

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

FACULTAD DE BELLAS ARTES



**LA PINTURA ANDALUZA DE LOS OCHENTA
HISTORIA, REFERENCIAS E INTERACCIONES
ICONOGRÁFICAS**

TESIS DOCTORAL PRESENTADA POR

JOSÉ MARÍA LARRONDO FRAILE

DIRECTORES

MANUEL GONZÁLEZ DE ÁVILA

JULIO ALBERTO MARTÍN MARTÍN

SALAMANCA 2011

**LA PINTURA ANDALUZA DE LOS OCHENTA
HISTORIA, REFERENCIAS E INTERACCIONES
ICONOGRÁFICAS**

Tesis doctoral presentada por José María Larrondo Fraile

Universidad de Salamanca

Facultad de Bellas Artes

Departamento de Historia del Arte-Bellas Artes

Directores

Manuel González de Ávila

Julio Alberto Martín Martín

Salamanca, 2011

A mi padre.

El hombre económico es un estúpido; el hombre heroico es un tonto; pero, en algún punto entre el estúpido y el tonto, el hombre humano, si me perdonan la expresión, sigue su inseguro camino.

Kenneth Boulding

CONTENIDOS

Premisa

Enfoque

1. Enfoque general..... 7
2. Plan de trabajo..... 13
3. Entrevistas.....17

Escaner histórico

1. Una primera aproximación al arte en Sevilla..... 21
2. Petimentos. Veinte años encorsetados y el mayo francés..... 33
3. La muerte de Franco. Esquizos y Oligos..... 43
4. Agredano enciende la chispa. Titanlux y moralidad..... 77
5. Aviones de plomo. Antes y después del entusiasmo..... 123
6. De Manhattan a La Expo. Una mirada a los noventa..... 159

La pintura hablada. Opiniones al cabo de treinta años..... 171

Interacciones iconográficas durante los ochenta..... 463

Conclusiones..... 483

Bibliografía.....491

Premisa

Resulta evidente que a la hora de afrontar un trabajo de investigación, nada se debe dar por sentado a priori. Hay muchas razones por las que se puede elegir o no un tema y todos sabemos las que convienen. Nos referimos a una problemática bien acotada, que tenga cierto perfume de novedad, sin demasiado riesgo y demás coordenadas de autocomplacencia.

Otra cosa muy diferente es que aquello en lo que quieres bucear, te resulta ineludible porque precisamente eso y no otra cosa es lo más sentido. Y además es sentido por una razón bien sencilla: fue lo más vivido.

Está claro que la perspectiva histórica resulta fundamental a la hora de arrancar un trabajo de este tipo. Si te encuentras demasiado lejos de los hechos, te apoyarás exclusivamente en otros analistas que han estudiado el tema mucho antes que tú. Es evidente que entonces el tema no lo has vivido. Si tu posición es demasiado cercana, corres el riesgo de sacar consecuencias erróneas ya que rozarás variables adyacentes que enturbian los sentidos.

Veinticinco años es una buena distancia. Aún recuerdas lo vivido y los protagonistas han tenido suficiente tiempo de reflexión como para modular su particular visión de las cosas. Ya tenemos el momento. Ahora toca colocar algunos personajes (por su actividad) en un determinado espacio.

Si se confiesa que uno es pintor, puede ocurrir que se sienta algo de rubor -incluso pavor- con semejante confesión, dado lo que estamos viviendo. Pero no adelantemos acontecimientos, ya que estas confesiones en el inicio de un trabajo de investigación tan sólo sirven como premisa, y en consecuencia siempre te transportan al principio, con lo que es mejor atacar directamente el asunto que nos ocupa: lo ocurrido en Andalucía, dentro del mundo de la plástica, durante la década de los ochenta. Empezamos a acotar.

Conforme nos vamos adentrando, resulta más y más fascinante viajar por determinados años de nuestra cultura. En el fondo, hasta los desiertos parecen fascinantes, precisamente porque adquieren el sentido de los silencios en la música. Desde 1982 hasta 1987 pasan muchas cosas. 1984 está muy connotado: no sólo algunos lo toman como referencia del “final del arte”, sino que además lo hacen con un requebro parvulario, nada dantesco pero sí dantónico (de A. Danto).

Ciertas características del arte de los ochenta, más o menos asumidas por todos, son: juventud, rápida internacionalización, desparpajo, eclecticismo desbordado, leer compulsivamente a los autores franceses, vestir de gris, nada de complejos, velocidad de ejecución, permeabilidad a lo postmoderno y, en líneas generales, una pésima técnica. Con respecto a este último punto, habría que decir que no fue el caso de todos y que se presupone que al referirnos a “técnica” también nos estamos refiriendo al contenido, y por tanto a la iconografía. Desde luego, cabaret no faltó.

¡Cabaret! Podría ser el momento de corregir o de censurar. ¡Es tan incorrecto! Pero ocurre una cosa. Para entender los ochenta en Andalucía hay que entender lo que pasó en el país y entender lo que pasó fuera de nuestras fronteras, fundamentalmente en New York, en Alemania y en Italia. Ello tendrá mucha más importancia que lo que venía pasando en la misma Andalucía, sobre todo en Sevilla.

De todas las referencias que describen los aspectos del arte producido en los ochenta, hay una particularmente clara, precisamente porque se conforma como kilómetro cero por un lado y consecuencia final por el otro: “*Pero el nuevo entusiasmo está bañado por un escepticismo lúcido, por una disolución de los valores absolutos, que imprime a la situación posmoderna la impronta de un romanticismo congelado o contenido*”¹. Adelantamos, por obvio, que estos términos de temperatura fueron utilizados en Andalucía de una forma expresa en 1984 e incluso antes.

1 Marchán Fiz, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto*, Madrid, Akal, 2009, p. 317.

Vista con el tiempo, existen otros aspectos que marcaron especialmente la producción plástica de la época. El primero de todos, dada la velocidad con que se produjeron los acontecimientos, era una especie disolución espacio-tiempo. Nos referimos a que flotaba en el aire el concepto de *genius loci*, defendido por Bonito Oliva, y esto producía una sensación de libertad a la hora de combinar elecciones iconográficas propias del territorio donde te hallabas asentado con otras caprichosas o aleatorias sin permitir que las primeras anclasen a los autores, sino todo lo contrario. Se estaba en todas partes. Nunca se viajó tanto.

Otra característica asumida sería la interacción multidisciplinar. Nos referimos a que era absolutamente frecuente que muchos autores tocaran varias actividades creativas y se veía como normal. Se entendía como algo que tenía que ver más con el concepto de artista que con la actual tendencia del *mainstream*. Era un fenómeno natural, tan natural como que se pasaba de sujeto a individuo de forma automática y sin hacer ningún asco –todo lo contrario- a dos facetas del poliedro productivo. Una sería el verse atrapado por los pensamientos (iconografía de las catástrofes). La otra sería verse felizmente atrapado por el dispositivo. El sistema te llamaba y punto. No es de extrañar que un autor como José María Durán haga una clara referencia a esto: “Son, en cambio, todos los agentes que participan en el “campo” de producción artístico, esto es, los críticos y comisarios, los coleccionistas y galeristas, etc., los que producen de hecho la obra de arte, su valor y significado tanto social como económico” . Durán añade: “ En cualquier caso, la idea de un único sujeto-autor sería atribuible a cierta ideología que Pierre Macherey, en su clásico *Pour une théorie de la production littéraire*, había definido, siguiendo a Althusser, como humanismo”².

Tratamos de dejar claro con estas aproximaciones que el tema es complejo. Desde luego existen interesantísimos textos de la época que exploran la situación, y otros posteriores que la analizan con perspectiva. Adelantamos la revolución que produjo Achille Bonito Oliva cuando se lanzó la transvanguardia.

2 Durán, José María, *Hacia una crítica de la economía del arte*, Madrid, Plaza y Valdés, 2008, p. 205.

En este sentido, las reflexiones de Kevin Power analizando a Bonito Oliva en la revista *Figura*, número 4 de invierno de 1985, resultan particularmente significativas. Se titularon “*Releyendo a Bonito Oliva: Algunos pensamientos que algunos aparentemente no comparten*”. Aunque la verdad es que si hay un texto de culto en dicha revista, es sin duda “*Titanlux y moralidad*”, de Rafael Agredano. Este texto abre el número cero en la primavera de 1983 y se considera la introducción de la transvanguardia en Andalucía.

Adelantemos que en los tiempos que nos competen, la revista *Figura* fue pionera en artes plásticas, aunque tocó muchos otros temas. Después de ella aparecieron en Madrid un ramillete de publicaciones que hicieron una labor fundamental en la difusión del arte, varias de ellas debidas al esfuerzo de Borja Casani. La influencia de *Figura*, vista con el paso del tiempo, fue enorme. De hecho ha estimulado un notable estudio en forma de tesis por parte del artista y profesor Paco Lara en 1993 titulada “*21 años después de la revista Figura*”, y publicada en 2008.

Nos consta que, en estos momentos, Juan Carlos Martínez Manzano acaba de defender otra tesis, esta vez centrada en los artistas malagueños de los ochenta, lo cual es de agradecer dado que hasta la fecha no había ninguna investigación sobre Andalucía oriental.

Es de recibo sacar a colación que en fechas recientes se han publicado dos ejemplares de evidente transcendencia, y que aportarán a este trabajo más de un dato y más de una duda. El primero de ellos es *La Movida* y el segundo *Los Esquizos de Madrid*. Por supuesto que Madrid era el centro, pero resulta curioso que tanto en la década de los ochenta como en la anterior los artistas andaluces tuvieron un peso específico fundamental. Si la “Movida” representó los ochenta, “Los esquizos” representaron los setenta, aunque todavía queda más de un protagonista de esta época que reivindica el término de “Los Fantasmas”.

Textos de la época, revistas de la época, programas de televisión, estrategias, armar un sistema inexistente, enfrentamientos y negociaciones. Entusiasmos y depresiones, utilidades políticas y chascarrillos. Censuras, impagos y otros eventos naturales. El Cock (bar de culto en las traseras del Chicote donde en tiempos franquistas se jugaba al

pocker). Las tensiones en Arco, más allá de aquellas otras provocadas en otros arcos por el mismísimo Cristobal Halfter en un cuarteto de cuerda. Todas ellas a medio camino entre el mundo de las verdades y el de las creencias que, como todos sabemos - sin ponernos demasiado platónicos- suponen un primer paso de conocimiento. ¿Conocimiento como un recuerdo? Como un recuerdo, sí, pero también como una memoria sacramental que ha influido en un gran número de personas. En este estudio sobre los años ochenta, el factor humano –como en casi todo- resulta fundamental.

Sirvan estas líneas como mera premisa de actitud ante el tema a que nos enfrentamos. En Madrid pasaron muchas cosas, pero en otros puntos del país también, y lo ocurrido en Andalucía tuvo sus particularidades. Sevilla fue un centro magnético especial, incluso antes de la aparición de la revista *Figura* y, desde luego, mucho después.

Se me ha de perdonar si en algún momento se describen ciertos hechos con demasiada pasión, lo cual no es muy científico, pero sí coherente con los tiempos; todo ello siendo conscientes de que, al saltar de una terminología a otra, corremos el riesgo de provocar un cambio de episteme. Por lo que nos toca, nuestra posición podría compararse con la que en antropología se denomina “observación participante”, si bien en mi caso debería hablarse con más precisión de “participación observante”. Se puede observar desde muchos ángulos y saltar de muchas maneras.



Enfoque

1. Enfoque general

Ya hemos avanzado ciertas coordenadas de ese momento particular que supuso en nuestro país –y en muchos otros- la década de los ochenta. Y desde luego que pareció un momento, entre otras cosas por cómo surgió (a una velocidad de vértigo), por la manera en que se desarrolló y por su posible pervivencia en el espíritu de muchos de sus protagonistas. En realidad, nunca fue un movimiento. Más bien fue una adscripción. Fue la participación generalizada de los artistas jóvenes en “algo” que estaba en la atmósfera, con ciertas connotaciones de juego, pero un juego que cambiaba sistemáticamente sus reglas como aquel otro que inventó Xul Solar para jugar exclusivamente con Borges. Fue una gran película con muchos intérpretes. Ninguno de ellos pasó por la escuela para estudiar a Stanislavsky. No había reglas y tampoco método.

Todo ocurrió con el mismo automatismo con el que la resistencia francesa empezó a sabotear la retaguardia nazi el 6 de Junio de 1944. Se intervino cuando se escuchó por la radio aquel fantástico poema de Verlaine: “*Les sanglots longs des violons bercent mon coeur d’une langueur monotone*”. El desembarco de Normandía cambió la Historia y no es mala metáfora, ya que nuestro país también lo intentó en varios frentes y en varios momentos, pero ocurrió un poco al revés: fuimos invadidos. No estuvo mal.

Se ha escrito bastante acerca del nerviosismo del arte español de la época, tal y como apuntó Catherine David: “Hubo un problema en el arte español porque hubo una gran histeria en los años ochenta. No se pueden fabricar artistas de la noche a la mañana y me parece que hoy no queda mucho de aquella efervescencia”¹. Con respecto a esto último –siguiendo una línea de comparativa bélica- habría que recordar al general Mac Arthur cuando dijo: “Todos los soldados están verdes hasta su primer combate”. Pero, ¿qué pasa al final y cuáles son los resultados?

¹ Martínez Manzano, Juan Carlos, *El posicionamiento estético de la pintura figurativa en la década de los ochenta en Málaga. Transeúntes en hora punta*, Málaga, Diputación de Málaga, 2009. p. 30

Nos referimos a la pregunta introducida de si pervive el espíritu de la época y de qué manera. Creo que la respuesta la espetó el mismísimo Rafael Agredano. Cuando le preguntamos acerca de lo que quedó de aquellos años, contestó lo siguiente: “Las batallas se definen a través de la fortaleza, desde la capacidad de combate más que desde la razón”². Dado que nada impide aglutinar citas históricas con el mismo cariz, es de recibo recordar aquel cartel que en 1986 colocó Guillermo Paneque al lado del balcón de su estudio, pared con pared con la mismísima Maestranza de Sevilla. Desde muy lejos, en el barrio de El Arenal, se podía leer: “¡Es la guerra!” Corría el año 1987.

Comentario aparte, con respecto a este hecho, sería explicar que la Real Maestranza de Caballería no sólo es la Plaza de Toros de Sevilla. Es una institución fundada en el siglo XVII de alto significado. Para ser maestrante se deben poseer ocho apellidos nobles y el Hermano Mayor siempre es el Rey. La tradición en Sevilla es una variable de capital importancia, ya que por herencia o por rechazo siempre está presente.

El mismo Guillermo en 1989 recibió a los invitados de su primera exposición en La Máquina Española, con su nueva sede en Madrid, al lado del Reina Sofía, con tres felpudos y tres textos. En el primero de ellos se podía leer: “Te daré una limosna, pobre hombre, porque no todo el mundo puede permitirse el lujo de representar la miseria de otros. ¡Mira cómo nuestros importantes motivos disfrutan humillándonos como artistas!”.

Evidentemente eran tiempos muy calientes, y esta premisa, pese al “enfriamiento lúcido”, provocó ciertos hechos que tuvieron su trascendencia. En el texto *Una mesa gris: de la funcionalidad a la simulación*, podemos encontrar: “La sensibilidad de vida ya no es cuestión de adhesión a un discurso positivo, sino de templar el tono a la hora de subir al carro de lo último”³. Lo que supone que Simón Marchán lo supo leer muy bien. Eran tiempos calientes y fríos al mismo tiempo. Se sabía templar, y perdonen el símil taurino.

2. *Ocho pintores juntos*. 12'15'', Videoplaning & Maestranza Films, Sevilla, 1993.

3. Larrondo, José María, *Una mesa gris: de la funcionalidad a la simulación*, Revista *Figura* N° 2, Sevilla, 1984, p.79.

Franco muere en 1975, pero si hay una fecha fundamental a la hora de analizar los años ochenta, ésta es cuando Juana de Aizpuru funda Arco en 1981. Recordemos que en ese mismo año Tejero –pistola en mano- entra en el Congreso de los Diputados y que un año antes, tras dieciocho meses de rodaje en 16 milímetros, Pedro Almodovar estrena “Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón”.

Arco supuso abrir las puertas a las vías europeas y se empezó a salir y a entrar a una velocidad de vértigo. Se nos invitó a celebrar la primera cena de arte contemporáneo en honor del nacimiento de nuestra gran feria, y se descubrió la variedad que nos regalaba el sistema. Pero las “poles” de salida no eran las mismas para todos, y ocurrió como cuando el marido le dice a Rosemary tras una velada en casa de la vecina: “Todos los platos eran de diferentes vajillas 4”. Algunas galerías y críticos ya existían, pero la verdad es que a partir del momento descrito se abrieron muchas galerías, aparecieron nuevas firmas y se desplegó nuestra estructura de museos y centros. También afloraban artistas por todas partes y todo se produjo con la agradable sensación mareante del vértigo. Creo que el ritmo productivo, y por supuesto el expositivo, casi se podría calificar de “flash cards”. Nos referimos a ese sistema pedagógico, de origen norteamericano, en el que se enseñan rápidamente a los niños cartas con siluetas.

A veces, las “flash cards” también contienen siluetas de los buques de la armada contraria para facilitar su detección. Puede que con el paso del tiempo la cosa no haya variado mucho, pero se tiene la sensación de que ahora en las cartas aparecen párrafos y de que hay que inventar rápidamente una silueta. Nos acordamos de Tom Wolfe y de su fabulosa “Palabra pintada.”

También recordamos que durante 1986 y 1987 estaba de moda hablar y reflexionar sobre el poder, muy probablemente por influencia de Roland Barthes, Michel Foucault y Jean Baudrillard. Esas temáticas flotantes (hubo varias durante varios años) produjeron un anecdotario delirante. Recuerdo coincidir en el baño del Cock con un autor muy conocido que me dijera: “Mira, esto es el poder”.

4 *Rosemary's baby*, (*La semilla del diablo*), 28', Roman Polansky, 1968.

Entonces, simplemente, derramó un whisky de veinte años en el lavabo. Y así se fueron desarrollando las cosas, y se tomaba de forma natural que los artistas tuvieran no dos, sino tres apellidos. El tercero, evidentemente, era el nombre de tu galería, y el sistema funcionaba. Lo único que estaba prohibido era “Que algo no esté permitido ⁵”.

Si bien es cierto, siguiendo con el tema del poder y de las estrategias -fatales o no-, que se produjeron bolas de nieve; también es cierto que el fenómeno era común en toda Europa. Bolas de nieve por supuesto, pero también otros tipos de bola que tuvieron que ver más con las que transporta el escarabajo pelotero, con gran esfuerzo, sólo para que la hembra al final deposite en ella sus huevos. En este punto volvemos a tocar el consabido aspecto económico de la producción plástica, sobre todo en un enfoque que no todo el mundo tiene claro. Se sabe que un stock en términos económicos clásicos produce gastos. Pues bien, en el mundo de la plástica nos atrevemos a decir que esos “gastos fijos” son ridículos comparados con su plusvalía si se ha sabido esperar. Manifiestamente, la tramoya está montada en un campo social muy concreto, y organizada en torno a un sistema de habitus todavía más particular. Quizá el concepto de Bordieu de “capital simbólico” sea claramente aplicable a dicha tramoya, porque en el fondo se trata de enormes transacciones de “intangibles”. Intangibles que al final siempre se traducen en dinero.

Enfoquemos un poco más. Análisis críticos ha habido de muchas clases, pero a veces suceden cosas extrañas. No ocultemos que en ciertos momentos se pueden lanzar textos muy medidos, incluso en comandita con otros autores, para elevar la categoría de un artista. Cuando la cosa va mal, la culpa es del artista. También puede ocurrir al revés, y entonces aparecen textos de arrepentimiento con un cierto tufo a “yo lo que quise decir es desatornillar, no destruir”. Nos referimos al famoso caso de la Colonne Vendôme y a la caída en desgracia del mismísimo Courbet.

Cerrando el foco, añadimos que la Historia del Arte está plagada de aspectos humanos que muchas veces provocan consecuencias distintas de las esperadas por el sistema.

5 Jiri Georg Dokoupil, Entrevista de José Luis Brea a Milan Kunc y Jiri Georg Dokoupil, *Figura internacional* Nº 2, Sur Exprés Nº 9, Madrid, 1987. p. 10.

Las reglas van cambiando con el paso del tiempo, y si de repente interaccionan algunas variables (culturales, políticas, económicas, etc.) por culpa del catalizador más insospechado, puede ocurrir que se disemine la libertad. Algo de todo esto eclosionó durante esta década -también llamada multicolor-, y este hecho hay que tomarlo tal y como fue. Hubo aspectos negativos, pero muchos marcadamente positivos. Otra cosa bien distinta es maquillar los términos para construir aparentes nuevos conceptos, no sobre las ruinas de lo anterior, sino sobre edificios enteros enterrados bajo un sarcófago de hormigón.



4. Plan de trabajo

No hay nada del todo infructuoso a no ser la investigación sin objetivo
o el esfuerzo sin método. Pierre Vilar ¹

Es el momento de dejar claro que somos conscientes de que estamos desarrollando una tesis para la Universidad de Salamanca y que el objetivo de dicho trabajo es la apertura de una línea de investigación.

Es evidente que una tesis necesita acotaciones. Debemos advertir que el concepto de acotación se puede entender de muchas maneras, aunque siempre tiene que ver con un lapso de tiempo o un fragmento del espacio. A veces está más cerca –siguiendo una metáfora marítima- de la profundidad a la que estás buceando, pero manteniendo claramente el área elegida. Esto implica que pescaremos la información necesaria, pero en el fondo renunciaremos al pecio detectado desde el principio.

Resulta evidente que buena parte de las intenciones de este trabajo ya han sido expuestas. En ningún momento hemos optado –ni optaremos más adelante- por una estrategia “brain storm” –tan de moda-, dado que nos enfrentamos a una ecuación con demasiadas variables. Al mismo tiempo, sí practicamos una huida consciente del llamado “ceteris paribus”, resorte por el cual podemos aislar un par de variables para estudiarlas al margen del resto. El camino está plagado de dudas y la búsqueda de consecuencias produce mucho respeto. Al hilo de esto último –y siguiendo con el respeto- resulta fascinante el comentario de Einstein acerca de sus investigaciones: “No existe una cantidad suficiente de experimentos que muestren que estoy en lo correcto; pero un simple experimento puede probar que me equivoco ²”.

Al principio confesamos que muchos hechos de los que van a ser expuestos habían sido vividos y que esto nos coloca en una posición de “observación participante”. De

¹ Cita utilizada por Joan Sureda Pons en el prólogo de *La Pintura románica en Cataluña*, Madrid, Alianza, 1981.

² Citado por Koppes, *La lógica de la investigación científica*, Madrid, Círculo de Lectores, 1995, p.125.

acuerdo, pero precisamente lo que para algunos son consecuencias, para otros son premisas asumidas.

No se trata pues de una relación pormenorizada de los hechos, que aunque sea lícita por obvia, no viene al caso. Se trata más bien de hallar las quiebras o las derivas de un tiempo que en el fondo no fue tan divertido. Estuvo muy lúcido Albert Camus cuando comentó: “*Hay quien hace la Historia y hay quien la sufre*”. Tampoco estuvo mal Merlín (aunque sea un personaje de ficción) en el momento en que Arturo le pregunta si es realmente él o un sueño. El mago responde: “Un sueño para unos, una pesadilla para otros”.

Gabriel García Márquez solía comentar que los primeros párrafos de un cuento, o de un relato corto, eran de una gran dificultad, ya que en unas pocas líneas había que adelantar la estructura de la narración, enganchar al lector y perfilar el carácter de los personajes. ¡Maravilloso, Gabo!

El plan de trabajo ya ha sido expuesto. También ha sido expuesta la estructura y sus intenciones. Hemos desplegado un par de protagonistas, y desde luego renunciemos a enganchar al lector. Nos interesa dejar claras las fuentes y sus porqués antes que cualquier otra cosa. Las fuentes de información son de varios tipos:

- 1) Textos analíticos posteriores a la época.
- 2) Textos de la época (catálogos y revistas)
- 3) La memoria propia. No vamos a renunciar a ella.
- 4) Entrevistas. Les dedicaremos un especial capítulo y una explicación.
- 5) Textos de apoyo. Evidentemente no son un aderezo. Las ideas se diseminan.

Umberto Eco aconseja tener las ideas claras y abordarlas por varios sitios al mismo tiempo. Se puede estar redactando y estar captando información. También se puede modular ciertas estructuras de pensamiento como resultado de una información posterior. Sabemos que todo esto es muy común, pero también es cierto que, en el fondo, es mejor despejar el terreno partiendo de una posición bien conocida en las universidades americanas: ¡No sabemos nada! Comencemos a estudiar.

Con respecto a las entrevistas, tenemos que puntualizar algunas cosas, dado que tratamos con un material bastante sensible: será un capítulo muy especial, ya que cambiará continuamente por su actualización. No podemos avanzar mucho más, pues las entrevistas requieren de un gran esfuerzo y se irán incorporando con el paso del tiempo.

Otra cosa es el perfil de los entrevistados. Alguien me preguntó hace poco: “¿Qué tiene que ver ése con el tema? Pues tiene que ver y mucho. El mundo del arte tiende a la endogamia con mucha facilidad, y observar puntos de vista desde la otra parte del espejo nos resulta sano. De hecho es un ejercicio de práctica diaria, porque en cualquier momento alguien puede tirar otra piedra y dejarnos a todos como las señoritas de Avignon.

Cuando te ocupas de explorar el pasado, pueden ocurrir muchas cosas. Recordemos aquella fantástica secuencia de *Roma* (Federico Fellini) en la que Marcelo Mastroiani se encuentra con Ana Magnani. Federico deja caer: “*Ana, huele mal*”. Ana responde: “*Creo que es la cloaca*”. Federico: “*No, Ana. Es el olor de la Historia*”.

Veamos cómo pasó y escuchemos a todos. Si bien es cierto que hubo cloacas, también hubo momentos inolvidables. Andalucía –y en concreto Sevilla- estuvo presente, y desde luego su propia historia venía de mucho tiempo atrás. Puede que nunca encontremos el pecio de nuestra propia existencia, pero también es cierto que el reconocimiento de una figura (no tiene nada que ver con la revista, o puede que todo) es el reconocimiento de la propia conciencia, y esto sí que es importante. Bucear en la memoria o en las cloacas está bien, pero también lo está mirar al cielo de vez en cuando y detectar una estrella.

Ahora vienen mis entrevistados. No es una lluvia de estrellas, pero sí un chaparrón de seres humanos.

5. Entrevistas.

01. **Macarena Luján.** (Secretaria de galería. Gestora cultural) Terraza de La Calleja. Salamanca. 19-Julio-2009.
02. **José Antonio Carrillo.** (Diseñador de espacios. Gestor cultural). Playa Punta del Caimán. Isla Cristina. 26-Julio-2009.
03. **Curro González.** (Artista). Estudio en Sevilla. 28-Julio-2009.
04. **Pedro Simón.** (Artista). Hotel Porta Coeli. Sevilla. 28-Julio-2009.
05. **Patricio Cabrera.** (Artista). Restaurante Viriato. Madrid. 18-Septiembre-2009.
06. **Pepe Cobos.** (Galerista). Bar Miguel Ángel. Madrid. 18-Septiembre-2009.
07. **Íñigo Domínguez de Calatayud.** (Periodista. Analista político). Hotel Monterrey. Salamanca. 29-Septiembre-2009.
08. **Marcelino Llorente** (Artista. Vicedecano). El Monumental. Salamanca. 29-Septiembre-2009.
09. **Alberto Estella.** (Diputado. Analista político). Terraza del Novelty. Plaza Mayor de Salamanca. 4-October-2009.
10. **José Luis Estévez.** (Gastrónomo). Restaurante El Candil. Salamanca. 4-October-2009.
11. **Michel Hubert.** (Crítico). Su domicilio en La Vera, Cáceres. 24-October-2009.
12. **Jiri Georg Dokoupil.** (Artista). Su domicilio en Madrid. 29-October-2009.
13. **Ricardo Cadenas.** (Artista). Su domicilio en Madrid. 29-October-2009.
14. **Guillermo Pérez Villalta.** (Artista). Hotel Tribuna. Málaga. 2-December-2009.
15. **Congreso sobre los ochenta.** Mesa redonda con Pérez Villalta, Córdoba, Ouka Lele, Chema Cobo y el que suscribe. Diputación de Málaga. 2-December-2009.
16. **Ouka Leele.** (Artista). Terraza del Museo Picasso. Málaga. 4-December-2009.
17. **Chema Cobo.** (Artista). Hotel Málaga Palacio. Málaga. 4-December-2009.
18. **Pedro Pizarro.** (Crítico. Comisario). Hotel Málaga Palacio. Málaga. 4-December-2009.
19. **Juan Carlos Martínez Manzano.** (Historiador). Café Teatro. Málaga. 5-December-2009.
20. **José María Córdoba.** (Artista). Hotel Málaga Palacio. Málaga. 5-December-2009.
21. **José Luis Bola Barrionuevo.** (Artista). El Casino. Málaga. 5-December-2009.

22. **Sigfrido Martín Begué.** (Artista). Estudio en Madrid. 7-Noviembre-2009.
23. **Tomás March.** (Galerista). Hotel Placentines. Salamanca. 3-Diciembre-2009.
24. **Cristina Neguri.** (Traductora de la Transvanguardia italiana). La Buhardilla. Salamanca. 4-Enero-2010.
25. **Margarita Aizpuru.** (Historiadora, crítica de arte). Su casa en Sevilla. 27-Mayo-2010.
26. **Jesús Algovi.** (Artista). Su estudio en Sevilla. 27-Mayo-2010.
27. **Juan Lacomba.** (Artista). Café de Indias en Sevilla. 27-Mayo-2010.
28. **Rafael Ortiz.** (Galerista). Su galería en Sevilla. 28-Mayo-2010.
29. **Fau Nadal.** (Artista). Su domicilio en San Juan, Sevilla. 29-Mayo-2010.
30. **Ignacio Tovar.** (Artista y comisario). Café Los tres reyes en Sevilla. 30-Mayo-2010.
31. **Rafael Agredano.** (Artista). Irish Pub Hotel Inglaterra en Sevilla. 30-Mayo-2010.
32. **Diego Guerrero.** (Economista, profesor de Economía aplicada en la Complutense). Cafetería Hotel NH Puerta de Armas en Sevilla. 31-Mayo-2010.
33. **Juan Antonio Pérez Millán.** (Historiador, crítico de cine). Filmoteca de Castilla y León. Salamanca. 8-Junio-2010.
34. **Soledad Lorenzo.** (Galerista). Su galería en Madrid. 24-Julio-2010.
35. **Norberto Dotor.** (Galerista). Su galería en Madrid. 24-Julio-2010.
36. **Juana de Aizpuru.** (Galerista). Su galería en Madrid. 24-Julio-2010.
37. **Lola Moriarty.** (Galerista). Café Gijón. Madrid. 12-Septiembre-2010.
38. **Guillermo Paneque.** (Artista). Su domicilio en Madrid. 12-Septiembre-2010.
39. **Evaristo Bellotti.** (Artista). Café Comercial en Madrid. 4-Noviembre-2010.
40. **Mariano Navarro.** (Crítico de arte). Su domicilio en Madrid. 4-Noviembre-2010.
41. **Federico Guzmán.** (Artista). Hotel Inglaterra. Sevilla. 4-Noviembre-2010.
42. **Moisés Moreno.** (Artista). Bar en La Alameda. Sevilla. 6-Noviembre-2010.
43. **Carlos Durán.** (Economista). Su domicilio en Badajoz. 26-Noviembre-2010.
44. **Manuel Luca de Tena.** (Artista). Hotel Monterrey. Salamanca. 2-Febrero-2011.
45. **Alfredo Taján.** (Novelista). Hotel Catalonia. Salamanca. 6-Mayo-2011.

Advertimos que los cortes expuestos van completos, sin modificación literaria alguna. Pensamos que los énfasis son importantes a la hora de informar de cómo se produjeron las entrevistas.

Existe una lista de entrevistas ya comprometidas de las que estamos seguros aportarán opiniones de peso a futuros trabajos. No todas se conseguirán, ya que dependen de imponderables, pero las realizadas pensamos que son de interés y los interlocutores han respondido a ellas de forma muy favorable.

Algunos nombres serían: Pepe Guirao, Rogelio López Cuenca, Luis Eduardo Aute, Fernando Castro, Magda Bellotti, Chus Burés, Rafael Moleón, Angel Luis Pérez Villén, Fernando Martín, Mon Montoya, José María Báez, Tecla Lumbreras, Juan Suárez, etc.

Añadimos que pese al tiempo transcurrido desde los hechos y a la seriedad de las respuestas, aún se detecta un cierto aire festivo en los interlocutores. Por ello, considero necesario precisar los siguientes puntos:

-No me hago responsable de las opiniones de los entrevistados ni de sus formas de expresión.

-Son entrevistas con forma de diálogo. Luego las preguntas sí se pueden considerar opiniones personales.

-Se repiten preguntas claves.

-No se modifican las expresiones. Definen la personalidad de los entrevistados y el ambiente de las entrevistas.

- No hemos agrupado las entrevistas por artistas, galeristas, etc. Nos ha parecido mucho mejor por orden cronológico, entre otras cosas porque también se va aprendiendo de las anteriores y muchas respuestas invitan a ciertas preguntas.



Rafael Agredano. *Ars festorum* (*El arte de la fiesta*). Mixta s/lienzo. 195x130 cms. 1984

Escaner histórico

Cuanto más viejo me vuelvo, tanto más me interesa lo nuevo.

Andreas Schulze

1. Una primera aproximación al arte en Sevilla.

Dicen que Dios no existe en Sevilla porque el diablo habita por los rincones. Los tópicos –al igual que el refranero- no son más que información concentrada y aquilatada en el tiempo, susceptibles de aplicación en cuanto que son patrones, pero no siempre exactos como indicadores de la verdad ¹.

Cuando se vuelve a Sevilla se “vuelve al valle”. Se vuelve a un territorio de tres mil años, crisol de culturas y de pensamientos. Estas mezclas naturales, a fuego lento, han ido depositando en la memoria colectiva una cierta manera de ver las cosas, un *modus operandi* –marchamo de la casa- donde la ambigüedad y el énfasis son los elementos principales de la emisión de significado, y por supuesto de la interacción lingüística.

En Sevilla no se necesita establecer un esquema de razonamiento para convencer al interlocutor. Basta un golpe de ocurrencia que envuelva de veracidad el mensaje. De aquí el primer tópico falso. El sevillano no es gracioso, el sevillano es ocurrente y gusta de la economía de la representación, incluida la hablada. Además, nunca dudará en decir dos cosas antes que una con una sola elocución. Si leemos “Sal de Sevilla” en la puerta de un bar, estamos leyendo dos cosas, y quien la redactó estaba pensando en esas dos cosas. Lógicamente, esta voluntad de contracción provoca una continua competencia que convierte a la contracción en contorsión, y así se hacen más agradables los días. La cultura es un poliedro con muchas facetas. En consecuencia, el breve análisis expuesto es aplicable a todas ellas.

¹ Larrondo, José María, *Tres patricios. Crónica sacra sobre Juan Suárez, Rafael Agredano y Fau Nadal*, *Ars sacra* N° 39, Madrid, 2006, pp. 117-130.

No es extraño que en Sevilla las manifestaciones artísticas tengan una particular importancia. Si la materia de la creación es la ocurrencia y el clima lo pide, el caldo de cultivo está servido. Aunque este fenómeno sucede en muchos sitios, no todos los sitios son iguales y podríamos aventurar que existen ciertas particularidades que inciden en diversos aspectos de la representación. De aquí que para un escultor vasco la utilización del hierro fuera algo tan natural como la piedra para un gallego, pese a la globalización.

No sólo se trata de materiales. Se trata de temas, de sistemas, de seguir la tradición o de ir en contra. Se trata de la convivencia entre parangones. Todo con un cierto grado de temperatura. Resulta curioso observar cómo desde la Edad Media se siguen pintando iconos en Rusia o cómo hasta anteaer se seguía construyendo gótico en Inglaterra. En el mismo orden de cosas, a Sevilla le va el barroco.

A Sevilla le va el barroco no sólo en el arte religioso puro –sólidamente estructurado por las cofradías-, sino también en cualquier aparición contemporánea aunque esté en contra de lo anterior. Tenemos que dejar clara una idea: si bien el manierismo es un periodo que sigue al renacimiento, se puede representar de una manera más o menos manierista muchos siglos después, y así pasa con todo. Todo convive con su contrario en un sempiterno juego de preguntas y respuestas, de comentarios demoledores y de insinuaciones sutiles. Si hemos hablado de la materia y de la energía que Sevilla alberga, ahora toca hablar de la luz. Esa luz que explica en parte la historia de la pintura en la ciudad.

Es imposible establecer una relación completa de todos los creadores plásticos sevillanos, o que han residido en Sevilla, sin un ánimo enciclopédico que no viene al caso y sin un sentido de jerarquía que tampoco viene al caso. Lo que sí resulta interesante es entresacar ciertos eventos que supusieron verdaderos pasos en la historia del arte andaluz desde mediados de los cincuenta hasta nuestros días.

En 1948 se crea el grupo Dau al set, con Tapies, Joan Ponc y Cuixart a la cabeza. Al año siguiente se funda en Sevilla el Club La Rábida y empiezan a consolidarse nombres como Santiago del Campo, Diego Ruiz Cortés, Paco Cortijo, Carmen Laffón, Mauri o Burguillos. Miguel Pérez Aguilera juega un doble papel de autor y organizador. Todos se movían dentro del campo de la figuración. Tenemos que esperar hasta 1956 para que

aparezca el grupo Parpalló y a 1957 para la fundación del grupo El Paso. En este mismo año, Oteiza gana el premio de escultura de la Bienal de Sao Paulo. En 1959 expone las primeras obras informalistas Luis Gordillo. Era evidente que el panorama nacional caminaba por otros derroteros.

En 1960 nace en Madrid el movimiento Estampa Popular. De forma fulminante se disemina por Valencia, Bilbao, Barcelona, Córdoba y Sevilla. El “Grupo Sevilla” desarrolló el mundo del grabado con evidentes connotaciones políticas, dadas las coordenadas del momento. Estamos hablando de Paco Cortijo, Cristóbal Aguilar y Paco Cuadrado, los cuales se inclinaron hacia un expresionismo tamizado.

Durante los años sesenta eclosionan las galerías por todo el país y triunfa el arte americano. En 1964 Juana Mordó abre galería en Madrid donde exponen Canogar, Chillida, Guerrero, Antonio López, Saura y Tapies. Y precisamente en 1965 Enrique Roldán crea La Pasarela. Carmen Laffón, Teresa Duclós y José Soto se encuentran muy próximos a Roldán y a través de Laffón se crea un vínculo entre esta nueva galería y Juana Mordó. Lo cual provoca exposiciones en Sevilla que propician el descubrimiento de Canogar, Millares, Saura, Zóbel, etc. La Pasarela dura hasta 1971.

El ambiente va cambiando y empieza a proliferar la abstracción. Pérez Aguilera y Gordillo –éste con connotaciones más pop- ya la practicaban, pero aparecen nombres como Burguillos, Salinas, Gerardo Delgado y José Ramón Sierra. El hecho de que estos dos últimos fueran arquitectos tendrá a partir de este momento una singular relevancia. Se crea inmediatamente la Escuela de Arquitectura, y en 1970 se funda el Museo de Arte Contemporáneo. Pérez Escolano, Sierra y Paco Molina asumen la dirección del museo.

También en 1970 ocurre un hecho trascendente: Juana de Aizpuru inaugura espacio y no sólo trae a Sevilla el pop y el surrealismo, sino que también edita grabados y crea una conocidísima beca. El siguiente paso fue promocionar a los jóvenes sevillanos, labor que siempre mantuvo en sus espacios y fuera de ellos. En 1972 monta una exposición con nueve pintores sevillanos en Madrid y Barcelona. Juana contó con Paco Molina, Juan Suárez, Gerardo Delgado, Equipo Múltiple (Juan Manuel Bonet y Francisco Rivas), Claudio García, Teresa Duclós, José Ramón Sierra y Pepe Soto. Esta

exposición siempre se consideró un equilibrado cocktail de lo último que se estaba haciendo en Sevilla, cuyos extremos iban desde los objetos más “mínimal” hasta una figuración depurada. Entre los becados posteriormente por Juana se encontraban José María Bermejo, Ignacio Tovar, Manuel Díaz Morón, Gonzalo Puch, Pedro Simón y Juan F. Lacomba, que vendrían a significar el otro extremo del puente en el camino hacia los ochenta. Buena parte de este recorrido por los setenta tenía su parangón en el llamado “realismo mágico” utilizado por muchos pintores más o menos ligados a la academia.

Durante estos años se abren otras galerías en Sevilla, y el nivel de información sube. Nos referimos a la Galería Vida, fundada en 1971, o Casa Damas. En 1974 aparece Melchor. Rafael Ortiz la haría derivar en el futuro hacia posiciones cercanas a lo más joven, lo que provocaría la aparición de nombres como Pedro Simón -ya mencionado-, Rafael Zapatero, Antonio Sosa y Patricio Cabrera. Éstos últimos ya deberían ser considerados como artistas que se desarrollaron durante los ochenta. Siguiendo con la línea de los setenta, dos hechos significativos son los siguientes: La creación de la Obra Cultural de la Caja de Ahorros San Fernando en 1970, a la que Paco Molina dedica parte de su vida, y la fundación del Centro M-11 en 1974. Éste duró sólo un año, pero se lo recuerda como la apuesta más arriesgada. En él estaban implicados Salinas, Bonet y Rivas. Problemas económicos acabaron con el centro, aunque supuso la contemplación de Gordillo, Millares o Equipo Crónica².

Nos metemos en los ochenta. Es en esta década cuando se estructura el mercado y además se demuestra la valía de muchos artistas jóvenes. En 1981 se celebra un homenaje a Picasso en el Museo de Arte Contemporáneo donde nos encontramos con obras de Rafael Agredano, Ricardo Cadenas, Gonzalo Puch, Pedro Simón o Rafael Zapatero. A partir de aquí todo se precipita.

En 1982, Agredano expone un óleo sobre papel en el Primer Premio de Pintura Diputación Provincial de Sevilla. Se titulaba “Ángel exterminador”.

² La estructura histórica de estos años tiene como fuente principal los textos de Francisco Rodríguez Barberán, Paco Molina y Fernando Martín Martín en la publicación *Pintores de Sevilla 1952-1992*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 1992.

Esta pieza está considerada oficialmente la primera obra transvanguardista en Andalucía: representaba un punky con gafas de sol y aureola, de perfil con escudo y espada curva en actitud amenazante. En la misma exposición, Fau Nadal cuelga un pequeño acrílico titulado “Yo mismo y la palmera”. En ésta se veía claro que una cosa era pintar y otra muy distinta pensar pintura. Ninguna de las dos obras pasaron desapercibidas. Ya veremos más adelante el porqué.

