summa Artis XXXVII. Madrid, Espasa Calpe, 1992.

⁵ Cfr. PATUEL, Pascual: "Arte y compromiso en la España del siglo XX", en *El arte español del siglo XX. Su perspectiva al final del milenio*. Madrid, Departamento de Historia del Arte Diego Velázquez, Instituto de Historia, CSIC, 2001. Sobre las políticas artísticas impulsadas por la administración franquista durante los sesenta véase NÚÑEZ LAISECA, Mónica: *Arte y política en la España del desarrollismo (1962-1968)*. Madrid, CSIC, 2006 (hemos tomado el linde cronológico del trabajo de Mónica Núñez como punto de partida de este artículo). Desde una óptica distinta, y sin incidir en las políticas culturales, también Simón Marchán consideró que la producción artística de esta década estuvo marcada por las políticas desarrollistas (los tres Planes de Desarrollo se desplegaron en los periodos 1964-1967, 1968-1971, 1972-1975): "Las corrientes predominantes en los sesenta –el realismo crítico y la crónica de la realidad, por un lado, y neoconstructivismo hasta arte cibernético, por otro-, a pesar de sus profundas diferencias y distintas intenciones, tienen muchos puntos en contacto. Tanto en sus lenguajes como en sus actitudes. Ambos toman la ascendente sociedad en vías de industrialización y consumista de los Planes de Desarrollo como referencia de sus prácticas lingüísticas e ideológicas. Ya sea abordando críticamente el desarrollo desigual del país o denunciando –aunque estuviese teñida de universalismo- la política represiva, ya fuese intentando conectar con la incipiente realidad tecnológica y consumista del neocapitalismo en ascendencia". MARCHÁN, Simón: "Los años setenta entre los nuevos medios y la recuperación pictórica", en *23 artistas. Madrid años 70*. Madrid, Comunidad de Madrid, 1991, p. 38 (versión corregida en 1991 del texto redactado con motivo de la Bienal de Venecia de 1976, y que apareció en la obra colectiva *España: Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*. Barcelona, Gustavo Gili, 1976).

⁶ Resulta difícil hablar de arte conceptual sin caer en imprecisiones históricas, teóricas y terminológicas. Críticos, artistas e historiadores han empleado esta denominación refiriéndose a un amplísimo abanico de prácticas muy heterogéneas. Si tomamos como referencia el estudio pionero de Lippard, "el arte

De hecho, es un lugar común afirmar que el conceptualismo español lleva implícito un fuerte componente político e ideológico. Los escasos estudios dedicados a nuestro conceptual⁷, desde el libro seminal de Simón Marchán⁸ hasta el reciente trabajo de Pilar Parcerisas⁹, insisten en este parecer, que se revela absolutamente acertado si consideramos la dimensión contestataria que adquiriría cualquier manifestación cultural (no necesariamente panfletaria) que escapase al control gubernamental en el crispado clima político del último franquismo.

Durante la dictadura, la historiografía oficial había establecido una serie de categorías que caracterizaban al arte español del pasado a la vez que direccionaban la producción estética del futuro. El arte genuinamente español atesoraba una serie de valores universales que emanaban de una individualidad genial y que se condensaban en obras eminentemente realistas cuya promoción y difusión (léase instrumentalización) eran responsabilidad del Estado¹⁰. Frente a esta concepción apolítica del arte, y conectando con la lucha por las libertades de la oposición democrática, las prácticas que crecen bajo el amplio paraguas del conceptualismo llamaron la atención sobre problemáticas políticas muy concretas, recuperando los espacios públicos como ámbitos de protesta, restituyendo parte de la capacidad del artista como agente de transformación social y proponiendo la colectivización de la autoría así como la autogestión de la producción, difusión y exhibición de sus trabajos. Sobre estos últimos aspectos incidieron de manera paradigmática las experiencias de los grupos Tint-1 y Tint-2¹¹, el Grup de Treball¹², la actividad algo posterior de l'ADAG¹³ y, en el ámbito

conceptual significa una obra en la que la idea tiene suma importancia y la forma material es secundaria, de poca entidad, efímera, barata, sin pretensiones y/o desmaterializada". LIPPARD, Lucy R.: *Seis años. La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Madrid, Akal, 2005 (1972), p. 8.

⁷ Sobre este particular véase el reciente ensayo de CARRILLO, Jesús: "Conceptual Art Historiography in Spain". *Papers d'art* 83, 2008.

⁸ MARCHÁN, Simón: *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid, Akal, 2001 (1974), p. 288: "En mi opinión, lo más destacable [del conceptualismo español] ha sido su intento, bastante generalizado, de invertir las premisas del arte como idea en su sentido inmanentista o neopositivista tautológico. Por otro lado, el conceptualismo español, al abordar esta inversión, está atendiendo a nuestra situación específica artística y político-social".

⁹ PARCERISAS, Pilar: *Conceptualismos poéticos, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España, 1964-1980*. Madrid, Akal, 2007, p. 27: "Cuando trasladamos el Conceptualismo a periferias del arte como España o América Latina, las premisas de la ortodoxia analítica del Arte Conceptual de los países anglosajones no son válidas. El proyecto de las periferias estuvo más estrechamente vinculado a la realidad social y política, y la capacidad crítica del Arte Conceptual empezó a actuar con una vinculación directa con lo real".

¹⁰ MARZO, Jorge Luis: *Art modern i franquisme. Els orígens conservadors de l'avantguarda i de la política artística a l'Estat Espanyol*. Ob. cit., pp. 21-23.

¹¹ SELLÉS, Narcís; FONT AGULLÓ, Jordi (eds): *Grup Tint-2 (1974-1976)*. Banyoles, Ajuntament de Banyoles, 2004 (cat.). El grupo Tint-2 desarrolló su labor organizativa en Banyoles entre 1974 y 1976 desde postulados próximos a los del Grup de Treball.

madrileño, algunos trabajos de Alberto Corazón (*Documentos*, 1970-1973; *Plaza Mayor, análisis de un espacio*, 1974).

Las primeras manifestaciones del conceptualismo español suelen situarse entorno a 1970, fecha que resulta tardía con respecto a las prácticas conceptuales que se están llevando a cabo en Europa y USA desde mediados la década anterior¹⁴. Sin embargo, existen elementos protoconceptuales en la obra de algunos artistas de generaciones anteriores como Joan Brossa, Antoni Tàpies¹⁵ y, sobre todo, en el grupo ZAJ¹⁶, cuyos orígenes se remontan a 1958. En esa fecha Walter Marchetti y Juan Hidalgo conocen a John Cage y David Tudor en Darmstadt. ZAJ no queda constituido como grupo hasta 1964 y su periodo de máxima actividad se extiende hasta 1973, centrándose ésta en “conciertos” de música concreta y acciones musicales con un fuerte componente visual¹⁷, siempre marcadas por la pobreza y sencillez de medios. Aquí radica uno de los rasgos característicos del conceptualismo español que, lejos de la

¹² VV.AA.: *Grup de Treball*. Barcelona, MACBA, 1999 (cat.). El Grup de Treball (1973-1975) fue la facción más radicalmente política del conceptualismo español de la que formaron parte una larga y cambiante nómina de artistas y críticos del ámbito catalán.