En 1982 se celebra el primer Arco. El esfuerzo de Juana adquiere forma y se asiste a un fenómeno totalmente nuevo: la posibilidad de observar en un solo espacio el arte nacional e internacional del momento. Los artistas andaluces van en masa a Madrid. A partir de este momento, todo cambia.

Durante el mismo año, Paco Molina inventa el “Primer Festival de la Pintura” como concepto de arte en la calle. La temperatura del ambiente sigue aumentando en 1983 cuando aparece la revista *Figura*. El motor de la revista siempre fue Guillermo Paneque, pero la implicación de Agredano fue tal que es precisamente en este número cero donde publica su primer texto titulado “Titanlux y moralidad”³. El artículo analizaba por dónde caminaba internacionalmente el arte contemporáneo, y con un mordaz lenguaje advertía a los acomodaticios ⁴. Soplaban aires de transvanguardia. A la revista se suma posteriormente otro personaje clave: Pepe Espaliú. Éste residía en París y, tras una temporada como corresponsal de *Figura*, observa que algo se está cocinando y se traslada a Sevilla.

1984. Paco Molina repite baza y monta una exposición en la Plaza de San Francisco titulada “Pintores de Sevilla”. En ésta conviven los autores de la ciudad con figuras nacionales e internacionales. La presencia de un Barceló era la guinda, pero de nuevo Agredano ofrece el plato fuerte.

3 Rafael Agredano me confirma en conversación telefónica que se publicará una recopilación (comentada) de todos sus escritos. (Conversación 5-febrero-2010).

4 Sirva como ejemplo de dicho lenguaje el siguiente fragmento: “La frase, no hace falta que lo diga, me pareció horrible porque no hay nada más inmoral que la moralidad excesiva y mucho más cuando esa moralidad se basa en el dolor como elemento homologador de la calidad, de lo bueno, o de lo serio”.

La sorpresa era un lienzo de grandes dimensiones pintado por detrás, donde un elegante personaje (él mismo) se muestra displicente ante el vómito de sangre que le rebota en un hombro y que procede de otro más pequeño que a su vez está colgado de una mancha en el espacio. Todas las miradas se fueron hacia el ARS FESTORUM. Todas no. Durante la inauguración en la plaza, tres alumnos de Bellas Artes toman una terraza y teatralizan una crucifixión, con música y ángeles incluidos, a modo de performance. Esta acción sí que se podría denominar neobarroca en el lugar apropiado, aunque la verdad es que se equivocaron de escenario puesto que fueron detenidos por la policía y la cruz fue llevada a comisaría como prueba.

Eran momentos en que se trabajaba intensamente, pero también los encuentros multitudinarios eran obligados en más de un local de culto. Nos referimos al estudio de diseño de los FRIDOR (contracción de *free door*), los cuales siempre se vestían -y vestían a los demás- para asistir a cualquier evento cultural o festivo. En realidad no se pretendía distinguir entre ambos extremos. Simplemente se “astracanaban”. Dicho estudio se encontraba en el Patio de San Laureano, que se supone construyó el hijo de Colón para la recepción de productos americanos. ¡Qué ironía! Al lado de los Fridor estaba el primer estudio de vídeos de la ciudad. Nos referimos a Videoplanning, liderado por Antonio P. Pérez, que con el tiempo se convirtió en Videoplanning & Maestranza Films, pioneros de la producción digital a nivel nacional. Otros espacios recordados eran el Zonos, el Centro Negro (de estética expresionista) y Placentines. El más famoso de todos fue Sangre española. En éste local ocurrieron hechos inverosímiles que ya explicaremos.

Como consecuencia de todo esto y muchas otras cosas, en 1984 se produce otro acontecimiento en Sevilla. El arquitecto Andrés Cid convence al vocal de cultura del Colegio de Arquitectos (Rafael Lucas) para montar una exposición con los más jóvenes del momento (a éstos se les ha llamado en alguna ocasión “los novísimos”). Aquella exposición se tituló simplemente “Ocho pintores juntos 5.”

5 Palabras de Andrés Cid: “Me acuerdo de la cara que ponían algunos compañeros (arquitectos) antiguos, más mayores, al ver cómo íbais vestidos. Era el look un poco after punk que es lo que hubo aquí; porque aquí el punk fue una cosa cutrona de finales de los setenta”. Ocho pintores juntos. 1'40'', Videoplanning & Maestranza Films, Sevilla, 1993.

Dado lo anteriormente expuesto, no hace falta explicar demasiado que la propia inauguración formó parte de la obra. Centenares de personas asistieron y colaboraron en algo que resultó irreplicable. La obra no sólo era la obra. El propio artista era la obra. El gris predominó tanto en los papeles y lienzos como en los trajes. Se trataba de representaciones figurativas totalmente en contra de la pintura-pintura, en contra del *dripping* y de cualquier expresionismo. Abundó el retrato y el autorretrato, y los visitantes comprendieron que las pinturas que observaban actuaban como espejos. La música se incorporó al evento y por aquel entonces pegaban los *Golpes bajos*. Y así fue. Se repitió el experimento –con el mismo éxito- al año siguiente en el Colegio de Arquitectos de Málaga, gracias a la acogida de Tecla Lumbreras. Inmediatamente después, los Ocho pintores juntos se separaron. Unos pasan a trabajar con galerías y otros siguen diferentes caminos. Los 8p.j. eran: Agredano, Fau Nadal, Federico Guzmán, Curro Cassillas, Agustín Povedano, Paco Lomas, David Padilla y José María Larrondo ⁶.

Acto seguido, y también en 1985, Ignacio Tovar monta en el Museo de Arte Contemporáneo una exposición titulada “Ciudad invadida”, aglutinando todo el panorama de la joven pintura sevillana. Es la primera vez que los más jóvenes exponen oficialmente en el museo y acaban con el concepto de “hacer cola”. Alguno todavía estaba cursando cuarto y quinto de Bellas Artes. El comisario de dicha exposición es apodado posteriormente por más de uno “San Ignacio Tovar”. Ignacio incluye en el catálogo dos textos. El primero de ellos es la conferencia de Manuel Caballero “Teoría y práctica en el arte de nuestra década”, pronunciada en el Colegio de Arquitectos de Sevilla el 23 de Noviembre de 1984. Esta conferencia constaba de 22 puntos específicos. El segundo texto, como no podía ser menos, es “Titanlux y moralidad”. Las intenciones de Tovar están claras en el prólogo: “Abrir de par en par las puertas del Museo para que entren aires nuevos, para que sea invadido por nuevas corrientes, por lo que realmente pasa en la ciudad, para hacerse eco y apoyar la obra de los artistas que trabajan y que viven en ella. Que sea un lugar de encuentro con el Arte vivo ⁷”.

⁶ Resultaría incongruente, pese a la posición manifestada de participación observativa, redactar “el que suscribe” o algo parecido.

⁷ Tovar Tovar, Juan Ignacio, Prólogo, *Ciudad invadida*, Sevilla, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 1985, p.1

Evidentemente se produjeron fricciones, tanto por arriba como por abajo, pero la exposición se hizo y no quedó más remedio que aceptar que sí soplaba “aire nuevo”. Los hermanos mayores más inteligentes se mostraban orgullosos de ser profesor o consejero de tal autor. Otros se dedicaron a criticar.

La galería La Máquina española también se funda en 1984. De la mano de Pepe Cobo se van aglutinando Guillermo Paneque, Pepe Espaliú, Patricio Cabrera, Gonzalo Puch, Ricardo Cadenas y Federico Guzmán. La presencia de José María Sicilia también es significativa. En este momento, Juana de Aizpuru -consciente de los tiempos- incorpora a nuevos autores como Salomé del Campo, Moisés Moreno, Agredano y José María Larrondo ⁸.

Una figura a destacar en todos estos años, por su coherencia y capacidad productiva, es Curro González, el cual ha trabajado prácticamente con todas las galerías, aunque la mayoría del tiempo lo hizo con Fúcares hasta que llegó la etapa con Tomás March.

En 1987 se exporta a París buena parte del Arte contemporáneo español bajo el título “Dinámicas e interrogantes”. Entre ellos se encontraban Paneque, Patricio Cabrera, Agredano y Espaliú.

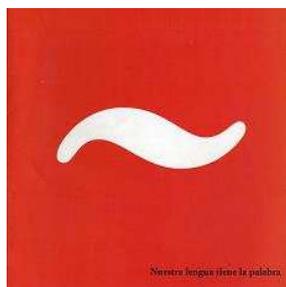
A partir de este momento cobran fuerza nuevos nombres como Pedro Mora, Pedro G. Romero y Rogelio López Cuenca; este último procedente del grupo malagueño Agustín Parejo School ⁹ y que se incorpora rápidamente a la galería Juana de Aizpuru.

⁸ Me resulta inevitable, de nuevo, poner el nombre. También se hará insoslayable explicar más adelante cómo fueron de diferentes las incorporaciones a la galería y los porqués. Cuando se empezó a trabajar con Juana, el ritmo se convirtió literalmente en vértigo. Los encuentros entre los miembros de ambas galerías se sucedieron tanto en Sevilla como en Madrid, y por supuesto en todas las ferias internacionales.

⁹ El nombre del grupo lo toman del nombre de la calle donde residían. Este grupo, de fuerte activismo político ya era bastante conocido en Málaga, pero es Rogelio quien interesa a la galería, ya que de pronto hubo un hueco que explicaremos más adelante. Fue un caso espectacular de transfuguismo, aunque no el único.

Y así pasan los años. Y llega el momento en que un buen grupo de artistas, todos con experiencia internacional en ferias europeas, deciden residir en New York temporadas más o menos largas. Nos referimos fundamentalmente al periodo que va desde 1989 a 1991. En el año siguiente se celebra un evento de particular trascendencia para la ciudad. Sevilla sería la sede de la Exposición Universal de 1992, coincidiendo con el quinto centenario del descubrimiento de América. Esto trajo una renovación urbanística y de comunicaciones sin precedentes. También supuso un enorme número de exposiciones y de intervenciones plásticas en torno a la Expo. Los criterios fueron varios, como varios fueron los comisarios, pero casi todos los autores con cierto peso tuvieron cabida, bien en el Pabellón de España o en espacios abiertos e incluso a través de los pabellones autonómicos o de cualquier otro edificio que ofreciera la ciudad. Guillermo Pérez Villalta despliega su saber en más de un espacio de la Isla de la Cartuja. López Cuenca inunda de señales ambiguas –muy críticas y muy políticas- todo el recinto, pero fueron censuradas por el director del evento ¹⁰.

Siempre se recordará el hecho de que mientras se formaban enormes colas para ver icebergs o tiburones, no eran tantas las personas que esperaban ver “Arte y Cultura en torno a 1492”, quintaesencia de la expo y labor de un maestro: Joan Sureda i Pons. Las mezclas naturales con el arte de medio mundo fueron una constante. También se recuerda el primer segundo de la primera noche, cuando desde una enorme distancia se proyectó con laser, sobre la fachada del cubo del Pabellón de España, simplemente una “eñe”.



10 La obra de López Cuenca vio la luz en el Monasterio de la Cartuja (doce años después) en la Primera Bienal Internacional de Arte Contemporáneo de Sevilla. La bienal fue dirigida por Juana de Aizpuru y comisariada por el desaparecido Harald Szeemann.

Pero la ciudad venía preparando desde hacía tiempo una entidad muy necesaria por múltiples razones. En 1997 se inaugura el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, pasando a formar parte de la red de museos autonómicos que vertebran el país. En 1998, Chema Cobo celebra una retrospectiva inolvidable. A partir de este punto, sí se puede decir que todo se normalizó como en cualquier otro sitio. La noticia era que nada era noticia. Simplemente las cosas funcionaban con mayor o menor fortuna.

En este último tiempo, no debemos olvidar la labor en Sevilla y fuera de ella de galerías como Félix Gómez, Fausto Velázquez y Cave Canem. Desde el principio, existieron galerías de calado en el resto de Andalucía. Sirvan de ejemplo nombres como Pedro Pizarro, Carmen de la Calle, Sandunga o Alfredo Viñas.

Tampoco podemos olvidar a autores como Abraham Lacalle, Salustiano, Miguel García, Juan del Junco, MP&MP Rosado, Jesús Palomino, Nuria Carrasco y The Richard Channin Foundation con Miki Leal a la cabeza. Una mención especial se la llevaría Jesús Algovi, perfecto ejemplo de artista polifuncional y multimedia.

Sin este breve repaso a la plástica contemporánea en Sevilla no se podría entender lo que viene. Nos referimos a que Andalucía es muy amplia, pero Sevilla es siempre el gran polo por el que todo el mundo se siente atraído. Por supuesto que Málaga es el otro polo, pero esto nos sirve para observar un continuo fluido que al final también pasa por Madrid y muchos otros puntos del continente. Por lo menos así ocurrió en los ochenta.

“Masticar dientes”. “Crear tejidos de palabras”. Estas dos expresiones se deben a Pepe Alfaro, y de verdad que vienen al caso. Se dice que Rimbaud y Verlaine se querían y odiaban tanto que se pasaron toda la vida tratando de no encontrarse. Algo parecido ocurre con Sevilla. No es de extrañar que la existencia de una Facultad de Bellas Artes, durante tantos años tan académica, siempre provocara un rechazo visceral a modo de anticuerpos interpretativos. La existencia de la teatralización barroca de la Semana Santa es menos grave de lo que parece, ya que forma parte de la tradición y mantiene la idea de que quien no tiene pasado tampoco tiene futuro. Es fácilmente comprensible acompañar al más moderno de los modernos a un rincón de la calle Feria, y observar cómo se persigna al paso de la Macarena, y escuchar: ¡Ya he visto a la Diosa, vámonos!

Un dato importante es que los artistas sevillanos nunca han estado aislados. Esto es un tópico más. Lo único que ocurre es que algunos se centran en el arte oficial, y en este caso el aislamiento es necesario para mantener las pautas ¹¹. Se podría hablar de una especie de entropía. Los demás artistas han evolucionado con los tiempos. En los años cincuenta no se viajaba tanto o muy pocos lo hacían. La información fluía más lenta. Cuando aparece ARCO, se accedía en un par de días al panorama internacional. Hoy, vía mail, te enteras automáticamente incluso antes de que se exponga. Siempre se encontrará un paralelismo entre una determinada manera de representación y las grandes manifestaciones que han influido porque estaban destinadas a ello. Recordemos aquella exposición de Villalta en la Biblioteca Nacional de Madrid en 1983. Era obvio que impregnó a muchos alumnos de BBAA, aunque tras acceder a la primera exposición de la Transvanguardia estos mismos alumnos evolucionaron hacia otras posiciones. Lo mismo ocurrió con Enzo Cucchi (La Caixa 1986), Francesco Clemente (La Caixa 1987), “El arte y su doble” (La Caixa 1987), donde se exploraba entre otras cosas las teorías apropiacionistas, o “Hacen lo que quieren” –Joven arte renano- (Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla 1987). Su influencia fue muy profunda.

Queda claro que las diferentes formas de representar no responden a otra cosa más que a tu propio tiempo, y hoy simplemente tienes que elegir. Aunque también queda patente que la elección de uno o varios soportes no necesariamente implica calidad de emisión. Algunos confunden ambas cosas, y cuando pasa el tiempo se van difuminando entre el bruxismo envidioso y las explicaciones redundantes, hasta formar verdaderos tejidos de palabras.

Hemos acotado geográficamente el tema que nos ocupa, aunque de forma relativa, ya que hemos visto que las influencias no se dan entre compartimentos estancos. Ahora elevaremos la posición para entender los hechos desde una perspectiva temporal mucho más amplia. Creemos que es lo adecuado para concretar al final nuestro verdadero tema: la iconografía.

¹¹ Nos referimos tanto a la figuración pura y dura como a toda aquella producción sacra que mantiene viva la tradición. Esta última sería un claro ejemplo de “imágenes devocionales”. No es nuestra labor preguntarnos si las imágenes devocionales son arte o no son arte.

Viajemos en el tiempo y volvamos después. Nos encontraremos con movimientos pendulares, con crisis económicas y con respuestas cargadas de entusiasmo. Nos encontraremos con algunas apariencias y con aciertos milagrosos. Pero también nos encontraremos con arrepentimientos en la vida y con más de un petimento a la hora de representarlos. Observemos, para empezar, algunos dibujos publicados en diversos ejemplares de la revista *Figura*.



Rafael Zapatero



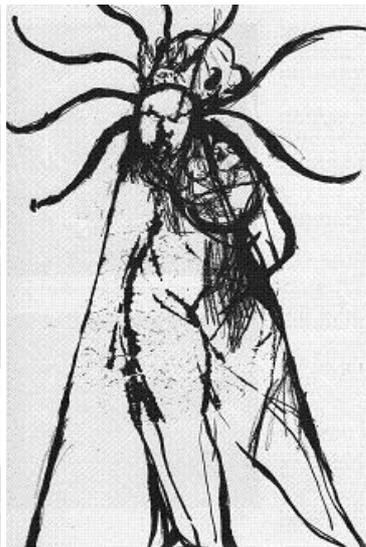
Fau Nadal



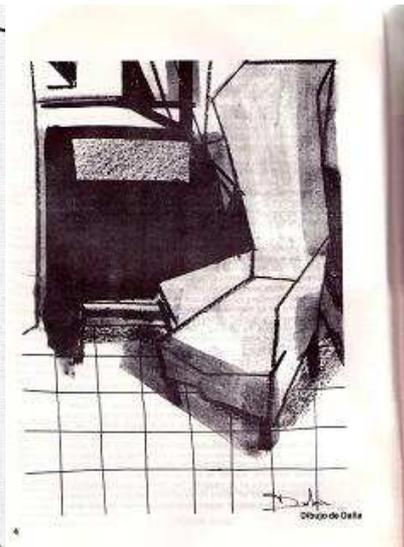
Patricio Cabrera



David Padilla



Evaristo Bellotti



Dalia

2. **Petimentos. Veinte años encorsetados y el mayo francés.**

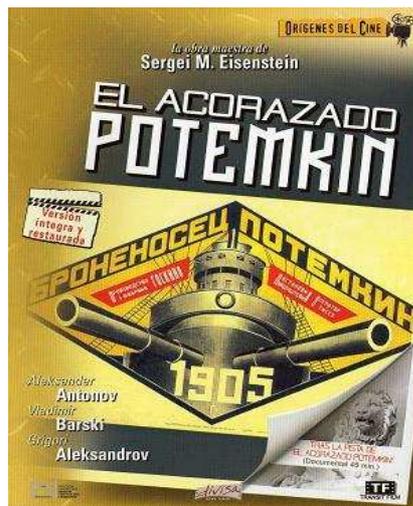
Vive con tu siglo, pero no seas obra suya; da a tus coetáneos
aquello que necesitan, pero no lo que aplauden.

Schiller

Petimento es un arrepentimiento en pintura. Se produce cuando tapas con una segunda capa una anterior o cuando simplemente –a base de capas- vas corrigiendo las primeras. Se cuenta que Lenin también tuvo su petimento. El problema es que no es muy demostrable, ya que quien lo cuenta se formó en la extinta Unión Soviética, y, según él, se trata de un tema censurado. JR. dice que está bajo secreto, y que hasta Occidente decidió enterrarlo por miedo a ser tildado de “idiota”, ya que si eres enemigo de un tonto o de un débil te conviertes en lo mismo. JR. fue seducido por la KGB, pero nunca aceptó. Si lo hubiera hecho, tampoco lo confesaría.

Según JR., Lenin - al final de su vida- se da cuenta que el marxismo padecía de un error de base. La cuestión es que se les olvidó el “factor humano”. Aquello no podía funcionar sin la conciencia de la libertad individual. Sobre todo no podía funcionar a nivel económico, que es lo que interesa al final. En torno a este tema, los acontecimientos se produjeron muy rápido. El 7 de Noviembre de 1917 se toma el Palacio de Invierno. En 1919 Lenin duda del Marxismo y lanza la N.E.P. (Nueva Economía Política) ¹. Stalin aparece en 1923 y Lenin entra en desgracia -de hecho fue confinado enfermo en una dasha- hasta 1924. La práctica económica estalinista fue un error y también un horror. Se dice que nadie hizo más para que el Partido Comunista perdiera tantos acólitos en Europa como Stalin, con su política represiva. La vuelta gradual al capitalismo no fue posible en mucho tiempo. El comunismo acabó escorándose hacia la derecha.

¹ Las siglas corresponden al ruso: Nóvaya Ekonomícheskaya Política.



Todos sabemos lo que ocurrió más tarde, o quizás un poco más tarde. Cuando la República de Bismark superó los cinco millones de parados, Alemania votó al Partido Nazi y, tras un paseo por Munchèn, Adolf Hitler se hace con el poder. Sería interesante recordar que cuando Alemania estuvo peor es cuando mejores pensadores y creadores engendró, y esto es de una particular importancia porque no siempre hay una contestación en los tiempos de crisis. Lo que nos ocupa ahora es el odio que Hitler le tenía a los pintores, ya que prácticamente lo echaron de la Escuela de Arte de Viena por su incompetencia ². A veces la envidia se convierte en odio, y desde siempre el arte es una de las actividades abonadas para proyectar distimias y otros tipos de desarreglos mentales. Cuando Hitler tiene conquistada media Europa y puede acceder al arte contemporáneo de su tiempo, organiza una gran exposición para demostrar la degeneración plástica que le rodeaba. Aquel salón de los horrores fue un gran éxito. Sirva esto de ejemplo para reflexionar acerca de los intentos de utilización del arte para la propaganda al servicio del poder. Sirva también para valorar el poder del arte cuando se arrima *-de motu proprio* u obligado- a aquellos estamentos que lo necesitan. Estas interacciones se repetirán a lo largo del tiempo y por supuesto en la historia que nos ocupa.

² Hoy sus acuarelas están muy cotizadas. Son las cosas del mercado.

Saquemos a colación las palabras de Andrés Cid a propósito de las relaciones entre poder y arte durante los años ochenta: “El poder que no tiene arte, tiene que utilizar el poder del arte para crear una imagen; y creo que eso es lo que ha sido en este país y en todos, en muchos, pero yo hablo de España porque es mi país. Nos podemos meter en el carro de que esto ha ocurrido en más sitios; pero mal de muchos, consuelo de tontos, no 3”.

La figura de Stalin pasaba por las fundiciones 4 y el führer soñaba con Boulé. USA, de alguna manera, esperaba contemplando a Washington mientras atravesaba el Delaware 5 hasta que notó los efectos de la Gran Depresión. Roosevelt prometió que nunca metería a los Estados Unidos en una guerra, pero había que producir y evocaron a Verlaine.



La Segunda Guerra Mundial fue devastadora, y no acabó precisamente en el bunker de Hitler sino con las bombas nucleares sobre Hiroshima y Nagasaki. Se dice que era la manera norteamericana de pararle los pies a Stalin. USA gana la guerra en 1945 y comienzan los cincuenta. Los americanos incluso descubren el patrimonio italiano a través del cine.

3 *Ocho Pintores juntos*. 4'06''. Videoplaning & Maestranza Films. Sevilla 1993.

4 Citemos aquella maravillosa obra de Pedro G. Romero, fechada en 1988 y titulada “*Fundiciones para la escultura. Fundaciones para las culturas*”.

5 Esta pieza fundamental para la cultura americana en realidad fue pintada por Emanuel Gottlieb en Alemania, y muchos años después de los hechos.

Y así, los dos hegemones consiguieron subsistir gracias a sus parangones y se creó la guerra fría y corrieron los años. Corrieron –por supuesto- hacia los sesenta. La plástica americana de los cincuenta pertenece a la abstracción, pero de todos los abstractos había uno que poseía la corona. En términos romanos se podría decir que se convirtió en un “Optimus princeps”, como Trajano. Nos referimos a Pollock y a todo lo que significó. Adelantemos que Pollock muere en 1956 a los 44 años de edad, y que lo dejó muy claro ⁶.



⁶ “I can control the flow of paint...There is no accident”. *Life. Special The 100 most important Americans of the 20 th.century*, Fall 1990, Volume 13, Number 12, New York, p.48-49.

La Segunda Guerra se liquida en Yalta con el encuentro entre Churchill, Stalin y Roosevelt en 1945. Dos meses después, Roosevelt muere el 12 de Abril. Este evento (cargado de desconfianza) escinde el mundo en dos, y nada volvió a ser lo mismo. Ambos mundos utilizaron diferentes “plásticas” como imagen de sus sistemas y como algo más. Quizá el icono más vergonzante fue la imagen de un Berlín troceado a modo de tarta. Este territorio se convirtió en epicentro de la Guerra fría y provocó con el paso del tiempo hechos trascendentes en la producción plástica alemana, y en consecuencia en la de medio mundo. De aquí estas breves puntualizaciones sobre la Historia.



USA, CCCP, las Democracias Occidentales y el Pacto de Varsovia. América vencedora dirigiéndose hacia los sesenta y una España franquista aislada y con una crisis económica brutal durante los cincuenta. Pero ya desde los cuarenta se estaba desarrollando en paralelo un fenómeno muy interesante: la Guerra fría cultural.

Este fantástico (y real) tema lo desarrolló brillantemente Frances Stonor Saunders en “La CIA y la guerra fría cultural ⁷”. Se supone que cuando se fue descubriendo la maniobra, aquí también hubo un arrepentimiento. El trabajo de Stoner explora todos estos años y saca a colación hechos y pensamientos que no tienen desperdicio. Se trataba de vender “la libertad de expresión” y de mantener publicaciones, exposiciones y conciertos, gracias a organizaciones filantrópicas detrás de las cuales siempre estaba la CIA. Se infiltraron en todas partes.

⁷ Stonor Saunders, Frances, *La CIA y la guerra fría cultural*, Barcelona, Debate, 2001.

Stoner cita a Eva Cockroft (El Expresionismo abstracto: arma de la guerra fría. Artforum, 1974):

Las relaciones entre la política cultural de la guerra fría y el éxito del expresionismo abstracto no es casual... Fueron conscientemente creadas en aquella época, por parte de algunas de las figuras más influyentes que controlaban las políticas de los museos y que abogaban por una táctica ilustrada en la guerra fría, para seducir a los intelectuales europeos. En términos de propaganda cultural, los objetivos del aparato cultural de la CIA y los programas internacionales del MOMA eran similares y, de hecho, se apoyaban mutuamente 8.

Stoner también cita a Harold Rosenberg:

(...) Occidente desea libertad en la medida en que la libertad sea compatible con la propiedad privada y con el beneficio individual; los soviéticos desean el socialismo en la medida en que el socialismo sea compatible con la dictadura de la burocracia comunista...(De hecho) las revoluciones del siglo XX han sido por la libertad y el socialismo...es esencial una política realista, una política que se deshaga de una vez por todas del fraude de la libertad como algo opuesto al socialismo 9.

Como vemos, el estudio de Stoner es de suma importancia para explicar estos años, y nos atrevemos a adelantar que para comprender lo que vino después. Se cuenta que un galerista madrileño que ya estaba operativo a principio de los años setenta pertenecía a la CIA. Evidentemente no sacaremos a colación el nombre.

Durante la posguerra, muchos cerebros alemanes emigraron a USA. Este fenómeno debe entenderse no sólo en lo referente a la física nuclear. Recordemos a la Bauhaus y su influencia en la estética norteamericana. Aunque también mencionaremos que mucho tiempo después Oscar Niemeyer tildó de “mediocre” casi todo lo producido en la escuela alemana. Él apostaba por la emoción y por la sorpresa.

No abandonemos a Stoner sin la descripción de un hecho especialmente plástico y que hoy se reivindicaría como una performance muy apetecible para una feria de arte o una bienal. Se trata del *Bible Balloon Project*.

8 Frances Stoner Saunders. *La CIA y las guerra fría cultural*, Barcelona, Debate, 2001, p. 366.

9 *Ibíd.* Pág. 576.

Stoner encabeza su capítulo 17 de la siguiente manera:

En tanto el expresionismo abstracto se desplegaba como arma de la guerra fría, los Estados Unidos hicieron un descubrimiento aún más poderoso: Dios. La fe religiosa en la ley moral había sido consagrada en la Constitución de los Estados Unidos de 1789, pero fue durante el período culminante de la guerra fría cuando los Estados Unidos descubrieron lo útil que podía ser la invocación a la religión. Dios estaba en todas partes: estaba en los 10.000 globos cargados de biblias que se lanzaron al otro lado del Telón de Acero, en virtud del Bible Balloon Project, de 1954”¹⁰.

Se nos ocurre que, observados los últimos 2000 años de Historia del Arte, la invocación a la religión siempre ha sido muy útil; o, como decía el antropólogo catalán Doctor Delgado, el cristianismo es una moda; el problema sería que lleva veinte siglos de moda.

Dada la influencia del cine americano en Occidente –ya en todo el mundo–, no tenemos por menos que hacer una especial referencia a otro nefasto período dentro del asunto que nos ocupa, y que también tiene su importancia. Nos referimos a la famosísima “caza de brujas”. Los siguientes datos han sido extraídos de un artículo firmado por Borja Hermoso en el suplemento de cultura de EL MUNDO y fechado el domingo 11 de Diciembre de 2005: “La ‘caza de brujas’, contada de la ‘A’ a la ‘Z’.” Se trata de un libro de investigación de Javier Coma. Éste nos describe que “El diagnóstico más lúcido de la salvaje represión ejercida por el senador McCarthy y la derecha estadounidense contra el cine americano de los años 40 y 50 no lo estableció un cineasta americano, sino un novelista alemán que sabía de lo que hablaba” El autor era Thomas Mann y se trataba de un texto de Octubre de 1947 destinado a ser leído en el programa radiofónico *Hollywood fights back (Hollywood se defiende)* para contrarrestar los efectos de la caza. Sirva el siguiente párrafo para formarse una idea del tono de las emisiones: “Me son dolorosamente familiares ciertas prácticas políticas. La intolerancia espiritual, las inquisiciones políticas, la creciente inseguridad jurídica, todo en nombre de un presunto estado de emergencia... es lo que pasó al principio en Alemania. Lo que siguió fue el fascismo, y lo que siguió al fascismo fue la guerra”.

¹⁰ Ibíd. p. 389.

Este estado de cosas llevó al mismísimo Albert Einstein a declarar: “Cada intelectual que sea llamado ante uno de esos comités debe negarse a testificar”. MacCarthy le llamaba “agitador extranjero” y “enemigo de América 11”.



Comité para la Primera Enmienda, con Humphrey Bogart, Lauren Bacall, y John Huston en sus filas, ante el Capitolio de Washington en una acción de protesta contra la “caza de Brujas”. 12

11 Einstein ganó el Premio Nobel de Física en 1921 y marchó a Estados Unidos en 1933, antes de que Hitler alcanzara el poder.

12 Diario EL MUNDO, Madrid, 11-Diciembre-2005, p.51.

Sin ánimo de hacer un mal chiste, la guerra fría se puso de verdad caliente con la crisis de los misiles. En 1961, los americanos enseñan a los rusos fotografías de las bases en Cuba, y asistimos al enfado de Kruschov y al consabido episodio del zapato sobre la mesa de la ONU.

En 1964 ocurre un hecho que, como veremos más adelante, tendrá hondas consecuencias en el joven arte alemán de finales de los años setenta. Stanley Kubrick estrena “Dr. Strangelove”, traducida en España como “Teléfono rojo. Volamos hacia Moscú (o cómo aprendí a dejar de preocuparme y querer a la bomba)”. Al parecer, esta película diseminó una fuerte paranoia nuclear durante años entre los jóvenes alemanes, que les hizo vivir –y en consecuencia expresarse- de una determinada manera. Prueba de ello son las siguientes palabras de Jiri Georg Dokoupil: “... Por lo menos me venía a la cabeza veinte veces al día que nos iban a atacar nuclearmente... 13”

La presión en el ambiente era cada vez más fuerte, y 1967 está marcado totalmente por la guerra de Vietnam. Llega 1968 y los acontecimientos se precipitan. Los jóvenes – y no tan jóvenes- se manifiestan por medio mundo contra la guerra. En algunos casos, las reprimendas policiales son brutales. Martin Luther King tiene un sueño, pero lo asesinan el 4 de Abril. Checoslovaquia venía también soñando con aires de libertad, pero los tanques rusos entran en Praga. Era la primavera negra.

Saquemos a colación, de nuevo a Dokoupil: “... De repente (con catorce años) voy al campo con mi amigo a robar amapolas (sacábamos las semillas negras para cocinar pasteles). Siempre robábamos verduras. Conseguí varias bolsas de amapolas y regresé a casa por la noche... Y por la mañana llegaron los tanques rusos. Yo estaba convencido que venían a por mí 14” .

13 Entrevista a Jiri Georg Dokoupil. 35’. 29-October-2009.

14 Ibíd. 16’.

Evidentemente, no es que se tambaleara el sistema; se tambalearon los dos sistemas al mismo tiempo. La gente se lanza a la calle y estalla el mayo francés. Se forman barricadas en París y se producen violentos enfrentamientos con la policía.

Confesamos que este capítulo merece sobrado desarrollo aparte, dada su transcendencia. En cualquier caso, las palabras del artista Jean-Jacques Lebel son bastantes significativas, y creemos que apoyan de alguna manera la idea de que los eventos sociales y culturales tienen profundas raíces en el tiempo colectivo: "... Puede observar usted que Mayo del 68 no era algo que sólo estaba flotando en el aire, había comenzado ya en 1966 y venía de mucho más lejos aún, del movimiento Dadá y de la Comuna de París, entre otras ¹⁵".

Lebel pronostica nuevas revoluciones en el futuro parecidas a la del Mayo francés. Precisamente lo hace basándose en los problemas denunciados por Bourdieu mediante el concepto de la "misericordia del mundo". Hubert habla de un "tsunami silencioso" que crea millones de pobres en todo el mundo ¹⁶.

En cualquier caso, la revolución de Mayo trataba de diseminar el "virus de la libertad" por todo el mundo. Comenzó en las aulas y siguió en las calles. Un hecho histórico fue la detención de Sebastiani.

Sin embargo, muchos de los protagonistas fueron absorbidos por el sistema. Y a día de hoy Lebel empieza a denunciar el triunfo del "sarkozismo" del "bushismo" y del "berlusconismo".

El arte de esa época era puramente conceptual (por supuesto), de continuas performances y mucho activismo político. En nuestro país, pese a que estábamos aislados, se filtraban cosas y también se sintonizaba con él, aunque con miedo a la censura.

¹⁵ Hubert Lépicouché, Michel, Entrevista a Jean-Jacques Lebel, *Mayo 68. Una superación del arte o el espectáculo de la sociedad*, Córdoba, 2009, p. 118.

¹⁶ *Ibíd.* p. 6

3. La muerte de Franco. Esquizos y Oligos.

No hay héroes sin auditorio.

André Malraux

Se sintonizaba con lo que pasaba en el exterior pero de una forma tímida, con mucho cuidado. Se podría decir que en nuestro país se veía con complacencia el realismo folklórico patriotero y se toleraba con gusto la abstracción, que casualmente estaba descaradamente apoyada por los americanos, a los que saludamos con alegría. Dentro de una figuración tímida y triste, había ciertos conatos de denuncia política; pero muy velados. En cualquier caso, en 1970 se pensaba (al igual que ahora) que la pintura había muerto, pero hubo sorpresas.

Es el momento de dejar claro que a partir de este punto es cuando las entrevistas empiezan a cobrar importancia, ya que las respuestas tienen que ver directamente con los apartados que estamos tocando. Y dado que fundamentalmente se va a hablar de pintura –la no muerta-, obviamente las respuestas son de todos los colores.

El primer capítulo (Una primera aproximación al arte en Sevilla) nos servirá como esqueleto donde insertar tejidos, datos y algunas malformaciones interpretativas. Recordemos que estamos en 1970 y que es en este año cuando Juana de Aizpuru abre su primera galería en Sevilla, comenzando literalmente desde cero.

En Madrid, mientras tanto, un grupo de artistas muy jóvenes van aglutinándose de forma fortuita (o borgiana) casi siempre en torno a la Galería Amadís, de la mano de Juan Antonio Aguirre.

Analizando la exposición “ Los Esquizos de Madrid” , de reciente inauguración en el Centro Nacional de Arte Reina Sofía, y una vez cotejadas opiniones, llama la atención más de un hecho. Lo primero es la escandalosa ausencia de José Luis Bola Barrionuevo; lo segundo, el porcentaje de obra expuesta de Pérez Villalta; y lo tercero, la estética del catálogo que poco tiene que ver con los “ Esquizos”. Por lo demás, todo correcto.

Dado que estamos echando una mirada a los setenta para después precipitarnos en los ochenta, observemos los nombres oficiales de la década, en cuanto que rompieron literalmente con casi todo lo anterior: Carlos Alcolea, Chema Cobo, Carlos Franco, Luis Gordillo, Sigfrido Martín Begué, Herminio Molero, Luis Pérez-Mínguez, Rafael Pérez-Mínguez, Guillermo Pérez Villalta, Manolo Quejido y Javier Utray. Es decir; seis madrileños, un gallego, un toledano y cinco andaluces. Si contáramos con Bola Barrionuevo, serían seis andaluces. Aunque Madrid explica muchas cosas, resulta altamente significativa la participación andaluza. Casi podríamos utilizar la figura de “eje”. No olvidemos esto, porque en los ochenta el eje se amplía hasta convertirse en *ratio*, e incluso se cruza con otro eje noroeste-sureste que es el que define la música, principal *input* de todos estos años.

La característica principal de los citados artistas de los setenta es que le dan la espalda al “arte comprometido”, al “arte conceptual”, y a casi todo. Y por supuesto no portaban ninguna reivindicación política, al contrario que muchos otros que sí, llegando incluso a celebrar un último aquelarre (con John Cage incluido) en la bella ciudad de Pamplona. Esto ocurría en Junio de 1972, y algunos de los representantes de la nueva figuración madrileña estuvieron presentes. Juan Antonio Aguirre rueda en Super 8 el único documento de la experiencia, que por supuesto sufrió un sabotaje. Estamos en 1972, Harald Szeemann comisaría la *Dokumenta 5* de Kassel ¹. Todas las *Dokumentas* son importantes, pero ésta lo es porque, aparte de difundir el hiperrealismo norteamericano ², explora la idea como sustentadora de la concepción de la obra de arte, sea pintura o no.

Se supone que los artistas de los ochenta le dan la espalda a la *perpetual revolution* de Clement Greenberg, pero la verdad es que se tiene la sensación de que esto ya ocurría en los setenta. Resulta evidente que la Historia influye directamente en el arte y que los artistas suelen responder a los hechos y al momento, aunque no suceda siempre.

¹ Recuerdo una fotografía en el que se le ve asistiendo a la inauguración con una sopera en la cabeza, lo cual demuestra que unas gotas de humor sirve para expresarse con eficacia.

² Hiperrealismo muy mal entendido por muchos, que ha producido horrores durante años y que seguro seguirá produciéndolos.

Sigamos explorando la década en sus dimensiones más significativas. Ello nos informará del porqué de los hechos. Una idea importante es que buena parte de este grupo, no sólo inventó los setenta, sino que se proyectó en los años siguientes hasta hoy mismo. La puntualización viene al caso, dada la manía última de imputar a los autores plásticos un lapso de tiempo concreto, presuponiendo que a partir de ahí todo ha terminado. Si un director puede morir con la batuta entre las manos y un escritor escribir en la cama, un pintor también. Y si la pintura es algo antiguo (que no lo es), la viola de gamba es del S. XVIII. La diferencia es que no imagino a nadie diciéndole a Jordi Saval que está perdiendo el tiempo.

En 1973, por motivo de la guerra entre árabes e israelíes, comienza una gran crisis energética de alargadas consecuencias. Esta crisis culminará en 1977. En el mundo de la música, una de las consecuencias fue muy curiosa en cuanto al material, no en cuanto a lo que produjo. Cuenta Jordi Sierra i Fabra que la carestía del material (que viene del petróleo), para hacer millones de copias de un L.P. hizo capitular a las discográficas a la hora de arriesgar con nuevos grupos. Esto produjo el Punk: nada de dinero, cuatro acordes y mucha gracia, aunque el lema fuera “no hay futuro”.³

Mientras tanto, en Sevilla se consideraba la vanguardia representada por Canogar, Millares, Zóbel o Saura, sobre todo a través de la galería La Pasarela, tal y como vimos en el primer capítulo. También vimos que en 1972, Juana de Aizpuru monta un grupo con Molina, Suárez, Delgado, Bonet, Rivas, Claudio, Duclós, Sierra y Soto, que respondía a lo que estaba pasando más o menos en el país, mezclado con un poco de pintura depurada.

También vimos que hasta 1974 se pudo observar en la Galería M-11 obra de Salinas, Bonet, Rivas, Equipo Crónica, Millares y Gordillo. Este último autor es clave para nuestra historia, porque ya era “esquizo”, pero él todavía no lo sabía. El término “esquizo” se acuñó más tarde. Y de pronto llega 1975 y ocurre lo inevitable...

³ Sierra i Fabra, Jordi *Los tiempos están cambiando. La Movida*. Un país de música, El País, Madrid, 2000.



Franco ha muerto. Los acontecimientos se suceden a la velocidad que merecía el momento. Adolfo Suárez es nombrado presidente del gobierno por designación real ⁴, se legaliza el Partido Comunista y se preparan las elecciones democráticas, con el esfuerzo y la buena voluntad de muchas partes ⁵. En 1976 aparece el primer ejemplar del diario El País y por fin vamos a las urnas el 15 de Junio de 1977. Gana la Unión del Centro Democrático y Suárez se consolida como presidente.

Múltiples reuniones en Madrid y por todo el país, hasta que se consiguió instaurar la democracia. También se nos venía encima una crisis económica brutal (por culpa del petróleo) que alcanzaría cotas de inflación superiores al 20%.

Es el momento de explicar el origen del término “esquizo”, que informa de bastantes cosas. El grupo Trama de Zaragoza y Barcelona estaba formado por pintores y teóricos como Broto, Xavier Grau, Javier Rubio, Gonzalo Tena, Federico Giménez Losantos, Alberto Cardín y Biel Mesquida. Según parece, la ocurrencia se debe a Broto, quien aprovechó las continuas referencias de los madrileños al *Anti-Edipo*, libro de moda en la época que trataba de desmontar las teorías del psicoanálisis. Si los llamaron “esquizos” en 1977, era porque ya tenían entidad como grupo. Los esquizos simplemente respondieron que los de Trama eran “oligos”. Hubo fuertes discusiones.

El caso es que Guillermo Pérez Villalta pinta, ente 1976 y 1977 su famoso retrato de grupo con todos los “esquizos”, y ciertamente lo celebraron.

4 “(...) Adolfo, lo digo con todo el cariño, no tenía preparación jurídica alguna. Lo que tenía era una intuición política excepcional”). Entrevista a Alberto Estella. 5’15”. 4-October-2009.

5 “(...) Nos llevábamos increíblemente bien con los comunistas, nos respetábamos; y con los socialistas... más complicaciones con la extrema derecha. La derecha no comprendía que los hijos de los falangistas les traicionáramos. Pero la cosa no tenía solución, nos llevaba por delante a todos. O hacíamos una democracia o este país se rompía. Fue obra de todos, es evidente, con unos pilotos muy conocidos: Fernández Miranda, Herrero Tejedor, Adolfo y el Rey, diciendo que si se pone al frente de la manifestación viene y si no, se marcha al exilio, como su abuelo. Y así se consiguió “. Ibid. 4’20”.