¹³ SELLÉS, Narcís: *Art, política i societat en la derogació del franquisme*. Girona, Llibres del Segle, 1999. En esta investigación Sellés realiza un estudio minucioso de las actividades, estrategias y posicionamientos político-artísticos de l'ADAG (Asamblea democrática d'artistes de Girona, 1976-1978) en el contexto de la transición a la democracia.

¹⁴ En el ámbito español destacamos las siguientes fechas: la exposición de Francesc Abad en el Ateneo de Madrid (1970), la Muestra de arte joven de Granollers (1971), Nacho Criado en la Sala Amadís (1971), Congreso Mundial de Diseñadores del ICSID en Ibiza (1971), Antoni Muntadas en la galería Vandrés (1971), Alberto Corazón en la galería Redor de Madrid (1971), varias acciones promovidas por Frederic Amat en la galería Aquitania de Barcelona (1971), intervenciones en la finca de Muntadas en Vila Nova de la Roca (1971), la Primera Muestra de arte actual, *Comunicació actual*, en l'Hospitalet (1972), *Informació d'art concepte* en la Llotja del Tint de Banyoles (1972), los Encuentros de Pamplona (1972), la actividad expositiva de la sala de la Asociación de Personal de la Caja de Pensiones (dirigida por Utrilla entre 1972 y 1975), las experiencias de la Universidad de verano de Prada (1973), la aparición del libro de Simón Marchán *Del arte objetual al arte de concepto* (1972) así como los ciclos de Nuevos comportamientos artísticos que este autor organizó en el Colegio de arquitectos de Barcelona y en el Instituto alemán de Madrid (1974). Puede encontrarse una cronología exhaustiva sobre este periodo realizada por Concha Jerez en el catálogo de la exposición *Fuera de formato* (Madrid, Centro Cultural de la Villa, 1983). También en PARCERISAS, Pilar: *Conceptualismos poéticos, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España, 1964-1980*. Ob. cit.

¹⁵ Y ello pese a la crítica que Tàpies dirigió contra el conceptual español en un artículo publicado en *La Vanguardia española* el 14 de marzo de 1973. La réplica llegó poco después con otro texto de un grupo de conceptuales que *La Vanguardia* rehusó publicar y que apareció en el número 21 de *Nueva Lente* (1973).

¹⁶ ZAJ se mantuvo siempre al margen de los circuitos comerciales, posiblemente porque no interesaba al precario coleccionismo, reaccionario y poco educado. La crítica española ignoró al grupo durante los sesenta y setenta (Simón Marchán no les menciona en *Del arte objetual al arte de concepto*). Tal vez ello haya contribuido a mantener parte del espíritu contestatario y subversivo del grupo que continúa vivo a día de hoy.

¹⁷ “Un concierto zaj, es ante todo, un espectáculo visual y una teatralización de la vida cotidiana donde están presentes el pensamiento zen y la familia zaj, es decir Duchamp (el abuelo), Cage (el padre), Satie (el amigo), y Durruti (el amigo de los amigos). Al que habría que sumarle Marinetti (al amigo olvidado)”. SARMIENTO, José Antonio: “Recorrido zaj”, en VV.AA. *ZAJ*. Madrid, MNCARS, 1996 (cat.), p. 17.

radicalidad de propuestas analíticas y lingüísticas (Kosuth, *Art & Language*), se presenta como una arte de *materialización pobre*. Algo que lo emparentaría con el *povera* italiano, el *land art* y la pintura de algunos informalistas (Alberto Greco o el citado Tàpies, sin ir más lejos).

Como es sabido, en el proceso hacia la desmaterialización del objeto artístico que planteaba el conceptual, el minimalismo desempeña un papel clave al proponer una economía medial y expresiva que supera el concepto de estilo y los anteriores excesos pictóricos, introduciendo a su vez reflexiones de carácter lingüístico y filosófico. En España, la insuficiente influencia de las corrientes de corte racionalista-constructivista dificultó el desarrollo de las experiencias minimalistas. Como bien ha señalado Javier Hernando¹⁸, la recepción del minimal no se producirá hasta la tardía fecha de 1981 coincidiendo con la exposición *Minimal Art* celebrada en la Fundación Juan March de Madrid. Con anterioridad, muy pocos artistas (Valcárcel, Criado, Posantí, Torres, Abad) habían trabajado desde postulados que pudiesen situarse en la órbita minimalista, por lo que las aportaciones de dicho movimiento (teatralidad, objetualidad, temporalidad, serialidad) y de aquello que vino después y que conocemos como anti-forma o postminimalismo¹⁹ no fueron tomadas en cuenta hasta bien entrados los años ochenta.

Las polémicas en torno a la valoración e interpretación de las experiencias conceptuales que abordamos a continuación pueden ser especialmente ilustrativas de la contradictoria evolución política, social y cultural que supuso la transición, y de cómo y por qué las políticas artísticas de los primeros gobiernos democráticos, lejos de fomentar una verdadera cultura democrática, objetivo principal de los nuevos comportamientos artísticos, han contribuido a asentar un concepto de arte autónomo, dócil y alejado de la realidad social.

¹⁸ HERNANDO, Javier: "La renovación escultórica de los ochenta en España". *Goya* 222, 1991.

¹⁹ En relación al postminimalismo podemos citar a artistas como Nauman, Eva Hesse o Louis Bourgeois, todos ellos presentes en la exposición *Eccentric Abstraction*, (Fischbach Gallery, Nueva York, 1966), organizada por Lucy Lippard, quien defendía un arte que, aun manteniendo algunos aspectos del minimalismo, iba más allá de la frialdad y seriedad de éste introduciendo elementos irónicos, informes, así como una nuevo concepto de subjetividad artística.