Aquella pieza la tituló “Grupo de personas en un atrio o alegoría del arte y de la vida o del presente y del futuro “. Se trata de un acrílico sobre lienzo de 193x373 cms ⁶. Es de recibo nombrarlos a todos: Luis Gordilo, Carlos Alcolea, Juan Antonio Aguirre, Luis Pérez-Mínguez, Carlos Franco, Juan Manuel Bonet, Javier Utray, Manuel Quejido, Rafael Pérez-Mínguez, Marisol García, Luciano Martín, Herminio Molero, Guillermo Pérez Villalta, Chema Cobo, María del Mar Garrido, Ana Raya, Mercedes Buades, Nano Durán, Gloria Kirby, José Luis “Bola” Barrionuevo, Juan Pérez de Ayala y Fernando Huici. Evidentemente se trataba de Villalta y sus amigos, pero la obra es más compleja de lo que parece. Siempre me recordó aquella otra en la que encontramos a Gómez de la Serna con sus colegas en el Café Pombo.

Nos parece que es una jugada de marketing de extrema inteligencia. Es como si todos los protagonistas estuvieran obligados a avanzar en la historia, ya que pertenecían al grupo y había acta de ello. Otro aspecto interesante, desde un punto de vista técnico, es que pese a estar pintada con acrílico el autor la desarrolla como un fresco en su totalidad, a base de jornadas. Hay una fotografía que lo prueba.

⁶ Nos resulta interesante señalar que Villalta es un exquisito ejecutor en cuanto a los materiales. Del acrílico pasa al óleo y últimamente practica con temple. Le encanta cocinar a fuego lento.



Guillermo Pérez Villalta frente al retrato de grupo. 1976.

Sobre los Esquizos se ha vertido mucha tinta, pero nosotros nos centraremos en tres puntos: La personalidad de Utray, la relación entre Chema Cobo y G.P.V. (firma de Guillermo Pérez Villalta), y la iconografía pionera de los ochenta –que ya nos llaman a la puerta- y sus futuras influencias.

Con el paso del tiempo, tal vez se pueda ver a esta generación como la que de verdad abrió la ventana – una ventana quizá con formato cinematográfico - 7 para observar, sentir y representar la vida de espaldas a todo lo anterior. Por esa ventana se entraba y se salía con toda libertad, muy a diferencia de lo que ocurría en aquella otra casa también cinematográfica donde todo el mundo lo pasaba muy mal, pero nadie se iba. Nos referimos al “Angel exterminador” del genio de Calanda. La casa de Utray era la casa de todos.

De pronto se podía hacer lo que quisieras, utilizando lo que quisieras y se descubría que eso era algo parecido a la postmodernidad, y que era fantástico ser ecléctico, y fragmentario, y hasta nómada. Y encima te podías representar a ti mismo porque eras el mejor protagonista de tu historia, y resultaba que tu biografía era interesante para el resto, ya que se veían reflejados en tu propia obra. Este aire nuevo, distinto de lo

7 La referencia a ventanas cinematográficas aparece en el texto de Iván López Munuera titulado *¿Qué hace a los años setenta tan diferentes, tan atractivos?*, *Los Esquizos de Madrid*, Madrid, Ministerio de Cultura, 2009, p. 35.

anterior, limpió las bodegas y la Santa Bárbara de la carcoma tardofranquista; y dejó a más de uno engarrotado en una abstracción indefendible, ni tan siquiera por razones espirituales, o en unas oscuras reivindicaciones que ya no interesaban a nadie.

El viento nuevo tuvo su contrapartida con el paso del tiempo. Nadie puede hacer previsiones neurológicas a largo plazo y en los ochenta no sentimos aire, sino más bien una ciclogénesis. Más adelante veremos que, en los noventa, para algunos todo acabó con una erupción plínica ⁸.

El auténtico aglutinador y catalizador de la figuración madrileña durante los setenta fue Javier Utray, y parece que lo hizo muy bien ya que buena parte de los autores siguieron operativos durante los ochenta hasta nuestros días.

G.P.V. lo recuerda así: *¿Fue una especie de Breton? – “Pues sí. Pero genial y chispeante. Su obra era escasa, pero su charla no era nada escasa. Hablaba de gran cantidad de temas y sobre todo era genial y chispeante”* ⁹.

Utray, independientemente de que fuera un Breton o no, sentía una especial fascinación por Duchamp, muy probablemente aparte de empatía intelectual, porque coinciden en el perfil físico de una manera espectacular.

Lo llamativo es que no dudaba en vestirse de Rose Sélavye, que como todos sabemos es el título donde Duchamp representa su parte femenina. Lo importante es tener en cuenta que las teorías apropiacionistas, descritas por Dan Cameron, aparecen en España diez años más tarde (1987), en la exposición “El arte y su doble”. Recordemos a Sherrie Levine con obras como “After Walker Evans” o “After Joan Miró”.

⁸ En realidad se trata de una erupción piroplástica, es decir aire y materia a miles de grados. Este fenómeno toma el término de Plinio, cronista de la erupción sobre Pompeya. El problema es que se acercó demasiado a ella para levantar acta.

⁹ Entrevista a Guillermo Pérez Villalta. 12'. 2-Noviembre-2009.

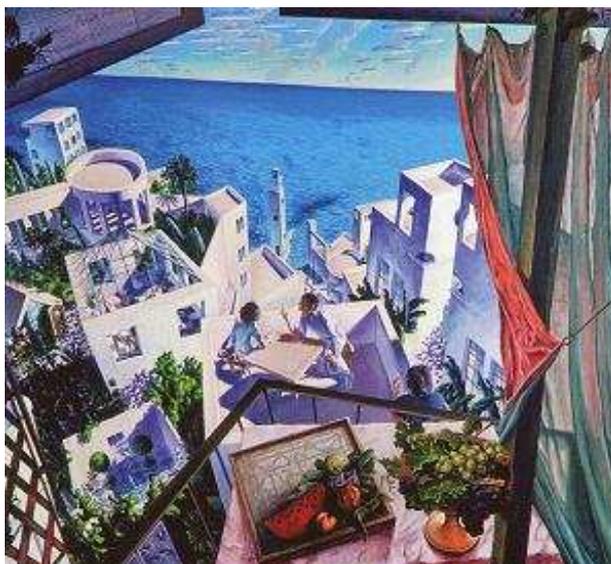


De lo único que le sonaba Chema Cobo a G.P.V. era de que precisamente el padre de Chema era el médico de sus propios progenitores. También se conocieron a través de Utray y claro, siendo ambos de Tarifa, ventosa y fronteriza, puerta del mar latino, empezaron las conversaciones de periferia y durante un cierto tiempo compartieron hasta soporte plástico. No estaban aislados.

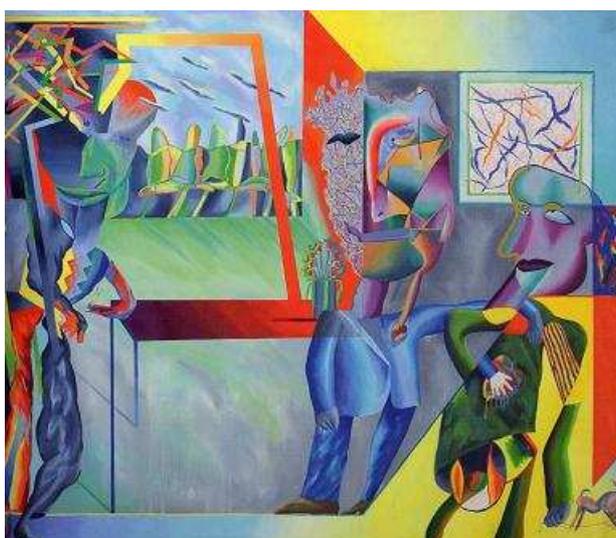


Guillermo Pérez Villalta y Chema Cobo. La Isla. Acrílico s/lienzo. 150x130 cms. c/u. 1977.

La isla es un díptico al alimón fechado en 1977. Parece que este año fue especialmente productivo para todos, pese a que G.P.V. confiese que tras 1975, todo resultó un poco depresivo hasta la llegada del Punk. La relación entre ambos, a partir de finales de la década, se vuelve como la de Rimbaud y Verlaine, y puede que desde los noventa como la de Robert de Niro y Gérard Depardieu en “Novecento “. Algo se intuye en la obra de ambos desde 1977.



Guillermo Pérez Villalta. Artistas en una terraza. Conversaciones sobre un arte mediterráneo. Acrílico s/lienzo. 1976.



Chema Cobo. Tres personajes. Asunto de celos. Acrílico s/lienzo. 1979.

“Artistas en una terraza o conversaciones sobre un arte mediterráneo”, es una pieza de 1977, clave en la obra de Villalta. Confieso que durante años pensé que los dos interlocutores eran Villalta y Cobo, pero no es así. Se trata de Villalta y Utray. Cobo aparece a más distancia, en el ángulo inferior derecho. No se sabe si observa o si está entrando en escena. De hecho, está colocado casi fuera de la terraza. ¿Qué está representando Villalta, aparte del contrapicado sureño de puertas abiertas?

“Tres personajes. Asunto de celos” es una pieza de Chema Cobo, fechada dos años más tarde y en ella aparecen tres personajes absolutamente asexuados. Son tres seres humanos entre los que se interpuesto una traición. Y de nuevo una ventana y el viento. ¿Qué nos quiere decir Chema Cobo con ello? Las referencias a las que en principio se atienden los integrantes de la figuración de los setenta han sido bastante bien estudiadas. Los nombres se repiten: Duchamp, De Chirico, Hockney, Hamilton, Katz etc. En líneas generales, eran influencias provenientes (por supuesto) de los sesenta, con un perfume bastante pop. David Hockney es el más recurrido. Aunque ante este tema, Chema Cobo se revela:

JML- “¿Esa iconografía como os distinguía a unos de otros? Porque está claro que os pusísteis a pintar”.

CHC.- “Sí, la iconografía... evidentemente yo era el más joven, era el que iba detrás y hay una especie de rechazo al más jovencito, porque no había afinidades con ellos, pero... yo me sentía distinto. Mi mundo era fundamentalmente cinematográfico. La mayor parte de mi iconología proviene, aparte de Hockney y todos esos tópicos, en los que habría que profundizar; las fuentes más eran literarias y cinematográficas. Es más, justo en el 78 y 79, justo antes de 1980, es cuando se me inflan las narices y digo que me tengo que quitar de en medio y me voy a New York. N.Y. me hace estar en activo permanentemente y me entrecuzo con otra serie de influencias que aquí no habían llegado todavía. Si me encuentro, cara a cara, con exposiciones de Polke, Clemente, Baselitz o Kiefer, que eran sus primeras exposiciones en N.Y., a mí me cambian todos los resortes. Tenía que reciclarme. Era una onda cercana a los 70, pero al mismo tiempo, conceptualmente distante. Me siento de los 80. Soy disidente de los 70 o puente entre los 70 y los 90”. 10

10 Entrevista a Chema Cobo. 6'. 4-Noviembre-2009.

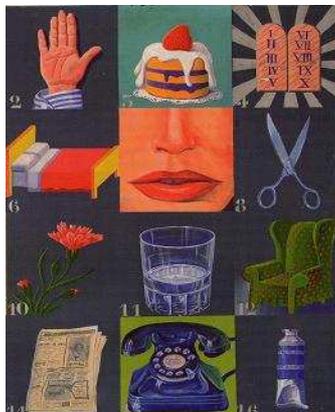


Chema Cobo en New York. Principio de los años ochenta.

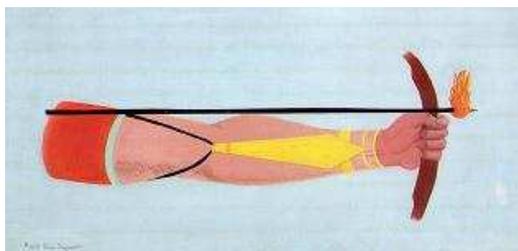
En este estado de cosas, no nos interesa tanto que un Carlos Franco primerizo se parezca a Hockney.



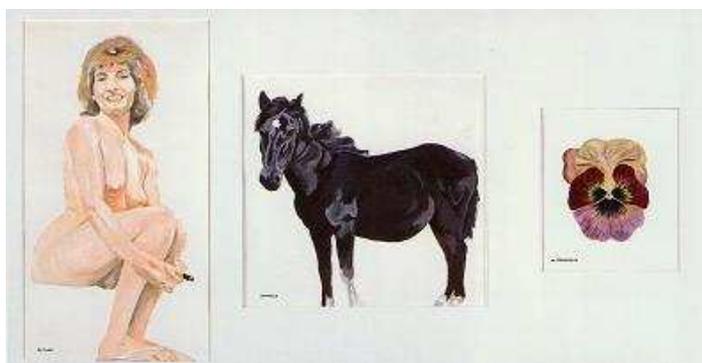
Nos interesa más que una obra de Villalta de 1972, parezca un Francesco Clemente.



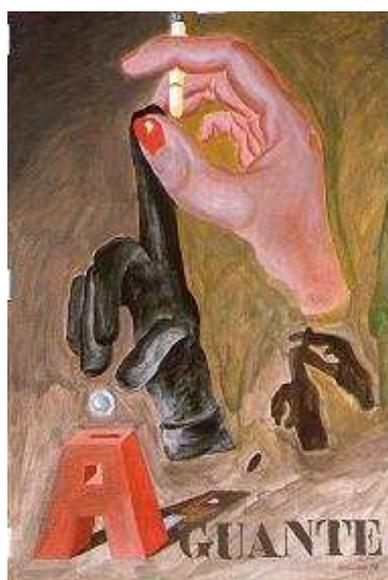
También nos interesa más que una obra de de Rafael Pérez-Mínguez de 1973, parezca un Tatafiore.



Nos interesa más que una obra de Manolo Quejido de 1974, parezca un David Salle.



O esta otra de 1976, que parezca un Martin Kippenberger.



En cuanto a la figura del sevillano Luis Gordillo, Villalta lo tiene claro en su entrevista. Cuando se le preguntó por él, la respuesta fue la siguiente:

JML-“Luis Gordillo. ¿Se ofreció como padre o lo inventasteis vosotros como una especie de Frankenstein?”

GVV -“No. Yo creo que lo inventamos nosotros”.

JML -“Y el encantado. ¿No?”.

GPV -“Sí, y él se aprovechó muchísimo de nosotros. Es una cosa que él no lo quiere reconocer, pero la influencia que tuvimos nosotros sobre él, fue muy fuerte. Lo que pasa es que en aquel momento, con la pintura que se hacía en España, era el único señor que pintaba una serie de cosas que a nosotros nos interesaban... Era de lo poco que había para mirar”.

JML -“Yo creo que le dísteis mucha vidilla”.

GBV-“Sí. Además yo creo que (espero que nadie se enfade, sobre todo Luis Gordillo para mí tiene un momento de un esplendor extraordinario, que va desde principio de los setenta hasta el 77 o 78, hasta finales de los setenta... Empieza a meter, de pronto la fotografía... El gran problema de Gordillo es que quiere ser moderno-moderno, ortodoxamente moderno... Y entonces a nosotros nos gustaba porque no era ortodoxamente moderno ¹¹”.

Y así nos acercamos al final de la década. Falso final, ya que lo que viene luego, bajo la apariencia de continuidad, es una aceleración de los acontecimientos. Los planetas se ponen en línea para precipitarnos sobre los años ochenta. Dejemos claro que asumimos totalmente la contraportada del libro *Los Esquizos de Madrid*, porque no puede haber mejor resumen.

Aunque tendremos que añadir algo que acabó siendo el gran icono de la sorpresa y que produjo el acontecimiento más increíble de la siguiente década. Algo que tiene que ver bastante con una moto, y que de alguna manera provocó que el espectador dejara de mirar el Atlántico para dirigir sus ojos al Mediterráneo.

11 Entrevista a Guillermo Pérez Villalta II. 6'30". 2-Noviembre-2009.

Los *Esquizes de Madrid* fue el apelativo bajo el que fue conocido en los años setenta un grupo madrileño de artistas que, a contracorriente de las tendencias imperantes, apostaron por una pintura figurativa que incorporó ingredientes de la cultura de masas y de su propia memoria personal. De forma esquizoide -sin separar ninguna parcela de conocimiento para problematizar el contexto en el que se movían- marginaron la envoltura retiniana para privilegiar la reflexión sobre el medio. A ello se sumaría una actitud lúdica e iconoclasta que les permitió una revisión desacralizadora y selectiva de toda la Historia del Arte -del Clasicismo a las Vanguardias- y una construcción de la figura del artista como un ente preformativo que desarrolla su actividad más allá de la obra cerrada para abrirla a la cotidianidad. Asimismo, anticiparon corrientes pictóricas internacionales posteriores como la *Trasvanguardia* italiana o los *Neue Wilde* alemanes y austríacos.

La *Figuración Madrileña* estuvo formada por Carlos Alcolea, Chema Cobo, Carlos Franco, Manolo Quejido, Herminio Melero, Guillermo Pérez Villalta y Rafael Pérez-Minguez. Otros artistas se incorporaron al movimiento como Sigfrido Martín Begué, Carlos Fornis o Jaime Aledo, así como el fotógrafo Luis Pérez-Minguez. Junto a ellos se contempla a Luis Gordillo, su más próximo referente español, y a la figura singular de Javier Utray, teórico y aglutinante del grupo.

Rescatemos las siguientes reflexiones de Ignacio Gómez de Liaño:

Y estaba cerca el día de Julio de 1978 en que inicié una relación fructífera con Salvador Dalí, tan admirado por todos los artistas de la Nueva Figuración. Pero también estaba cerca la Movidia que, a partir de 1982 y en medio de la trivialización más folletinesca y la politización más plebeya, sustentada por uno de los artistas menores que se habían colado en las grietas de la experimentación y la nueva formalidad, arrasó -como un nuevo Atila-, desfiguró, chupó lo mejor que había alumbrado la estética de aquellos años, o sea, del período iniciado en torno a 1972, cuando un grupo de artistas-poetas-filósofos trataron de conciliar la fiebre de la `formalidad`, el fuego de la Vanguardia con los hielos de la Tradición, la Figura con el Concepto, y se lanzaron a la aventura de buscar una extraña y nunca vista armonía de contrarios ¹².

¹² Gómez de Liaño, Ignacio, *Entre la experimentación y la formalidad. Los Esquizes de Madrid*, Madrid, 2009, p. 91.

Acompañando este párrafo final del texto de Gómez de Liaño figura una fotografía suya con Pérez Villalta en una moto, que nos parece reveladora. La pregunta es obvia: ¿quién se cuela?



Villalta e Ignacio Gómez de Liaño.

La respuesta, tanto por el texto como por la fotografía, resulta más que evidente, sobre todo si nos vamos a otra fotografía de grupo fechada en 1981 durante la exposición “Otras figuraciones.” Ya sabemos quién se cuela.



Barceló, Francisco Soto Mesa, Gordillo, Carlos Franco, Juan Antonio Aguirre, Villalta, Carlos Alcolea, Alfonso Galván y Pérez Juana en la exposición “Otras figuraciones”. Madrid 1981.

Estamos en 1977 y vamos a elecciones generales el 15 de Junio. La crisis por el precio del crudo es brutal. También en 1977 se inaugura la Dokumenta 6. Exposiciones internacionales de calado hacía tiempo que se venían realizando, pero en este momento sí que se podría decir que empieza un redoble de tambores que va a incidir en el panorama europeo, y en consecuencia en el panorama español. Comienzan las “exposiciones con influencia”. Y el ritmo expositivo internacional tendrá su reflejo en las exposiciones que se produzcan en nuestro país. En consecuencia, es ahora cuando vivimos la prehistoria de los ochenta.

Dokumenta 6 despliega nombres como Lüpertz ¹³, Baselitz o Penk. Por lo tanto, se demuestra que desde mediados de la década hay un cambio de orientación hacia la pintura (la no-muerta). Una pintura neo- expresionista cargada de energía. Estos son los que serían conocidos como Nuevos Salvajes, auténticos padres de los artistas que aparecerán en la siguiente década. Los últimos no tuvieron que matar a los primeros (en sentido junguiano): simplemente les dieron la espalda. Si observamos lo que se estaba haciendo en España, vemos que teníamos un auténtico marchamo de calidad. El problema siempre es el mismo: no lo supimos vender. Exploremos la visión de Dokoupil sobre estos artistas de mediados de los setenta.

JML - “Nos encontramos con tus padres. Ellos os necesitaban a vosotros...”

JGD - “Para mí... yo no veía a pintores como Baselitz o Kiefer como mis padres. ¡Jamás! Yo los veía... ¿Cómo es posible que esa gente conecte con una tradición que... no entraba? ¿Cómo pueden ignorar ellos lo que estaba pasando? Eran ignorantes.

JML - “Ni tan siquiera tuvisteis que matarles”.

JGD - “No, no, no... Lo que tenía que matar yo era a Hans Haacke y a Joseph Kosuth”...

¹³ Cediendo a una pulsión de absoluta franqueza, confieso que la lectura de una entrevista, relativamente reciente con este autor, me hizo decidirme a invertir parte de mi tiempo en la enseñanza de la pintura, tan sólo por la siguiente frase: “*Mi vida es tan anárquica que cuando voy a dar clases, mis alumnos me la ordenan*”.

“...Yo tenía que matarles con la pintura, porque ellos odiaban –tú lo sabes- profundamente la pintura. Yo nunca quise ser pintor, por eso hace medio año, aquí cenando con Joseph y Christian, le dije: ¡Joseph! ¿No es una cosa impresionante que hay un acuerdo cultural en todo el mundo, por lo que un marco de madera con una tela puesto en la pared, es un espacio artístico?”

JML- “¿Qué te dijo?”

JGD - “ Grrrrr. Grrrr.”

JML- “¿No te parece mágico que sea una acuerdo tácito planetario?”

JGD - “Aparte de eso, es un símbolo que hace que algo que es tridimensional esté en lo bidimensional; por eso no me gustan los que pegan cosas en un cuadro, como Kiefer. Es un truquillo”.

JML - “ Schnabel también lo ha hecho”.

JGD - “Sí, pero en su caso es diferente. Es más complejo. Él rompe los platos que robó a Gaudí, pero da igual, y eso después se convierte en un plano. Se puede interpretar como los bordes de una pintura gorda. Es casi prolongación de la pintura
14.”

Tras la Documenta 6, se producen un rosario de exposiciones que precipitan las cosas. Esto ya lo hemos avanzado, pero lo curioso es que lo inevitable se disemina en muchas partes al mismo tiempo, y muy probablemente cada paso es producto del anterior hasta establecer una reacción en cadena.

En 1978 se nos regala algo. Los españoles recibimos la Constitución. Somos una democracia, y gracias al esfuerzo de aquellos otros “padres” alcanzamos la madurez como monarquía parlamentaria.

Con todos los respetos, ocurre otro hecho que sacamos a colación por razones de arqueología terminológica que explicaremos de inmediato: Alaska toca por primera vez en la Sala de Ingenieros de Caminos en la Complutense. Este hecho se considera el principio oficial de “La Movida”. Ya estamos en los ochenta. Sobre el origen del término “Movida” hay varias versiones.

14 Entrevista a Jiri Georg Dokoupil. 43’20”. 29-October-2009.

Nos parece que las reflexiones de Juan Pablo Wert Ortega son bastante ajustadas:

Sin duda el “estiramiento semántico” del término desde su origen en la jerga narcotraficante se materializó en una primera ampliación, como indicábamos más arriba, a un conjunto de actividades relacionadas con la cultura pop tanto en su estrato comercial legal como en el clandestino o subterráneo (underground), es decir, desde la que hoy llamaríamos “música de garaje” a la edición de comic y fanzines o, incluso manifestaciones más difícilmente sistematizables como la forma de vestir o de los peinados, el look, como empezaría a designarse entonces la innovación indumentaria. Pero junto a éstas también iría abarcando, progresivamente, otras manifestaciones de la cultura con mayúsculas, fundamentalmente en la pintura y en la literatura ¹⁵.

La versión de Blanca Sánchez Berciano es muy parecida: uno decía “voy a hacerme una movida” para ir a comprar. Supongo que se quería significar que ese “movimiento” implicaba volver en 5 minutos (si el dealer estaba en la esquina) o tirarte toda la noche de taxi en taxi y de timbre en timbre. Era una manera de decir a los amigos “tal vez vuelva inmediatamente” o “tal vez vuelva otro día”. ¹⁶

Según Jordi Sierra, el término se acuña en 1982: “*Para demostrar la buena salud de la movida, palabra surgida de voz de Gonzalo Garrido y que ya es lo que aglutina todo el movimiento*”. ¹⁷

La cuarta versión se debe a Bárbara Allende (Ouka Leele): “... *Me acuerdo que fui a una cafetería con Carlos Serrano y fue el primero que me dijo que en Madrid se estaba cocinando algo que se llamaba La Movida... Todo el mundo decía: ¿Dónde está la movida hoy? ... La movida está en casa de Alaska o en casa de no sé quien*”. ¹⁸

¹⁵ Wert Ortega, Juan Pablo, *Eppur si muove (La Movida y lo movido)*, La Movida, Madrid, Comunidad de Madrid, 2007, p. 48.

¹⁶ Sánchez Berciano, Blanca, *Ibíd.* Prólogo.

¹⁷ Sierra i Fabra, Jordi, *Los tiempos están cambiando. La Movida*. Un país de música, El País, Madrid, 2000.

¹⁸ Entrevista a Ouka Leele. 4'. 4-Noviembre-2009.

En 1979 surgen dos exposiciones de vital importancia: “American Painting: The Eighthies. A Critical Interpretation” y “Europa 79”.¹⁹

American Painting la comisaría Barbara Rose y aporta aires nuevos al panorama internacional, que ya estaban en el ambiente. Su influencia es evidente. Pongamos el ejemplo de la cita que hace Agredano en su famoso texto “Titanlux y moralidad”:

El españolito que quiera hacer pintura americana que la haga, pero para su información le advierto, por si no lo sabía, que en aquella exposición que Bárbara Rose paseó por todo el mundo en la que mostraba algo de la obra de los novísimos americanos, todos pudimos comprobar con sorpresa, como estos “niñatos” se parecían mucho más a Pérez Villalta o a los Quejido que a Rothko.²⁰

Aunque la inmensa mayoría de los autores eran americanos, Rose incluye algunos de otros países, cosa natural porque antes o después se reside en N.Y. por una temporada o por toda una vida. El caso es que, aunque manteniendo ciertas reminiscencias pop, cargadas de sarcasmo, la deriva apuntaba al “cultivo del yo”, y en consecuencia a la muerte de la abstracción. Nosotros la matamos nueve años antes.

Europa 79 es comisariada por Hans Jürgen y se celebra en Stuttgart. El concepto es muy parecido al de Rose, pero en Europa. Se ratifica la vuelta a la pintura, y en aquel momento los Nuevos Salvajes se asientan definitivamente en la escena internacional.

Pasamos a 1980. Iniciamos la década. De entrada, se publica un pequeño libro que se llama *The italian Trans-avantgarde o Transvanguardia italiana*. El autor es Achille Bonito Oliva y el editor Giancarlo Politi. Lucio Amelio, galerista de Nápoles, empieza a exponer a algunos de estos nuevos autores y Paul Maenz, galerista de Colonia, se da cuenta de la jugada y empieza a pensar en N.Y.

¹⁹ Parece que, a partir de este momento, empieza una serie de propuestas y respuestas entre Europa y América. Se trata de algo que tiene que ver directamente con el mercado. Tuve la suerte de visitar la exposición titulada EUROPA/AMERIKA en el Museo Ludwig de Colonia en 1986, considerada un resumen de estos diálogos.

²⁰ Agredano, Rafael, “Titanlux y moralidad”. *Figura N° 0*, Sevilla, 1983, pp. 9-11.

Previamente, Maenz los expone a casi todos en 1980 –lo tenía muy claro-, pero necesitaba equilibrar con jóvenes alemanes para crear interacciones dentro de Europa con vistas al Soho. Esto a su vez provocaría una respuesta neoyorquina.



Este análisis lo corrobora Chema Cobo: “Hubo una operación muy clara entre Achille Bonito Oliva y Paul Maenz. Lucio Amelio ²¹ chupa rueda con los napolitanos. Son cuatro o cinco chicos muy listos que se colocan en New York, siendo mucho más seductores que los alemanes; aunque éstos tenían una pintura mucho más madura y se sentían muy seguros de ella... Entonces convulsionaron New York y los americanos no tienen más remedio que inventar a tres o cuatro para compensar, como Schnabel o David Salle, que además conectan con Baldesari, Robert Longo o Cindy Sherman ²²”.

21 Conocí a Lucio Amelio en la feria de Basilea de 1988. Gustaba de ir acompañado por dos efebos entrados en años, vestidos de blanco 1900 y absolutamente políglotas.

22 Entrevista a Chema Cobo. 24'56''. 4-Noviembre-2009.

Aunque la Transvanguardia se presenta con una gran exposición en Roma en 1982, la obra de estos autores ya venía pegando fuerte. He aquí a aquellos cinco seductores:



Sandro Chia



Francesco Clemente



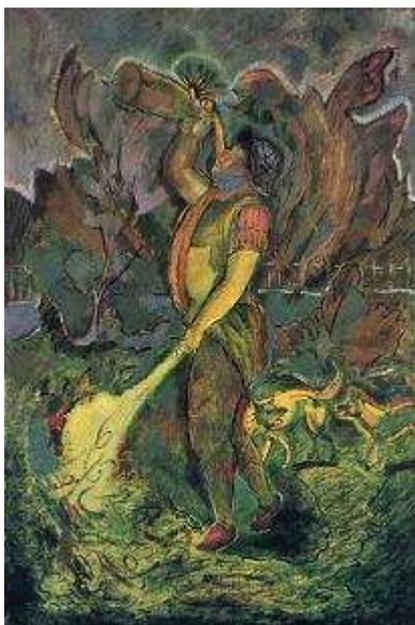
Enzo Cucchi



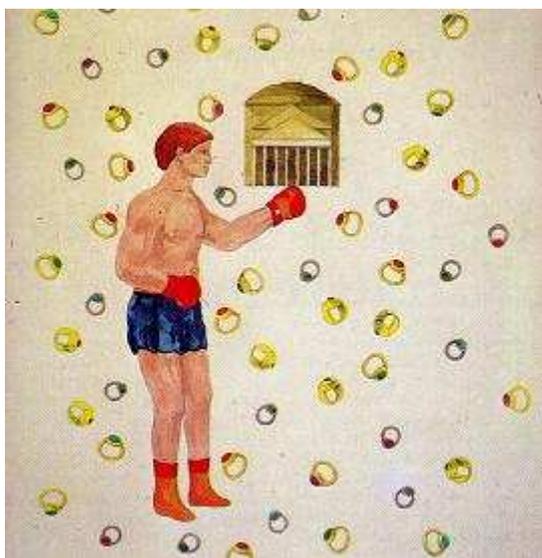
Mimmo Paladino



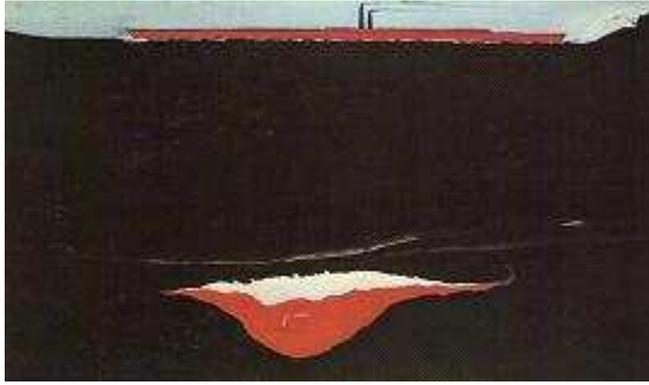
Nicola de Maria



Sandro Chia, *Emozione*, 1979



Francesco Clemente, *Ring*, 1978.



Enzo Cucchi, *Per terra e per mare*, 1980.



Mimmo Paladino, *Sibillando*, 1978.



Nicola de Maria, *Le sette lune*, 1975-1980.

Las coordenadas conceptuales de Bonito Oliva son muy conocidas. Se trataba de una absoluta libertad a la hora de la representación, casi siempre narrativa, a su vez patente de corso para emplear cualquier resorte iconográfico propio de toda la Historia del Arte. Si añadimos la idea de que esto se puede armar desde cualquier lugar (*genius loci*) y al mismo tiempo cabalgar a lo largo de un nomadismo cultural, la ecuación sube de temperatura y nos remite al Mediterráneo.

No es de extrañar que la Transvanguardia tuviera tanto éxito entre los jóvenes autores andaluces. Todo esto, sin menosprecio de las influencias germanas de corte expresionista ni tampoco de las norteamericanas, de todo tipo de corte.

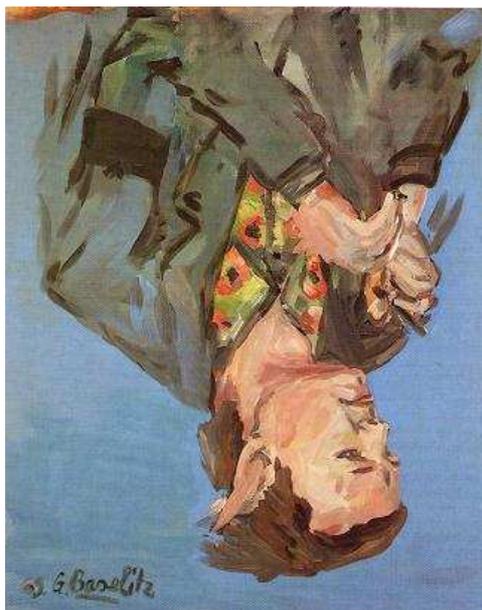
Quede claro que describimos lo armado por Bonito Oliva en 1980, que es cuando se publica el libro, y no en 1982, que es cuando se presenta con todos los honores en Roma, aunque Aquiles también mostraría su talón.

El sentido tragicómico de la vida –apuntado en la Transvanguardia– prendió con facilidad en el sur de España. Saquemos a colación tan sólo dos puntos. Agredano estuvo becado por la Junta de Andalucía una larga temporada en Sicilia para estudiar el

tema de la muerte. Hace tiempo me comentó que veía casi exclusivamente meridional el hecho de colocar un “bailaor” de bronce zapateando sobre su propia tumba. Sin movernos casi del sitio, el Sur de España es una zona acostumbrada a ser invadida. Ellos simplemente acogen, se fusionan. Las murgas de Cádiz –que forman parte de nuestro patrimonio- son algo más que una forma de “reírse” de los males y las penas. Constituyen una catarsis tan eficaz como el mismísimo teatro clásico griego. Esto explica muchas cosas del tema que nos ocupa. Tampoco olvidamos la influencia de Valdés Leal.

En 1981, el comisario Christos M. Joachimides presenta en Londres *A New Spirit of Painting*. Esta será la primera gran exposición internacional de la década y la que sienta las bases para entender qué ocurrió posteriormente. Dada la claridad de la selección, despleguemos todos los nombres: Auerbach, Bacon, Balthus, Baselitz, Calzonari, Charlton, Chia, Fetting, Freud, Graubner, Guston, Hacker, Hélión, Hockney, Hodgkin, Kiefer, Kirkeby, Kitaj, Koberling, de Kooning, Kounellis, Lüpertz, Marden, Matta, McLean, Merz, Morley, Paladino, Penck, Picasso, Polke, Richter, Ryman, Schnabel, Stella, Twombly y Warhol.

La selección, vista desde nuestra perspectiva, es impresionante. Son auténticos pesos pesados. Joachimides deja claro lo que hay –Norteamérica, Alemania e Italia- y, si alguno lo duda, le da la vuelta.



Georg Baselitz, *Franz Dahlem*, 1969

Resulta de recibo sacar a colación las características apuntadas por el profesor Paco Lara relativas a la pintura de los Nuevos Salvajes, protagonistas de primera línea de la exposición de Joachimides ²³: la inmediatez de ejecución, temas escabrosos o nocturnos, el carácter vitalista –con mucha energía–, las referencias a animales, el tamaño de la obra y el consabido cultivo del “yo”.

En cuanto a los dos últimos puntos, añadamos un par de reflexiones. Parece lógico pensar que los grandes formatos de los ochenta ²⁴ están heredados del expresionismo abstracto norteamericano, tal y como señala Lara; pero también el formato, e incluso el grosor del bastidor, son una característica formal del mercado americano. Se trata de una cuestión de gusto.

Respecto al cultivo del “yo”, arrastrado desde los setenta, merece una reflexión aparte. Un escritor puede manifestar que casi todas las novelas son autobiográficas; un pintor hoy se pensaría dos veces esta apreciación. Los componentes biográficos son una manera de retratar el mundo, una manera de leerlo. Otra cosa es la percepción visual, sobre la cual contamos con los estudios de Arheim y muchos otros. La química, desde luego interviene.

Esto es lo que piensa el neuropsiquiatra José Fraile: no sabemos si llegará la carta de amor, prisionera en la botella, prisionera a su vez en el cubo. Tal vez esa carta está escrita por un “yo” a instancia de un “ello” y encerrada por un “super-yo”. Es posible que, flotando, y después de atravesar todos los mares, llegue a Venecia y entre los cuadros supervivientes de la peste se la encuentre Tazio y la lea y al no comprender el contenido... ²⁵. Ahora podemos desvelar que el Dr. Fraile está simplemente describiendo un cuadro.

²³ Lara, Paco, “*21 años después de la revista FIGURA*”, Sevilla, 2008, p. 55.

²⁴ Son los llamados “panderos”.

²⁵ Fraile, José *El Panrealismo, Crónicas desde el planeta verde*, Jaén, 1998, Sin nº de página.

En 1981 recordemos que sufrimos un susto generalizado con la intentona de golpe de estado de Armada, a la cual puso cara Tejero. Con el inicio de la década, comienzan a editarse revistas especializadas en arte, como *Lápiz* o en cultura, como *El Paseante*. También en este año, se monta en Madrid la exposición Nuevas figuraciones, a la que hemos hecho referencia anteriormente y que tendrá su transcendencia en el futuro, dado la novedad que albergaba. Así llegamos a un año de culto: 1982.

En 1982, el PSOE se hace con el poder desplazando a la UCD. Tierno Galván se convierte en el alcalde de Madrid y protector de la Movida. Se hacen famosos sus edictos por su particular lenguaje.

Tras un proceso de enorme trabajo, Juana de Aizpuru logra la inauguración del primer ARCO ²⁶. Era un fenómeno nuevo y todo el mundo acudió en masa. Se podía observar todo y enseñar (casi) todo en un solo sitio. Con el paso del tiempo, cada Arco tuvo su personalidad. Este fenómeno empezó de forma natural. Por ejemplo el Arco de 1984 fue conocido como el Arco del pimentón. Esto se debió a que Wolf Vostell, en colaboración con la galería Wewerka, expone una instalación titulada “Los fuegos”. Se trataba de varios lobos disecados y tumbados en el suelo, de cuyos cuerpos salían varios cuchillos oxidados y amenazantes. Los lobos estaban acostados sobre una generosísima capa de pimentón de la Vera. Es de imaginar –por el olor- hacia donde iban casi todos los visitantes. Arco de 1985 fue la presentación de Miquel Barceló, con redoble de tambores. Todo el mundo recuerda obras como “Georgica”, “Sopa de peixe” o “Giorgione a Felanitx”. No olvidemos que Juana atesoraba la doble condición de directora de la feria y galerista, con lo que la polémica estaba servida. Luego vinieron otros tipos de polémicas y otras obras-escándalo, a un ritmo de una por año. Nos quedamos con aquel Arco en el que un galerista italiano, al recibir un “pandero” que sobrepasaba verticalmente la altura de los paneles, decidió poner sobre el suelo esta pieza y todas. Una solución a la italiana.

26 Es muy comentada la idea de que las siglas que corresponden a ARte COntemporáneo son para que siempre se la recordara como Juana de Arco.

Ya hemos adelantado que en 1982 se expone en Roma la Transvanguardia italiana. Por aquel entonces, había un cierto e inevitable perfume en el ambiente: la palabra mágica era eclecticismo.

A Bonito Oliva ²⁷ le gustaba el fresco (una de cal y otra de arena). De pronto se hacía querer con ideas como esta: “Constato cómo el trabajo de los artistas de la Transvanguardia está ligado a la responsabilidad de artistas individuales, a la responsabilidad y riqueza creativa de algunos y, en ese sentido, afortunadamente, el arte ha vuelto otra vez a las manos de los que lo realizaron. Hoy el crítico no puede hacer otra cosa que levantar acta de los resultados a partir de lo que los artistas han realizado ²⁸.”

Aunque, por otro lado, también comentaba este otro tipo de cosas, según Bárbara Allende (Ouka Lele):

OL- “Todos callados... Cuando aparece Bonito Oliva y toda esta gente, diciendo que el artista es el comisario, Todos callados, ¿no?”

JML- “¿Había miedo?”

OL- “Pero el miedo da poder a los demás, ¿no?” ²⁹



Primer seductor

²⁷ Conocí a Bonito Oliva en 1987. Juana montó aquel año un ciclo de conferencias en Sevilla. La de Bonito Oliva fue un mano a mano con Gulio Carlo Argán. Recuerdo que Argán sentenció: “Necesitamos un nuevo Caravaggio”. Todavía me pregunto qué quiso decir con esto. Aunque lo intuyo, es mejor dejarlo como pregunta. La respuesta implicaría un vacío que da miedo. Y a propósito de miedo, de lo que sí estoy convencido es de que hoy –adelantando temas- lo que necesitaríamos es un nuevo Van Helsing. No hace falta explicar que dado que era Juana la organizadora, los allegados teníamos acceso directo a conversaciones mucho más allá de la hora de la cena. Con Joachimides pasó lo mismo.

²⁸ Entrevista de Gerardo Delgado a Achille Bonito Oliva, *Figura* n°3, 1984, p. 18.

²⁹ Entrevista a Ouka Lele. 19'02''. 4-Noviembre-2009.

Llegó el momento de conectar las líneas descritas hasta ahora. Arco era el gran nudo. Americanos, italianos y alemanes en la misma cafetería. También madrileños de medio país, gallegos y valencianos, catalanes y algún mallorquín; y por supuesto, andaluces por todas partes. Comenzaron las *interactuaciones* entre los jóvenes autores, y en consecuencia las *interacciones iconográficas*. Era inevitable y era el momento ³⁰. Daba la sensación de que ante tanta autovía abierta, alguien tenía que ponerse a dirigir el tráfico.



En este mismo año, María Corral ³¹ presenta una exposición titulada “Veintiséis pintores, trece críticos: panorama de la joven pintura española”. Esta exposición, gracias al patronazgo de La Caixa, fue itinerante y de gran influencia por todo el país. Además, guardaba una sorpresa.