Habitualmente se señala el año 1975²⁰ como el punto final del movimiento conceptual en España²¹. En ese año el Grup de Treball queda disuelto tras arribar a un estadio de improductivo hipercriticismo, algunos creadores abandonan la práctica artística o retoman sus carreras como pintores al tiempo que el conceptual se ve sometido a una especie de proceso de institucionalización que se inicia con la inauguración del *Àmbit de Recerca* de la Fundació Miró de Barcelona (1975) y la posterior apertura de Metrònom bajo el patrocinio de Rafael Tous (1980). No obstante, durante la segunda mitad de los setenta y a lo largo de la década siguiente, artistas como Concha Jerez, Adolfo Schlosser, Eva Lootz, Darío Corbeira, Mitsuo Miura, Nacho Criado, Valcárcel Medina, Pedro Garhel y Rosa Galindo²², entre otros, trabajarán intensamente, sin visibilidad mediática pero con una notable conciencia política y social, desde posicionamientos próximos a los defendidos por los conceptuales: cuestionando la mercantilización y espectacularización de la práctica artística, retensionando la relación arte-vida, experimentando con nuevos medios, etc. Por desgracia, en los ochenta, los intereses de instituciones, crítica y público parecen discurrir por otros cauces.

El “entusiasmo”²³ que planeó sobre el arte español desde principios de la década tendría como correlato práctico la adopción epidérmica de tendencias pictóricas internacionales al amparo de estrategias mercantiles reaccionarias²⁴. La vuelta a una figuración más o menos expresionista (“la vuelta al orden”) resituaba ficticiamente al

²⁰ Sobre la situación artística y política del contexto transicional véase CORAZÓN, José Luis: “1975. España. Estética (I y II)”, en www.contraindicaciones.net (fecha de consulta 13.03.2008).

²¹ PARCERISAS, Pilar: *Conceptualismos poéticos, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España, 1964-1980*. Ob. cit., p. 460: “La muerte del general Franco en noviembre de 1975 y la consolidación de organizaciones políticas destinadas a tener un papel en el tránsito democrático, incluidos los partidos políticos, abrieron las puertas a una nueva sintonía general de libertad que desgajó definitivamente el activismo político del activismo artístico. (...) Hay que marcar 1975 como el punto de inflexión y año puente entre el periodo de la eclosión, configuración y debate del Arte Conceptual y el inicio de otra etapa que podríamos llamar posconceptual”.

²² Garhel y Galindo fueron los principales impulsores del Espacio P, una sala alternativa fundada en 1981 en Madrid que dio cabida (hasta 1998, fecha en que se convirtió en Fundación P trasladándose a Canarias) a todo tipo de prácticas artísticas (pintura, fotografía, vídeo, música electrónica, radio, instalaciones, poesía y *performance*) que tenían difícil cabida en el precario circuito institucional del momento. Se realizaron numerosas exposiciones, proyecciones, conferencias, y talleres anuales sobre arte de acción, llevando a cabo una extraordinaria labor de producción, estudio y difusión. En este espacio se formaron multitud de *performers* que pudieron establecer contactos con artistas de referencia que en las distintas actividades (Pistoletto, Meredith Monk, Peter Weibel, Ulrike Rosenbach, etc.). Sobre Espacio P (www.sitioweb.com/sitio3/p/espacio/index.html). Sobre Pedro Garhel (www.pedrogarhel.net).

²³ Acudimos al apelativo que en su momento empleó José Luis Brea (BREA, José Luis: *Antes y después del entusiasmo. Arte español 1972-1992*. Amsterdam, SPU publishers/Contemporary Art Foundation, 1989) para referirse a un estado de euforia artística que se extendería a lo largo de la práctica totalidad de la década de los ochenta.

²⁴ MARZO, Jorge Luis (ed.): “El ¿triunfo? de la ¿nueva? pintura española de los 80”, en VV.AA.: *Toma de partido. Desplazamientos*. Barcelona, Diputación de Barcelona, 1995.

arte español a la altura (o en una supuesta sincronía) del arte internacional, que en esos años presenciaba el *boom* comercial del neoexpresionismo alemán, la transvanguardia italiana y la nueva pintura americana. El panorama español a principios de la década estaba copado por la pintura de la nueva figuración madrileña (Carlos Alcolea, Carlos Franco, Rafael Pérez Mínguez, Guillermo Pérez Villalta) o por jóvenes valores de cariz expresionista como Barceló, que en 1982 sería seleccionado por Rudi Fuchs para exponer en la Documenta de Kassel junto con los grandes nombres de la nueva pintura internacional.

El conceptual, inherentemente crítico y difícilmente comercializable, quedó desterrado de un panorama artístico que buscaba el refrendo internacional por el camino de la superficialidad, ávido de un mercado que pronto vería el nacimiento de ARCO (1982). En esta incipiente e inmadura plataforma comercial no había lugar para las obras de las generaciones de artistas próximos al conceptual, algunos de ellos exiliados, otros olvidados, desplazados por una estrategia neoconservadora que situaba a un determinado tipo de pintura como el colmo de la vanguardia internacional a la que, por fin, algunos críticos creían haber llegado. Superada la dictadura, con la vista nublada por una entusiasta búsqueda de libertad, nadie reconocía las aportaciones de nuestro maltratado conceptual²⁵, que el influyente triunvirato formado por Juan Manuel Bonet, Ángel González y Francisco Rivas consideraba periclitado²⁶. Estos críticos defendieron una pintura apolítica volcada en su propia especificidad. Estrategia que parece corresponderse con la situación socio-política de una transición que no quería remover

²⁵ Maltratado incluso por la exposición que le dedicó en 2005 el MNCARS (*El arte sucede. Origen de las prácticas conceptuales en España*) comisariada por Rosa Queralt, con un montaje pésimo, un discurso superficial y una selección de obras arbitraria que en ningún caso ayuda a valorar la rica aportación de una generación injustamente olvidada. Pueden consultarse las críticas publicadas con motivo de esta exposición firmadas por Javier Maderuelo (“Conceptos confusos”, *Babelia*, 5 de noviembre de 2005), José Marín-Medina (“Carencias sobre el conceptual”, *El Cultural*, 20 de octubre de 2005) y Fernando Castro Flórez (“El vuelo sin motor del arte conceptual español”, *ABCD*, 22 de octubre de 2005). Todas ellas negativas.