³⁰ En poco tiempo se acuñó el término “los sevillanos”, debido a Sigfrido Martín Begué. Y en un poco de tiempo más, ya en la feria de Colonia o Basel “Spanish gang”, debido a Wilfried Dickhoff (crítico alemán). Todo muy wagneriano.

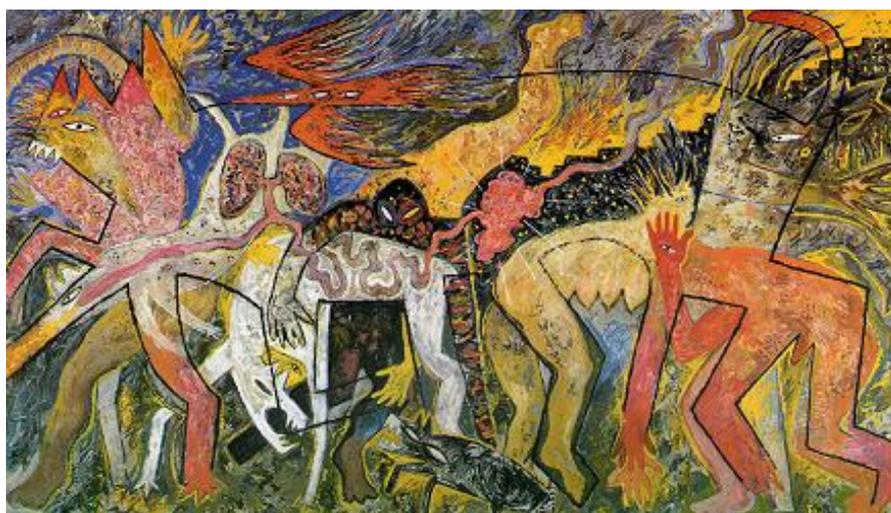
³¹ Juana de Aizpuru, María Corral y Carmen Jiménez están consideradas las personas más influyentes dentro del arte español contemporáneo, anivel de gestión y comisariados. La crítica es otra cosa.

Aquí sí que resulta necesario nombrar a todos los pintores seleccionados:

Albacete, Amat, Barceló, Bermejo, Broto, Calvo, Campano, Cobo, Delgado, Franco, Franquesa, García Sevilla, Cortázar, Grau, Lamas, Morea, Navarro Baldeweg, Patiño, Pérez Villalta, Salinas, Sevilla, Sin, Suárez, Teixidor, Tovar y Uslé. Los críticos fueron: Blanch, Bonet, Combalia, Danvila, García, Lleó, Navarro, Queralt, Ramírez, Rivas, Rubio, Sáenz de Gorbea y Santos Amestoy. El panorama describía una auténtica parrilla de salida, con poles y boxes incluidos.

Lo primero que llama la atención es la proporción de artistas del área de influencia catalana; cosa explicable, ya que el proyecto se hace con dinero de La Caixa. Una segunda consecuencia es la proporción de obras en clave de informalismo abstracto. Contamos trece autores en este sentido. Luego hay seis a medio camino entre la abstracción y una tímida figuración. Añadimos cinco de clara influencia pop inglesa, y dos que se salen totalmente de los anteriores marcos: Villalta y Barceló.

Barceló presenta una pieza titulada “Mapa de carn”, de 195 x 345 centímetros, pintada con pigmento y látex, rica en novedosas texturas para la época.



Miquel Barceló, *Mapa de carn*, Pigmento y látex sobre lienzo. 1982.

La cuestión era que apareció Rudi Fuchs, ya que necesitaba un español para la Dokumenta de Kassel, y empezaron las apuestas. Parece que Ferrán o Villalta tenían muchas posibilidades, pero... Rudi eligió a Miquel (tenía 25 años).

De esta situación viene el famoso comentario de Juan Muñoz: “Todos estaban reunidos esperando la decisión, y de pronto pasa un jovencito delante de la puerta con una moto y el tubo de escape abierto”.

Sobre los motivos de esta decisión hay varias versiones. La de Xavela Vargas (novia de Barceló) por aquella época es que fue ella quien convenció al comisario ³². Independientemente de la versión de Xavela, la cosa es que Barceló era suficientemente alemán en cuanto a la factura y suficientemente italiano en cuanto a la iconografía ³³.

A partir de la Dokumenta, Barceló empieza a trabajar con Lucio Amelio, Yvon Lambert y Leo Castelli. Posteriormente lo hace con Bruno Bischofberger. Curiosamente, quien primero lo capta en España es Norberto Dotor (Galería Fúcares), quien lo expone en Almagro ³⁴ en 1982 ; aunque acaba trabajando con Juana.



Miquel Barceló 1984

³² Me lo comentó personalmente en Sevilla en 1985. Me consta que lo ha dicho en numerosas ocasiones.

³³ Hablando de ello con Ferrán García Sevilla en la cafetería de Arco 88, éste añade una apostilla muy inteligente. Algo así como: y además suficientemente agrisado para gustar a los franceses.

³⁴ Me consta que le pintó el cartel de madera de la entrada al dueño del bar de enfrente, a cambio de las copas, mientras estuvo allí.

Las consecuencias de este fenómeno, como es lógico imaginar, fueron varias. La más funesta es que medio país se puso a pintar con pigmento y látex sobre grandes formatos. Afortunadamente, en Andalucía la fiebre duró poco y no pasó de algún que otro “ejercicio Barceló”. La iconografía pesaba demasiado. Pero hagamos una pregunta: ¿Qué había detrás de todo esto? Veamos qué piensa Pedro Pizarro:

No había estructura, salvo esa locura que hizo un gobierno de Felipe González que era abrir España, con un aire nuevo y no cito la exposición. Me lo contó a mí el tercero de a bordo de aquel momento. Ya sabes, Felipe, Guerra, pues el tercero...Rafael. Se hace una estrategia mal llevada de Estado y no servían ni los que convivieron con el régimen franquista (Tápies, la Escuela de Cuenca, etc.)... No les servían, porque había que dar una imagen democrática. No les servía ni los setenta ni los ochenta. Quiero decir... La Neofiguración madrileña, La Movida etc. No les interesaba. Estamos hablando de casi finales de los ochenta. No al Grupo Atlántica, lo de Valencia. Todo eso no les interesaba. Necesitaban una nueva imagen y... por casualidad. ¿Cuál es la nueva imagen de España?... Miquel Barceló. Como bien sabes...casualmente en Barcelona con Rudi Fuchs para la Dokumenta... con Xavela Vargas, que era su novia por aquel entonces... Se lo lleva... Y hay que recordar que todos los galeristas españoles, cuando Fuchs... Y él se va por otro lado y elige a Barceló. Bien, eso estaba apoyado por el Estado español. Necesitaban a alguien desconocido, no contaminado de nada y que tuviera un cierto sabor de tradición española

35.



Tanto en la *Dokumenta 7* de Kassel, comisariada por Rudi Fuchs, como en *Zeitgeis* (El espíritu de la época), celebrada esta última en Berlín, se intentó –y pensamos que se consiguió– dejar sentado de una vez por todas la importancia de las individualidades ³⁶ y por otro lado, se hizo convivir las tendencias de la pintura que estaba emocionada por la Transvanguardia con los Jóvenes Salvajes y con lo último producido en USA ³⁷.

Seamos sinceros: los autores que vinieron nos gustaron muchísimo en líneas generales. Hubo una segunda hornada en 1987 y también nos gustaron, pero no todos, ya que en esa segunda oleada las cosas iban cambiando hacia otros derroteros, que descubriremos también a principios de los noventa.

Recordemos algunos de los autores: Stella, Borofsky, Morley, Rothenberg, Salle, Schnabel, Dean, Garet, Basquiat, Haring, etc. Estaba claro que la mezcla era bastante coherente y que casi no había distinción aparente entre europeos y americanos. Se instauró la “condición postmoderna” y el nomadismo cultural. Se trataba de redefinir continuamente las variables formales de la producción plástica –sobre todo pictórica– dentro de una fuerte predominancia de la figuración. Las interrelaciones entre los autores, instituciones, galeristas y críticos provocaron un continuo ir y venir, y no es de extrañar que el “nomadismo cultural”, en este caso hasta geográfico, se asentara con naturalidad en las salas de embarque de muchos aeropuertos.

Evidentemente, para ser un buen nómada había que disponer de una buena “haima”, y de eso se encargaban los galeristas, ya que éstos formaban el armazón –más o menos subterráneo– de todo el dispositivo.

Esta es la época en la que las galerías neoyorquinas se fueron trasladando al Soho, barrio que se convirtió en la meca del arte contemporáneo, asentándose en antiguos almacenes muy generosos espacialmente hablando: Castelli, Sonnabend, Mary Boone, etc.

³⁶ Ya veremos las consecuencias de todo esto a principios de los noventa.

³⁷ Sería la respuesta americana, según las reflexiones de Chema Cobo en su entrevista.

4. Agredano enciende la chispa. Titanlux y moralidad.

En mi opinión, el arte funciona de la misma manera
que el SIDA.

Jiri Georg Dokoupil ¹

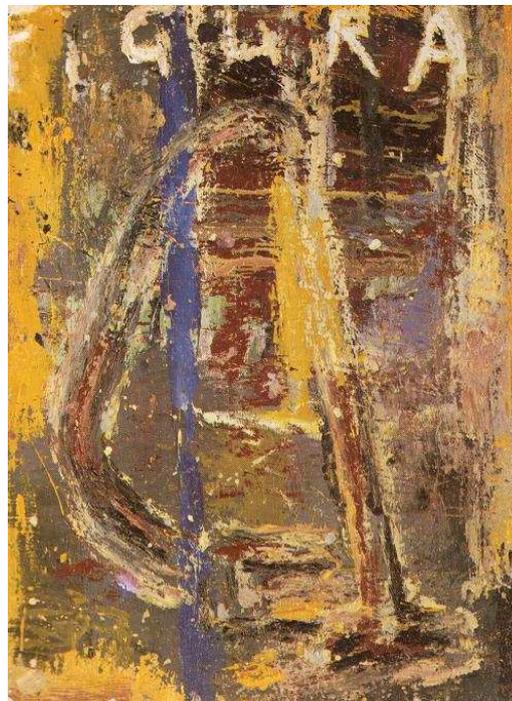
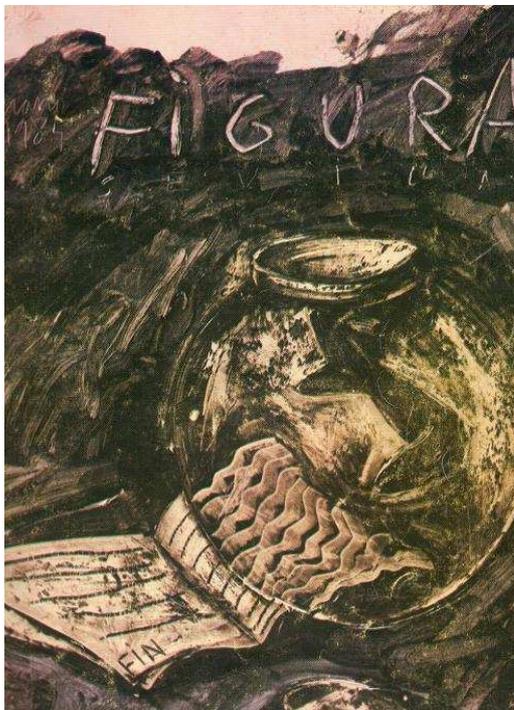
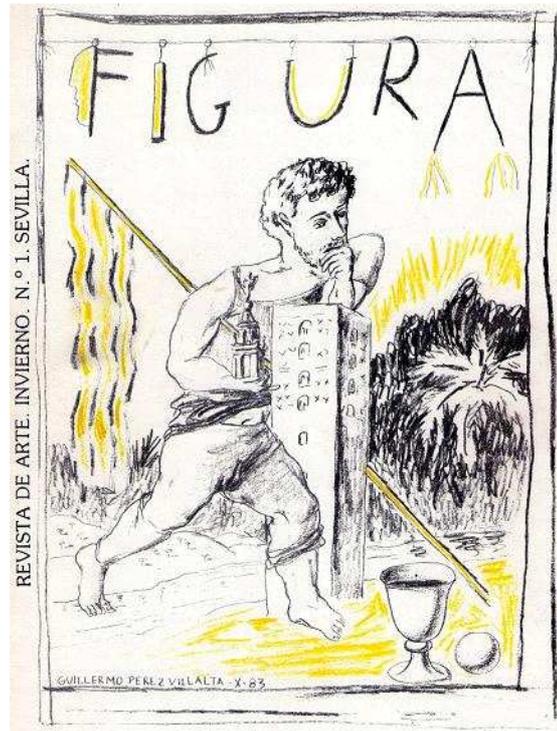
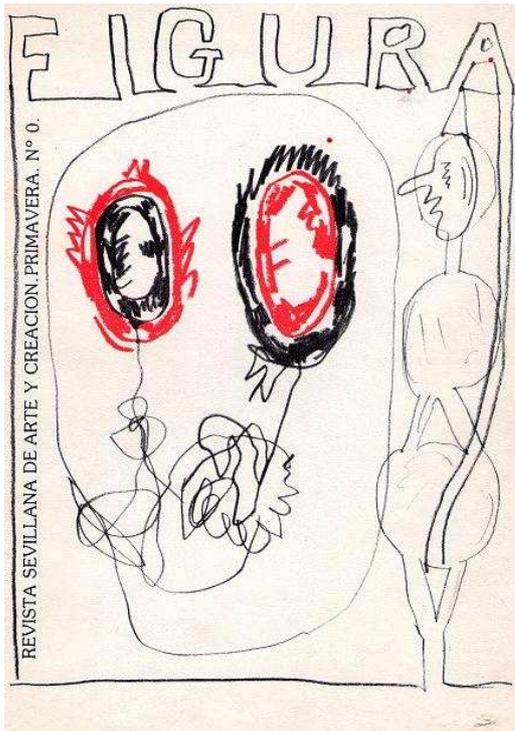
Saltamos a 1983. Si el anterior capítulo encierra el término “muerte de Franco” entre otras cosas es porque, hasta 1981, más de uno pensaba que el general no había muerto o que había que resucitarlo; lo cual, desde una perspectiva actual, resulta inconcebible.

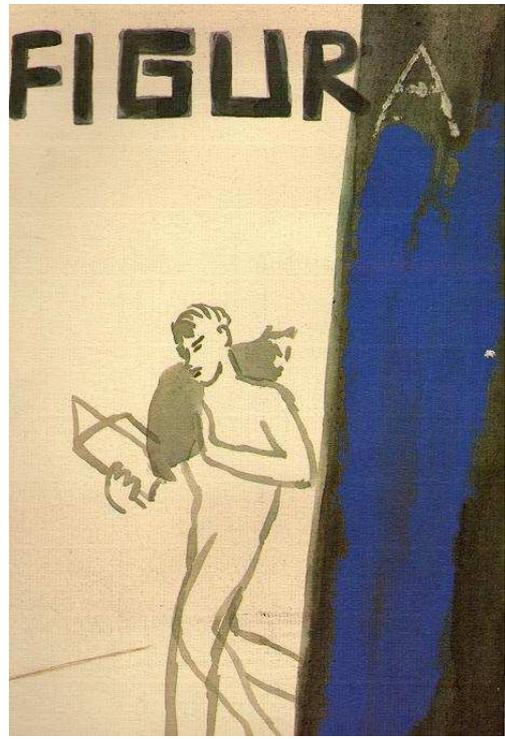
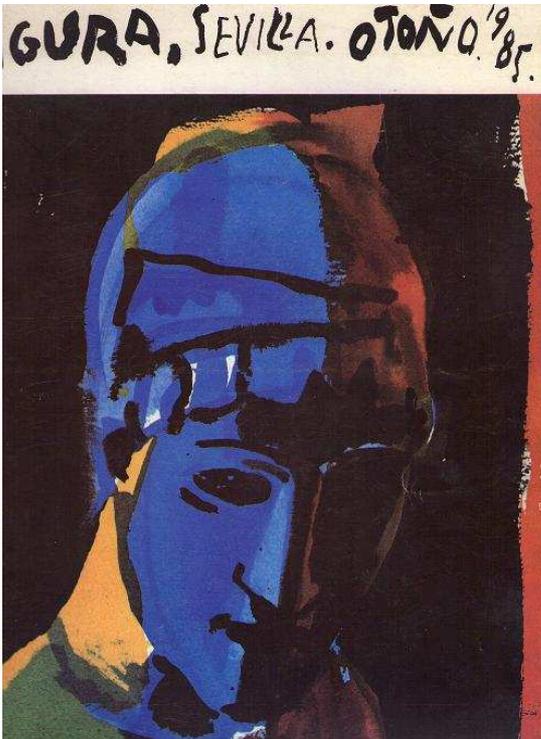
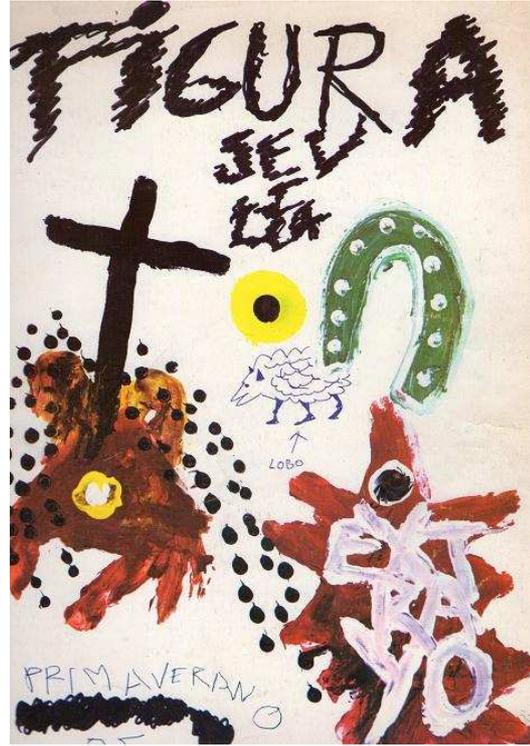
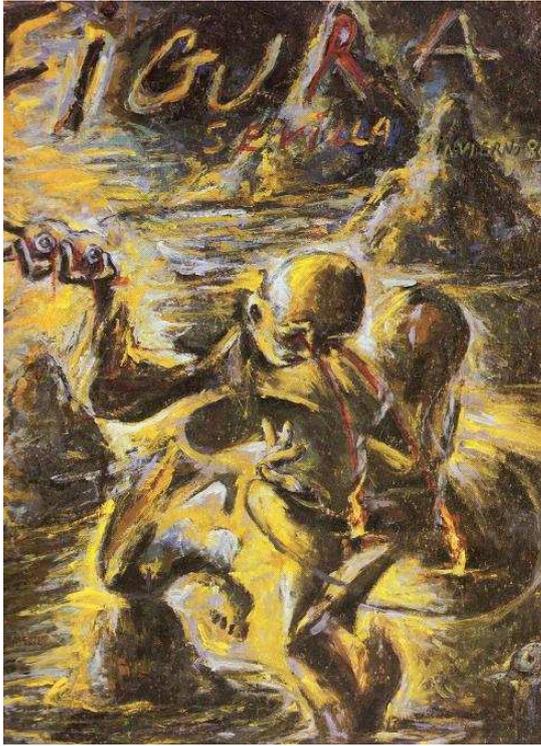
En 1983 se detecta el nuevo aire en el PSOE, y La Movida madrileña alcanza su apogeo. La música ejerce su protagonismo y todo se interrelaciona. Hay que ser justos y recordar “La Edad de Oro”, programa de culto dirigido por Paloma Chamorro, donde teníamos acceso a todo lo que estaba pasando en el campo cultural del país.

Si observamos el mapa de España y tenemos en cuenta lo anteriormente descrito, parece que en plástica se estaba conformado un eje Sevilla-Madrid-Barcelona. A esto habría que añadir puntos claros en Galicia, Euskadi y Valencia, pero eran otra cosa. En lo que se refiere a la música, el eje era diferente. Podríamos hablar de Málaga-Madrid-Vigo, con aquellas fabulosas letras de los “Golpes bajos”, que se convirtieron en el mejor telón de fondo para lo que iba a ocurrir. Lo que iba a ocurrir en el sur comenzó con un milagro.

En la primavera –la mejor de las épocas- aparece el número cero de una revista muy especial. Se llamaba *Figura*, y la portada era un dibujo a lápiz de Luis Gordillo. Lo que poca gente sabe es que esa revista fue una idea de un grupito de estudiantes de la Facultad de BBAA de Sevilla, conocida como Santa Isabel de Hungría. Está claro que Guillermo Paneque –que entonces tenía veinte años- fue el motor de la revista, junto con otros compañeros y con algún profesor de mente abierta. También está claro que el tándem que funcionó fue el formado por Paneque y Agredano. Salieron ocho números de culto.

¹ Bonet, Juan Manuel, Entrevista a Jiri Georg Dokoupil, Diario 16, Cultura, Madrid 14-Febrero-1988, p. 41.





De pronto, aquella revista empezó a crecer mezclando de forma muy inteligente lo que se estaba desarrollando en Sevilla con los “padres andaluces” primero, y con los maestros nacionales después. El salto a la captura de figuras internacionales se produjo de inmediato, y resultó que todo el mundo estaba encantado.

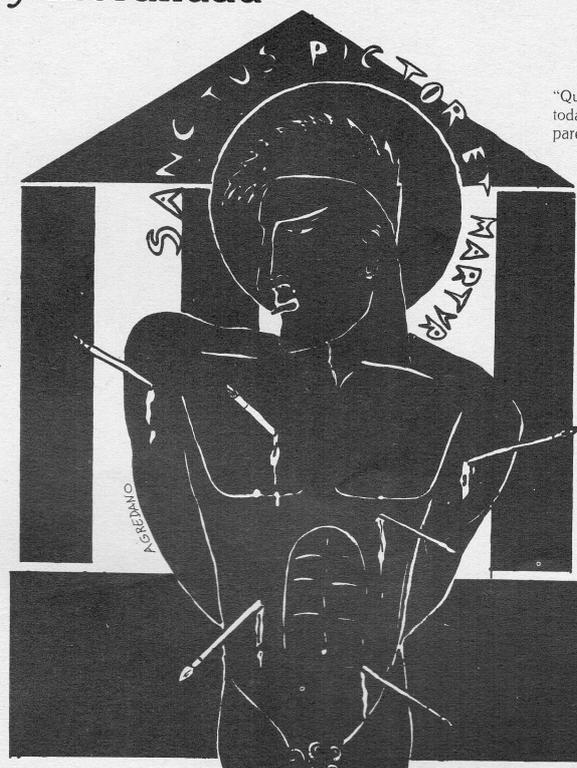
La tesis del profesor Lara versa precisamente sobre *Figura*. Nosotros la vamos a explorar desde otro ángulo. Lo primero que hay que señalar es que en la Movida de Madrid jamás hubo un manifiesto. Lo segundo es que, repasando las vidas de los integrantes de la figuración madrileña de los setenta e incluso de los ochenta, casi todos venían de áreas que no tenían que ver con la plástica. Lo tercero es que el acceso a la información internacional sobre arte contemporáneo, hasta precisamente la aparición de la revista *Figura*, era bastante raquítica, salvo evidentes excepciones y algún caso de clarividencia como lo visto en Chema Cobo. Podemos añadir otros puntos. La mayoría de los autores que aglutina la revista provienen de la facultad de BBAA. La juventud de todos no está reñida con una extraordinaria capacidad de trabajo, con el manejo de idiomas y con un olfato especial para estar donde se debía estar. Los adocenados y los adormecidos con el opio de la pictoricidad estaban eliminados (así se pensaba). Casi todos pasaron por las manos del profesor Joan Sureda Pons, y ninguno dejó de pelear por estar en la cadena de filtros que supuso el rosario de colectivas, cuando se detectó que en Sevilla también “se estaba cociendo algo”.

No vamos a establecer una lista de nombres, pero recordamos que Juan Carlos Arañó fue el primer profesor en intervenir en la revista. Otro momento importante es cuando se suma a ella el crítico Kevin Power ². Transcendente fue cuando Pepe Espaliú abandona París y forma tándem con Paneque. De todas maneras, el kilómetro cero lo marca Rafael Agredano con el siguiente texto. Texto que se configura como manifiesto, escrito a solas –como debe ser-, al cual se adscribió todo el mundo. Todo el mundo que hacía tiempo que sentía su contenido como cosa propia.

² Según Michel Hubert, Power es quien mejor escribe sobre arte contemporáneo, aunque al mismo tiempo asevera el autor francés que la mejor pupila del país es la de Juan Manuel Bonet. Yo añadiría que la mejor nariz es la del propio Hubert.

Titanlux y moralidad

Rafael Agredano



“Qué fastidio produce toda esa gente que intenta parecer inteligente”

Coco Chanel

Una vez leí un artículo de un señor que citaba como frase inteligentísima la de otro señor que había dicho: “Yo en mi estudio no pinto. Sufro”. El señor que la citaba parecía emocionado de que alguien hubiese emitido tan acertada frase; y el emisor además de feliz se quedaría como nuevo porque el dolor debió de haber sido de parto o de esfínteres rebeldes. La frase, no hace falta que lo diga, me pareció horrible porque no hay nada más inmoral que la moralidad excesiva y mucho más cuando esa moralidad se basa en el dolor como elemento homologador de la calidad, de lo bueno, o de lo serio. No voy a echarle la culpa a nuestra educación judeo-cristiana (¡Oh Señor, hazme sufrir hasta alcanzar la Gloria de la pintura!) porque la estupidez se puede justificar pero sólo hasta cierto punto. Y es que a la pintura le falta cabaret y le sobra espíritu conven-

tual, moralidad, trascendencia y muchas éticas mal entendidas cuando no falsas. Cualidades estas que pueden ir unidas o en diversas aleaciones de composición variable. No sé si por el ánimo de teorizar de los críticos o por soberbia y ultracorrección de algún complejo por parte de los artistas, la pintura está envuelta en un halo mitificador que la tiene convertida en una aburridísima fiesta donde, pilerella, todos toman combinaciones vulgares. Un torbellino de pasiones que, bien mirado, sólo es un vodevil de la peor especie en el que todos, como maridos ofendidos reclaman su genuino derecho a gozar de los favores de la pintura con la exclusividad que les confiere su dogmática verdad.

A la pintura por tanto habría que devolverle (o conferirle si no la ha tenido nunca) esa sensación simple y feliz que es el acto de crear (La suerte de pintar que diría

Juan Suárez). Olvidarse de los cilicios, echar a un lado el reclinatorio y el agua bendita, sacarle la lengua al arte y echarnos un baile cuando nos retiramos del cuadro para ver como está quedando. Hay en el estudio una mística excesiva, la gente se encierra a pintar como ocultándose, como escondiendo un vicio solitario. No es de extrañar por tanto que luego salgan cuadros con tan poco amor y tanta paja.

Otros insisten en tópicos sin sentido, en manidos rituales: Todavía pretenden en la primera fiesta primaveral que se les pone a tiro, organizar happenings celebrando la muerte del arte, que al parecer eso siempre queda moderno para los que no acaban de enterarse. Si el arte ha muerto es tanto el tiempo que ha pasado que no merece la pena celebrarlo ahora bajo ningún concepto, y si no lo ha hecho me parece de mal gusto hacerle un funeral antes de tiempo. De todas formas qué importa que haya muerto o no. No hay nada que celebrar. Hemos andado todos los caminos. Hemos pintado las cavernas, las palestras, las capillas. Le hemos puesto bigotes a Monna Lisa. El papel higiénico ha entrado en los museos. Hemos cambiado el paisaje urbano empaquetando edificios históricos y hemos "pintado" con el laser y los ordenadores. Todas las revoluciones están hechas. Ya no hay nada que inventar, pero todo está ahí felizmente para nosotros, para que lo utilicemos como nos dé la gana cogiendo de donde queramos. El arte está más vivo que nunca. Fuera de las tradiciones únicas está la libertad, la obra personal que nos permite niveles de expresión y lectura que la tradición única entorpece.

Olvidémonos de los compromisos sociales de la pintura porque simplemente no existen. El compromiso termina en la obra. El arte, queramos o no, ha sido, es y será para las élites. Seguramente habrá quien piense que esta idea es reaccionaria, pero ni es así ni es una teoría subjetiva: He visto automóviles convertidos en un bloque de chatarra, decorando salones de millonarios amueblados con diseños de Knoll International o Cassina, y para los que crean que aquello era un grito de rebeldía, o algo así, allí en medio, se equivocan: Resultaban tan elegantes como los posibles Gainsboroughs colgados a su lado, y con el tiempo igual de caros. Esto creo que no le extrañará a nadie; al fin y al cabo es una simple demostración más o menos aproximada de las teorías de Duchamp. Advierto antes de continuar, porque el ejemplo anterior puede despistar, que cuando hablo de élites no me refiero sólo a las de gran poder adquisitivo, si no, en general, a las de determinada actitud cultural. La obra seriada suele ser barata, pero quién, que no sea un elitista, un "connaisseur", disfrutaría o se compraría un chorreón de tinta infinidad de veces repetido. Son las élites el gran privilegio con el que siempre ha contado el arte. De hecho

todo el arte ha salido de esos círculos selectos, reducidos y herméticos, y yo siempre he defendido el hermetismo como medio de defensa, como protección contra la posible contaminación de la vulgaridad circundante. Por eso nunca se me ha ocurrido criticar a nuestros "separatas" por tal actitud. Si estoy equivocado, si las élites deben ser destruidas, si el arte debe ser popular, no es el artista a quien compete tal misión si no a los estamentos superiores encargados de la difusión de la cultura. Baste como ejemplo comprobar el arraigo y la actividad que tiene el arte contemporáneo en los países que cuentan con una política cultural inteligente y efectiva.

Pero no acaban aquí las lecturas morales: Cuando el 14 de enero de 1969, Jannis Kounellis llenó de caballos la galería romana L'Attico, convirtiéndola en una cuadro, algunos —cómo no— vieron en aquello "una simple protesta contra la comercialización artística y una denuncia del arte concebido como opresión de la vida". El crítico Rudi Fuchs, más acertado —aunque con reparos por mi parte— vio "en esta acción reconversora otros muchos elementos implícitos como los de recrear un arquetipo muy querido en toda la historia de arte y producir a la vez una variadísima gama de sensaciones, ideas y afectos". La primera opinión me parece absurda, pura moralina. Hay que estar ya suficientemente introducido en el mercado del arte para tal atrevimiento. Otra cosa hubiese sido que Kounellis hubiese metido los caballos sin autorización de la galería y de una manera airada; pero me consta que no fué así. Por otra parte el prestigio que la galería obtuvo con el evento y el honor de figurar per secula en los manuales de arte son tan impagables como susceptibles de ser traducidos a dividendos, porque el prestigio, como la ambición, puede ser noble o loco, depende de como esté remunerado. Jannis Kounellis, para los que no lo recuerden, expuso en febrero del pasado año en la sala Fernando Vijaide de Madrid, coincidiendo con un suceso artístico-comercial importante como es Arco. Y ya que lo suyo ni se compra ni se vende por algo sería.

Comercio y crítica. Hemos topado con el tema que más irrita la moralidad romántica de una buena parte de nuestros más tiernos infantes de la pintura y de algunos menos tiernos y menos infantes: Hace poco asistí a una mesa redonda en la que un señor defendió la postura de comer pan y cebolla antes de venderse a los críticos. Yo, aparte de que soy de la opinión de que la cebolla puede arruinarte el aliento para toda la vida, prefiero beber Moët Chandon con las ostras y vestir trajes de seda italianos, lo que si no me pasa nunca será por varias razones entre las que desde luego no entrará jamás esa "moralidad de cebolla". Si el soñado éxito fuese una cuestión tan simple como venderse qué moralidad por muy fuerte que fuese resistiría la subida

al Olimpo. Pero el triunfo, todos los sabemos, no es así de fácil; ni siquiera una decisión personal, aunque esa decisión personal sea la de venderse a galeristas y críticos. El que así lo crea es un iluso y si lo hace como justificación a su propio fracaso es además un hipócrita. El triunfo son muchas cosas: Casualidad geográfica, nivel de información, calidad de la propia obra, coincidencia generacional, la suerte, el trabajo, etc. Los críticos no inventan el arte, los galeristas tampoco. El arte lo hacen los artistas. Los críticos lo estudian, lo valoran en todas sus dimensiones, calibrando la importancia que tal obra o tal movimiento pueda tener en el contexto general del arte y hablando simplemente de ello. Los galeristas por su parte se dedican a vender lógicamente aquella obra que merece la atención de la crítica que es la que quieren los coleccionistas ¿Donde está la inmortalidad?

La Transvanguardia, eso que tanto escándalo está armando, no ha sido un invento de Bonito Oliva: ya existía cuando Bonito Oliva le puso nombre y comenzó a teorizar el movimiento. Un movimiento que además no era un hecho aislado o un acuerdo entre cuatro o cinco pintores, e incluso siéndolo, era también coincidente en algunos aspectos con otros movimientos jóvenes que estaban surgiendo en Europa y que aún no eran "el mercado". Por tanto si no eran un hecho aislado estaban respondiendo con su obra a una serie de necesidades auténticas, a nuevas perspectivas, a nuevos planteamientos, a nuevos puntos de vistas que el arte necesitaba como consecuencia del propio agotamiento de los conceptos vigentes hasta entonces, a otros estados de ánimo, a nuevas actitudes morales, a consecuencias sociales y económicas nuevas. Y eso lo estaban haciendo gentes a las que todas estas cuestiones les atañían más directamente: Los jóvenes. Los críticos recogieron esta actitud y los galeristas empezaron a venderla que es lo suyo. Los "Jóvenes Salvajes" y los "Neo expresionistas austriacos" ahora pertenecen a una estrategia de mercado, pero ¿Eso lo hace menos válidos? ¿No fueron, y son, Picasso, Klee, Miró o Kandisky una estrategia de mercado? Christo envuelve arcos de triunfo que no se pueden vender, pero eso le sirve para que sus paquetes de pequeño formato alcancen elevadísimos precios en galerías y subastas. Su "Grill-toast empaquetado" datado en el año 1964 alcanzó el 12 de marzo de 1972 en París, una cotización de 12.000 francos. A mí esto me parece perfecto, lo digo para aquellos conceptuales que con su hagiografía particular todavía insisten en ver a Dios en Christo.

Pero sigamos con la cuestión, porque si la vida continúa el espectáculo del arte también, y si hay que seguir creando, criticando, vendiendo y comprando por qué seguir haciendolo solo con pintura americana de los cincuenta hecha en Europa en los ochenta por

gente que además nada tiene que ver con Pollock —solo hay que mirarlos un poco por encima—. Gente que al parecer tiene miedo ahora, a pesar de su juventud, a hacer la pintura que tendrían que estar haciendo por edad y circunstancias, como si temieran cometer alguna traición, como si ignoraran que lo traicionable tiene que ser traicionado cuando amenaza traicionarnos. ¿Cuando destruiremos todos esos mitos que en nombre de falsas honestidades tanto coartan el hecho de crear? Longobardi y Tatafiore dos de las cabezas visibles de la Transvanguardia, se adscribieron al movimiento después de Bonito Oliva y nadie puede poner en duda ni la calidad de su obra ni el peso que tienen dentro de la Transvanguardia.

Nadie nace abstracto, realista o conceptual. Se tiene una creatividad y esta se desarrolla en el campo que a uno más le interesa —INTERESA— en todos los sentidos. El españolito que quiera hacer pintura americana que la haga, pero para su información le advierto, por si no lo sabía, que en aquella exposición que Bárbara Rose paseó por todo el mundo en la que mostraba algo de la obra de los novísimos americanos, todos pudimos comprobar con sorpresa, como estos "niñatos" se parecían mucho más a Pérez Villalta o a los Quejido que a Rothko. Que cada uno haga lo que quiera, allá él y que luego no se queje. Quien quiera pintar como De Kooning que lo haga y el que quiera pintarle claveles a la morena de mi copla que se los pinte, pero por favor, no molesten con estúpidas ironías a los que están en su sitio, es decir, pintando como exigen los tiempos que corren y de acuerdo con su generación. Y otro favor: No seáis tan aburridos, tan serios, tan intrascendentemente trascendentes, tan moralistas, tan soberbios —la pintura tiene menos importancia de la que se le da—. Los estudios no están para clavarse puñales si no para pintar. Dejados abrir las ventanas para que entre la contaminación artística y dejados ser frívolos, eclécticos, dialécticos: que conciliemos el internacionalismo con el localismo, la tradición con la innovación. La felicidad ha llegado a la pintura, y si se reivindica que los caballos entren en las galerías de arte, permitid que los que no tienen habilidades ecuestres reivindiquen también esa herética excentricidad que supone considerar que un cuadro, al fin y al cabo, solo es un objeto decorativo que sirve para ponerse sobre un sofá y ser olvidado con el tiempo. El que opine todo lo contrario que considere donde están los proyectos y los, va citados, pequeños formatos de Christo. Ante esta cruel realidad "tout le reste est littérature".

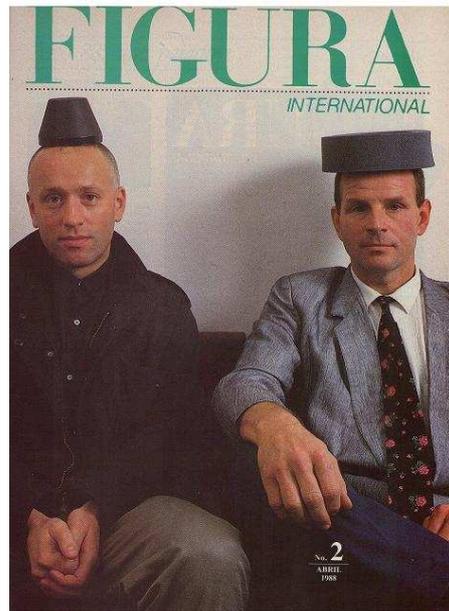
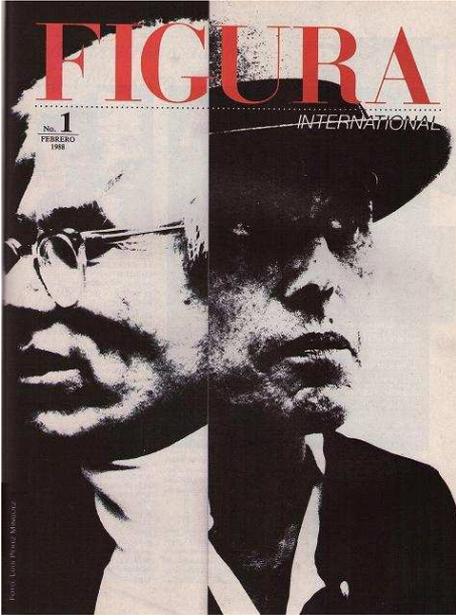
No hace falta explicar que hemos optado por presentar “Titanlux y moralidad” insertado en su papel y con el dibujo de San Sebastián. Hacerlo de otra manera sería como presentar una pintura de un retablo sin el trozo de marco que le pertenece.

La importancia de *Figura* fue tremenda. Creemos que es José Luis Brea quien mejor lo define en la entrevista de Paco Lara: “La desaparición de *Figura* me parece algo lamentable. No creo en absoluto que esa desaparición deba relacionarse básicamente con un corte de financiación institucional. A mí me parece que *Figura* se muere de otras cosas; se muere porque los intereses de las personas que estaban metidas en ella varían y se institucionalizan mucho más” “Pero las instituciones siempre buscan excusas, cualquier excusa es buena para las instituciones a fin de cortar una financiación de un proyecto que no les presta total servidumbre. Y siempre es deplorable que las instituciones hagan eso; porque además el proyecto *Figura* era un proyecto absolutamente interesante, que estaba enriqueciendo el panorama aquí; y de hecho fue acabar *Figura*, y suceder el terrible empobrecimiento de la situación que todos conocemos³”.

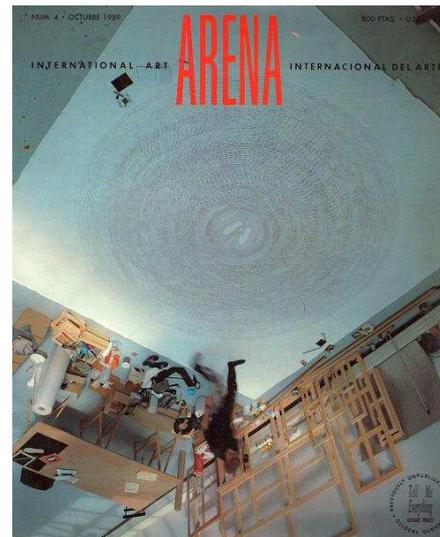
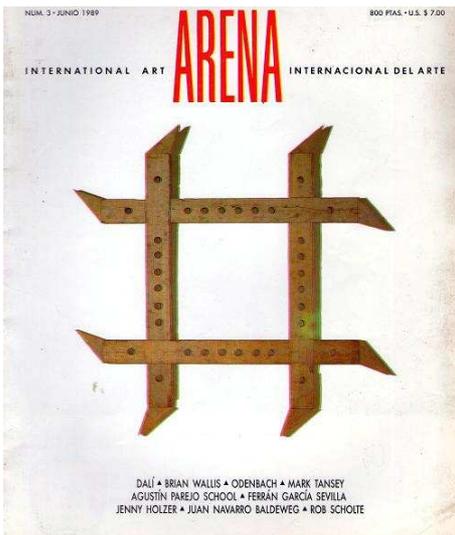
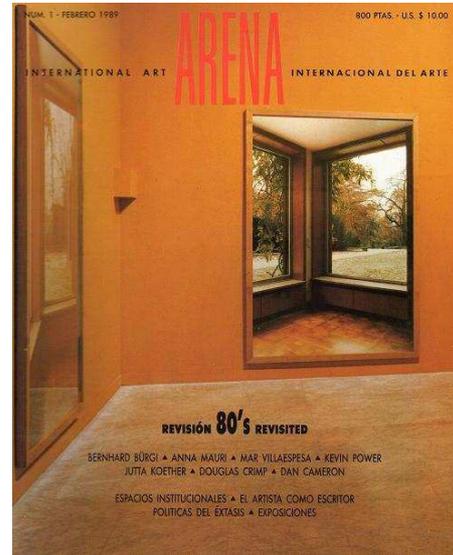
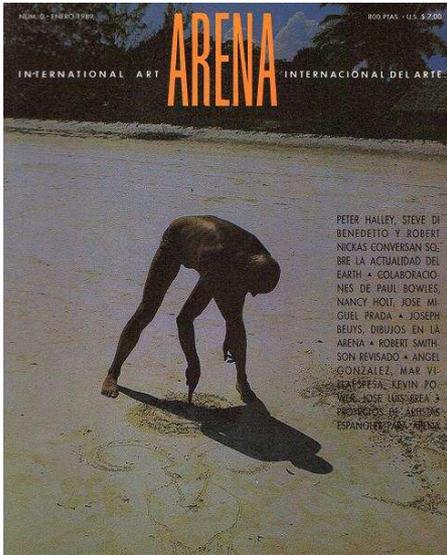
Figura nace en la primavera de 1983 y muere aparentemente en 1986. A partir de aquí, surge el esfuerzo de reflotarla; era demasiado valiosa. Lo que ocurrió es que José Luis Brea, que escribía en la revista, al trabajar posteriormente en *Sur Exprés* con Borja Casani llama a Kevin Power y Mar Villaespesa y les propone insertar *Figura* en *Sur Exprés*.