²⁶ Acérrimos defensores de la nueva pintura española forjada en los setenta como alternativa al excesivo peso del informalismo, Bonet, Rivas y González comisariaron la exposición *1980* (Madrid, galería Juan Mordó, 1979) seleccionando a diez jóvenes pintores (Alcolea, Broto, Campano, Cobo, Delgado, Ortuño, Pérez Villalta, Enrique Quejido, Manuel Quejido y Ramírez Blanco) bajo los siguientes presupuestos: “Aquí y ahora, esta exposición no es a la postre sino *un muestrario representativo de la que va a ser la pintura de los ochenta* en nuestro país”. / (...) Ahora que afortunadamente *no está de moda el arte político*, es urgente replantear la política del arte; ahora que la política no se hace en la tela, es urgente replantear la política que se hace en la entretela”. BONET, Juan Manuel; GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel; RIVAS, Francisco: *1980*. Madrid, galería Juana Mordó, 1979 (el subrayado es mío). Algunos años después, el mismo Bonet admitió lo prescriptivo de sus propuestas: “(...) cuando *1980*, teníamos una visión demasiado militante y demasiado generacional de la escena española, queríamos obligatoriamente que la gente pintara y pintara de una determinada manera, proponíamos perentoriamente recetas”. BONET, Juan Manuel: “Paseos de un impresionista”. *Lápiz* 105, 1994, p. 87.

los fantasmas pasados, inmersa en una especie de pacto de silencio que propiciase el asentamiento pacífico y definitivo de la democracia.

A finales de los setenta Juan Manuel Bonet (director del Reina Sofía entre 2000 y 2004), pese a haber apoyado a ciertos artistas conceptuales desde la dirección de la galería Buades (1973-1974), comienza a mostrar su desprecio explícito por los conceptualismos españoles a los que tacha de “panfletarios”, “morralla ideológica”, “estériles sectarismos”. Bonet tergiversó, banalizó y simplificó interesadamente los verdaderos propósitos estéticos, políticos y sociales del conceptual²⁷ contribuyendo así al memoricidio que dificultó la apertura de un debate pausado y constructivo acerca de la pertinencia, vigencia y posible continuidad de una práctica artística crítica, rigurosa y reflexiva (más o menos próxima a las propuestas conceptuales), que a día de hoy, inmersos en un ambiente de descorazonadora banalidad, se ha demostrado del todo necesaria.

Salvo honrosas excepciones, esta amnesia adquiere una dimensión si cabe más preocupante cuando se atiende a las relecturas históricas que se han llevado a cabo desde el ámbito académico. En España los historiadores del arte, atrincherados en la producción estética de siglos pasados, han renunciado al estudio del arte de las últimas décadas. Esta situación está en parte motivada por la seria crisis de identidad que impide a la disciplina llevar a cabo los ajustes metodológicos necesarios para abordar con garantías el estudio del hecho artístico contemporáneo. Las escasas revisiones dedicadas al arte español más reciente minimizan, cuando no ignoran, las aportaciones del conceptualismo²⁸. En este sentido, encontramos un caso paradigmático en la producción

²⁷ BONET, Juan Manuel: “Un cierto Madrid de los setenta”, en *23 artistas. Madrid años 70*. Ob. cit., p. 25: “A propósito de radicalismos políticos: aunque la década fue la del juicio de Burgos, la del proceso 1001, la del asesinato de Carrero Blanco, la de los fusilamientos de Hoyo de Manzanares, la de la muerte de Franco, la de la restauración Monárquica y la transición a la democracia, el arte y la política tuvieron existencias relativamente autónomas (...). La instauración de la democracia y de una nueva convivencia entre los españoles desbarataban al fin los sueños de toma del Palacio de Invierno”.

²⁸ En este panorama sólo algunas tesis doctorales se han ocupado de aspectos concretos y figuras puntuales del ámbito conceptual: ALIAGA, Juan Vicente: *El conceptualismo en España y su significación. La década de los setenta*. Valencia, Universidad de Valencia, 1989; PÉREZ, David: *El margen inconcluso: Juan Hidalgo y la promiscuidad Zaj*. Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 1991; GUTIÉRREZ SERNA, Mónica: *Fuera de formato. Evolución, continuidad y presencia del arte conceptual español en 1983*. Madrid, Universidad Complutense, 1997; GARRIDO DE LA PEÑA, Catalina: *Carlos Pazos: el ciclo de la estrella, 1975-1980*. Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 1999; RODRÍGUEZ SÚNICO, M^a Teresa: *El caudal del arte de acción. La trayectoria artística de Esther Ferrer*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2001; PARCERISAS, Pilar: *Les poètiques pobres efímeres i conceptuals a Catalunya, 1964-1980*. Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 2001; ORTUÑO MENGUAL, Pedro: *Análisis de la influencia del arte conceptual catalán en las videoinstalaciones de artistas valencianos de lo 90*. Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2002; MORA MARTÍ,

historiográfica de Francisco Calvo Serraller, Catedrático de la Universidad Complutense de Madrid y uno de los críticos e historiadores del arte más prolíficos e influyentes en ámbitos académicos e institucionales. Si bien es cierto que Serraller incluyó las exposiciones, encuentros y acciones de artistas conceptuales en la extensísima y extremadamente útil cronología que constituye *España. Medio siglo de arte de vanguardia (1939-1985)*²⁹, la presencia y evaluación del conceptual español en sus libros más importantes deja entrever cierta desestima, especialmente si se la compara con la valoración positiva que le merece la nueva figuración madrileña y la “verdadera explosión de vitalidad” de los ochenta³⁰.

Por otra parte, tal y como hemos apuntado, las prácticas críticas no recibieron ningún tipo de apoyo por parte de la incipiente red de instituciones museísticas que crecía bajo el patrocinio de las diversas administraciones democráticas. Las políticas culturales de los gobiernos socialistas³¹, buscando la pátina de juventud y novedad promocional que legitimase su gestión, y equivocando los modos de satisfacer la deuda cultural contraída por el régimen fascista, prefirieron encumbrar a jóvenes creadores fácilmente exportables (Barceló)³² antes que reconocer el trabajo de artistas de sólida trayectoria que, bajo premisas intelectuales mucho más elaboradas, habían participado de una praxis artística que compartía los objetivos democráticos de la oposición antifranquista. Ésta, recién llegada al poder, parecía haber olvidado aquel compromiso adquirido con la ciudadanía que, ineludiblemente, debía pasar por el fomento de una cultura no sometida a las industrias del ocio y el entretenimiento, condición a todas luces imprescindible para el correcto desarrollo del juego democrático. El “entusiasmo”,

Laura de la: *Desplazamientos y recorridos a través del Land Art en Fina Miralles y Àngels Ribé en la década de los setenta*. Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2004.

²⁹ CALVO SERRALLER, Francisco: *España. Medio siglo de arte de vanguardia, 1939-1985*. Madrid, Fundación Santillana-Ministerio de Cultura, 1985.

³⁰ CALVO SERRALLER, Francisco: *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*. Madrid, Alianza, 1988, pp. 136 y ss.: “En nuestro país, aunque circularan ciertamente casi todas las modas artísticas de allende nuestras fronteras, se limitaron a centros muy concretos - Barcelona- y, en general, no tuvieron un arraigo visible. Quiero decir que la repercusión de ese último eslabón de la vanguardia analítica internacional aquí apenas sí se notó de forma explícita, aunque no quiera ello significar, ni mucho menos, que la procesión no fuera por dentro. Pero eso es harina de otro costal, que merece un estudio aparte y que cuando se haga seriamente, estoy seguro que pondrá en evidencia que el arte conceptual y otras corrientes afines a quienes más influyó, en nuestro país, o, si se quiere, a quienes más aprovechó, fue a los que paradójicamente nunca se identificaron con tales”; Véase también CALVO SERRALLER, Francisco: *El arte contemporáneo*. Madrid, Taurus, 2001, pp. 318-331.

³¹ Sobre la desastrosa política cultural del PSOE véase BRADLEY, Kim: “El gran experimento socialista”. *Brumaria* 2, 2003 (1996); así como la inteligente crítica de VILLAESPESA, Mar: “Síndrome de mayoría absoluta”. *Arena Internacional* 1, 1989.

³² Sobre estos aspectos es especialmente revelador el citado ensayo de MARZO, Jorge Luis (ed.): “El ¿triumfo? de la ¿nueva? pintura española de los 80”. Art. cit.

con su enconada defensa de una juventud identificada con la recién inaugurada democracia, relegó a los artistas de la generación conceptual a un segundo plano.

Uno de los ejemplos más claros de cómo nuestro conceptual pasa inadvertido en los 80³³, sin apenas capacidad para influir en la plástica de esa década, es la exposición *Fuera de formato*³⁴, celebrada en el Centro Cultural de la Villa de Madrid en 1983. Dicha muestra pretendía ofrecer un balance de las actitudes conceptuales de los setenta y, al mismo tiempo, mostrar la pervivencia de algunos de sus planteamientos en una “segunda generación” de creadores que seguían trabajando con los “soportes físicos menos usuales”³⁵. Dejando a un lado las discrepancias de criterios entre los responsables de la muestra, los posibles errores en su planteamiento y montaje (nada didáctico, confuso y un tanto hermético) así como las múltiples dificultades y sinsabores que rodearon el proyecto (no se consiguió que *Fuera de formato* itinerase a otros centros, las mesas de debate planeadas no se llevaron a cabo, la segunda edición del catálogo posterior a la muestra nunca pudo realizarse, muchas obras se perdieron para siempre, etc.), lo más significativo es que la repercusión en la prensa fue casi nula, apenas tres artículos³⁶, síntoma de que en aquellos momentos los intereses del estamento artístico (crítica, museo, público), y no sólo los del mercado, discurrían por otros derroteros. La asistencia de público, aunque masiva, no llegó a influir en la visión

³³ Existen otros: la revista *Lápiz* (una de las publicaciones especializadas más influyentes en el panorama artístico español desde sus inicios en 1982 hasta la actualidad) no dedicó un solo artículo al conceptual patrio hasta finales de la década de los ochenta, cuando críticos como Carlos Jiménez (“ZAJ, el oído en el ojo”, *Lápiz* 56, 1989; “La línea del horizonte, Mitsuo Miura”, *Lápiz* 80, 1991), Glòria Picazo (“Eugenia Balcells, visiones múltiples alrededor del círculo”, *Lápiz* 60, 1989; “Francesc Abad, la cita y la imagen”, *Lápiz* 61, 1989; “Francesc Torres, juegos de guerra”, *Lápiz* 62, 1989), Manel Clot (“Carles Pazos, el arte y la vida misma”, *Lápiz* 62, 1989), David Pérez (“Isidro Valcárcel Medina”, *Lápiz* 97, 1993) o Fernando Castro Flórez (“La mirada sedienta, Nacho Criado”, *Lápiz* 113, 1995) se lanzan a redescubrir el trabajo de aquellos artistas repasando sus trayectorias y poniendo de relieve su vigencia.

³⁴ Una completa reconstrucción de la exposición, así como un análisis exhaustivo de la gestación y repercusión del proyecto puede encontrarse en la tesis doctoral de Mónica Gutiérrez Serna, *Fuera de formato. Evolución, continuidad y presencia del arte conceptual español en 1983*, defendida en 1997 en la Universidad Complutense de Madrid y dirigida por Mercedes Replinger. La autora, partiendo de la documentación conservada en el archivo personal de Concha Jerez (una de las responsables de *Fuera de formato*) y de entrevistas a los protagonistas del proyecto, habla de las tensiones internas que surgieron durante la planificación de la muestra entre Jerez y Nacho Criado por un lado (quienes defendían un planteamiento centrado en artistas que ejemplificasen la supervivencia y evolución del conceptualismo en el arte español de aquel momento) y Teresa Camps por otro (que quería otorgar un mayor peso a artistas del ámbito catalán desplazando a madrileños y vascos a un segundo plano con el fin de revisar el conceptual “histórico” de los setenta). Además la reconstrucción minuciosa de la muestra se justifica por el hecho de que el catálogo de la misma se realizó antes de la exposición, por lo que las intervenciones (instalaciones y *performances*) así como el montaje específico de las piezas no pudieron ser documentadas.

³⁵ MARCHÁN, Simón: “Después del naufragio”, en VV.AA.: *Fuera de formato*. Ob. cit.

³⁶ Un artículo de Calvo Serraller en *El País*, un texto de Gloria Collado y Carmen Bermúdez en *La Guía del Ocio*, y una reseña de Carlos Díaz Bertrana y Carlos Gaviño en *El Sancho*.

general que se tenía de las prácticas conceptuales, ni en el mundo del arte, ni en un público poco educado que veía en aquellas obras meras “tomaduras de pelo”³⁷.

Ese desprecio generalizado hacia el conceptual encuentra una problemática excepción en el ámbito cultural Catalán. Es indiscutible que en Cataluña el conceptualismo alcanzó un desarrollo mayor que en otros núcleos artísticos (Madrid, Valencia o País Vasco). En este hecho tuvo mucho que ver la implicación de una burguesía comprometida con las iniciativas culturales más innovadoras que había salvaguardado la herencia de la vanguardia histórica (del surrealismo principalmente) y que en ocasiones llegó a ejercer como “mecenas” de ciertos artistas (Rafael Tous). También hay que señalar la obvia complementareidad entre las reivindicaciones del nacionalismo antifranquista (bastante cohesionado en Cataluña desde la creación de la Asamblea en 1971) y unas prácticas conceptuales que pretendían poner en crisis el *stablishment* artístico y político asentado en una Barcelona que, a su vez, irradiaba una desbordante cultura *underground*³⁸.