La nueva revista, con formato de cuaderno interior, se llamaría *Figura International*, y se presentaría en español e inglés. Aparecieron tres números en febrero, abril y octubre de 1988. Se cierra *Sur Exprés*, y todavía se negó a morir. Brea se pone de acuerdo con Casani y crean la revista *Arena*, como continuadora de *Figura*. A Brea se le une Power y Mar Villaespesa, pero hubo disensiones. *Arena* aguanta cinco números; desde enero hasta octubre de 1989. Era un ritmo de vértigo.

3 Lara, Paco, Entrevista a José Luis Brea. *21 años después de la revista FIGURA*, Sevilla, 2008, p. 198.



La caída definitiva de *Arena* en 1989 liquida muchas cosas; pero desde el inicio de *Figura* hasta su muerte dos veces anunciada, pasan muchas más. Aquí corresponde adelantar cómo se desarrolló la relación entre los críticos que alumbraron esta revista.



Saquemos a colación de nuevo a Brea: “Es totalmente cierto que quienes la crearon (Figura) no tuvieron escrúpulos en utilizarla para unos intereses particulares, eso es indudable. Creo que, como instrumentador principal en beneficio propio de Arena hay que señalar sobre todo a Chema Cobo, quien, a través de Villaespesa ⁴ pretendió modificar y hacer verosímil una imaginaria posición suya como padre de las nuevas generaciones, lo que es realmente descarado y falso”... “Dicho de otra forma, y para hablar muy claro la disolución de Arena por un enfrentamiento personal de Power y Villaespesa contra mí, motivado por una cuestión de celos profesionales ante mi realización de la exposición en Amsterdam ⁵”.

Los enfrentamientos por el poder eran duros y frecuentes. Adelantamos que la exposición en Amsterdam a la que se refiere Brea es “Antes y después del entusiasmo”, realizada en 1989 y que tocaremos en su momento. No obstante, el título lo dice todo.

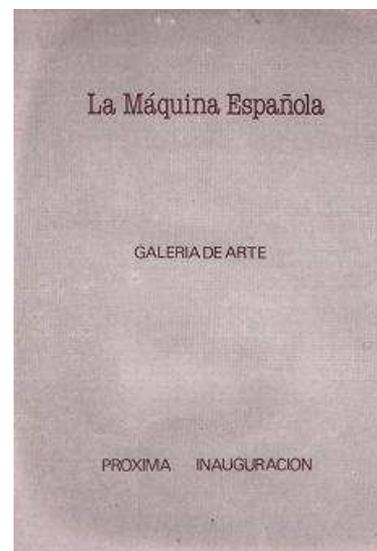
Tenemos en 1983 un año “preludio” donde Arco ya funcionaba, donde llegaba información internacional y donde se tomó conciencia de lo que ocurría en Madrid. La revista *Figura* se volvió fundamental y esto provocó una subida de temperatura, aunque recuerdo que el final del año fue particularmente lluvioso. Se trataba de una auténtica gota fría. Ya apuntamos que sonaban los “Golpes bajos”. Se abrieron locales nocturnos y la gente se desmelenó, pero la gente también pintaba continuamente.

En un pequeño bar del centro (Caliópe) se juntan tres amigos para celebrar una colectiva. Se trataba de Curro Cassillas, Rafael Agredano y Fau Nadal. Estos dos últimos participaron, tal y como adelantamos, en el Primer Premio Diputación de Sevilla. También adelantamos que se salían totalmente del resto. Se conocían por el ambiente que reinaba en la ciudad y por amigos comunes, como el arquitecto Andrés Cid o el grupo FRIDOR de diseño. Así pasamos a 1984, bailando –literalmente- bajo la lluvia.

4 Mar Villaespesa era la esposa de Chema Cobo en aquel momento.

5 Lara, Paco, Entrevista a José Luis Brea, *21 años después de la revista Figura*, Sevilla, 2008, p. 200.

En 1984 se empezó a emitir en Televisión española otro programa de culto, dirigido por Alaska. Se trataba del mencionado “La bola de cristal”. La fórmula de mezclar elementos culturales con el divertimento funcionaba perfectamente, pero había algo más importante. El programa era válido igual para niños que para adultos. Se promovían lecturas exfoliables. Algo parecido a *Los Simpson*, pero mucho tiempo antes. En esa bola no se podía adivinar qué iba a ocurrir en Sevilla; pero sí en el nº 2 de la revista *Figura*, correspondiente al verano. En un dossier central, dedicado a John Cage, y escrito precisamente por el profesor Juan Carlos Arañó, aparecía al final un anuncio cargado de sobriedad.



A partir de entonces, cambió la música. Pepe Cobo inaugura la Máquina Española en Noviembre de 1984. Este anuncio en la página 88 del nº 3 de la revista *Figura* adelanta su programa de salida. La portada, y buena parte del contenido de dicho número, estaba dedicada a José María Sicilia (una de las firmas españolas en pleno lanzamiento). Hay que señalar que Paneque forma directamente parte de la cuadro 6.

6 “Cuadra” significa los artistas que pertenecen a una galería. “Los ciervos” son los artistas que pertenecen a una ciudad determinada. “Berrea” significa la protesta ante la llegada de alguien más importante, y “fusilar” significa plagiar (hasta la llegada de Cameron, que lo llamó apropiacionismo).

La Máquina Española galería de arte

22 NOVIEMBRE - 7 DICIEMBRE

PATRICIO CABRERA, RICARDO CADENAS, GONZALO PUCH

DICIEMBRE - ENERO

SIMEON SAIZ RUIZ

3 ENERO COLECTIVA DE ARTISTAS SEVILLANOS

CARMEN LAFFON, FELIX DE CARDENAS

JOAQUIN SAENZ, RICARDO CADENAS

GERARDO DELGADO, GONZALO PUCH

MANOLO DIAZ MORON, RICARDO CASTILLO

PATRICIO CABRERA, GUILLERMO PANEQUE

ANTONIO SOSA, CURRO GONZALEZ

FEBRERO

JOSE MARIA SICILIA

PASTOR Y LANDERO, 22 / TELEF. 217138 / 41001 SEVILLA

El éxito del nombre “Máquina española” fue automático, sobre todo cuando ésta empezó su andadura internacional. De la andadura se encargó Pepe Cobo, gracias a un enorme capital proveniente de una fábrica de café.

JML-“¿A quién se le ocurrió el nombre de Máquina española?”

RC-“Pues mira, estábamos en casa de Pepe Cobo tomando copas. Estaba Gonzalo Puch... Empezó el propio Pepe Cobo, joven y atildado terrateniente sevillano, se interesó por el mundo del arte y se acercó y compró alguna obra mía... Teníamos veinte y pico de años. Un día, entre los que estábamos... se encontraba Diego Romero de Solís, un escritor sevillano, aristócrata y Diego estaba atento a la conversación... Y dijo que lo más fácil es escoger un libro al azar y una frase y así lo hicimos. Era una poesía amorosa de Quevedo y se abrió el libro al azar y uno de los versos culminaba con... la máquina española. Nos pareció un nombre fantástico para esa nueva galería”.

JML-“*Cuadra bastante con la versión de Pepe Cobo, pero Pedro Simón me ha dicho varias veces que se le ocurrió a él*”.

RC-“*No. No sé si insistió en esa frase, pero el método se le ocurrió a Diego Romero de Solís*”. 7

Veamos ahora la versión de Pepe Cobo:

JML-“*¿Es cierto que el nombre de “La Máquina española” te lo regaló Pedro Simón sacado de un poema de Quevedo?*”

PC-“*No*”

JML-“*¿De dónde salió el nombre?*”

PC-“*Salió de un libro que había en casa de Diego Romero de Solís... Nos fuimos a merendar a casa de Chon y nos preguntó que si teníamos ya el nombre de la galería... ¡Pues no!... Estaba Gonzalo, a lo mejor estaba Pedro Simón, Ricardo... cuatro o cinco merendando... Y dijo Diego: ¡Vamos a hacer un acto surrealista! Vamos a la biblioteca, elegimos un libro al azar y lo abrimos al azar. Se leyó el libro de Quevedo que eran las Sátiras políticas y leyendo apareció el nombre de La Máquina española*”.

JML-“*¡Un bautizo feliz! Hasta no siendo español se entiende*”. 8

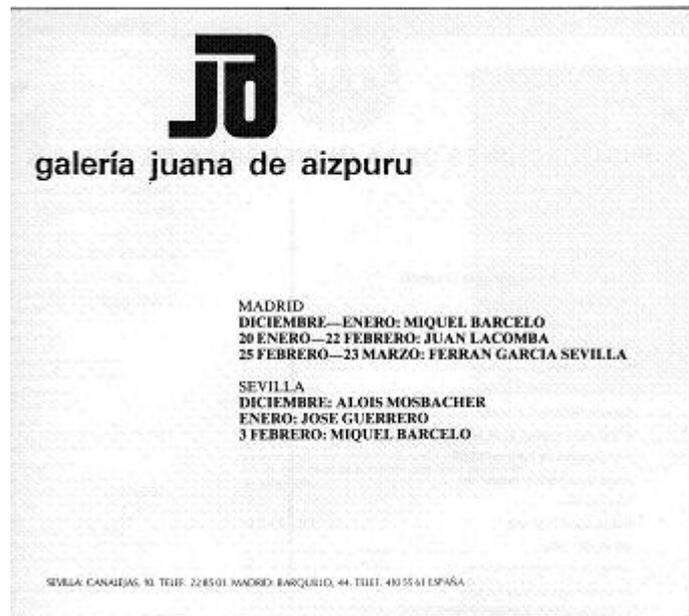
La versión de Pedro es que fue él quien señaló el nombre. Ya estaba con ganas de abandonar a Juana y colaboró en todo lo que pudo para poner a punto la galería, pero poco antes de la inauguración se le invitó a marchar ya que no convenía “por provenir de Juana”. 9

Al mismo tiempo, Juana estaba finiquitando su primer espacio en la calle Canalejas, pues pensaba trasladarse a un nuevo espacio en la calle Zaragoza. ¿Y con quién pensó celebrar esa guinda? Estaba claro. Juana cierra el primer espacio en 1986.

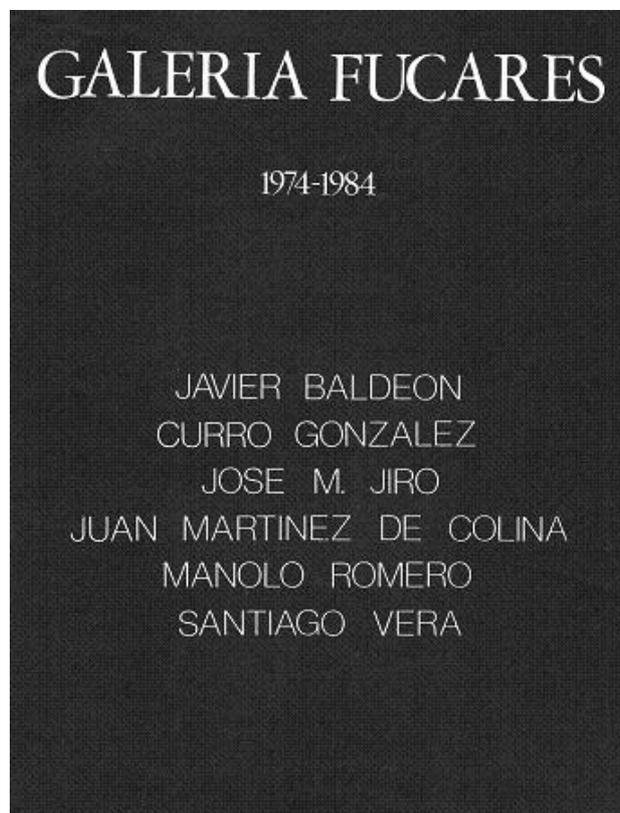
7 Entrevista a Ricardo Cadenas. 8’06’’. 29-October-2009.

8 Entrevista a Pepe Cobo. 7’54’’. 18-Septiembre-2009.

9 Entrevista a Pedro Simón. Toda la entrevista. 28-Julio-2009.



Para hacer justicia diremos que Norberto Dotor siempre gustó de trabajar con artistas andaluces. De hecho, Curro González trabajaba con él desde el principio, pero también arranca con la cuadra de La Máquina. Sin haber saltado a Madrid, Fúcares celebra su primera década en Almagro. Lo celebra pero con una pérdida. Se le escapó Barceló.



Mientras tanto, en pleno auge de la Movida madrileña al arquitecto Andrés Cid se le ocurre presentar al responsable de cultura del Colegio de Arquitectos de Sevilla a ocho pintores de la misma generación. Rafael Lucas comprende el proyecto y abre las salas del Colegio, que se encuentra prácticamente al lado de la Facultad ¹⁰.

Tras el enorme éxito en Sevilla, los **Ocho pintores juntos** ¹¹ repiten baza en el Colegio de Arquitectos de Málaga al año siguiente . Se pasó directamente de los Golpes Bajos a *Escuela de calor*, de Radio Futura. Los roces y la competitividad por posicionarse arruinaron al grupo; pero instauraron la idea de que había “sangre fresca”, y eso había que venderlo. Alguien lo vio claro y... lo llevó a la práctica.



Ocho pintores juntos 1985

- 10 Este momento aparece suficientemente descrito en el capítulo “Una primera aproximación al arte en Sevilla”.
- 11 El nombre del grupo se le ocurrió a Federico Guzmán. También se le ocurrió construir un chanquete inflable, de grandes proporciones, para atarlo a la fachada del Colegio de Málaga, pero no había presupuesto. Hoy sí lo hay para desplegar tiburones inflables dentro de los pabellones de Arco.

En 1985 se desencadena de verdad la artillería. Kevin Power monta una exposición que pasó a ser de culto: Cota Cero sobre el nivel del mar. Esta muestra se exhibe en el Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla durante Abril y Mayo. Es una selección de lo último a nivel nacional, pero con la particularidad de que Kevin inserta en el catálogo pequeñas reproducciones de autores italianos, alemanes y americanos. Se supone que todo esto es para demostrar una ligazón, un flujo común. Kevin despliega todo su conocimiento del arte contemporáneo internacional con un temple literario que sólo los británicos saben lograr; ese tipo de británicos que pasan, en horas, de su cátedra a resistir los males del desierto. Por lo demás, estructura los arquetipos propios de la época, tan expuestos ya que no redundaremos: el cultivo del yo, la inmediatez, etc. Kevin los describe en términos de individualismo y romanticismo y de sensaciones; de cómo resulta importante el relato de nuestra presencia, y de ahí lo fragmentario. Insiste en el eclecticismo por gusto, y se permite una cierta ironía cuando se refiere a que “los europeos tienen un pasado que quieren recuperar”, mientras que para los americanos “el pasado coincide casi con el presente”.

Tan sólo nos permitiremos reproducir la siguiente frase: “En cierto modo, el regreso a la imagen es la construcción de un nuevo yo. ¡Inevitablemente, todas las verdades nuevas han de ser ficciones!”.¹²

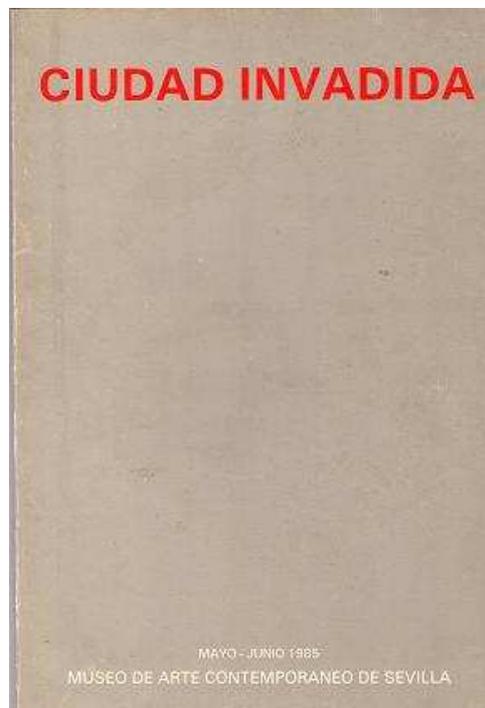
Los artistas seleccionados fueron: José María Baez, Barceló, Broto, Campano, Claramunt, Gerardo Delgado, Diaz Padilla, Dis Berlin, García Sevilla, María Gómez, Curro González, Lacomba, Lara, Carlos León, Molinero Ayala, Baldeweg, Villalta, Manolo Quejido, Sicilia, Juan Suárez, Uslé, Xesus Vázquez y Rafael Zapatero. Es decir, diez andaluces (casi once por simpatía) sobre veintitrés.

Los artistas que los acompañaron fueron: Morley, Stella, Schnabel, Cucchi, Clemente, Chia, Guston, Pollock, Kiefer, Brown, Penck, Middendorf, Baselitz y de Kooning.

¹² Power, Kevin, *Corriendo tras las olas a la orilla del mar, llamándolas por su nombre*, Cota Cero sobre el nivel del mar, Alicante, Diputación Provincial de Alicante, 1985, p. 46.



Dentro de casa, alguien lo vio claro y... lo llevó a la práctica, empalmando la anterior exposición con la que sigue. Ignacio Tovar monta otra exposición de culto: Ciudad invadida. Y además la monta en el Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla. Un absoluto escándalo, dado que algunos de sus integrantes estaban aún en cuarto y quinto curso de BBAA. Era “San Ignacio Tovar”.



Los seleccionados fueron: Rafael Agredano (posicionado con su texto, que es reproducido de nuevo en este catálogo; con *Figura* y escaneando); Manuel Caballero (posicionado con su texto “Teoría y práctica en el arte de nuestra época”, reproducido en el catálogo, aunque rechazado por los Ocho pintores juntos pese a las presiones de Andrés Cid y de otros; Patricio Cabrera, posicionado con la Máquina; Curro González con varios frentes, como Fúcares, La Máquina y hasta Juana; Pedro González Romero, emergente amigo de Federico; Federico Guzmán, emergente que iba a ser contratado por Pepe Cobos en tres meses, pero él todavía no lo sabía; Juan Francisco Isidro, que se

posicionaría con Rafael Ortiz; Abraham Lacalle, que sería contratado por la Fúcares hasta que le sedujo la Marlboro; José María Larrondo, escaneando; María Teresa Morales Sancha, profesora de EGB y licenciada en BBAA; Moisés Moreno, escaneando y pareja de Salomé del Campo; David Padilla, escaneando; Guillermo Paneque, posicionado en todos los sitios; Salomé¹³, hija de Santiago del Campo, pope de la pintura sevillana desde los cincuenta y pareja de Moisés.

Un Cocktail perfecto. De los Ocho pintores juntos, se caen justo la mitad (primer filtro). Los restantes están por diversas razones, pero el caso es que la mezcla funcionó y además funcionó muy bien. De nuevo se sufrió la “gota fría”, y por supuesto Agredano se hace notar con una obra que tituló “Ciudad inundada”. De esta exposición, salvo algún despistado o despistada, el salto a trabajar con galerías importantes estaba cantado.

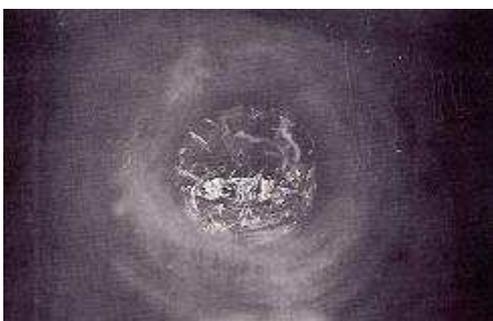
“Ciudad inundada” guarda en sí misma –aparte del descaro propio de su autor– mucha información. Probablemente, Agredano miró hacia la calle Betis mientras llovía sobre el Guadalquivir y ya está, pero no es tan simple. Aunque así fuera, el hecho de elegir esa imagen, y no otra, significa que algo estaba en el “colectivo”, y no me atrevo a decir “subconciente”. Era la época de la iconografía de catástrofes, sobre todo en Europa. Pensamos que esta tendencia arraigó en Italia y en España. Hablamos de volcanes en erupción (nacidos claramente en Nápoles con los transvanguardistas Tatafiore y Nino Longobardi), de inundaciones, naufragios, esqueletos, jinetes en caballos al galope, calaveras, jinetes sobre esqueletos de caballos, patinadores sobre hielo alrededor del cadaver de un mamut, niños devorados por cocodrilos, tribus africanas corriendo despavoridas por algún peligro inminente... Esto es muy importante, ya que pese a que los autores españoles se dejan llevar por la inclinación italiana, tampoco era muy extraño, sobre todo en Andalucía. Siempre se han pintado fantásticas *vanitas* con sus “caninas”¹⁴. Además, la quintaesencia del barroco es Valdés Leal, con los Jeroglíficos de las Postrimerías en la iglesia del Convento de la Caridad. Ya contábamos con el programa iconográfico de Miguel de Mañara.

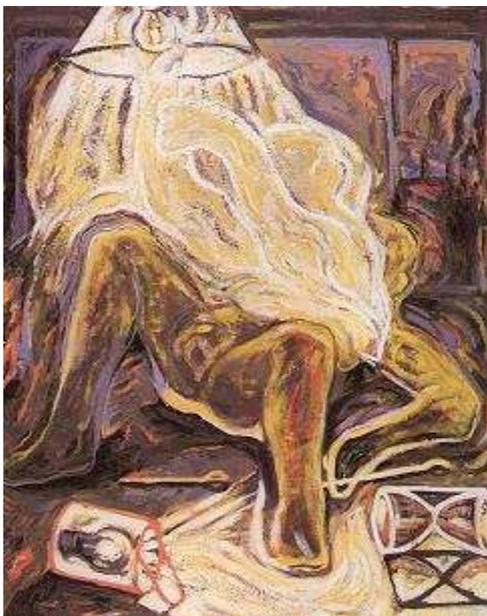
¹³ No confundir con el famosísimo pintor alemán Salome.

¹⁴ Término coloquial sevillano para referirse a calavera.

También contábamos con el sentido dramático e incluso trágico de la vida, perfumado con humor para ser tragado con rapidez, y perfumado con más humor para ser deglutido y que en tanto moralina le sirva a alguien. Ni tan siquiera la aparición de frontones de templos sorprendió a nadie. Sevilla estaba acostumbrada a ello de toda la vida, sobre todo por su experiencia en arquitectura efímera. Nos referimos a que al observar una caseta de feria, no estamos viendo otra cosa que un frontón. Un frontón aireado.

Aunque el siguiente ejercicio lo hubiéramos podido hacer antes, hemos esperado a este momento para comparar por dónde iban los tiros, iconográficamente hablando. Coloquemos cuatro piezas (izquierda) de los autores provenientes de los Ocho pintores juntos y otras cuatro del resto (derecha), y observemos qué pasa. Todas ellas del catálogo “Ciudad invadida”.



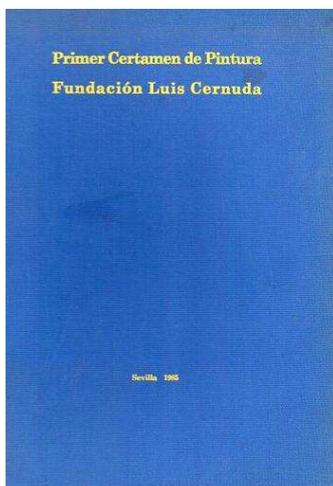


Lo primero que sucede es que la base iconográfica en los autores de la izquierda es más evidente que en los de la derecha. Parece que los primeros formalizan para representar, y sin embargo los segundos dejan aflorar alguna imagen a partir de una estructura pictórica. Puede que los primeros sean más pro-Italia y los segundos más pro-Alemania. No importan los nombres, lo que importa de verdad es el siguiente evento.

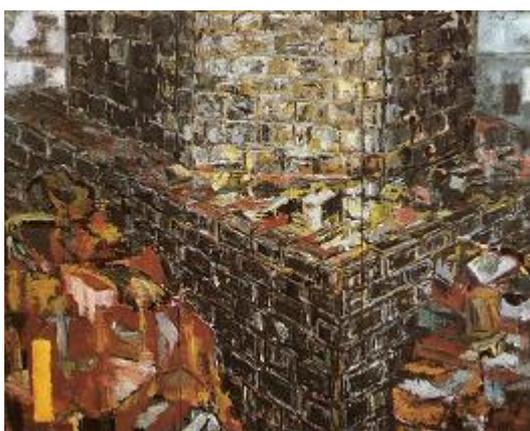
El 17 de septiembre de 1985 se presenta en el Museo de Arte contemporáneo el Primer Certamen de Pintura Fundación Luis Cernuda ¹⁵.

¹⁵ Heredero del Premio Diputación de Sevilla.

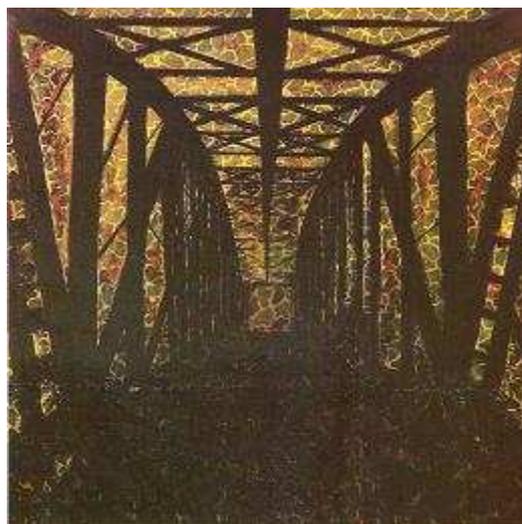
Va apareciendo en escena un personaje importante: Alberto Marina, el cual se convierte en gestor de este premio; siempre sensible a los derroteros personales de cada artista y al conocimiento directo de buena parte de sus penurias domésticas.



Repitamos el ejercicio. Los premiados fueron Juan Fernández Lacomba y Rafael Zapatero. Jurado: Gordillo, Laffón, Kevin, Isabel Pozuelo y Javier Rubio.



Juan Fernández Lacomba 16

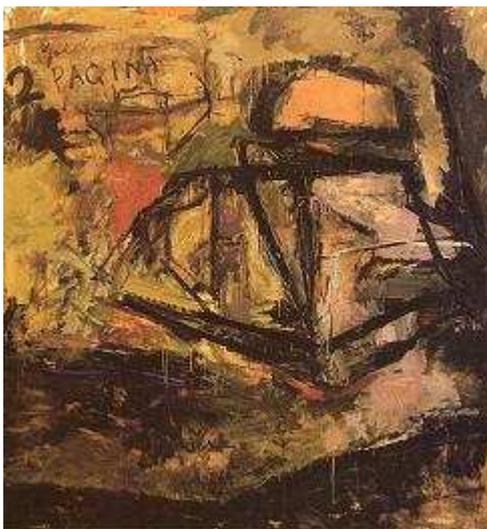


Rafael Zapatero 17

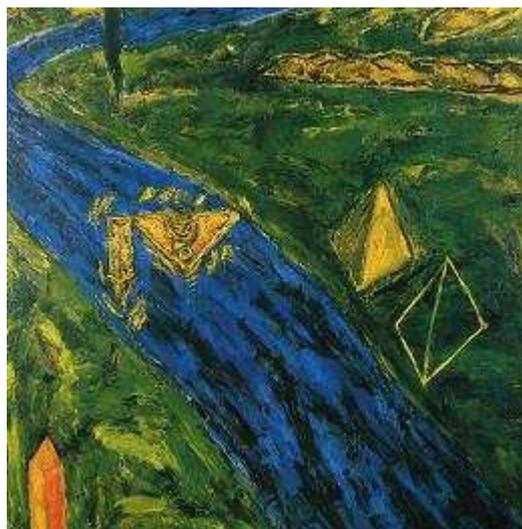
16 Extraordinario pintor y persona culta de verdad. Antiguo miembro de Juana de Aizpuru.

17 También extraordinario pintor y antiguo miembro de Juana de Aizpuru.

Los finalistas fueron: Ricardo Cadenas, Curro González, Juan Francisco Isidro, Moisés Moreno, Guillermo Paneque y Gonzalo Puch. Curiosamente, salvo los premiados, nadie ponía un título. Todos los cuadros eran “sin título”. De hecho, en La Máquina española se hizo en breve una exposición bajo el título “Ohne titel” (encima en alemán).



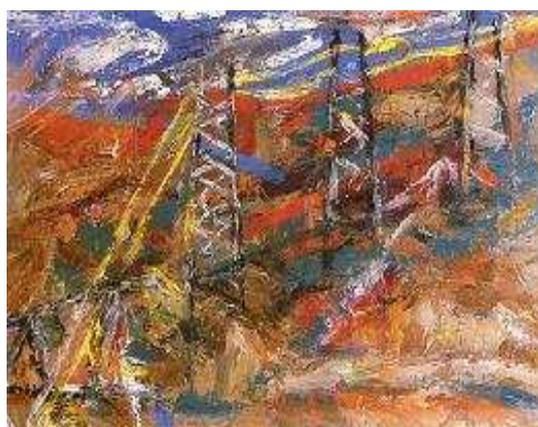
Ricardo Cadenas



Curro González



Juan Francisco Isidro



Moisés Moreno



Guillermo Paneque



Gonzalo Puch

Estaba claro que los más personales, los que más se salían de la corriente predominante, fueron los premiados, aunque luego se demostró que eso no tendría que ver con la continuidad. Siempre algo se mueve por los mundos subterráneos; por lo tanto, hay que tener cuidado y que seguir, por si acaso, al Tao que pide adorar tanto a dioses como a diablos.

La Movida de Madrid estaba totalmente instaurada, llegando a grandes niveles de extravagancia. Evidentemente muchos no sabían qué era Dada, pero recuerdo claramente el encuentro con una amiga, vestida de buzo, en un bar de copas (en Madrid también había gota fría). También recuerdo el “Amnesia”, en la zona de Chamartín, con aquella enorme cama roja en el medio, desarrollando el deporte de observar a los obreros de madrugada, a través de los ventanales tintados. Mientras tanto, en el Sur comenzaba el cabaret...



El cabaret del Sur, en realidad comenzó en el Norte. Pepe Cobos monta la primera exposición colectiva de artistas sevillanos, que se exporta fuera de Sevilla. Sería en Agosto de 1985, en el Museo Municipal de Bellas Artes de Santander. Por supuesto, esta exposición estaba auspiciada por la Universidad Internacional Menéndez Pelayo. Se llamó Un palacio dentro de otro. Veamos que recuerda su comisario de aquel momento.



JML-“(…) Tú montaste una exposición que todos recordamos con mucho cariño, que se llamó Un palacio dentro de otro y que el título creo que se lo dio Federico Guzmán, que fue en Santander y estuvimos un montón de gente, todos juntos... que te portaste muy bien con todos nosotros... ¿Qué recuerdas de aquel verano tan fantástico, con aquel rector que tuvimos, que nos invitó a cenar en La Sardina?”.

PC-“Santiago Roldán”... “Formó parte de eso. Con la fuerza que había. Todos teníais una energía superlativa... con el contexto que había (en Sevilla) tan anómalo, tan hostil y tan conservador... que había ganas de hacer lo contrario. A mí me empujó a luchar e intentar conseguir sacar el arte fuera de Sevilla”.¹⁸

18 Entrevista a Pepe Cobos. 5´59´´. 18-Septiembre-2009.

Pepe recuerda otras cosas, y nos habla del principio de La Máquina española y de su primera aventura en Arco. Su descripción no tiene desperdicio. Ya avisamos que siempre algo se mueve por los mundos subterráneos o por las simas abisales.

PC- *“Yo abrí la galería en 1984 y en 1985, dos meses y medio más tarde, yo entré en Arco, a pesar de que la directora, que entonces era Juana de Aizpuru, hizo todo lo posible para que no entráramos. Pero yo tenía quizá otro tipo de relaciones que estaban por encima... No quiero decir nombres, pero...”*.

JML- *“Esto es audio. No es vídeo”*.

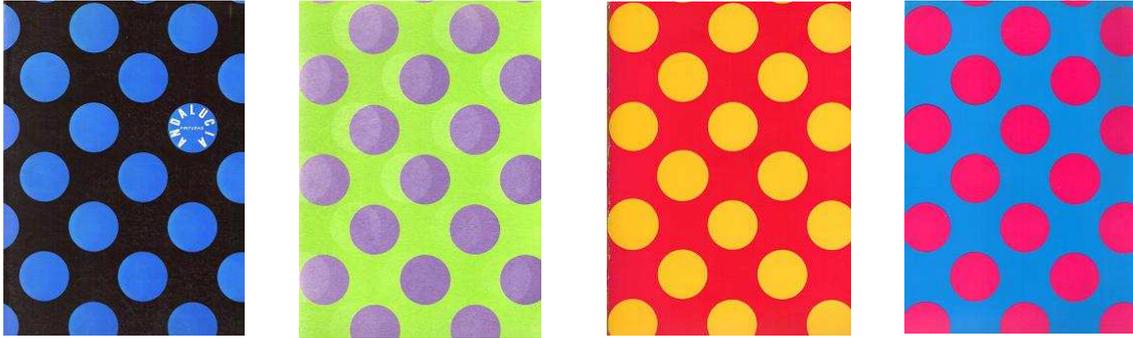
PC- *“No... pero, es algo que es bueno decirlo. Es bueno porque es la verdad...”*.

JML- *“Tú te lo curraste”*.

PC- *“Yo me lo curré, y a pesar de la directora... entramos. Todavía no había mucho comité”*.¹⁹

Si Pepe realiza su primer comisariado con un Palacio dentro de otro, Juana había preparado para el 31 de Octubre el primero de un rosario que vendría después. Eran veintidós artistas, esta vez andaluces. La exposición se presentó en Anvers (Bélgica) en la Casa de España y se llamó Europalia 85. Espagne et leurs autonomies. El texto era de Kevin y el diseño del catálogo de Juan Suárez. Todo iba tan deprisa que muchas de las obras que se expusieron en Santander fueron a Anvers, y como era en Bélgica, el catálogo quedó bastante “flamenco”. Reproducimos portada, contraportada y solapas.

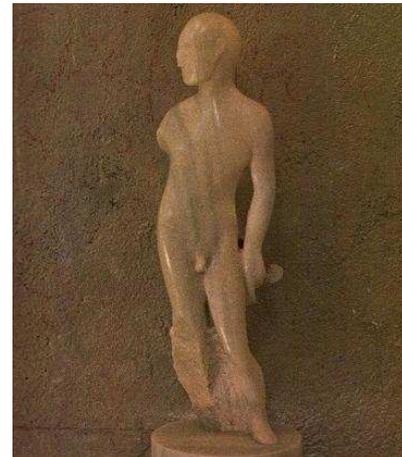
19 *Ibíd.* 10'04''



Ahora, con el sentido de las “autonomías”, aparece el primer conglomerado de artistas andaluces. Se trataba de una selección de 20 pintores y 2 escultores. De estos, 15 son de Sevilla, y el resto de otras provincias. Era el arte oficial del momento, y como muestra, reproducimos tres piezas muy significativas: las esculturas de Antonio Sosa (madera) y Evaristo Bellotti (mármol); además de la obra de Pedro Simón, compañero de generación de Lacomba y Zapatero, un pintor siempre cargado de energía.



Antonio Sosa



Evaristo Bellotti



Pedro Simón

Pedro Simón, aunque nacido en Madrid en 1940, pasa su adolescencia y juventud en Cuba, de la cual guarda poderosísimos recuerdos, como las fiestas en Varadero, donde de madrugada los caballeros pescaban tiburones (con chaqué incluido), y donde los cambios de pareja estaban a la orden del día. El problema es que Fidel ganó la revolución y se acabó la pesca. Veamos la opinión de Pedro sobre el tema que nos ocupa:

“... Hay un poquito de cierta manipulación extraña; por eso cuando me llamaste para hablar de los años ochenta, estuve a punto de decirte esta frase: mejor que lo olvidemos todo, porque lo que quiere la gente que exista de los ochenta ya lo escribieron y muchos de nosotros no estamos 20.”

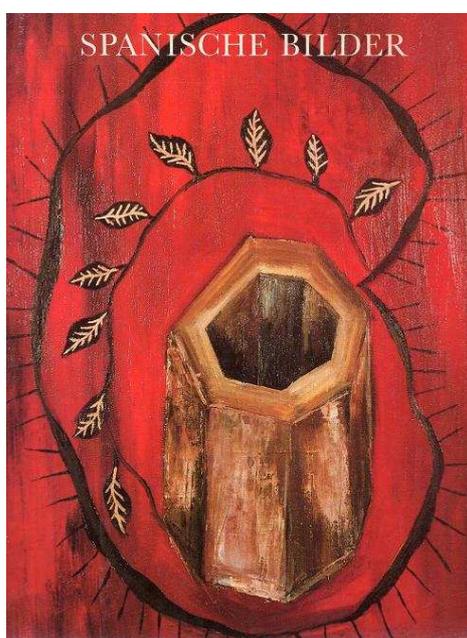
Kevin conexiona lo nacional con lo extranjero en Cota Cero. Tovar, en Ciudad invadida selecciona lo nuevo en Sevilla y lo expone en el museo; cosa que remató definitivamente los Ocho pintores juntos. Pepe Cobos exporta el arte sevillano con Un palacio dentro de otro a la UIMP. Juana agrupa la región en Europalia 85 y la envía a Bélgica. También se monta Andalucía. Arte actual en el Palacio de Exposiciones de Ifema.

Ya en 1986, el desaparecido José Ramón Danvila monta otra exposición titulada Última Hornada. La Joven pintura andaluza. Se trataba de insistir en lo último (los novísimos) y en lo casi último para exhibirlos en el Centro Cultural de la Villa de Madrid. Un total de treinta autores desembarcan en el centro de la capital; recién salidos del horno, aunque algunos mostraban una corteza un poco quemada. Esto era en Enero; en Marzo se celebra el siguiente paso. Se observará el ritmo expositivo.

El siguiente paso era una apuesta mucho más restringida: *Spanische Bilder*. Bajo el escueto título de “Pintores españoles” se esconden muchas cosas. El proyecto pertenece a Carmen Jiménez, que por aquel entonces llevaba PEACE (Programa Especial de Acción Cultural en el Exterior), perteneciente al Ministerio de Cultura; es decir, una especie de SEACEX.

20 Entrevista a Pedro Simón. 33'. 28-Julio-2009.

La publicación deja claro que los comisarios adjuntos son Carmen Jiménez y María Corral (Directora de la Acción Cultural de La Caixa) por Madrid, Gloria Moure por Barcelona e Ignacio Tovar por Sevilla. La exposición se realiza en la Kunstverein de Hamburg y la Kunstverein de Stuttgart. Los seleccionados no son muchos: Frederic Amat, Miquel Barceló, Chema Cobo, María Gomez, Victor Mira, Guillermo Paneque, Ferrán García Sevilla, José María Sicilia, Juan Uslé y Zush. Tenemos entonces cinco pintores asimilados al área de Cataluña, dos al área de Madrid, dos andaluces, y un cántabro. Salvo el texto de presentación de Francisco Calvo Serraller, todos los demás son de... ¡Kevin Power! Y la portada es de... ¡Guillermo Paneque!



GUILLERMO PANEQUE

GRUPPENAUSSTELLUNGEN

- 1985 Colectiva de artistas sevillanos, Galería La Máquina Española, Sevilla.
Ciudad Invadida, Museo de Arte Contemporáneo, Sevilla.
Julio 1885, Galería Fúcares, Almagro.
Un palacio dentro de otro, Palacio de la Magdalena, Universidad Internacional Menéndez y Pelayo, Santander
Primer Premio Fundación Luis Cernuda, Museo de Arte Contemporáneo, Sevilla.
Andalucía, Pinturas, Casa de España, Amberes, Belgien.
Andalucía. Arte Actual, Palacio de Exposiciones IFEMA., Madrid.
Imágenes, Galería María Genis, Sevilla.

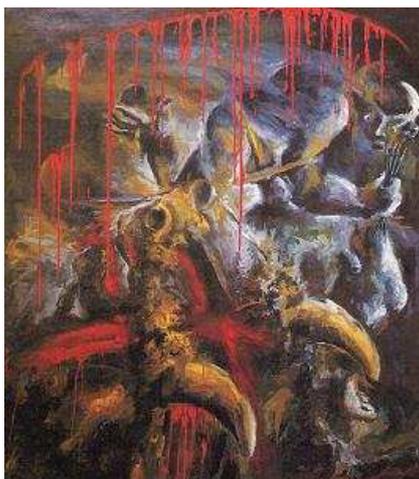
Sí, éste era el currículum de Guillermo Paneque, con 23 años de edad, como uno de los diez representantes oficiales de la pintura española, y con vistas a conquistar el mercado alemán. Ni una sola exposición individual. Si alguien piensa que estoy criticando, se equivoca. Hay que tener “mucho arte” para posicionarse así; independientemente de que los tiempos demandaban actitudes como ésta, nada entendibles desde otras coordenadas culturales. Lo que Guillermo pintaba por la mañana, Pepe Cobo lo vendía por la tarde. Echemos un vistazo al panorama oficial del momento según este catálogo, es decir “Zur Situation”.