Desde aproximadamente 1992 la Generalitat de Catalunya viene impulsando una serie de políticas culturales centradas en la recuperación del arte conceptual catalán que tendrían como punta de lanza la organización de la exposición *Idees i actituds. Entorn a l'art conceptual a Catalunya, 1964-1980*, comisariada por Pilar Parcerisas (Centre d'art Santa Mònica, 1992)³⁹, y la inclusión en la colección del MACBA de un buen número de obras presentes en la muestra⁴⁰. La valoración del conceptualismo catalán y su recuperación durante los noventa conllevan la patrimonialización identitaria de los valores vanguardistas, democráticos y antifranquistas que habrían caracterizado al conceptual⁴¹, y que, de este modo, quedan adscritos a la rica tradición cultural catalana y a su conciencia nacional⁴². Este hecho no tendría mayor importancia de no

³⁷ Afirma Mónica Gutiérrez: “*Fuera de formato* no tuvo la trascendencia esperada, quizás porque en un momento básicamente pictórico los intereses no apuntaban hacia la práctica conceptual, o quizás, en palabras de Albert Girós, *no porque en su momento la pintura fuese la protagonista sino porque en ese momento se vive una transformación del arte hacia posturas de no compromiso, posturas más individuales –mientras que el conceptual tenía un cariz social importante- y a posturas más hedonistas que de revolución*”. GUTIÉRREZ SERNA, Mónica: *Fuera de formato. Evolución, continuidad y presencia del arte conceptual español en 1983*. Ob. cit., p. 82 (el subrayado es de la autora).

³⁸ Para conocer el clima cultural de la Barcelona de los años setenta resulta imprescindible el testimonio de RIBAS, José: *Los setenta a destajo. Ajoblanco y libertad*. Barcelona, RBA, 2007.

³⁹ *Idees i actituds. Entorn a l'art conceptual a Catalunya, 1964-1980*. Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1992.

⁴⁰ VV.AA.: *Col·lecció MACBA. Itinerari*. Barcelona, MACBA, 2002 (cat.). www.macba.es

⁴¹ Esta misma idea ha sido formulada en términos similares por CARRILLO, Jesús: “Conceptual Art Historiography in Spain”. Art. cit. p. 42.

⁴² PARCERISAS, Pilar: “Arte conceptual en Cataluña, revisado veinte años después”, en PICAZO, Glòria (ed.): *Impasse3. Una revisió de l'art Català recent a partir de textos publicats*. Lleida, Ajuntament

ser porque, en ocasiones, esta estrategia de recuperación, absolutamente legítima y necesaria, llega a confundirse con un enaltecimiento acrítico y chauvinista de aquellos artistas. Enaltecimiento que, en el peor de los casos, lleva a minusvalorar a los conceptuales que, trabajando fuera de Cataluña, no contaron con apoyos económicos, sociales, políticos (entonces) ni historiográficos (ahora).

La revisión histórica de Pilar Parcerisas parece apuntar en esta misma dirección. Su libro (sobre arte conceptual español⁴³), esperado como el primer estudio sistemático y distanciado sobre el tema, es una traducción con escasas modificaciones de su magnífica tesis doctoral (sobre conceptual catalán⁴⁴). Este ejercicio de reduccionismo pretende hacer creer que la actividad conceptual existente en el extenso y variopinto contexto del Estado español se limita a los trabajos llevados a cabo por el nutrido grupo de conceptuales catalanes a los que tan solo habría que sumar las aportaciones puntuales de Valcárcel Medina, Nacho Criado, Alberto Corazón, Tino Calabuig, Luis y Paz Muro. Parcerisas tan solo dedica unas pocas líneas a comentar los trabajos de los citados Concha Jerez, Darío Corbeira, Adolfo Schlosser, Eva Lootz, Mitsuo Miura y Pedro Garhel⁴⁵. Artistas con consistentes trayectorias que han

de Lleida, Pagès editors, 2001, p. 101 (publicado originalmente en *Butlletí del MNAC* 2, Barcelona, 1994): “Hay momentos fundamentales en la historia del arte de Cataluña que no pueden pasar desapercibidos, que van íntimamente ligados a su evolución como sociedad, y en los que el arte refleja y proyecta su luz interior. Se trata de momentos estelares del arte catalán, unidos a un renacimiento, a una nueva valoración de su identidad como país y como nación. / Desde la perspectiva de la Cataluña contemporánea es necesario constatar y reivindicar esos grandes momentos, esas grandes vías del arte por donde discurre nuestro transcurrir histórico, para poder discernir claramente entre lo propio y lo foráneo, entre lo permanente y lo variable, entre el arte del pasado que nos ayuda a entrever el futuro y aquél que nos aboca al ostracismo más decadente”. A propósito de los problemas identitarios relacionados con la interpretación y construcción historiográfica de la práctica conceptual, son especialmente interesantes las brillantes reflexiones sobre el caso argentino de VINDEL, Jaime: “Los 60 desde los 90: notas acerca de la reconstrucción historiográfica (en clave conceptualista) de la vanguardia argentina de los años sesenta”. *Ramona: revista de artes visuales* 82, 2008. Algunas de las contradicciones que Vindel señala en el ámbito argentino afectan también a las relecturas históricas del conceptualismo catalán. Especialmente en lo tocante a la problemática voluntad de delimitar una vanguardia conceptual nacional, fuertemente politizada, y su relación, mimética o no, con el conceptual lingüístico internacional.

⁴³ PARCERISAS, Pilar: *Conceptualismos poéticos, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España, 1964-1980*. Ob. cit.

⁴⁴ PARCERISAS, Pilar: *Les poètiques pobres efímeres i conceptuals a Catalunya, 1964-1980*. Ob. cit.

⁴⁵ Con una sólida formación musical y licenciada en Ciencias Políticas, los primeras exposiciones de Jerez datan de 1973 (Sala Peña, Madrid) y 1975 (Sala Prado del Ateneo de Madrid). Desde 1976 trabaja intensamente en el campo de la instalación y la performance. Corbeira formó parte del colectivo La Familia Lavapiés, grupo maoísta algunos de cuyos miembros estaban integrados en la Unión Popular de Artistas (UPA), que a su vez formaba parte del Frente Revolucionario Antifascista y Patriota (FRAP), organización que protagonizó varias acciones de lucha armada en el último franquismo. El grupo se disuelve en 1977 pero Corbeira seguirá trabajando intensamente durante los ochenta. Lootz, Schlosser y Miura están activos en España desde mediados de los sesenta. Pronto pasan a formar parte del ambiente artístico madrileño, entran en contacto con el grupo de artistas de la galería Buades y asisten a los Jornadas sobre nuevos comportamientos en el Instituto Alemán de Madrid. La primera exposición de Lootz tiene lugar en la madrileña galería Ovidio en 1973, donde se mostraron sus primeros objetos de

producido obras tan (o tan poco) conceptuales como puedan serlo las acciones de Jordi Benito, las fotografías de Carlos Pazos o los papeles y esculturas de Antoni Llena. Por otra parte, la autora fija una cronología que compartimenta la producción conceptual en tres etapas (preconceptual, 1964-1970; conceptual, 1971-1975; posconceptual, 1976-1980). Somos conscientes de que todo intento de sistematización (imprescindible al abordar cualquier estudio) acaba por simplificar e incluso tergiversar la verdadera naturaleza de los acontecimientos. En cualquier caso, el establecimiento de un periodo posconceptual que finalizaría hacia 1980, en el cual no se incluyen las propuestas de esa “segunda generación” de artistas conceptuales, contribuye a historizar el conceptual instituyendo un relato teleológico (de cariz obviamente nacionalista) y acerrojando una muy necesaria lectura objetiva y distanciada acerca de la relevancia y eficacia social de una práctica artística conceptual, alternativa, colaborativa, paralela, crítica al fin y al cabo, cuya pervivencia, según Parcerisas, parece no tener sentido por el simple hecho de que “el movimiento ya había finalizado”⁴⁶. Así pues, la estudiosa catalana está participando, quizás de manera involuntaria, de la corriente historiográfica que defiende la existencia de un antes y un después del dictador, un punto de inflexión democrático que restaría vigor a la lucha por las libertades, supuestamente alcanzadas tras un modélico proceso de transición. Establecer el final del movimiento conceptual coincidiendo con la disolución de la Asamblea democrática de Catalunya⁴⁷ implica

lona cosida y tarlatana. También Schlosser expone en Ovidio ese mismo año. Sus obras de esa época (tapices con figuras geométricas, estructuras de plexiglás y cordones elásticos) forman parte de una etapa de transición cercana al arte óptico y cinético que inmediatamente dará paso a sus trabajos objetuales realizados con piedras, madera, pieles y otros materiales orgánicos. Miura nunca abandonará su actividad pictórica fundiendo sus raíces orientales con influencias procedentes de la abstracción postpictórica y el minimalismo. Con una amplia formación multidisciplinar, los tres realizaron piezas próximas al arte conceptual, al posminimalismo y al *land art* durante la segunda mitad de los setenta. Asimismo Garhel alternó pintura y *performance* desde 1977. Su Espacio P es una referencia ineludible en el campo de la autogestión artística. Garhel fue invitado a participar en la Documenta de Kassel de 1987.

⁴⁶ PARCERISAS, Pilar: *Conceptualismos poéticos, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España, 1964-1980*. Ob. cit., p. 289. A propósito de la citada exposición *Fuera de formato*, impulsada por Concha Jerez y Nacho Criado, Parcerisas llegó a afirmar que constituye un “intento de apropiación histórica de estas poéticas [conceptuales] por artistas que llegaron más tarde” (PARCERISAS, Pilar: *Les poètiques pobres efímeres i conceptuals a Catalunya, 1964-1980*. Ob. cit. p. 13. Este y otros fragmentos de su tesis no aparecieron en la traducción castellana de reciente publicación). Parcerisas parece echar mano de un criterio de originalidad que el conceptual desestimaba y olvida el compromiso político social que reclamaban las prácticas críticas y que prevalecería por encima del “quién llegó primero”.

⁴⁷ PARCERISAS, Pilar: *Conceptualismos poéticos, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España, 1964-1980*. Ob. cit., pp. 460-461: “En Cataluña, la evolución política del Arte Conceptual se ciñó, casi paso a paso, a la cronología política, con la fundación de la Asamblea de Catalunya en noviembre de 1971 y con la muerte de Franco en 1975. El fin del Arte Conceptual coincidió también con la disolución de la Asamblea (noviembre de 1977) y el reconocimiento de los partidos políticos, sobretudo el PSUC, legalizados el 3 de mayo de 1977. / (...) Toda la carga política e ideológica del Arte Conceptual durante el periodo de mayor actividad de la Asamblea de Catalunya desapareció y quedó

levantar una barrera artificial (recordemos que toda convención historiográfica es un ejercicio de poder) que deja fuera del cuestionable etiquetado “conceptual” a un grupo de artistas cuya actividad crítica, politizada en grado variable, era, en plena transición, más necesaria que nunca.

Llegados a este punto, queremos recordar la versión de la historia que en su momento aportó José Luis Brea en *Antes y después del entusiasmo* (1989)⁴⁸. Un intento valiente por repensar nuestros ochenta demostrando cómo aquel éxtasis creativo no era más que un espejismo creado por un grupo de comisarios, españoles y extranjeros, que dieron tan solo una versión interesadamente parcial de lo que aquí pasaba (“desvelar lo que en la fábula que corre como cierta se ha escamoteado, la falacia deslizada, la mentira hecha pasar por verdad”). Brea comienza por desmentir la creencia comúnmente aceptada de que en el arte español hubo un antes y un después de la muerte del dictador: “Ni después de él ha emergido, en el campo de la actividad artística, algo que antes no existiera, ni se ha extinguido nada que sí”⁴⁹. Pintores como Carlos Alcolea, Carlos Franco, Chema Cobo o Pérez Villalta, lanzados al estrellato en los ochenta, ya estaban trabajando durante los últimos años del franquismo, al tiempo que las poéticas conceptuales, beligerantemente antifranquistas, tuvieron cierto recorrido muerto Franco. Aquel argumento había servido para dar un portazo en las narices al conceptual y al resto de prácticas críticas que existían en nuestro país anulando la posible continuidad de sus propuestas y alterando (retardando, más bien) la aparición de lo que actualmente denominaríamos prácticas neoconceptuales. Muy posiblemente aquí radica una de las causas de la inmadurez que ha venido trabando el desarrollo del sistema (“escena invertebrada”, diría Brea) artístico español (artistas, crítica, galerías, museos, público).

Brea establece dos momentos fuertes en el arte español de las últimas décadas. Por un lado, el arte desarrollado en los “alrededores” del conceptual entre 1972 y 1979 (cita a Nacho Criado, Eva Lootz, Adolfo Schlosser, Mitsuo Miura) y, por otro, el arte que emerge a finales de los ochenta y principios de los noventa con “una actitud de

delegada en los partidos políticos, como depositarios de las reivindicaciones populares que hasta el momento canalizaba la primera”.

⁴⁸ BREA, José Luis: “Los muros de la patria mía”, en *Antes y después del entusiasmo. Arte español 1972-1992*. Ob. cit.