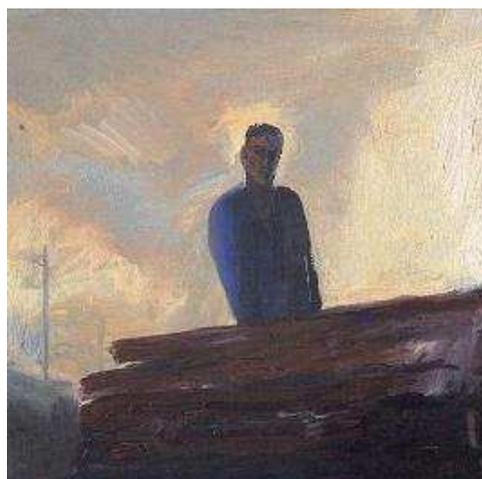
Frederic Amat



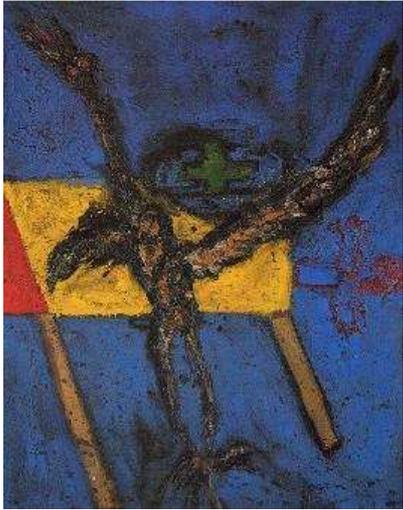
Miquel Barceló



Chema Cobo



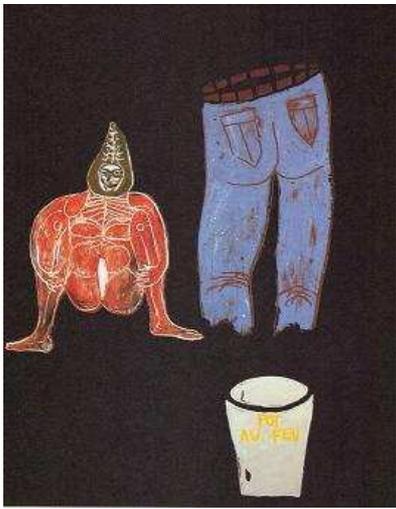
María Gómez



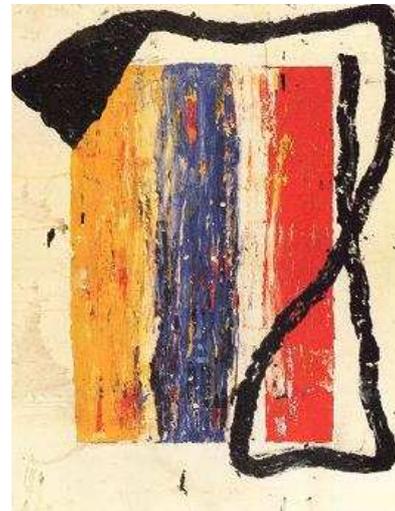
Victor Mira



Guillermo Paneque



Ferrán García Sevilla



José María Sicilia



Juan Uslé

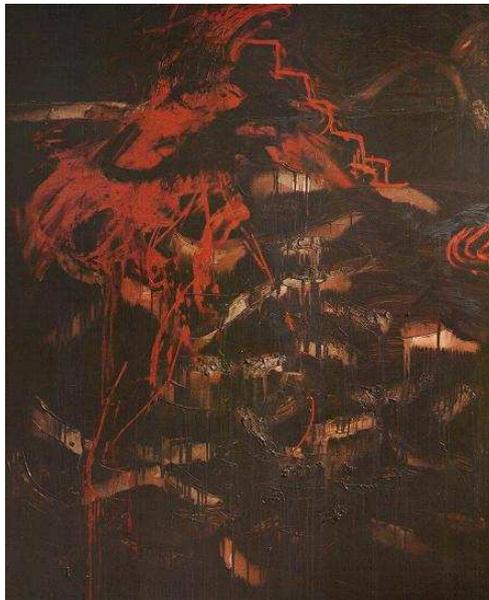


Zush

A simple vista, parece claro que la selección estaba pensada para gustar al mercado alemán, pero algo no funcionó. La crítica alemana fue adversa, y se dijeron cosas como que “a estos chicos no les nieva”. Salvo la personalidad de Chema Cobo (ya postneoyorquina), parece que el más “marciano”²¹ es Ferrán. El caso de Zush es diferente; aunque nacido en Barcelona, es el más marciano de toda la vida.

El caso es que esta última jugada a nivel estatal funcionó mal, y con el paso del tiempo, la relación –no digo que fuera por esto- entre María Corral y Carmen Jiménez acabó fatal, y eso que eran socias en una antigua galería. Juana, María y Carmen eran pesos pesados, y lo siguen siendo; aunque con el tiempo aparecería una cuarta madonna: Marga Paz.

Spanische bilder debe tomarse como un desembarco frustrado, pero también como un ensayo que produjo una reducción en los elementos futuribles de oficialidad; es decir, tres o cuatro nombres y nada más, para todos los compromisos oficiales: Barceló, Ferrán, Sicilia, y faltaba otro: Broto. Aún se podía subir a la montaña, aunque como dijo Confucio, “un hombre normal se emociona con la montaña; un hombre espiritual se emociona con el agua”.



José Manuel Broto. Subida a la montaña. 1984.

²¹ El término “marciano” forma parte de la jerga o *slang* más común. Significa “personal” o “diferente”.

Mientras tanto, en Sevilla se monta una exposición (también de culto) debida a la lucidez de Moisés Moreno. El título en sí es premonitorio, pero cargado de ilusión. Ya se veía venir la **Exposición Universal** de 1992, donde se celebraría por todo lo alto el cuatrocientos aniversario del descubrimiento de América junto con las Olimpiadas en Barcelona. Esta muestra se llamaría 29-92 dentro del programa “Cita en Sevilla”. Se inauguró a mediados de mayo, cuando revienta el azahar y se relajan los sentidos. Veintinueve autores disfrutando los eventos por venir y seguro que con luna llena, aunque los veintidós se estaban posicionando. De nuevo Agredano sabe retratar la situación.



1986 fue un año muy intenso y trascendente para todos. Se trataba de subir al primer tren como fuera porque luego habría otros trenes y sería más fácil traspasar a la velocidad que fuera. Ya nos hablaban de que habría un AVE. La cadena de exposiciones colectivas era muy larga y atrajo el interés de los galeristas. Estos detectaron relevos para los artistas anteriores, y fueron al mercado. Había donde escoger para ponerse en sintonía con las tendencias internacionales, y actuaron. Entre los artistas afloraban nervios, lo cual provocaba incluso paseos nocturnos para comprobar qué estudio estaba iluminado y cual no. Se observaba incluso si no estabas moreno durante el verano, lo cual significaba que estabas preparando algo. Si había algún concurso y alababas la obra en preparación de un compañero, éste probablemente la cambiaría, ya que supondría que lo estabas incitando a tomar un camino equivocado. Había mucha gente que seguía la obra de los pintores y que compraban pequeñas piezas para apoyar, también intuyendo que en poco tiempo subirían de valor. Y así ocurrió.

Antes de ARCO 86, Juana decide ampliar la cuadra. Era lógico, dado que se dio cuenta de lo que La Máquina estaba tramando. Al mismo tiempo, Norberto Dotor (director de la galería Fúcares) también entra en escena e intenta captar a Moisés Moreno, Salomé del Campo y a mí mismo. De hecho formamos parte de una colectiva en Almagro. Juana absorbe rápidamente a Moisés y Salomé, lo cual me dejó con un pie en la Fúcares y otro en ninguna parte. Juana sabía que no podía captar a Salomé sin Moisés; sin embargo, Norberto se decanta por Moisés para llevarlo a Arco.

De pronto, un golpe de suerte. José María Medina me propone una exposición para un solo día en un castillo de su propiedad en Guillena. Se trataba de Torres de la Reina. El esfuerzo fue enorme y la exposición se hizo. Asistió todo el mundo y el evento llegó a oídos de Norberto y de Juana. A los dos o tres días llevamos a Juana para que viera la exposición y no dijo nada. José María le regaló un ramo de rosas blancas, cortadas del jardín, y en la vuelta a Sevilla se quedó dormida. ¿O no?

En paralelo, me presento al premio Arte Joven del Instituto de la Juventud, dependiente del Ministerio de Cultura, que ya organizaba Félix Guisasola. Norberto me llama para invitarme a Almagro y me dice que había una pluma preparada para firmar un contrato, desde luego al principio no de tanto dinero como el de Curro González. Le respondo que en ese momento me resultaba imposible moverme. Los nervios nos traicionaban. Desde la misma cabina en la que hablé con Norberto, llamé a Juana a su despacho en Arco y se puso al teléfono. Le conté la verdad, que no podía soportar que mis amigos estuvieran en una galería y yo en otra. El resultado es que en el mismo transporte se fueron obras para Norberto y obras para Juana. Aquel Arco se convirtió en algo muy especial para todos nosotros, porque no se sabía a ciencia cierta con quién estabas, y además no teníamos seguro cómo eran los pactos entre galerías. Juana desplegaba una oferta excepcional: Victor Mira, Juan Navarro Baldeweg, Ferrán García Sevilla, Juliao Sarmiento, Gloria García, Cristina Iglesias ²², Jaume Plensa, Miquel Barceló, Juan Lacomba y Mosbacher. Estos nombres daban vértigo.

²² La presencia de Cristina era muy importante, no sólo porque tenía prestigio y vendía con facilidad, sino porque detrás de ella estaba Juan Muñoz (su marido). Cristina y Juan formaron tándem con Marga Paz un poco más adelante. Al grupo se unió en parte Espaliú.

De pronto nos dimos cuenta de que en el catálogo de Arco aparecía un pequeño aviso, en la parte derecha de la página. Juana anunciaba un grupo de “novísimos”, y ninguno estaba al corriente.



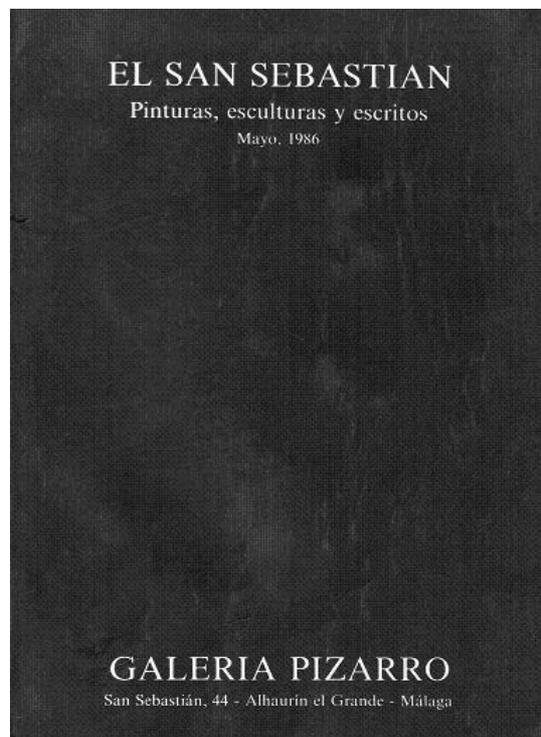
Ocurrió de todo, pero la sensación general era que estábamos corriendo no por los pasillos de Arco, sino directamente en el Palio de Verona ²³. Paneque aparece en el stand de Juana y le dice que “para nada”. Isidro ni se enteró. Curro se refugia en Norberto y, cuando capta lo ocurrido, se encuentra con que el grupo ya está hecho. El cuarto miembro de la cuadra no podía ser otro que Agredano. El grupo estaba montado, por ahora. En aquel momento aparece en escena un personaje fundamental: Pedro Pizarro. Pedro manifiesta la voluntad de crear una galería en Alhaurín el Grande (Málaga), y para ello conecta con Juana y Norberto.

²³ El Palio de Verona es una célebre carrera medieval que se efectúa en Verona. Es famosa por sus uniformes y estandartes, muy generosos en colorido. Lo que ocurre de verdad, el auténtico espectáculo, no está tan a la vista. Cada caballo representa a un barrio, y los veroneses invierten todo el año confabulando para “cerrarle el paso a éste en la cuarta vuelta” o para “dejarse ganar por este otro en el último momento”. Nadie sabe hasta el final qué ocurrirá. Esto lo hace fascinante.

A finales de Febrero, Juana organiza una exposición titulada Diecisiete Artistas /Diecisiete Autonomías, financiada por la Junta de Andalucía, donde estaban todos los de siempre, hermanados con sus respectivos críticos, y a cuya inauguración en el Pabellón Mudéjar del Parque de María Luisa nos gustó muchísimo asistir. Pero nosotros ya estábamos pensando en otra cosa.

Juana despide el espacio sevillano de la calle Canalejas con una exposición obvia: Cuatro pintores. Se trataba del mismo espacio en el que convivimos con Barceló y muchos otros artistas, pero ahora era nuestro. Tuvimos que aguantar un par de años sin galería en Sevilla, hasta que se acabaran las obras del nuevo espacio en la calle Zaragoza. No importaba: teníamos Madrid, la mejor galerista del país, y encima nos pagaban a cuenta de las futuras ventas. Éramos cuatro pintores ¿juntos?

En el mes de Mayo nos fuimos a Málaga. Una Málaga tan letal como describe Villalta; pero lluviosa, muy lluviosa. Por fin, Pedro Pizarro inaugura su galería en Alhaurín y estábamos todos y muchos más. Fue un acontecimiento de proporciones fellinianas, sobre todo con la escena del tractor. Además fue el primer encuentro con Agustín Parejo y con Rogelio. Todos reunidos ante un solo título: El San Sebastián.



Le preguntamos a Pedro Pizarro qué recuerda de aquella noche y cómo fueron algunas de las obras:

PP- *Se inaugura en Alhaurín el Grande en mayo de 1986. Se inaugura una colectiva con tema, casi inusual entonces y ahora. Entonces las colectivas iban por género, por cuota de un tipo o de otro... pero yo pensé un tema que tiene una larga tradición en la iconografía occidental, que es San Sebastián, que como bien sabemos es una recuperación que hace el Renacimiento para poder pintar desnudos porque la Iglesia Católica no lo permitía. Su primera iconografía era con barba y con túnica... Así comienza mi trayectoria como galerista* ²⁴.

JML- *“Y entonces todos tus amigos forman un bloque contigo y recuerdo que en Alhaurín fue tremendo. Recuerdo una obra que se llamaba “Je suis aussi un Saint Sebas”. Háblame de este personaje, por favor, porque forma parte de nuestras vidas”*.

PP- *Este personaje, y digamos artista a tiempo parcial, es Miguel Ángel Albarracín, que lleva veinte años de periodista en Túnez, porque es licenciado en semíticas. Él entraba y salía de Agustín Parejo School, pero siempre fue junto a Rogelio López Cuenca el más creativo del colectivo. Él estaba estudiando semíticas en Granada, pero claro, venía por el pueblo. Me cayó muy bien porque era una persona muy inteligente y le pedí una obra para la exposición... Como es característico en su personalidad y en su vida, todo es improvisado, pero siempre con un alto grado de inteligencia. Un día, u horas antes... aún no estaba la obra e íbamos a montar. Coloquialmente es Mikei. Bien...y ya por fin me lleva un cartón pintado con pintura de puertas... Estaba puesto en una esquina, sin enmarcar ni nada. Apoyado en el suelo y en una esquina, donde aparecía una gran boca, de la cual caía un chorreón de pintura que en realidad era semen. Por eso “Je suis aussi un Saint Sebas”*.

²⁴ En aquel entonces, Pedro Pizarro era el único galerista licenciado en Historia del Arte en todo el país; algo absolutamente increíble y altamente significativo. Nótese que la dirección de la galería es precisamente San Sebastián 44, lo cual lleva implícito un sutil resorte de mercadotecnia.



Miguel Ángel Albarracín 1986

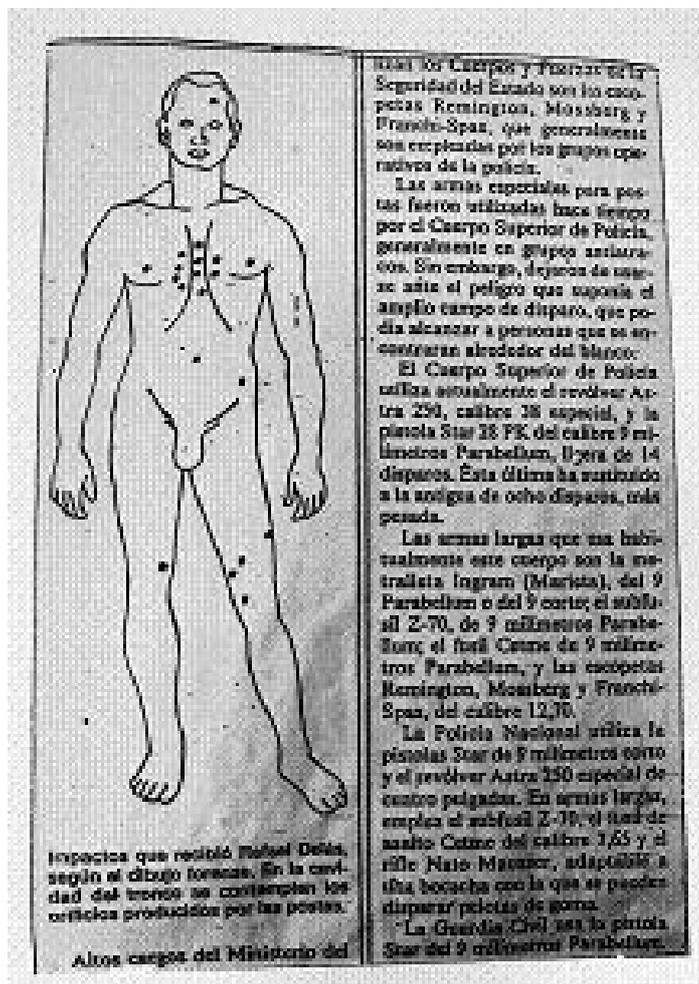
JML- “¿Y esas cosas inconfesables? ¿Te atacaron mucho por ese tipo de iconografía?”

PP- “*La Prensa no se enteraba. El pueblo sí. No es que me atacaran, es que mi madre dijo que no iba a la inauguración; porque había una obra de otro alhaurino, también a tiempo parcial... Andrés Cabrera, que era un cartón de Maniquí, con una percha y unos pantalones vaqueros reales encolados y el peto travestido en chica y, en lugar de flechas había jeringuillas llenas de rojo, es decir, sangre. Entonces, ni el pueblo, ni Málaga lo entendían... el mito era muy polisémico... Entre los escritores estaban Luis Antonio de Villena, Rafael Pérez Estrada, Leopoldo Alas, Savater, etc.*



Andrés Cabrera 1986

Sacamos a colación una tercera obra. Ésta se debe al grupo Agustín Parejo School, que también formó parte de la exposición. En aquella noche lluviosa nos dimos cuenta de que Agredano se iba y de que necesitábamos un relevo. Éste sería Rogelio López Cuenca.



Agustín Parejo School 1986

Durante la noche, en una de las varias casas que habitamos, ocurrió la olvidada secuencia del tractor. En plena vorágine, y a altas horas de la noche, alguien entró en la zona de la fiesta y dijo que “había que sacar a un tractor de la cuneta”. Automáticamente, por lo menos cuarenta personas salieron a ayudar. Todos eran simpatizantes de Agustín Parejo. Al cabo de media hora –los procedentes de Sevilla estábamos ocupados en otros menesteres- volvieron un poco deprimidos y confesaron su fracaso. Después de ciertas discusiones, con cierto aire de “plan quinquenal”, la decisión estaba clara: veinte empujaron en sentido contrario de los otros veinte, y el tractor no se movió. Con el tiempo me di cuenta que era la mejor de las metáforas, para

un grupo que supo escribir, con la mayor dignidad, el último fleco del leninismo “quemado por el sol” de Marbella. Rogelio estaba preparado. Mientras tanto, Pizarro abrió otra galería subterránea dentro del panorama nacional, una galería subterránea caracterizada por unas cotas específicas: intelecto, claridad, consciencia de cada momento y pronto pago a sus artistas; es decir, era un auténtico “perro verde”.

Art'17/86. International Kunst Messe. Basilea. Sí, fue nuestra primera feria internacional. Y lo hicimos como teníamos que hacerlo. Ahora hace veinticuatro años que lo hicimos. ¡Nos fuimos en coche desde Sevilla: Moisés (el conductor), Pedro Simón (el que tenía experiencia por Juana), Macarena (su novia) y yo (observación participante) hasta Suiza. “Hay que hacerlo y se hace”.

Al principio se turnaron Moisés y Macarena. A partir de Zaragoza, se encargó Moisés del resto del viaje. Llevábamos poquísimo dinero. Se trataba de atravesar Francia gastando lo mínimo, y además íbamos en un coche de gama normal, matrícula de Córdoba, lleno de maletas y cuadros hasta arriba. Fue una noche muy larga y de mucho café. Llegando a Suiza, los coches con los que nos cruzábamos eran de otro planeta. Por fin, llegamos a la puerta de la Messe a primera hora de la tarde. Observamos que Pepe Cobo salía por ella en aquel momento y esperamos un poco. Salí del coche para conseguir pases de Juana y me despedí hasta el día siguiente. Pedro y Macarena se quedarían a dormir en casa de unos amigos, mientras que Moisés y yo iniciábamos viaje a casa de una amiga de éste, en Zurich. Tenía que darle pequeñas bofetadas en la cara para que no se durmiera. Así fue durante varios días. Menos mal que Juana siempre nos invitaba a cenar.

Estábamos expuestos en la Feria de Basilea, pared con pared con los más grandes y – menos mal- no éramos conscientes de ello. Gracias a Juana conocimos a galeristas (incluido Lucio Amelio y sus efebos), críticos, artistas, gestores, comisarios... Veamos qué recuerda Macarena Luján de todo aquello.

JML-“*Tú no te acuerdas de que cuando fuimos con Moisés y Pedro a Basilea, Francesco Clemente estaba allí, que estuve hablando con él...¿Te acuerdas del Totten Tanz?*”

ML-“*Baile de muertos*”.

JML- *“Baile de muertos... que el único que estaba bailando en la pista era Francesco; pero no me acuerdo de su cuadro”*.

ML- *“Yo no me acuerdo del cuadro; me acuerdo de la sensación que me produjo... Y después, cuando trabajé en Milán...”*.

JML- *“Describeme la sensación del cuadro”*.

ML- *“La sensación fue grandiosa para mí... pero lo más grande fue que en el 88 estuve trabajando en Milán...”*.

JML- *“¿Dónde?”*.

ML - *“En la galería Contini... allí conocí a un coleccionista de Clemente y hablando de la Transvanguardia y del cuadro que me dejó absolutamente alucinada... resultó que era suyo. Aquello fue un revulsivo, porque el coleccionismo que había en España era mucho más modesto”*. 25

Macarena describe con claridad sus sensaciones y la lección que extrajo de la realidad española. Nosotros éramos más inconscientes pero allí estábamos, y no nos poníamos ya nerviosos por nada. Curro González reflexiona sobre este aspecto:

- *“Lo que nosotros veíamos nos influía evidentemente... Eramos artistas que teníamos veinte y pocos más años. Yo en 1982 tenía veintidós años. Si nos trasladamos a la actualidad, piensa en los artistas que están emergiendo, tienen treinta y pico de años. Se les considera artistas jóvenes con 33 o 34 años. Nuestra edad era casi de bebé. Los temas nos influían y los absorbíamos con naturalidad (con digestiones más o menos pesadas). Lo que ocurría es que lo hacíamos con inocencia; esto último de cara al público”*. 26

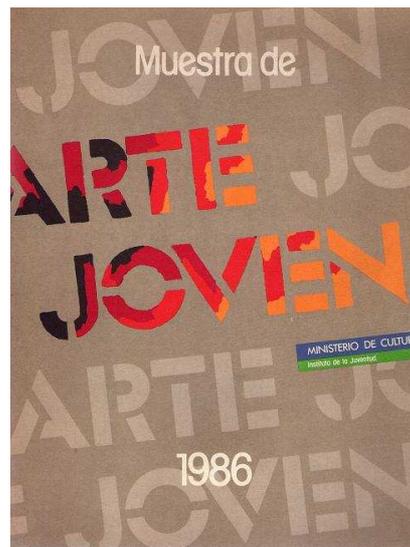
Y así iniciamos el viaje de vuelta; muy agotados, pero muy contentos. En aquella edición de la Feria de Basilea detectamos que la iconografía internacional estaba basculando desde las imágenes de las “catástrofes” a las imágenes de la “melancolía”. Algo estaba sucediendo en un mundo que acabábamos de conocer. La diferencia es que nosotros estuvimos allí. Puede que Paul Maenz tuviera razón, cuando dijo que en el momento en que los artistas empiezan a hablar de cosas terribles es que algo bueno está ocurriendo.

25 Entrevista a Macarena Luján. 1’23”. 18-Julio-2009.

26 Entrevista a Curro González. 13’. 28”. Julio-2009.

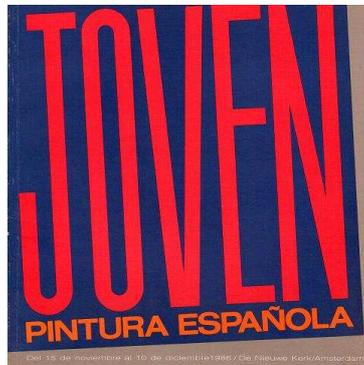
A la vuelta por Madrid, Moisés me deja en una calle extrañísima a altas horas. Cerca del sitio tenía reservado un hotel por el Ministerio de Cultura. ¡Un hotel!

La cosa es que había sido seleccionado para el Premio de Arte Joven, y el evento se celebraría en el Círculo de Bellas Artes al día siguiente. Estaba claro que calculábamos muy bien los tiempos y que nos apoyábamos unos a otros. Aquella noche no eché nada de menos el pesadísimo edredón suizo. El panorama de la exposición respondía bastante a lo que se estaba haciendo en todas partes, y hubo diez premiados entre los más jóvenes. Recordamos nombres como Alfredo García Revuelta, Pilar Insertís, Pello Irazu, Jesús María Lazkano, Emilio Martínez, Lita Mora, Felicidad Moreno o Charo Pradas. Nos dieron doscientas mil pesetas de la época (una fortuna), nos montaron una colectiva itinerante por todo el país, y además una sorpresa para el verano: los diez premiados metidos en un autobús, durante veintitantos días recorriendo museos de arte contemporáneos por toda Europa. Tocamos (creo recordar) a 1,5 museos por día.



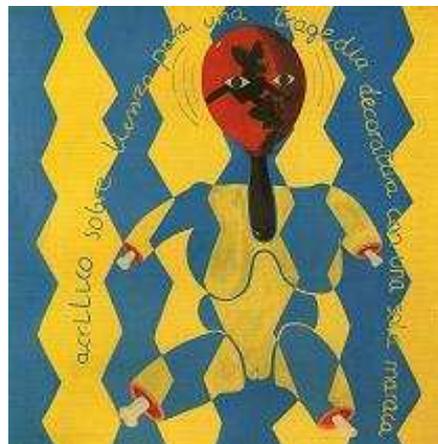
Emilio Martínez, Lita Mora, Alfredo G. Revuelta, Felicidad Moreno, Pilar Insertís, Charo Pradas, Pello Irazu y yo mismo.
Berlín 1986.

En el mes de Noviembre, Félix Guisasola monta una selección de premiados más amplia y la exporta a Amsterdam. Se celebró en un sitio que con el paso del tiempo iba a ser muy querido para mí: De Nieuwe Kerk.

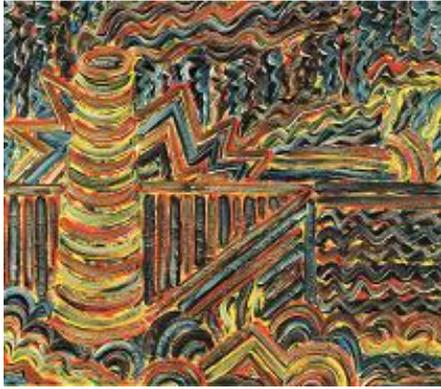


Todo marchaba sobre ruedas. Juana nos presenta a los cuatro en la galería de Madrid, con bastante éxito: Cuatro pintores. La fórmula funcionaba; teníamos mentalidad internacional y manejábamos datos. Nuestra galerista nos apoyaba en todo y había una evidente cadena de aciertos. Se pintaba mucho y con conciencia; había objetivos.

En Noviembre se celebra en Sevilla el Segundo Certamen de Pintura Luis Cernuda, con siete finalistas que daban la temperatura del momento. De alguna manera sabíamos que el premio era para Agredano porque había que darle un empujón económico, y además se lo merecía. No había ningún problema, y por otra parte creo recordar que la Fundación acabó comprando casi todas las piezas para ir formando una gran colección.



Agredano 1986



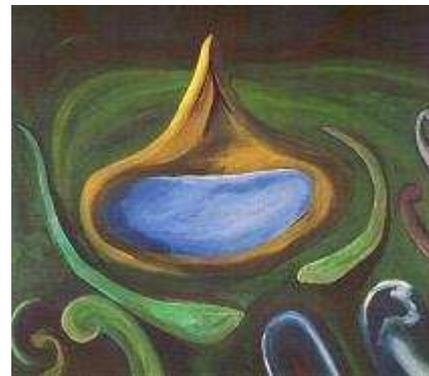
José María Bermejo 1986



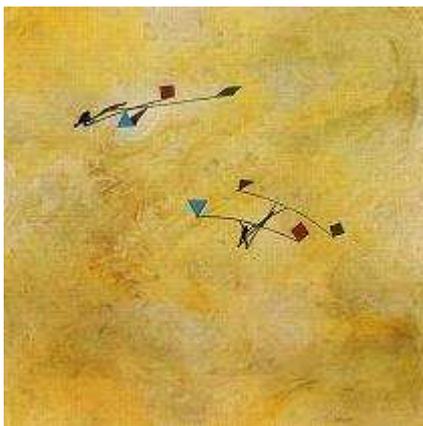
Curro González 1986



Federico Guzmán 1986



Juan Francisco Isidro 1986



José María Larrondo 1986



Paneque 1986

A final de año, La Máquina Española coloca una colectiva en la galería Barbara Farber de Amsterdam. Se llamó Four Artists from Sevilla. La colectiva la consiguieron Paneque y Espaliú, tras un viaje por la noche en tren desde Basilea. Por lo que sé la noche de la inauguración fue muy divertida, pero hasta para la descripción existen ciertos límites.

De pronto, Agredano –muy nervioso- se cita con Juana y le dice que no tiene más remedio que irse con Paneque y Espaliú, que quiere participar en el experimento de La Máquina Española; incluso le cuenta que está seguro de que aquello fracasará y de que querrá volver en el futuro, y que entonces ella no le querrá y que todo será horrible. La respuesta, supongo, sería un lacónico “vete”.

No pasaba nada, teníamos preparado un potente repuesto; quizá demasiado potente. La cuestión es que si a Paneque y a Espaliú les daba miedo contemplar a Agredano con nosotros, cuando apareció Rogelio López Cuenca fue peor. Simplemente cambiamos la foto.



5. Aviones de plomo. Antes y después del entusiasmo.

Art is to change what you expect from it.

Paul Maenz

Pasamos a 1987, que desde luego no fue menos intenso. A estas alturas, había una serie de consecuencias muy vividas y muy claras. Pepe Cobo me contó que el mercado se lo comía todo ¹. Otro aspecto importante era el peso específico de los artistas, galeristas y entidades. Era muy complejo un intercambio de artistas, simplemente porque era muy compleja la confluencia de dos galerías semejantes. Los físicos lo explican muy bien: “No se interactúa si no se tiene masa”.

Había además una serie de frases que iban modificándose con el tiempo. Al principio la pregunta era: “¿Qué estás haciendo?” Más tarde cambió a: “¿Dónde vas a exponer?” En nada se convirtió en: “¿Cuánto has vendido?” Y en nada: “¿Has vendido algo?” A principios de los noventa se acuñó en Sevilla el término definitivo: “¡Ofú, esto está fatal!” Pero antes de llegar a ese punto, quedaba mucho camino.

1987 es el año en que muere Andy Warhol. La actividad expositiva con Juana se había normalizado, y los cuatro trabajábamos con espíritu corporativo, pero manteniendo por supuesto los rasgos personales. En La Máquina pasaba lo mismo, y digamos que se instauró una “sana competencia”. Así fue hasta que tocamos terrenos mucho más serios, y de nuevo hubo ruido de sables. Ya exponíamos en Arco con Juana, en Alhaurín con Pedro Pizarro, en Basilea, Niza, Colonia... 1987 nos tenía preparado más de un regalo y más de una sorpresa. De entrada, el 22 de Enero se inaugura en el Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla la siguiente exposición: Hacen lo que quieren, Arte Joven Renano. ¡Hacen lo que quieren! Exactamente como nosotros. En la exposición intervino la Junta de Andalucía, la Fundación Pública Luis Cernuda, el Museo de Arte Contemporáneo y la Embajada alemana. Fue el “gran desembarco alemán” y el inicio de una larga amistad. Colonia olía bien.

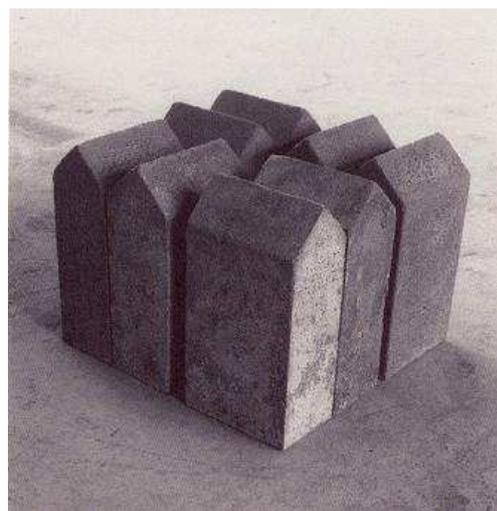
¹ Recuerda un poco el viejo proverbio chino que afirma: “Todo lo que tiene patas puede comerse, excepto las mesas y las sillas”.



La selección de artistas, los cuales ya de alguna manera conocíamos, resultaba impresionante: Charly Banana, Peter Bömmels, Walter Dahn, Jiri Georg Dokoupil, Felix Droese, Bogomir Ecker, Katharina Fritsch, Isa Genzken, Ingo Günther, Thomas Huber, Leiko Ikemura, Hubert Kiecol, Harald Klingelhöller, Anne Loch, Klaus Mettig, Christa Näher, Albert Oehlen, Thomas Schütte, Andreas Schulze, Rosemarie Trockel, Thomas Virnich e Isolde Wawrin.



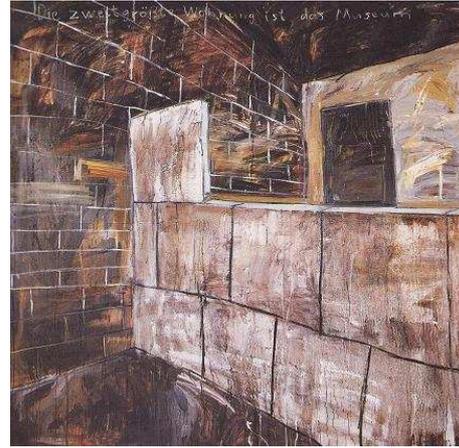
Jiri Georg Dokoupil 1982



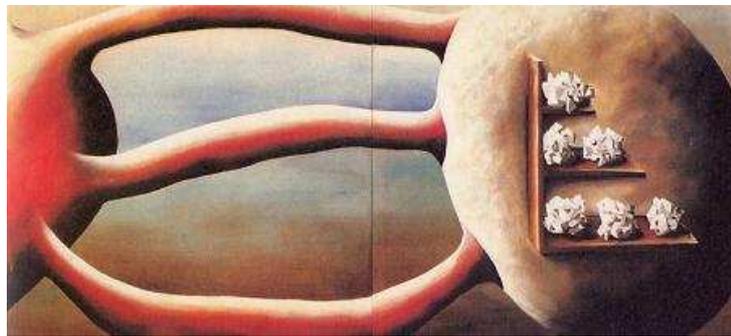
Hubert Kiecol 1984



Christa Näher 1984



Albert Oehlen 1984



Andreas Schulze 1986



Katharina Fritsch 1986

Las primeras consecuencias del desembarco fueron las siguientes: Dokoupil empezó a trabajar con Juana, Kiecol también, Näher y Albert Ohelen también (en nada vino su hermano Markus), Andreas Schulze siguió con Leyendecker y Rosemarie Trockel expuso en La Máquina junto a su amiga Katharina Fritsch. Podemos añadir que con Juana también se fue Martin Kippemberger (amigo de Oehlen), y Milan Kunc con La Máquina.

¿Galería Leyendecker? Una galería de Santa Cruz de Tenerife, pero ¿qué pintaba en todo esto? La respuesta estaba anticipada en este anuncio de la revista FIGURA nº 6 de 1985.



Por cierto, si ellos tenían a Anne Loch, nosotros teníamos a Patricio Cabrera. Puede que una sintiera la llamada de Gaspar David Friedrich y a Patricio le salió porque sí, pero el parecido era evidente.



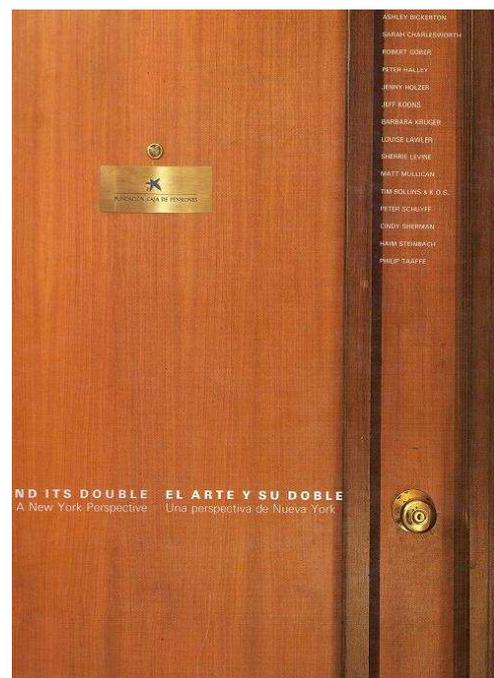
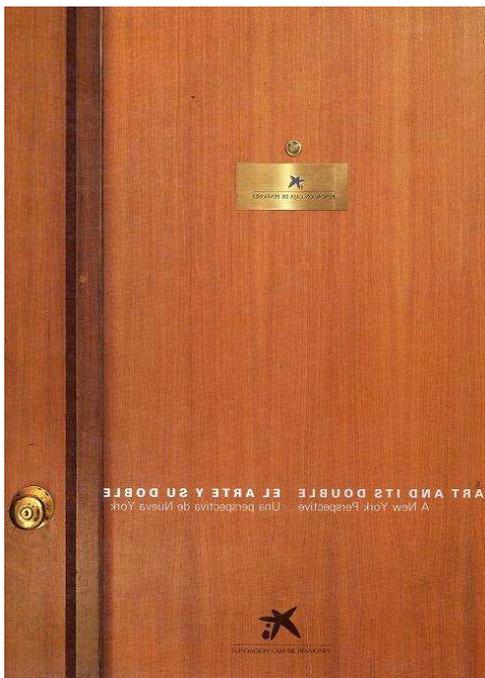
Patricio Cabrera 1985



Anne Loch 1987

Ángel Luis Leyendecker llevaba mucho tiempo recibiendo artistas alemanes de primer orden. Tiene una de las galerías más bellas de Europa y la posibilidad de invitar a Arco a quien quiera. Tan sólo dos reglas: no aparecer en otras ferias internacionales y no trabajar con españoles. Evidentemente Maenz estaba detrás.

Tras el desembarco alemán vino otro desembarco, y no precisamente en Normandía, sino en La Caixa de Madrid a partir del 6 de Febrero, haciéndolo coincidir con Arco. La exposición se llamó Art and its double/ El Arte y su doble. Una perspectiva de Nueva York. Dan Cameron llevaba mucho tiempo acoplando, seleccionando, reflexionando y preparando su propia respuesta y la verdad es que lo hizo muy bien. Si nos fascinaron los italianos y más tarde los alemanes, ahora tocaban los americanos, “más frescos” en todos los sentidos. ¿El arte y su doble? Claro, era “el espejo eterno”. 2



2 Bierlein, J.F., *El Espejo eterno. Mitos paralelos en la Historia del hombre*, Madrid, Oberón, 2001.

Por primera vez sentimos que se producía no una fisura, sino una quiebra en las capas tectónicas de la emisión de significado. De pronto, un código se encontraba con otro que aparentemente no le correspondía. Algo estaba pasando. Era como si se plegara el mapa y pisáramos un colador con múltiples “agujeros de gusano”. Nos referimos no sólo a la posibilidad de viajar en el tiempo a alta velocidad, sino literalmente a agujeros por donde se iban a introducir todos los gusanos, por lo menos hasta la llegada de una gran crisis. Y así ocurrió. Recordemos la famosa voz en *off*, que se repite por dos veces en “La Terra trema” de Visconti, y que en siciliano adquiere su auténtica dimensión: “Dunami tempu ca ti trasu intra. Ci dissi lu vermi a la petra”.³

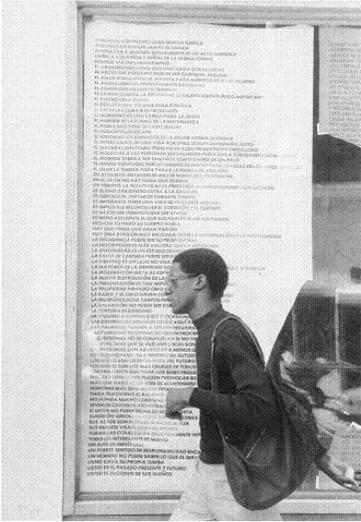
Aquí empieza el fin de los ochenta. Acaban en principio, porque aunque heridos, todavía les quedaba mucha historia. Asistimos a algo nuevo, algo que parecía muy curioso y fascinante. Se disuelve la figura del artista y otros autores –bajo el mismo signo- se erigen en más artistas que nadie. De pronto, muchos vieron su oportunidad. Por consiguiente, odiar y tratar de destruir de nuevo la pintura se convirtió en la consigna prioritaria para muchos.

Duchamp instituye que la mera elección, por parte de un artista, de un objeto común como obra de arte lo convierte automáticamente en arte. Warhol devuelve a la cultura popular los objetos populares, también convertidos en obra de arte; es decir, disemina y democratiza el concepto. Kossuth riza el rizo y deja sentado que cualquiera puede ser un artista. Cameron despliega las “teorías apropiacionistas” por las cuales la copia de una obra de arte ya existente es en sí misma una obra de arte. Luego destroza el concepto de plagio (tan castizo). La pregunta sería: ¿Hay que ser artista o no para efectuar una apropiación?

La selección de Dan Cameron fue una “big gang”⁴: Ashley Bickerton, Sarah Charlesworth, Robert Gober, Peter Halley, Jenny Holzer, Jeff Koons, Barbara Kruger, Louise Lawler, Sherrie Levine, Matt Mullican, Tim Rollins & K.O.S., Peter Schuyff, Cindy Sherman, Haim Steinbach y Philip Taaffe.

³ Dame tiempo y te penetraré. Le dijo el gusano a la piedra.

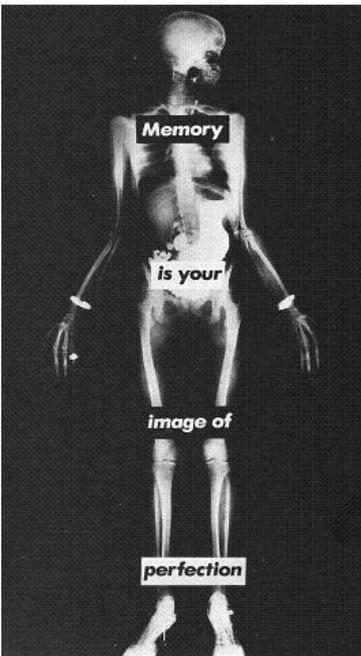
⁴ Gran banda. Trato de evocar el principio de “Reservoir dogs” (Tarantino).



Holzer 1979



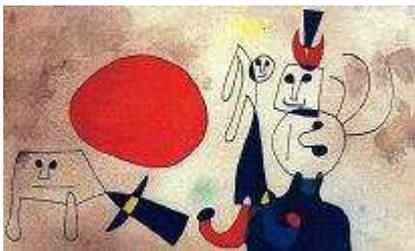
Koons 1986



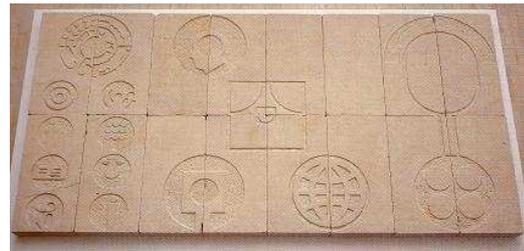
Kruger 1981



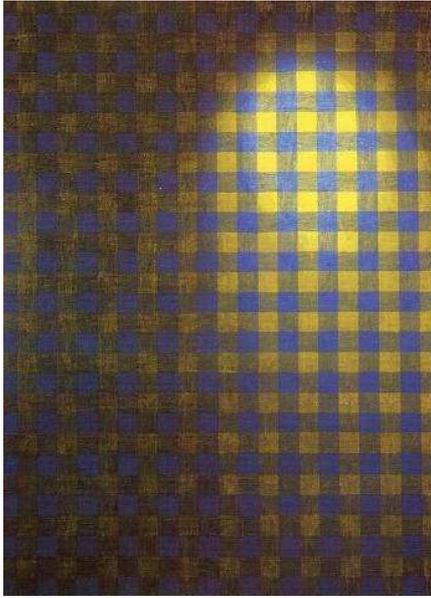
Lawler 198



Levine 1985



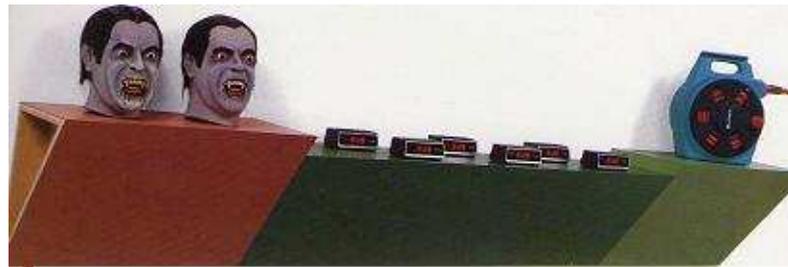
Mullican 1984



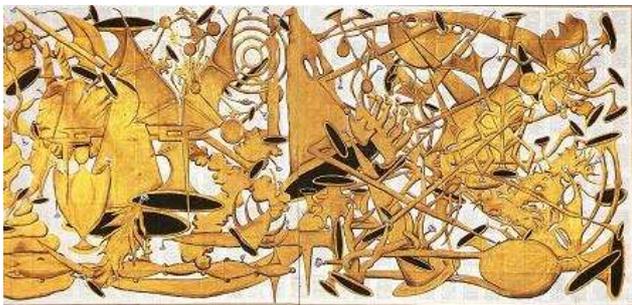
Schuyff 1985



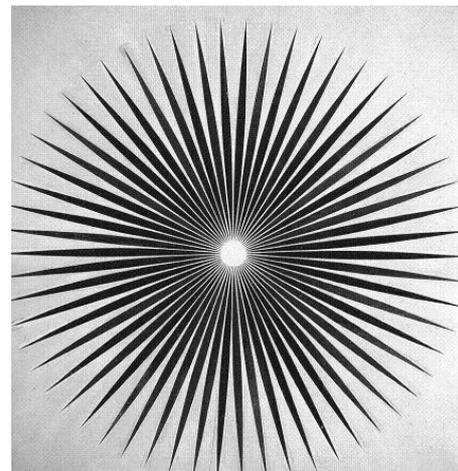
Sherman 1981



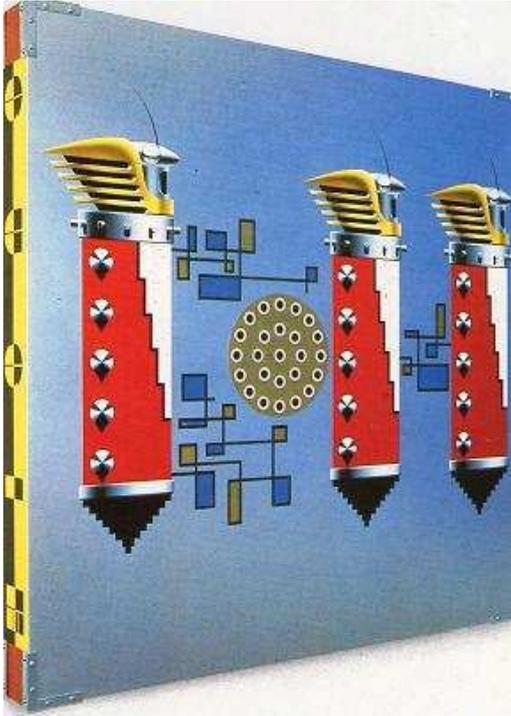
Steinbach 1986



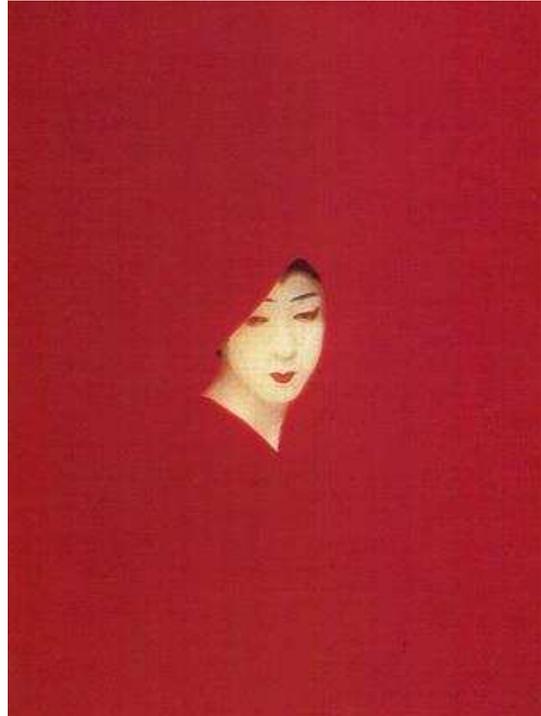
Tim Rollins & K.O.S.



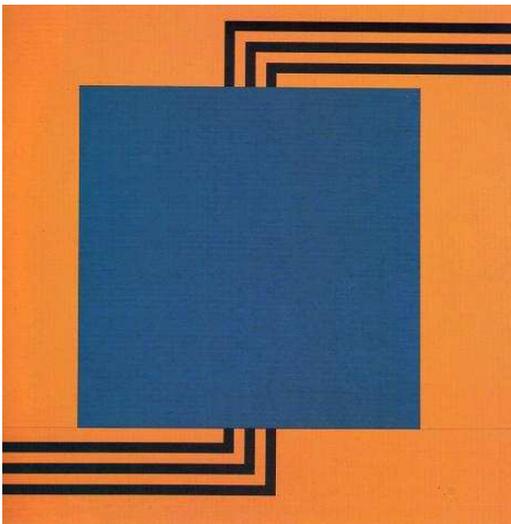
Taaffe 1985



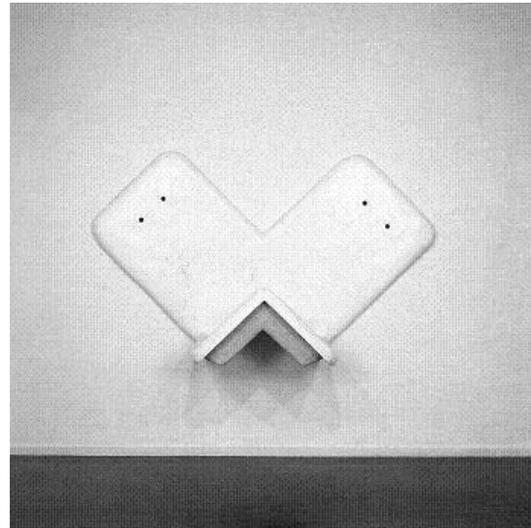
Bickerton 1986



Charlesworth 1984

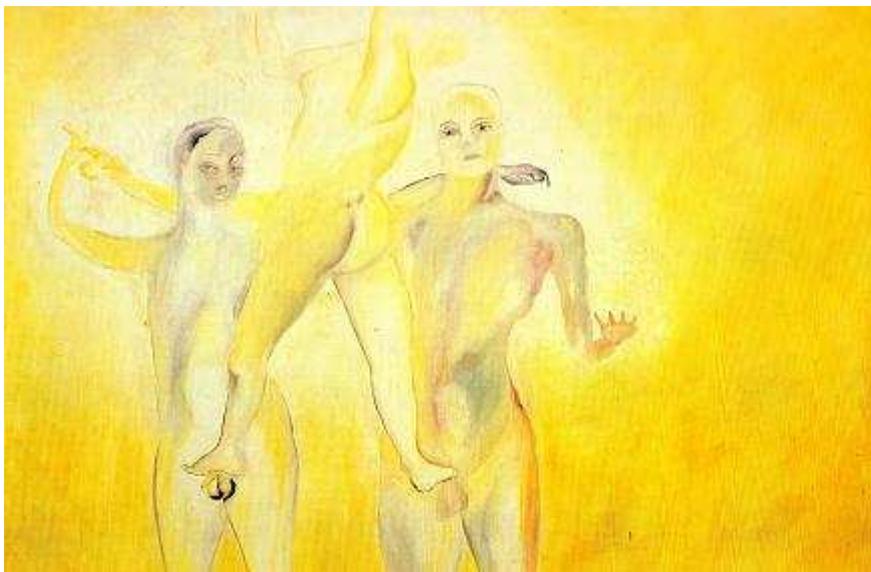


Halley 1986



Gober 1985

El caso es que cada autor siguió su propio camino con evidente empacho alemán y neoyorquino. Alguno se volvió tan “apropiacionista” que se provocó más de un enfrentamiento. Afortunadamente, tuvimos la oportunidad de contemplar una maravillosa exposición en La Caixa de Madrid. Se trataba de una retrospectiva de Francesco Clemente llamada Affreschi (Al fresco). La inauguración se celebró el 7 de Abril y yo no pude asistir ⁵, aunque la vi más tarde. Había una pieza fantástica, cargada de aparente simplicidad, que de alguna manera avisaba de las maneras de subir y de las facilidades para caer.



Radici. Francesco Clemente 1982

- 5 Resulta inevitable explicar por qué yo no pude asistir. Ocurrió lo que nunca pensé que iba a ocurrir. Un poco antes de la primavera, precisamente cuando visitan mi estudio Carmen Jiménez y una comisaria francesa, dado que se estaba montando una exposición en París (Espagne 87. Dynamiques et Interrogations), recibo una llamada: tenía que presentarme antes de cuatro días en León, ya que por ley debía vivir cinco meses de ¡servicio militar! Me fui a Madrid y le expliqué la situación a Juana. No hubo problema; tras los dos primeros meses, yo seguía pintando en Salamanca por las tardes y enviaba la obra a Madrid. Curiosamente fue muy bien acogida por el mercado. De pronto, en una colectiva con obra de pequeño y mediano formato, aparece un personaje del cual sabía lo mínimo, y compra cinco o seis piezas y las envía a Colonia. También manifiesta que aquello tenía que verlo Paul Maenz. Juana me pide que vaya inmediatamente a Madrid el fin de semana. Así lo hice, pero hubo una inspección y fui arrestado.



Dokoupil 1987

El tiempo que estuvimos hablando fue revelador. Me enseñó de verdad cómo eran las cosas y que mi próximo objetivo debería ser Colonia, pero al mismo tiempo me dejó claro que había otro mercado, el gran mercado. Me echaron del cuartel un mes antes de lo previsto. Era lo mejor para todos. Aquella nueva idea no me abandonó nunca.



Sin demasiada conciencia de nada –era lo mejor- escucho la invitación de Jiri (Dokoupil) para que le acompañe a New York. Él iba para dos o tres semanas con Lourdes Guerra (su pareja por aquel entonces). Me dijo que podía ser muy bueno para mí. Hablo con Juana y todo resuelto. Me voy por una semana. A los cinco minutos de poner los pies en Manhattan, te vuelves neoyorquino, todo te resulta familiar. No hablemos de tópicos, pero es así.

Nos citamos con Reiner Opoku, su manager en aquella época, y de forma natural voy recorriendo todo lo que él vivió diez años antes. El mismo restaurante tailandés donde cenó Warhol por última vez, Mister Chow, donde iban Bruno, Basquiat y Andy; el estudio de Clemente, en los altos del “Caramba”, donde servían la mejor “margarita” de N.Y. Incluso De Robertis, la pastelería en la primera avenida donde rodó un par de veces el incombustible Woody Allen. Estábamos donde teníamos que estar.



De paso, conocí a Leo Castelli, Ileana Sonnabend, Tony Shafrazi, Barbara Gladstone y otros. Recuerdo una fiesta en casa de Barbara Gladstone, donde Jiri le preguntó a Andreas Schulze cómo le iba con Barbara Gladstone. Andreas respondió, sin inmutarse, si se refería a Barbara Silverstone ⁶.

⁶ Gladstone significa “piedra contenta”. “Silverstone”, “piedra de hígado”.

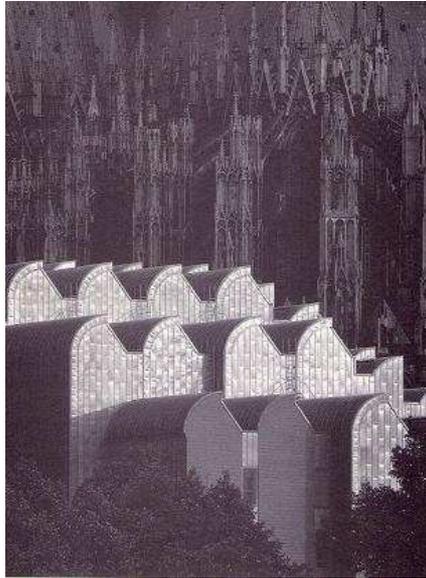
En nada, ves la isla de esta otra manera, dada la concentración de galerías, instituciones, sitios de encuentro y la complejidad de relaciones. Adquieres conciencia de que hay fronteras entre una manzana y otra. Un concepto muy diferente al europeo.



Y al cabo de esa semana intensa, de nuevo en Madrid. Antes de llegar a Sevilla, llamo a Moisés, Salomé y Rogelio. Les convenzo de que nos teníamos que ir los cuatro a Colonia, de que traía mucha información de N.Y., y de que había que aplicarla en la Feria de Colonia. Unos mostraron más entusiasmo que otros, pero de nuevo la que estaba encantada era la propia Juana. Había ventas y previsión de ventas. El dinero no era el problema. Al cabo de unos días, preparamos un equipaje rápido y nos fuimos. Aquel viaje estuvo cargado de hechos inolvidables.

El primero de ellos sucedió durante un trasbordo en alguna ciudad alemana. Recuerdo a Juana diciendo: “*Vamos, chicos; no sea que el avión venga full y lleguemos tarde al vernissage*”. Otro hecho que recuerdo fue las “pequeñas obras” que llevábamos en las manos; como por ejemplo una maravillosa obra de Eva Lootz, que consistía en una rama de árbol con un interminable hilo de cobre que la rodeaba en su totalidad. Tuvimos que facturarla, y cuando fuimos a recoger las maletas, ¡oh!, parte de la rama por un lado y parte por el otro; eso sí, unidas por el hilo de cobre. El público alemán

miró aquello indiferente, entre otras cosas porque Moisés llevaba en sus brazos un peine de parafina de medio metro. Me encargué encantado de restaurar la pieza de Eva. Colonia nos pareció fantástica.



Museo Ludwig con la catedral al fondo.

La feria fue muy bien y supimos combinar el aprendizaje con la promoción, las horas de espera a los galeristas y críticos con el divertimento. Formábamos un grupo ¿unido? Una mañana nos cruzamos con el crítico –ya lo hemos avanzado- Wilfried Dickhoff y nos espetó (con humor): Hey! The Spanish Gang! Estaba claro que algo estaba sucediendo.

Una noche fuimos invitados a una cena privada, en los bajos de un restaurante italiano. Las paredes estaban pintadas al fresco imitando motivos toscanos. El sitio era el adecuado. El anfitrión era Jiri, pero también estaba Reiner, Kippenberger, Albert Oehlen, Andreas Schulze, algún galerista alemán, Juana y nosotros. A los postres, Rogelio hizo en privado un chiste semiológico de los suyos, estableciendo que “María Coral”⁷ era la que “limpiaría” el panorama. Rogelio se puso pálido cuando Moisés le dio un codazo para advertirle que María estaba sentada detrás de él. Paul Maenz no estuvo en la cena. ¿Qué significaba todo esto?

7 Entonces estaba de moda el “Coral vajillas”.

¿Se pueden explicar los resortes de representación, las tendencias, la iconografía sin la variable humana? Nos parece que no. ¿Se puede totalmente explicar tan sólo porque unas obras se mantienen en el tiempo y otras se caen? Se podría explicar lo segundo, pero lo primero no. Hay componentes emocionales, chasquidos de recuerdos, ensoñaciones de futuro y lapsos inexplicables. ¿Hay que eliminar cualquier aspecto autobiográfico para analizar científicamente y de forma certera los derroteros del arte? ¿Se puede explicar el salero de Cellini si no hubiera matado a un cristiano en un baño? Pensamos que no. A propósito de salero, estábamos cuatro artistas andaluces en un restaurante italiano en el corazón de Alemania y no íbamos a fregar los platos. Allí se negoció de todo. Se abrían ciertas puertas, pero el desembarco era un hecho. Echemos un vistazo a alguno de los capitanes, que no eran precisamente los artistas.



Paul Maenz.



Monika Sprüth



Max Hetzler.

Maenz aparece en el stand de Juana y me dice que fuéramos al bar para hablar. Por supuesto que también venía Juana, y no sólo eso: siguiendo mi espíritu de grupo le digo a Moisés que él también viniera. Hubo nervios, pero la reunión fue detectada y Pepe Cobo, que estaba sólo con su secretaria, llama inmediatamente a Sevilla. Al día siguiente aparecieron Paneque y Espaliú. El ambiente se volvió ambiguo, pero las cartas estaban echadas.

Nos repartimos el trabajo. Me fui con Moisés a visitar la galería de Maenz. Rogelio se fue con Salomé a visitar la galería de Sprüth (ellos eran más feministas). Maenz nos invita a su despacho y me enseña un pequeño Clemente. Fue muy claro: “quiero cosas así”. No sabíamos por donde iban los tiros, pero habíamos sembrado.

Maenz tenía una exposición muy significativa de Kiefer. Se trataba de diez aviones de plomo enormes. Unos tenían ramas, otros libros, etc. El precio de la exposición era espectacular, y por supuesto, estaba vendida entera. ¿Qué significaban aquellos aviones? Adelantemos que Maenz, en menos de dos años cerró y se dedicó a escribir. También hizo “aterrizar” en cierta medida los años ochenta, pero nosotros no habíamos hecho otra cosa que empezar.

Pepe Cobo consiguió llevar a artistas de Sprüth a Sevilla, pero es que Juana (como hemos avanzado) empezó a trabajar con Jiri, y posteriormente con Kippenberger y los Oehlen, pertenecientes estos últimos a Hetzler. Jiri y Martin no se soportaban y se decía que Juana era la única galería del mundo que podía tenerlos juntos. Juana también sabía que Hetzler disponía de una segunda galería en Los Angeles, y desde luego le sacaría rendimiento.

Habíamos sembrado, evidentemente. A partir de aquí es cuando empiezan las exposiciones individuales internacionales. En mi caso sería Amsterdam, Bari, Copenhage y Roma, con las consiguientes ramificaciones en el futuro. Recuerdo que le comenté a Marilena Bonomo mis intenciones de irme una temporada a N.Y. Ella me contestó con toda la sabiduría: “*Aspetta, tu sei troppo giovane*”. Al año siguiente, en 1988, es cuando realizo, como el resto de mis compañeros, mi primera individual en Madrid. La exposición se tituló “Tema de nuestro tiempo”, más por “temor” que por “tema”.

Siempre se vuelve a Sevilla, pero no siempre te encuentras con carteles en el barrio del Arenal diciendo ¡Es la guerra! Todo lo tomábamos de forma muy natural. Mientras tanto, en la ciudad estaban pasando otras cosas, como nos cuenta José Antonio Carrillo, creador de un espacio de culto: Sangre española.



SANGRE ESPAÑOLA
GALACTICO BAR

JML - “¿Cuánto duró Sangre española?”

JAC - “Sangre española duró desde el 85 hasta el 87. Fueron dos años intensísimos... esos dos años fueron como dos décadas. Allí se reunieron todos los artistas, músicos, escritores, pintores, gente de la calle...”

JML - “Del 84 al 87, había aires de un cambio. ¿Cómo definirías ese cambio?”

JAC - “Ese cambio, aparte que era necesario... porque nos hubiésemos quedado en un pasado anacrónico, hubiésemos seguido siendo los andaluces altivos, pero a la vez esclavos de un sistema que querían mantener a pesar de ser de izquierda, querían mantener ese poder. El socialismo no podía cambiarlo. La religión, la mente, los viejos... los jóvenes con la educación franquista... existía y sigue existiendo y estamos en 2009. Era romper con todo eso”.

JML - “¿Cómo definirías esas ideas?”

JAC - “Ideas de libertad, dignidad y educación... porque Andalucía era la región más analfabeta de España... Yo era amigo de todos los pintores, de toda la gente de teatro... y tantos que vinieron después”.

JML – “El design también era muy importante. Recuerdo que había un grupo muy querido por todos, que eran los FRIDOR, también llamados Los Neocatetos. Era importante porque casi eran los responsables de la piel de todos nosotros, cuando salíamos por las noches”.

JAC – “Sí, Manolo y Andrés... y Carmen Giles. Ellos también me apoyaron mucho en aquella época... Eran los creadores de una tendencia, más que de una moda”.



Manolo Martín, Carmen Giles y Andrés Martín 8

JML – “Te voy a hacer una pregunta. ¿Tú recuerdas un desfile que se hizo en un sitio enorme...?”.

JAC – “Roll Dancing”.

JML – “El Roll Dancing... en el que salieron de modelos Guille, y todos los guapos oficiales... y que se hizo un video por Videoplanning con Antonio Pérez. Recuerdo que Fau, muy excitado, me dijo después de aquella exposición de diseño: “¡Esto es Italia!” ¿Piensas que en algún momento Sevilla fue Italia, pero quizá en ningún momento fue Madrid?”

JAC – *“Efectivamente. El poder no dejaba que Andalucía fuese centro, ni se dejase notar a nivel español, pero a nivel europeo y nivel internacional sí, porque en Sevilla vivía gente de todo el mundo y para la prensa internacional Sevilla era centro de lo que podíamos llamar en aquel momento una Movida cultural, porque fue una explosión de ideas, de creaciones, de evolución, de ser diferentes, de no mantener ni someterse a un pasado... y querer cambiarlo nos costó sangre”.*

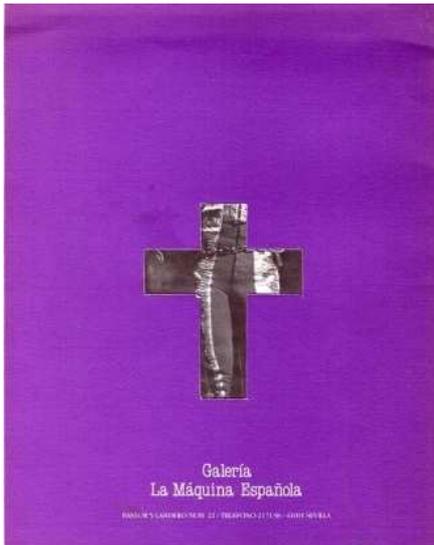
JML – *“Española”.*

JAC – *“Nos costó sangre española”.⁹*

Resulta evidente la posición de cronista de José Antonio Carrillo, y su capacidad de análisis de la sociedad enfrentada al cambio en la Sevilla de entonces. Los hechos que siguen ilustran sobradamente hasta qué punto se comprometió la gente con dicho cambio y hasta qué extremo se llevó la protesta.

Cuando Sangre española estaba en pleno apogeo, desarrollando exposiciones, pequeños café-teatro y eventos musicales, José Antonio invita a un grupo muy especial a dar un concierto. El problema es que el grupo se llamaba “Miles de guardias civiles muertos”. Todo el mundo recuerda aquella noche. Tanto el grupo como José Antonio fueron detenidos y llevados a comisaría. A éste último le costó bastante salir, y me consta que el nivel de tensión fue tal que perdió todo el pelo, incluidas cejas y pestañas. Sangre española fue clausurado. La gente se movilizó en su apoyo y colapsó el tráfico del centro de Sevilla. Un reducido grupo optó por encerrarse en la catedral, y se sabe que Monseñor Amigo iba de vez en cuando para interesarse por su salud. La verdad es que resultó sorprendente; por tanto, no tenemos más remedio que seguir escuchando el final de los hechos. Al mismo tiempo, un torero se encadenó en la catedral para pedir una oportunidad, y Agredano otra vez le saca rendimiento al nuevo icono gay de esta sacrosanta ciudad. A aquel torero lo convirtió en contraportada de su catálogo en La Máquina.

⁹ Entrevista a José Antonio Carrillo. 5´17´´. 26-Julio-2009.



JML – “Tú tiraste un tiro al aire. ¿Cayó en la arena?”.¹⁰

JAC - “... Yo creo que aquel tiro más que caer en la arena, fue a dar sobre la gente que estaba a mi alrededor; y di en el corazón de mucha gente y hoy creo que todavía ese tiro está ahí, pero hecho de pétalos de rosas... Y no te he contado, hablando de tiros, mi entrada en el ayuntamiento...”.

JML – “Cuéntalo, por favor”.

JAC – “Cuando estaba de alcalde...”.

JML – “¿Rojas Marcos?”.

JAC – “No, el del PSOE, bajito y con gafas... ¿Cómo se llamaba?... Al principio de la Avenida de la Constitución, pusimos una cadena, desde el ayuntamiento a Plaza Nueva, y yo me fui a Pichardo¹¹ y compré una ristra de petardos de los gordos y me lo hice de Zapata, me los puse en plan Zapata y cuando entro en el hall del Ayuntamiento de Sevilla, le meto fuego y saltaban todos los petardos en el hall, sonando como si fueran millones de ametralladoras disparando... Y los guardas municipales se escondían y me dejaron solo... Yo caminando por esas escaleras, buscando el despacho del alcalde, pegando gritos: ¿Dónde está el alcalde de Sevilla? ¡Que me lo como!”.

¹⁰ “Un tiro al aire” es un cante por Alegrías interpretado por Camarón de la Isla, Polygram Ibérica 1987. Comienza de la siguiente manera: “Están puestos en balanza dos corazones. Uno pide justicia y el otro pide venganza. Yo pegué un tiro al aire. Cayó en la arena”.

¹¹ Pichardo es una tienda de toda la vida, famosa por sus artículos de broma y disfraces.

JML – “Pero, ¿por qué?”.

JAC – “Me habían cerrado mis bares, me habían dejado en la calle y me habían metido en la cárcel... El alcalde salió corriendo y se metió en un coche por la puerta de atrás y salió huyendo de mí. Cuando llegué al despacho, le pegué una patada a la puerta que se abrió de par en par y yo preguntando: ¿Dónde está el alcalde de Sevilla?... Salí a la calle y no había ningún municipal, ni delante ni detrás de mí”.

JML – “Entonces... el cierre de tus bares y pensando en el alcalde... pensarías: No me ha dejado ¹²”

JAC – “Claro, después vino el NODO (siguiente bar)”.

JML – “Hemos concluido”. ¹³

Esta Sevilla de dos facetas, casi bipolar, que ha provocado tantísima creatividad, siempre ha estado orquestada con una tragedia de fondo, maquillada con el más sutil de los humores. Esta ciudad siempre acoge, y por supuesto que también acogió la visita de un enorme pintor por motivo de algo especial, muy especial: Juana inauguraba nuevo espacio en la calle Zaragoza. Era evidente: ¡hemos vuelto! Me pregunto si Ferrán sabía algo acerca de las dos facetas de la ciudad.



12 El símbolo de Sevilla es un NO, seguido de una madeja como el signo del infinito, y un DO. Fue el acertijo que el “Rey moro” inventó al comprender que el pueblo no le quería. Se podía leer por tanto: NO-MADEJA-DO.

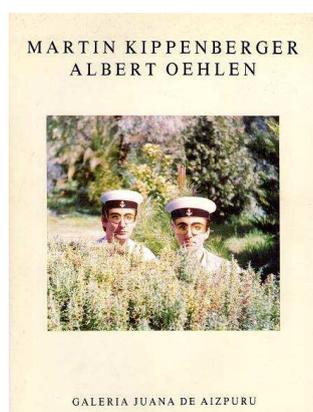
13 Entrevista a José Antonio Carrillo. 56’59’’. 26-Julio-2009.

En cualquier caso, le regaló una buena flecha a la fundadora de ARCO. Ferrán Inauguró en Octubre de 1987, pero la cuestión es que no sólo inauguraba Ferrán. La galería era suficientemente grande como para que los demás pudiéramos ejercer nuestros nichos de oferta. Daba igual, todos íbamos a pasar por allí; y había tiempo.

Juana era más moderna que nadie. Sabía perfectamente que la obra en los ochenta, aparte de la obra, era el propio autor. Es más, aparte de la obra y el autor, la obra también era el evento. Puede que fuera lo suficientemente lúcida como para haber aprendido esto sobre la marcha. Puede que ella lo supiera desde el principio. El caso es que sus inauguraciones siempre eran un éxito. Esta, en concreto, está en los anales.

Tan sólo describiré la fantástica cena en una gran bodega sevillana, donde estábamos todos, incluidas las instituciones. Las ubicaciones estaban perfectamente calculadas. Aquello me recordaba el tratado de Leonardo Da Vinci donde se aconsejaba la colocación de los distintos personajes de la corte por diversos motivos (algunos inconfesables). Ferrán junto a Juana, y los demás guardando una estricta jerarquía; toda la posible en una bodega sevillana de alcornia. A mitad de la cena aparece Paco Leiro con una casaca de flecos propia de Daniel Boone y saluda cariñoso a Juana, y comenta con el más dulce de los acentos gallegos: “¿Y aquí en Valencia, ¿dónde se va de copas?”

A los postres, Albert Oehlen se monta “a caballito” encima de Martin Kippenberger y nos cantan en alemán algo de lo cual no entendimos nada de nada, pero que sonaba bastante al “Nido del águila”, o quizá era una alabanza a la belleza de un Panzer. Daba igual. Al poco, Martin y Albert se fueron a vivir a Carmona (un poco emboscados).



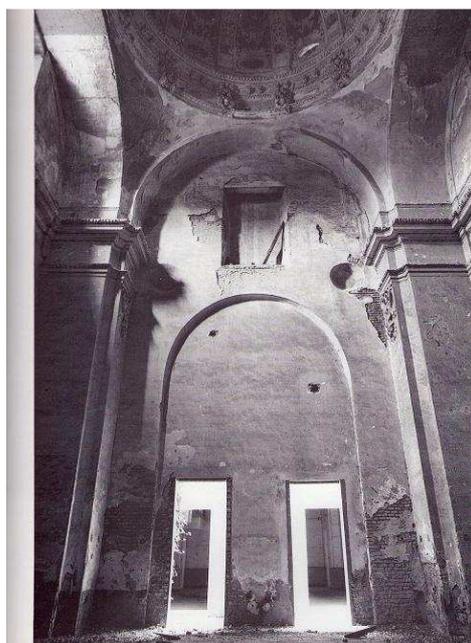
Para hacer honor a la verdad, Martin y Albert fueron los que más convivieron con nosotros, y me consta que el enriquecimiento fue mutuo. Cuando Martin apareció en Sevilla, me tocó recibirle a mí, dado que Juana estaba fuera del país. Llamé a Moisés para que me acompañara, pero como siempre el trabajo lo asumí yo. Martin nos tumbó en cuatro bares. Lo recuerdo con mucho aprecio, y también recuerdo su indumentaria en el día de su llegada: bermudas de rayas rojas y blancas, camisa a juego y pajarita. Las indumentarias de cualquiera, en la Sevilla de la época, eran bastante más raras. En consecuencia, nadie lo miraba. Sudaba sin parar, y se le veía extraordinariamente inteligente. Era el enemigo de mi amigo, pero también era un enorme artista ¹⁴. Martin y Albert expusieron en 1989. Antes de ellos expusieron otros artistas.

En 1988, Dokoupil expone “Madonnas in extasis”. Fue un escándalo. Menos mal que no se le ocurrió mezclarlas con rostros de Jesucristo, como hizo en una galería italiana. Recordemos que estamos en Sevilla.

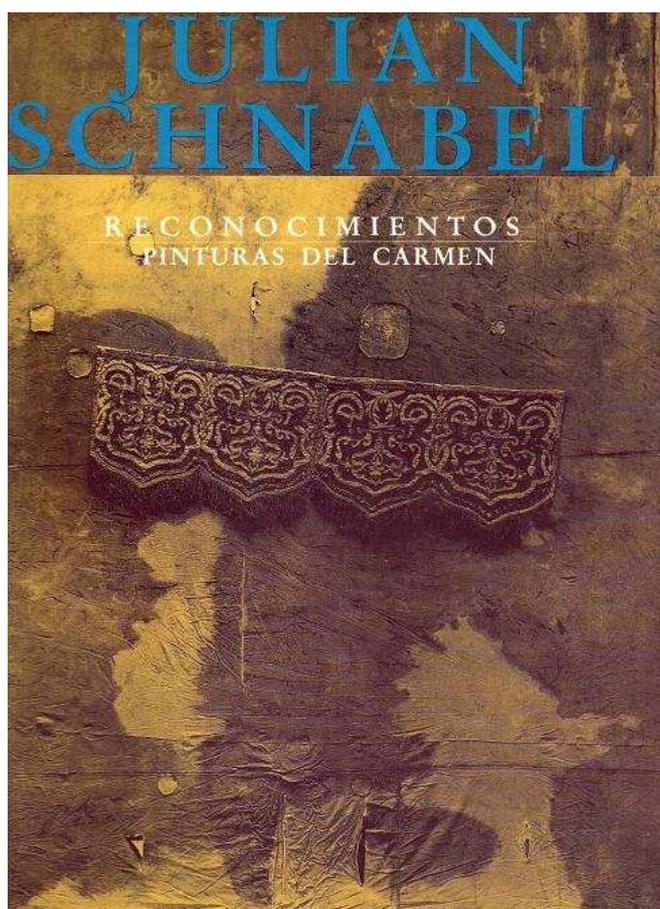


¹⁴ Martin Kippenberger. In memoriam.

En Octubre de 1988, la Junta de Andalucía realiza un notable esfuerzo. Parecía claro que se estaban preparando los eventos de 1992. Contaban con un espacio puro: el Cuartel del Carmen, absolutamente sin restaurar, un espacio propio para una narración de Cortázar, de índole “Prosa del observatorio”, donde mezclar las anguilas y las estrellas, bajo la luz azulada de la luna. El edificio era impresionante, por dentro y por fuera.



El catálogo estaba muy bien pensado. Buena parte estaba diseñado para vender Sevilla, con sus personajes, sus calles, sus bodeguitas... Y luego estaba la obra en ese marco excepcional, que se mantuvo tal cual en buena parte del cuartel.



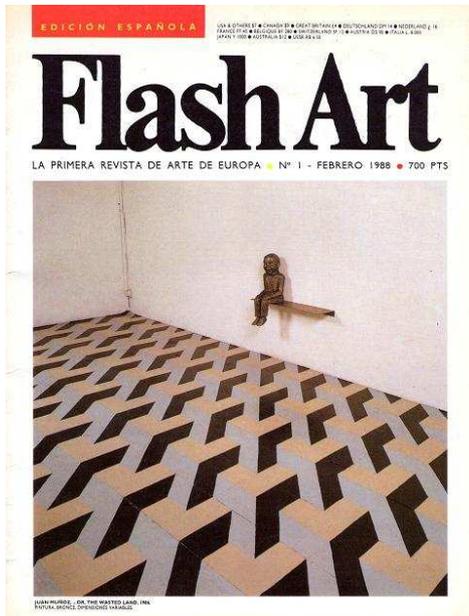
También daba igual. Si a Julian lo invitaba la Junta de Andalucía, era Juana la que preparaba el cocktail y lo traía a la galería, sobre todo teniendo en cuenta que siempre compraba a los más jóvenes. Más tarde aparecieron tres piezas enormes en el Reina Sofía.



Fue otra noche memorable. Estaban todos los artistas de Sevilla, incluidos los alemanes, que ya formaban parte de nuestras vidas. En aquel otoño se tomó conciencia del poder de atracción de Andalucía, y en concreto de Sevilla. Málaga también cuidaba sus relaciones y más de una vez entró en conflicto con Sevilla; pero esto, como muchas otras cosas a partir de ahora, será objeto de estudio en un futuro inmediato.

Se podría decir que 1988 fue el año en que se publicita especialmente el arte español, ya con un cierto aire de inventario. Se hace especialmente a través de las revistas *Flash Art* y *Kunstforum*.

Hay que entender que *Flash Art* es una revista italiana editada en Milán por Giancarlo Politi, el mismo que lanzó el primer libro sobre la Transvanguardia. *Kunstforum* es totalmente alemana.



Lo primero que llama la atención es la portada de *Flash Art*. Se trata de la obra de Juan Muñoz “... Or, the wasted land”, fechada en 1986. Es una de sus primeras obras redondas. Aunque Juan va muy pronto a la Bienal de Venecia, es a partir de ahora cuando proyecta su carrera hasta límites pocos conocidos para un español. No hace nada que llenó la New Tate Gallery de Londres, y hace menos el Reina Sofía. Juan se convertiría en el gran artista de los noventa, hasta que nos dejó cuando estaba en el culmen de su carrera ¹⁵.

Otro artista que alcanzó una alta cota fue Pepe Espaliú, sobre todo al final de su vida. No es fácil encontrar obras de tanta emoción ni tan cargadas de reflexión acerca de lo pasajero de la vida. Al final, todo en él era una gran *vanitas* contemporánea. Pepe Cobos lo recuerda con pasión ¹⁶.

¹⁵ In memoriam.

¹⁶ In memoriam.

JML – “¿Echas de menos a Espaliú?”.

PC – “Sí”.

JML – “Mucho, ¿verdad?”.

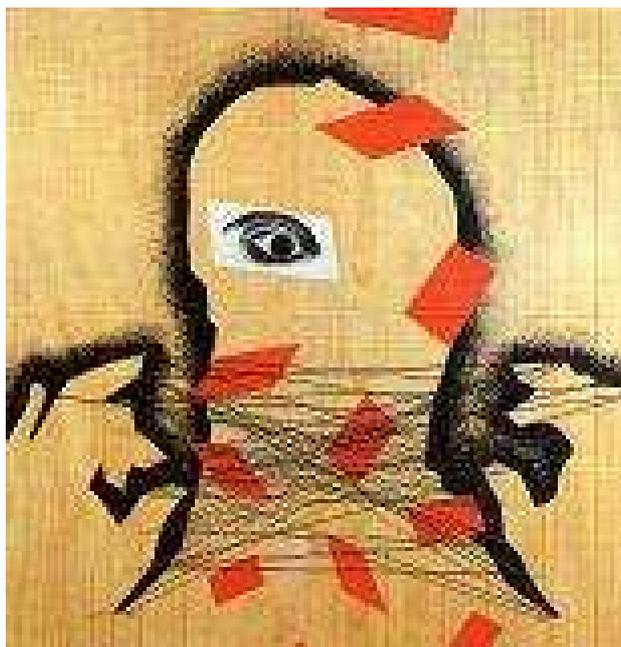
PC – “Sí”.

JML – “Yo también. Se nos han caído ya unos cuantos, ¿verdad?”.

PC – “Sí, y Juan Muñoz también. Yo creo que han sido las personas con más coco y que han podido influir más...”.

JML – “Se nos han muerto ya unos cuantos”.

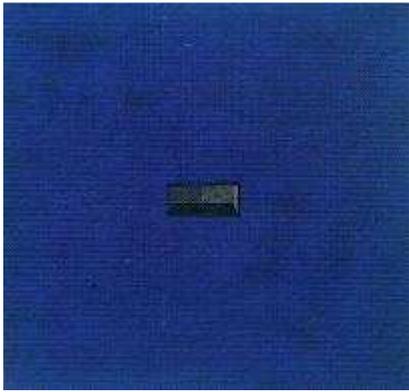
PC – “Sí, además yo creo que las personas que son inteligentes y que saben comunicar y que tienen agallas para enfrentarse a las situaciones... Yo creo que siempre se echan de menos en este país. Yo creo que este país es bastante tajante, conveniente y cobarde en los puntos de intervenir en lo ajeno”.¹⁷



Syberberg, Pepe Espaliú 1987

17 Entrevista a Pepe Cobos. 40'30''. 2-Noviembre -2009.

Aparte de Pepe Espaliú, en este número especial de *Flash Art* nos encontramos, entre otros, con los siguientes artistas andaluces:



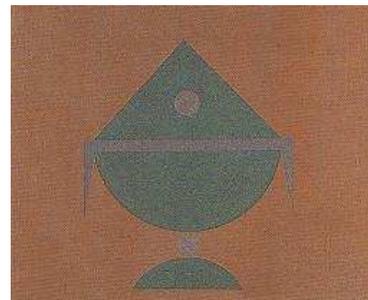
Curro González 1987



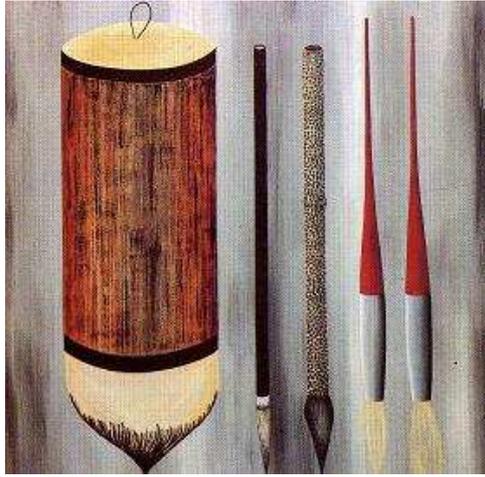
Encontrando el motivo, Chema Cobo 1985



Patricio Cabrera 1987

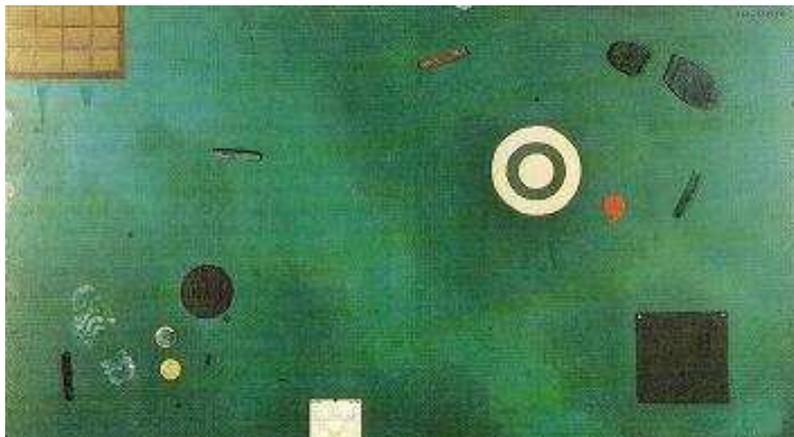


Rafael Agredano 1987

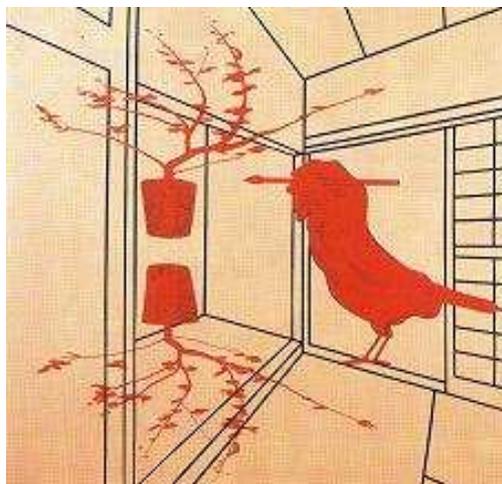


Descente. Guillermo Paneque 1987

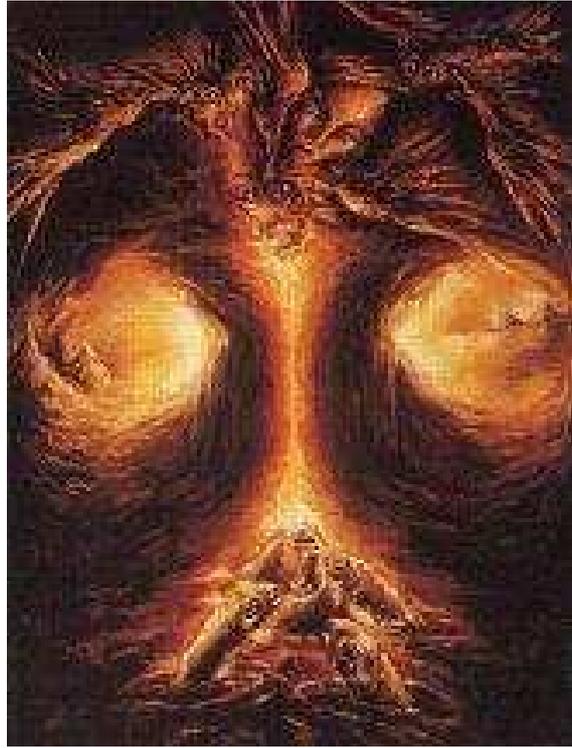
Hagamos lo mismo con *Kunstforum*, que por cierto contaba con una fantástica obra de Eva Lootz en la portada.