⁴⁹ *Ibíd.*, p. 64.

autocuestionamiento del propio espacio de acontecimiento” (Muñoz, Iglesias, Espaliú): dos momentos, “antes y después del entusiasmo”, que inauguraban y clausuraban nuestros años ochenta. La apertura de este prolongado paréntesis temporal en que las actitudes reflexivas se ven arrinconadas por tendencias pictóricas tiene una clara lectura política que enlazaría con aquellas versiones de la transición que cuestionan su ejemplaridad⁵⁰. En este sentido, compartimos las tesis de José Vidal-Beneyto, quien defiende que la transición española no supuso una verdadera democratización de la vida política, sino tan sólo una democratización aparente, superficial, que permitió perpetuarse en el poder a la clase política franquista mediante una reforma “de la ley a la ley”. Como en lo político el cambio había sido relativamente pequeño (una mera autotransformación llevada a cabo por los herederos del régimen), la cultura y el arte debían imbuirse de un espíritu joven, rupturista, transgresor y en apariencia liberal que contribuyese a proyectar la imagen de un país efectivamente renovado. La nueva y amnésica democracia necesitaba un arte nuevo como imagen promocional de un país en pleno cambio⁵¹.

La nueva pintura de los ochenta y, sobretodo, la Movida desempeñaron ese papel promocional. Tal y como afirma Eduardo Subirats: “La Movida fue un efecto cultural de superficie, no una obra de arte total. Se identificó enteramente con una fiesta frívola y corrupta, con una estrategia de signos bufos, y con una acción social comprendida como mercancía y simulacro. / (...) Pese a su banalidad, o precisamente a causa de ella, la Movida significó, sin embargo, un verdadera y radical transformación de la cultura. Neutralizó cualquier forma imaginable de crítica social y de reflexión histórica. Introdujo, en nombre de una oscura lucidez, la moral de un generalizado cinismo. Su oportunismo mercantilista, indisolublemente ligado a una estética de la trivialidad, desembocó finalmente en una praxis política entendida como acción

⁵⁰ Cfr. MEDINA, Alberto: “De la emancipación al simulacro: la ejemplaridad de la transición española”, en SUBIRATS, Eduardo (ed.): *Intransiciones*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2002; VV.AA.: *Disidencias otras. Poéticas y acciones artísticas en la transición política vasca (1972-1982)*. San Sebastián, Koldo Mitxelena Kulturnea, 2004 (cat.); VV.AA.: *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*. Barcelona, San Sebastián, Sevilla; MACBA, Arteleku, UNIA; cuatro volúmenes editados entre 2003 y 2007; MARÍ, Antoni; RISQUES, Manel; VINYES, Ricard (dirs.): *En transición*. Barcelona, CCCB, 2007 (cat.).

⁵¹ VIDAL-BENEYTO, José: *Memoria democrática*. Madrid, Foca, 2007, p. 188-192. Estas mismas ideas fueron enunciadas por el autor con meridiana claridad en la mesa redonda *Política y cultura en la transición* (MACBA, Barcelona, 8 de octubre de 2003) dentro del proyecto *Desacuerdos* (www.desacuerdos.org).

comunicativa: síntesis de despolitización de la sociedad y estetización política”⁵². Al amparo de los gobiernos socialistas, recordada hoy con nostalgia y hábil voluntad instrumentalizadora⁵³, la Movida responde a ese individualismo abúlico que surge de la más aberrante incultura democrática. Esa total apatía por lo público, lo común, lo colectivo, desemboca en la actual irresponsabilidad civil fomentada por el pernicioso dirigismo paternalista ejercido desde el poder, que incita a la ciudadanía a delegar sus responsabilidades y olvidar su capacidad como sujeto político. Las entusiastas políticas culturales de los ochenta acabaron implantando en la sociedad una serie de imágenes, funciones y arquetipos del (y para el) arte que lo convierten en un simple objeto decorativo, en un divertido pasatiempos o en la creación excéntrica y genial de un individuo talentoso. Conceptos artísticos muy alejados de los ideales democráticos que compartieron la oposición antifranquista y los artistas conceptuales.

Ante este tipo de afirmaciones se suele contra argumentar recordando que en España existe un sistema democrático parangonable al de otros países europeos. En palabras de Vidal-Beneyto: “Lo es igual o más que el de la mayoría de las democracias occidentales. Lo que sucede es que en ellas había y hay demócratas y en la nuestra, apenas”⁵⁴. Del mismo modo, podemos afirmar que en España existe un sistema del arte similar al de nuestros vecinos europeos (museos, galerías, comisarios). Pero los males que, por supuesto, existen más allá de nuestras fronteras aparecen amplificadas en un contexto (el nuestro) con graves carencias culturales: la infraestructuras artísticas dependen en demasía de la caprichosa voluntad política de nuestros gobernantes que, en algunos casos, llegan a ejercer censuras más o menos tácitas; nuestros artistas, formados en facultades ancladas en los gloriosos ochenta, tienen un bagaje intelectual insuficiente que les impide articular discursos mínimamente elaborados; el arte contemporáneo ocupa un lugar marginal en los planes de estudio y programas de investigación de los departamentos de Historia del arte, por lo que las revisiones históricas que podrían generar o cuestionar criterios de valor son más bien escasas; la crítica, cada vez más

⁵² SUBIRATS, Eduardo: “Transición y espectáculo”, en SUBIRATS, Eduardo (ed.): *Intransiciones*. Ob. cit., pp. 77-79. Del mismo autor véase: “Final de la movida”, en *España, miradas fin de siglo*. Madrid, Akal, 1995 (publicado originalmente en *El Independiente*, Madrid, 23 de marzo de 1991).

⁵³ VV.AA.: *La Movida*. Madrid, Comunidad de Madrid, 2007 (cat.).

⁵⁴ VIDAL-BENEYTO, José: *Memoria democrática*. Ob. cit. p. 163. El propósito de Vidal-Beneyto es rectificar una muy extendida visión de la transición que otorga el peso del cambio a una serie de políticos aperturistas, herederos del franquismo, autoproclamados adalides de la democracia (Fraga, Suárez, Fernández Miranda, Juan Carlos I), que habrían sabido conducir el proceso de reforma con inteligencia y moderación. Esta versión de los hechos no contempla la incontenible presión de los movimientos sociales, sindicatos, partidos de izquierda y Juntas democráticas que representan los verdaderos y necesarios antecedentes de la democracia, hoy olvidados, y que posibilitaron la transición político-social.

sectaria, se limita a poner sobre la mesa opiniones que rara vez son argumentadas y discutidas; y todo ello repercute en un público desorientado que contempla la práctica artística como una actividad más con que ocupar su tiempo de ocio. Parece que, en este panorama un tanto preocupante, ante la pregunta “qué hacer”, la única respuesta posible sigue siendo “educar”.