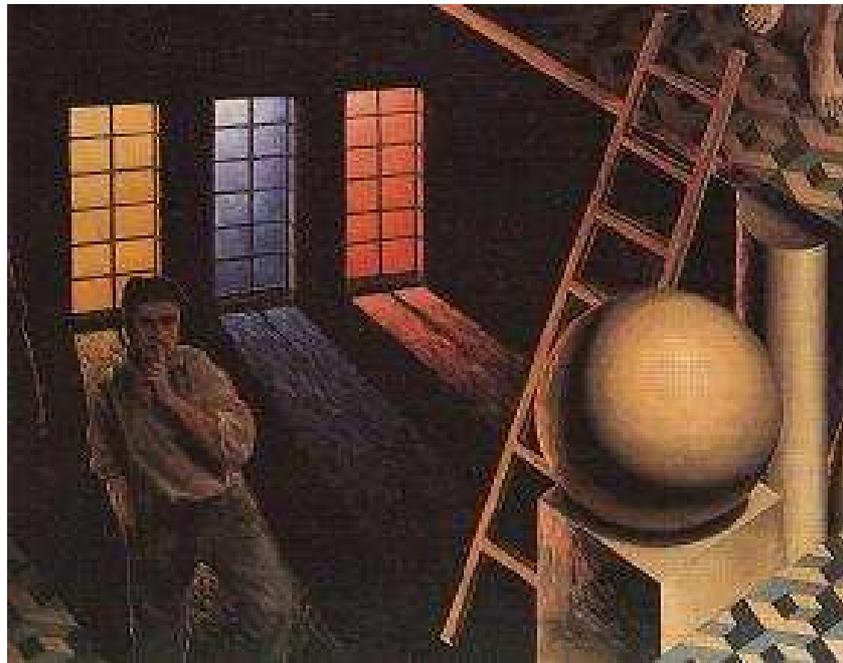
Cuadro de autopista, Federico Guzmán 1987



Imagination: I want more paintings, Paneque 1987



Juan de la Cruz II, Chema Cobo 1986



La Construcción, Guillermo Pérez Villalta 1987



Y ¿Por qué no? Luis Gordillo 1986



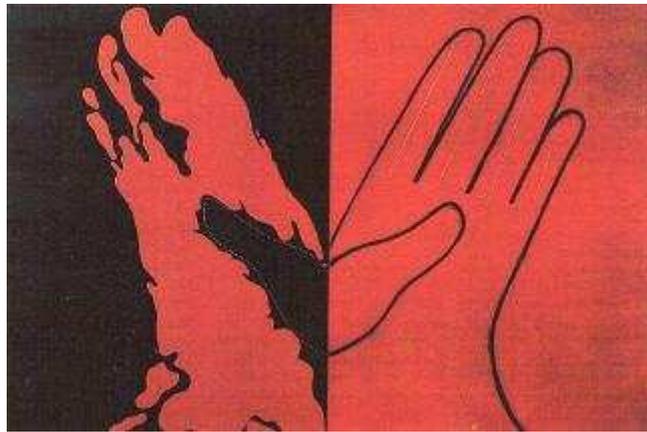
Salomé del Campo 1987



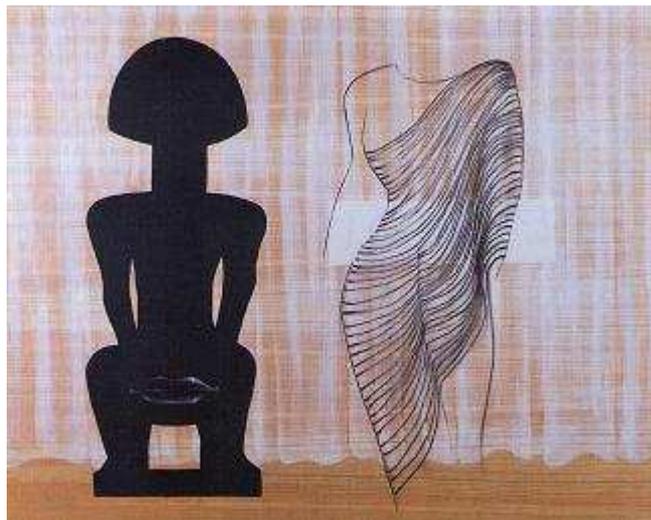
Sola, Moisés Moreno 1987



Curro González 1987



Glove making. Pepe Espaliú 1987

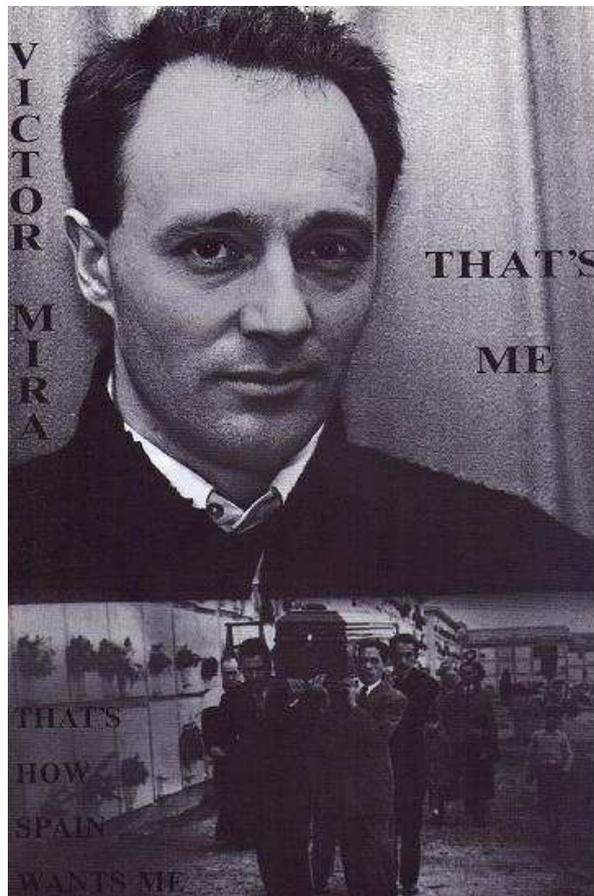


Noche. Pepe Espaliú 1987

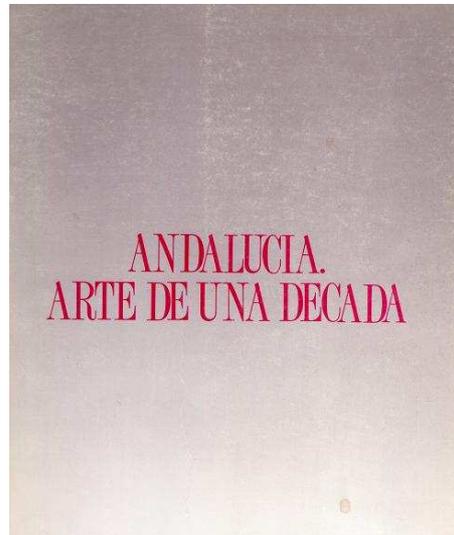
Hemos querido insertar dos imágenes de Pepe Espaliú por motivos muy concretos, al margen de la selección en la revista. La imagen de los guantes porque anuncia claramente su famosa serie de “santos”. Se trataba de máscaras a medio camino de rostros, confeccionadas con cuero, donde las puntadas de bramante cantaban no sólo emoción estética, sino también un cierto aire de punto de cicatriz, de operación y de enfermedad. Evidentemente, Pepe no sabía lo que ocurriría en 1991.

La segunda imagen, para mí igual de premonitoria, son dos diosas o dos mujeres que pertenecen a culturas diferentes. Se titula “Noche”. Puede que hayan existido, o que hayan sido manufacturadas al mismo tiempo, en dos lugares muy alejados del planeta. Parece que Pepe hubiera intuido lo que pasaría en 1992.

El objeto de esta puesta en escena de las obras de artistas andaluces no es otro que señalar la madurez alcanzada en este momento; y eso parece que se debe a que todos se vuelven más personales. Mientras tanto, en el mismo número de *Kunstforum*, Victor Mira –al cual no le iba nada mal con las galerías alemanas- manifiesta su manía persecutoria.



En 1988 muere Basquiat. El 2 de Diciembre La Junta de Andalucía monta la exposición Andalucía. Arte de una década en el Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla y en el Hospital Real de Granada. ¡Era el arte de una década!



ALFONSO ALBACETE
VALENTIN ALBARDIAZ
JOSE MARIA BAEZ
EVARISTO BELLOTTI
ANTONIO BELMONTE
MANUEL BENITEZ
ENRIQUE BRINKMAN
JAME BURGUILLOS
FELIPE CANDIL
FELIX DE CARDENAS
CHEMA COBO
GERARDO DELGADO
CLAUDIO DIAZ
MARIA LUISA DIAZ VELAZQUEZ
CRISTIAN DOMECQ
TERESA DUCLOS
ALFONSO FRAILE
MANUEL FRANQUELO
GLORIA GARCIA
ANTONIO GOMEZ
JOSE MANUEL GONZALEZ GUERRERO
LUIS GORDILLO
JOSE GUERRERO
JUAN FRANCISCO ISIDRO
JOSE MARIA JIRO
JULIO JUSTE
JUAN LACOMRA
CARMEN LAFFON
VIRGINIA LASHERAS
JUAN ANTONIO LOPEZ CUENCA
ROGELIO LOPEZ CUENCA
BENITO LOZANO
ENCARNACION LOZANO
CARLOS MONTAÑO
LITA MORA
PEDRO MORA
MOISES MORENO
EMILIO PARRILLA
FRANCISCO PEINADO
MANUEL RIVERA
GUILLERMO PEREZ VILLALTA
MANUEL QUEJIDO
FAUSTINO RODRIGUEZ
MIGUEL RODRIGUEZ ACOSTA
ANTONIO ROJAS

JUAN ROMERO
MANUEL RUFO
JOAQUIN SAENZ
DIEGO SANTOS
JOSE SEGUIRI
JOSE RAMON SIERRA
ANTONIO SOSA
JUAN SUAREZ
PABLO SYCET
GONZALO TORNE
IGNACIO TOVAR
VARGAS
JUAN VIDA
ALBERTO VIDARTE
ANTONIO YESA
RAFAEL ZAPATERO

En 1989 José Luis Brea monta una exposición en Amsterdam titulada *Before and After the Enthusiasm / Antes y después del entusiasmo*. Se inauguró el 24 de Mayo en la Contemporary Art Foundation y contó con los siguientes artistas: Javier Baldeón, Joan Brossa, Pepe Espaliú, Pedro G. Romero, Ferrán García Sevilla, Federico Guzmán, Juan Hidalgo, Cristina Iglesias, Rogelio López Cuenca, Santiago Mercado, Juan Muñoz, Guillermo Paneque y Simeón Sáiz.

La portada del catálogo era una pequeña pesa de balanza al lado de la basa de una columna. Brea no consiguió diseminar el desencanto, sino todo lo contrario. La historia recuerda la exposición de Hitler para ningunear las vanguardias. Y así pasó el tiempo, y de pronto las galerías empezaron a montar *stands* a la carta, donde todo tuviera un “cierto tipo de aire”. Y pasó el tiempo....



Arco Iris. Dokoupil 1992

6. De Manhattan a la Expo. Una mirada a los noventa.

Para mí, la vida y el arte están absolutamente unidos.

Guillermo Pérez Villalta

La verdad es que todo ocurrió muy rápido. De pronto, entre el 89 y el 90 muchos nos fuimos a N.Y. Por un motivo u otro, de una manera u otra. El caso era escapar de la presión. La frase que más escuchaba entonces era “me voy a quitar de en medio”. Allí nos encontramos muchos, bajo el bochorno del verano y bajo cero. Otros optaron por adocenarse.



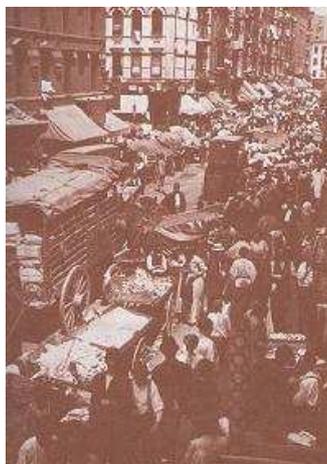
Cuando nos dimos cuenta, la Exposición Universal de 1992 llamó a las puertas y volvimos, pero vivimos muchas cosas. Los encuentros con Patricio a veinte grados bajo cero, en su estudio de Brooklyn. Por cierto, le quisieron robar, pero como no pudieron traspasar la puerta blindada, simplemente taladraron la pared, que era de pladur, pero sólo encontraron cuadros.

Recuerdo la cena en el estudio de Federico Guzmán, que era una terraza techada, también en Brooklyn, una especie de invernadero; lo cual era muy coherente con su obra posterior, basada en las plantas autóctonas de Colombia. Vicky estaba aún asustada, porque la tarde anterior un negro de dos metros la levantó del suelo para

pedirle cinco dólares, suponemos que para una postura de crack. Comíamos muchas ensaladas y hamburguesas. También pollo frito y costillitas BBQ.

Siempre quise que me visitara Moisés, y así lo hizo. Allí lo llamaba Moisés, que resultaba más americano. Cuando lo llevé al Empire State Building simplemente comentó: “¡No es tan grande!” Recibí muchas visitas; por ejemplo la de Juan Echanove, que apareció para rodar los tres últimos capítulos de “Las chicas de hoy en día”, y el caso es que llevaba tres años de rodaje y estaba harto de Diana (hermana de Salomé del Campo) y de la Conesa. Se alojó –como hacen todos los españoles- en el Gramercy Park Hotel, al lado de mi casa. Y repetimos el recorrido. Primero el Empire State Building y luego Time Square, a pie de calle, plagado de *peep shows*, teatros y sitios para cocktails. Subimos al Married, al último piso con forma circular, para tomar una copa, y al cabo de una hora me comenta que los edificios que tengo a mi espaldas son distintos, que algo había pasado. Se trataba de que todo el edificio giraba 360 grados cada hora. Tras vuelta y media, nos fuimos a South Park a comer ostras *Black point* con tenedores de plástico y admirar el puente de Brooklyn. A las cuatro de la madrugada tratábamos de encontrar el “Save the robots” y el taxista negro nos preguntó si era un sitio de ambiente; a lo cual respondimos los dos: “¡Que no, que no!”

Hubo una semana española en N.Y., con Pedro Almodovar a la cabeza, y por supuesto apareció Sigfrido, que había diseñado la imagen corporativa del evento. Era una mezcla extraña verle con un artista judío y con mi amiga armenia. También estaba Reiner que me puso en contacto con una galería bastante potente. Consideremos que entonces había centenares de galerías. Llega un momento en que ves N.Y. de diferente manera.



Una noche asistí a la inauguración de Juan Muñoz en una galería importante. Se exponía “The wasted land”. Estaba claro que Juan convertía el espacio de la galería en obra de arte, a modo de tablero de ajedrez mareante. Era un espacio de estrategia. Por allí estaba Espaliú, que vivía cerca de mi estudio en Chinatown, muy cerca de Canal Street. Apareció Ferrán, que iba a inaugurar en otra galería. La sensación era muy rara. Ni éramos del todo neoyorquinos ni tampoco españoles.

De repente empiezas a tener morriña de muchas cosas. Una tarde sentí un terrible antojo de boquerones en vinagre. Compré unos pescaditos secos a los chinos, que se parecían a los boquerones, pero solo encontré vinagre de manzana. Aquello estaba espantoso.

Pello Irazu y Txomin Badiola también estaban por allí. Estos echarían de menos más cosas. También aparecieron Rogelio López Cuenca y Paqui, al principio por un intercambio con el estudio de otro artista. Cuando llegaron al sitio, se dieron media vuelta. El espacio estaba alejadísimo del centro, rodeado de solares y al lado de varios nudos de carretera. Siempre lo imaginé como algo parecido a “Paris, Texas” o “Bagdad Café”. Ni para Roge, siempre tan alternativo, era soportable. Se trasladaron cerca de mi casa, cerca de la Primera Avenida.

Me encantaba 8th. Street, sobre todo porque allí estaba el legendario Palladium, con los frescos de Francesco Clemente, y tantos restaurantes italianos. Había muchas camisetas con ataques a la figura de Sadam. Estaban soplando vientos de guerra y el ambiente se adensó. Algo raro sucedía. Todo lo vivido era rescatable, pero algo muy raro sucedía.

Lo más importante era que pese a la obra, el currículum y las relaciones, había que esperar. Los españoles más cercanos a mí expusieron en Marta Cervera, que tenía una galería en el Soho y que además era la esposa de Javier Baldeón. Me refiero a Rogelio López Cuenca y a Pedro G. Romero. Baldeón también, por supuesto. ¿Era una galería americana o española? El caso es que el protocolo era lentísimo y apareció una extraña sensación: había que hacer la mili de nuevo para conseguir un espacio americano. No estaba dispuesto a ello.



Recluta. Paco Leiro 1984

En Diciembre de 1990 la crisis era inminente y Bush padre bombardea Bagdad. Ante tal espectáculo, la idea de que las nuevas tecnologías estaban irrumpiendo en el mundo del arte quedaba atrás. Algo muy importante ocurría. Olía a crudo.

N.Y. estaba nevadísimo y hacía un frío espantoso. A principios de Enero me traslado a Nassau varios días, por aquello de vivir otro paraíso artificial. Estaba lleno de americanos y la operación “Tormenta del desierto” era evidente. Hacían apuestas en la playa sobre si sería un día u otro. La operación se desarrolló cuando volví a Manhattan. Nadie vendía nada. Las galerías estaban vacías, salvo alguna judía en la que se exhibían óleos sobre lienzo, con bellos nocturnos de “los marines” entre las dunas a modo de nuevos Lawrences de Arabia.

A principios de Junio recibo una llamada desde Madrid. Se estaba restaurando el Paraninfo de la Universidad de Alcalá de Henares. Habían descubierto que la Cátedra Cisneriana había estado pintada al fresco y que sólo quedaba un 10 % de la superficie con unas leves decoraciones. Se me convocó para elucubrar un programa iconográfico en comandita con el arquitecto Carlos Clemente. El 30 de Junio estaba en Madrid. El 1 de Julio visito la obra. El 15 estaba pintando al fresco.

A mediados de Agosto, iniciamos un viaje en coche Christian Domínguez Dietzel, Aurora Herrera, la esposa de Horacio Fernández (crítica) y yo. Estuvimos en Holanda, Alemania y Suiza. Se trataba de visitar a los amigos. La parada más espectacular fue en Tegna, donde vivía Harald Szeemann ¹. Su casa estaba al lado de un glaciar, poseía un solo traje y una enorme bola de papel colgaba de un cable a la entrada. Esa bola estaba hecha con las etiquetas que te ponen en las maletas cuando tomas un vuelo. Cenamos en una terraza sencilla, pero maravillosa. Al ser un cantón italiano, la fascinación por aquel rincón suizo era total. Harald me comentó que hasta a él le hacían esperar en las galerías neoyorquinas. Ahí lo tuve claro.

Pasó el tiempo y seguimos trabajando. Se demostró que se podían hacer muchas cosas en Europa y en tu propio país, incluidas las intervenciones en espacios públicos, tanto de vieja como de nueva planta. Los noventa siguieron su recorrido y también se dieron acontecimientos notables que se analizarán en el futuro. En los noventa hubo mucha carga de los ochenta, al igual que éstos venían de los setenta.

Apuntemos algunos hechos tan sólo con imágenes. Merece la pena observar cómo los autores y los implicados de verdad en el mundo del arte contemporáneo siempre están activos, vengan los tiempos como vengan.

Lo que ocurre es que puedes tomar la actitud (ya apuntada) de Marin Marais o la de Sainte-Colombe. También puede ocurrir que cuando los capítulos parece que finalizan, los protagonistas bifurquen los caminos, como en la novela de Torrente Ballester.

¹ In memoriam.

Nos referimos al “Rey pasmado”, que no ya desnudo, cuando se despiden el jesuita y el diablo en medio del páramo castellano. “¿A dónde váis?” (le pregunta el diablo al jesuita). “A Londres por París”. “¿Y vos?” “A Roma por Barcelona, tengo la oficina desasistida (contesta el diablo)”. Apuntemos algunos hechos, tan sólo con imágenes.



La Situación (1) será una reunión de artistas de toda España para debatir **el estado actual del arte en nuestro país.**

Lo que diferencia a La Situación (1) de otros encuentros con parecido objetivo es la **convocatoria abierta** que se hace a los protagonistas del arte español, **los artistas**, cuyas opiniones **sin mediación alguna** son el fin buscado.

Durante el encuentro habrá cada día **dos sesiones para comunicaciones** y **una asamblea general**. Como las comunicaciones presentadas no tienen que atenerse a ningún modelo prefijado, habrá espacios disponibles para **exponer la documentación** que los participantes en el encuentro consideren necesario mostrar.

Convocatoria para los encuentros de Cuenca. 26-29 de Abril de 1993. Éstos fueron Programados por Ángel González y Horacio Fernández. Fuimos todos. Ocurrió de todo.

Evelyn Botella

Galería Aeele

«La situación de los ARTISTAS hoy es preocupante y sumamente difícil: es un problema grave para todos y debemos saber buscar soluciones en este momento como, por ejemplo, que el ARTISTA pueda vivir gratis- Hay que ser optimista y sentar precedentes; tengamos en cuenta que esta crítica situación no se está dando solamente en España»



Soledad Lorenzo

Galería Soledad Lorenzo

«No soy partidiana del proteccionismo estatal porque el arte es LIBERTAD. Si, en cambio, de leyes como la que se va a debatir próximamente en el Parlamento a favor de los medios de vida gratuitos para los ARTISTAS. Además me parece bien que se fomente el coleccionismo para pobres e indigentes que normalmente son los que más sensibilidad tienen y mejor aprecian las obras de ARTE. La Asignatura pendiente en ESPAÑA es su propia cultura. Cuando entendamos esto podremos empezar a actuar»



Helga de Alvear

Galería Juana Mordó

«Lo mejor que puede hacer la Administración para ayudar a los ARTISTAS es darles de comer. No necesitamos que les den dinero como si se tratase de una limosna, ni que se les compre obras para el REINA SOFIA. Necesitamos COMEDORES para ARTISTAS, MEDICOS, CASAS, TRANSPORTES, ESTUDIOS Y MATERIALES GRATIS- Abogamos por un "WELFARE ARTISTIC STATE»

Juana de Aizpuru

Galería Juana de Aizpuru

«Las Galerías estamos en la cuerda floja. Por eso necesitamos que nos de el empujón definitivo y desaparezcamos de una vez. Yo, la verdad, me alegraría porque ultimamente me aburro mucho- Lo de que los ARTISTAS vivan gratis seguramente será una maniobra de los propios ARTISTAS que son unos marrulleros»



Jorge Kreisler

Galería Jorge Kreisler

«Estoy absolutamente a favor de la ayuda del Estado. La mayoría de los ARTISTAS de vanguardia se plantean el arte prioritariamente como una labor cultural; y esto, en tiempos de crisis se les hace muy cuesta arriba- Necesitamos que el artista se sienta favorecido, no perseguido- El ARTISTA debe poder vivir de forma GRATUITA»



Antonio Machón

Galería Antonio Machón

«El ministerio de Cultura debería apoyar a los ARTISTAS que de verdad fomentan el ARTE, liberándoles de cargas económicas que les asustan- Deben dejar de considerarles como tenderos porque al margen de que vendan o no, son un servicio público. Pero las ayudas deben otorgarse con cautela, para que se den a los ARTISTAS que cumplen una función social- No me parece mal la solución de que todos vivamos gratis»



Angel Romero

Galería Angel Romero

«La mayoría de las Galerías van a tener que cerrar y eso es algo inevitable. Por este motivo los ARTISTAS van a encontrarse más desamparados que nunca, presas del miedo y faltos del afecto y la comprensión que hasta ahora sólo les brindábamos los galeristas. Para evitar esta quiebra espiritual en los seres más importantes y sensibles del planeta apoyamos sin reserva la Ley de GRATUIDAD para los ARTISTAS»

Anselmo Álvarez

Galería Anselmo Álvarez

«La Administración debería hacer una gran promoción del LUJO Y DEL PLACER GRATIS- Que el ARTE SEA GRATIS me parece la idea más brillante que han tenido nuestros políticos desde la DESAMORTIZACIÓN de MENDIZABAL»



Carles Taché

Galería Carles Taché
«Para revitalizar el mundo del Arte es preciso poner al día, por ejemplo, La Ley del CUADRO GRATUITO. Creo que en vista de que todas las formas de Economía han demostrado su estrepitoso fracaso deberíamos volver a la arcaica costumbre del Trueque»



Lola Moriarty

Galería Moriarty
«La cultura es el reflejo de la altura de un país y en nuestro caso la cosa es para llorar. Desde que nos desmontaron "LA MOVIDA", que ha sido el único movimiento cultural fuerte que se ha dado en los últimos tiempos, yo he tirado la toalla. Me da igual que todo sea gratis, no creo en NADIE»



Jorge Mara

Galería Jorge Mara
«Si creemos que una Galería cumple un propósito cultural estamos equivocados. La mayoría no pasamos de ser tiendas de diseño para burgueses horteras y nuevos ricos presumidos. ¡Con el poco dinero además que invierten en arte!. Para más inri, en España todos conocemos el caso de un Museo que ha preferido comprar la misma bazofia en el Extranjero en vez de acudir al comercio nacional»



Mercedes Buades

Galería Buades
«Las Galerías como entidades privadas que son y deben ser, tienen que autofinanciarse... pero ¿Qué digo?, miren yo lo he intentado todo, tengo ARTISTAS conceptuales, pintores-pintores, pintores cachondos, escultores-pintores, chapuceros, instaladores, electricistas, constructivistas, le he tirado los tejos a Claramunt... y , al final ¿saben con que me quedo? con la ginebra de garrafón»



Isabel Garrigues

Galería Gamarra y Garrigues
«La crisis económica que padecemos afecta especialmente al sector del ARTE y más si tenemos en cuenta que en nuestro país el mercado aún es incipiente. Es algo que no puedo entender porque una va al mercado todos los días y está siempre de bote en bote; en cambio pones una lechuga en un pedestal en tu galería y nada... que no tragan, y mira que damos facilidades»



Emilio Navarro

Galería Emilio Navarro
«Las Instituciones deberían colaborar con las Galerías formando sus propias colecciones-¡Que se elimine a los ARTISTAS de una vez, contra! ¡Si no los necesitamos para nada!. ¿Qué es eso de que vivan gratis? ¡Vaya morro! ¡Abajo con ellos! ¡Viva la CREATIVIDAD INSTITUCIONAL!»



Antonio de Navascués

Galería Edurne
«La Administración tendría que tomar cartas en el asunto de verdad, abandonar esta legislación triste y tímida que tenemos (¡ojo que no me refiero a mi galería!) y crear de una vez por todas una auténtica política cultural a través de una infraestructura necesaria que posibilite el coleccionismo para pobres y parados. Los "sin casa" Se pondrían contentísimos adornando sus pasos de peatones con cuadros»



Gonzalo Sánchez

Galería Dieciseis
«Soy enemigo de las subvenciones porque para que sean justas se debe conocer muy bien el mercado» y ya se sabe que hoy las pochás con almejas están a mil y mañana a mil doscientas- Además los únicos artistas con alma vasca son los de Donosti; pero claro, se prefiere comprar fuera mala pintura y a nadie le importa nada la calidad- Los únicos ARTISTAS que merecen vivir gratis son los ARTISTAS Vascos porque ellos solos crean la VANGUARDIA VASCA»



Este era el ambiente en Abril de 1993, en plena crisis económica por la Guerra del Golfo. Todo estaba muy caliente y las consecuencias fueron profundas. Entre otras muchas, Chema Cobo se exilió a Chicago por varios años, y dieron comienzo los “Reinos de Taifas”. Se empezaron a cortar muchas cosas.

Fuera tampoco era muy diferente. Un caso extremo fue el de mi compañero en la galería holandesa The Living Room, Rob Scholte. Se le encargó un gran mural en Nagasaki y, a los tres años de ejecución, alguien le puso una bomba lapa en los bajos del coche y le amputaron las dos piernas. Acabó el mural en silla de ruedas. Varios amigos le acompañamos para inaugurar el trabajo en 1995.

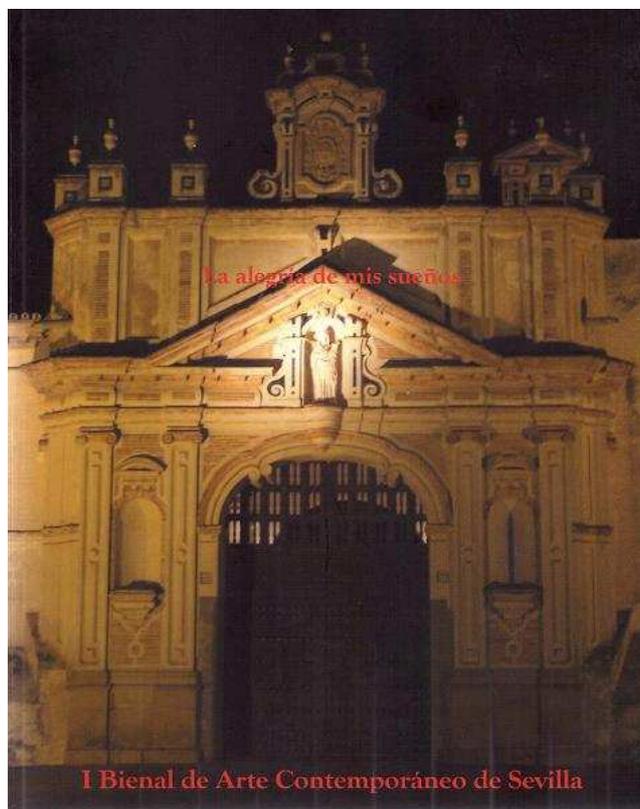


Rob Scholte. Nagasaki 1995.

No sé si alguien se atrevería a pensar que no ocurrió nada en los noventa. Siempre ocurren muchas cosas. Llegó el momento de mirar hacia atrás y de ver qué sucedió al final de los ochenta. No sé si a modo de unas ciertas conclusiones, aunque seguro que a modo de análisis de esta gran película hecha “con secuencias”.

En 1996 el PP se hace con el poder, sobre todo por los lastres de corrupción que arrastraba el PSOE. En 2001, poco después del 11-S, el gobierno de Aznar pone en marcha el programa Arte Español para el Exterior, a través de SEACEX y gracias a la

gestión del Secretario de Estado Miguel Ángel Cortés. Este programa exportaba grandes exposiciones retrospectivas de artistas españoles a todo el mundo. Era un programa basado en individualidades y por exclusivo mérito propio. Cortés tenía todas las cartas para ser ministro de Cultura, pero de pronto ocurrió el atentado de Atocha el 11 de Marzo de 2004 y el PP pierde las elecciones. Leire Pajín, nueva Secretaria de Estado, fue la encargada de desmontar el programa. El 3 de Octubre del mismo año, se inaugura la Primera Bienal de Arte Contemporáneo de Sevilla, idea de Juana (como siempre) y comisariada por Szeemann. Esa fue la última vez que vi vivo a Harald. En el futuro habrá que analizar qué supuso esta bienal porque, entre otras cosas, guardaba bastante empaque de los ochenta, que es nuestro tema.



¿Se desmontaron los ochenta? ¿Fue un “un gran tapado” o una discriminación negativa? ¿Fue una censura en pos de un arte español monoteísta a partir de 1988? ¿Fue una década o una actitud que pervive en muchos de nosotros? Nos acercamos hacia unas posibles consecuencias. Dentro de estas posibles consecuencias, recogeremos algunas opiniones a favor y en contra. Mientras tanto, evocaremos aquella pieza de Fau Nadal de 1982, y una leve estrofa del gran Raimundo Amador.



Yo mismo y la palmera. Fau Nadal 1982

*“Y pasa la vida igual que pasa la corriente
cuando el rio busca el mar
y yo camino indiferente donde me quiera llevar”.*

*“Y pasa la gloria, pasa la gloria
pasa la gloria, nos ciega la soberbia
pero un día pasa la gloria, nos ciega la soberbia
pero un día pasa la gloria”.*

La pintura hablada. Opiniones al cabo de treinta años.

Par délicatesse j'ai perdu ma vie.

Rimbaud

Tenemos la sensación de que en estos momentos bastante gente está reflexionando sobre los años ochenta. Quizás se trate de ese fenómeno perceptivo que ocurre cuando te escayolan una pierna. De pronto aparecen muchos escayolados por las calles.

El caso es que llegó el momento de entresacar opiniones directas de algunos de los protagonistas principales de aquellos años. Algunas – las menos- están seleccionadas de textos de la época y de otras publicaciones. La mayoría son entrevistas directas realizadas entre 2009 y 2011.

El orden que prevalece es el cronológico y hay una razón para ello: muchas respuestas provocan a su vez preguntas, ya que los personajes están interrelacionados. La agrupación de entrevistados por galeristas, artistas, etc. no nos parece conveniente. Son protagonistas antes que representantes de gremio. Lo interesante es ver cómo un mismo hecho es descrito de formas tan diferentes. Es obvio que hay preguntas claves y otras que no lo son tanto. Lógicamente, estas últimas han sido eliminadas.

También resultará obvio que la selección de cortes responde exclusivamente al objetivo de esclarecer el tema y que el acto de selección te implica bastante en la responsabilidad de llegar a ciertos resultados y no otros; pero así es el riesgo. No hace falta añadir –o quizás sí- que la terminología y las expresiones utilizadas por los entrevistados no serán modificadas en nada, ya que pensamos que la frescura de respuesta también tiene una fuerte carga informativa.

Optamos por la fórmula de desplegar estas entrevistas sin ser glosadas por el que suscribe. Esto se debe a que las preguntas, el ritmo de éstas y ciertos comentarios durante las conversaciones informan asimismo del objetivo de las mismas. El último capítulo sí consistirá en una serie de reflexiones sobre los entresijos de la década.

José Luis Cebrián.

“... Para José Luis Cebrián (1987) desde su tribuna mediática, en representación de sectores de opinión de centro-izquierda de la generación del poder, La Movida no fue más que una fatal caída en la banalidad asociada al desencanto político y, como tal, un deplorable efecto perverso y potencialmente peligroso de la propia libertad democrática¹.”

Ouka Leele.

OL – “... Luego hubo un cambio político y quiso guardarse todo eso”.

JML – “¿Qué pasó con ese cambio político?”.

OL – “Yo he oído decir... La Movida ya se ha muerto. La Movida no existe, pero a la fuerza... pasamos de... yo me acuerdo de entrar en cualquier sitio y tener un montón de fotografías... ¡Que vienen los artistas!... y de pronto los artistas no eran nadie. Sólo eran interesantes los futbolistas y los políticos y de la noche a la mañana... incluso un galerista me dijo: NO PUEDO EXPONER A NADIE DE LOS OCHENTA EN ARCO PORQUE NO ME DEJAN. Era como intentar arrasar con ello, acabar con ello de golpe...”

JML – (Ruido de helicóptero) “... Nos está observando la Guardia Civil desde un helicóptero. Se han enterado de que Ouka Lele está aquí².”



1 Wert Ortega, Juan Pablo, *Eppur' si muove (La Movida y lo movido)*. La Movida, Madrid, Comunidad de Madrid, 2007, p. 47.

2 Entrevista a Ouka Leele. 10'04''. 4-Noviembre-2001.

Arthur C. Danto.

“Los ochenta fueron algo así como un movimiento retrógado porque la pintura se reafirmó como el modo dominante de hacer arte 3.”

Lola Moriarty.

“La cultura es el reflejo de la altura de un país y en nuestro caso la cosa es para llorar. Desde que nos desmontaron La Movida, que ha sido el único movimiento cultural fuerte que se ha dado en los últimos tiempos, yo he tirado la toalla. Me da igual que todo sea gratis, no creo en NADIE 4.”



- 3 C. Danto, Arthur, *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona, Paidós, 1999.
- 4 Lola Moriarty. ABC de las artes. Sin fecha. Esta declaración aparece en el Tercer Boletín sobre LA SITUACIÓN, publicado el 24 de Marzo de 1993 en el CIDI de Cuenca, al igual que otras declaraciones de galeristas avanzadas cuando tocamos este tema.

Chema Cobo.

JML – “En la década del 2000 y del 90... yendo al revés... ¿Qué ha pasado? ¿ No tienes la sensación de que ha habido una especie de “laitización” (de “light”), de todo y que muchas trampas al final han funcionado en el sistema?”

ChC – “¡Hombre!, absolutamente todas. Aquí lo que ha pasado... Me remonto al origen... La campaña de propaganda montada en los noventa en contra de los ochenta, lo único que ha conseguido es realmente convertir en “light” todo lo que tuvo un interés antes de los setenta. Es decir, es coger la vanguardia y plastificarla. Es decir, la vanguardia tradicional y venderla como una commodity, es decir, como un aspecto más de consumo. ¿Y a quién tenían que eliminar? Y ahí vamos de laicismo. Tenían que eliminar ese punto perverso y sacro que puede tener el arte. Sacro no ya desde un punto de vista religioso, sino desde un punto de vista humanista... Y la pintura era lo que más se les escapaba; porque en la pintura hay una implosión muy perversa de subjetividad siempre, y eso es incontrolable. Que la pueden cuantificar realmente cuando se hace una pintura esquemática, es decir, que se adhiere a una tradición, pongamos a un cierto post-expresionismo abstracto o un cierto...”

“De todas formas, hay otro tipo de pintura en la que uno es capaz de mezclar las churras con las merinas y esa pintura que crea una densidad de pensamiento, absolutamente diferente; casi diría yo de terremoto, telúrica, de temblor permanente, hace que la gente tema mucho. Es, por ejemplo, yo tenía una teoría que era divertida, que la dejé... que era por desgracia y a causa de la epidemia del SIDA, el arte americano había conseguido ponerle un preservativo a la obra de arte. Era convertirla en algo políticamente correcto y cambiaron sobre todo la superficie. Es decir, si en los sesenta, setenta y ochenta, las superficies de los cuadros eran unas superficies rudas, rugosas, como con granos; era una textura casi carnal. A partir de ese momento, la obra que impera es la obra cada vez más lustrosa, cada vez más satinada, cada vez con una pátina más de protección, que acaba siendo la imagen tradicional convertida en fotografía, es decir, el género convertido en... “

JML – “Permíteme que te haga una puntilla, porque me has dado en todo...”.

ChC – “... El bebe”.

JML - “El bebe, como se dice en Andalucía. Yo recuerdo una cosa que vi por el Soho. Sería el ochenta y ocho o por ahí. Recuerdo perfectamente que había muchos carteles que decían “Aids is killing the artists”. “Homofobia is killing the art”. Ahí empezó la historia”.

ChC – “Sí, es posible. Esas consignas funcionan muy bien...Pero ahí volvemos otra vez al concepto periodístico”.

JML – “¿Barbara Kruger?”.

ChC – “Es posible. Es decir, Barbara Kruger ya desapareció con los ochenta, pero en fin, la muerte venía anunciada en su obra. Si tu pensamiento es simple, termina asumido por lo simple y consumido por lo simple y ahí es donde termina la... Le ha pasado a Jenny Holzer, le ha pasado a mucha gente de este tipo. Lo otro... la otra vaca sagrada de la disidencia de los ochenta era Richard Prince. Era el más radical en sus presupuestos en esos momentos. Era casi intocable y ahora mismo es un señor que está más tiempo en Vogue que en otros sitios. Pero, en fin, lo cual no me parece mal, pero evidentemente se ve el truco. Se ve el truco del almendruco, es decir, a nosotros cuando empezamos en los setenta, se nos prohibía hacer objetos porque el objeto era puro capital, anatema y no se qué...”.

“... Y ahí venden hasta los calzoncillos de Jeff Koons, si es posible... ¿No? Porque estuvieron sentados en una performance en tal lado. Vamos a ser serios. El objeto es todo lo que se produce y vamos a dejar de sacralizar el mercado según nos convenga. El mercado es bueno para unos y el mercado es bueno para otros”.

JML – “Vamos a viajar en una nave en el tiempo... Como hace tantos años que nos conocemos, curiosamente yo te he visto como de los ochenta. He alucinado un poquito con lo de Los Esquizos. No es un cuestión de edad. Tiene que ver con lo que haces y con quien tú pillas, porque hay cosas que se pueden intelectualizar y explicar, y está muy bien, pero hay cosas... que son pura epidermis ¿No? Se te considera a ti de aquella movida de los setenta, pero para mí el origen es mucho

anterior. A la mitad de los setenta muere Franco. Eso es muy importante, y además podemos utilizar en estas historias la famosa clasificación de economía *ceteris paribus*. Vamos a aislarnos del resto de las variables, para ver cómo funciona la oferta de la patata, porque es absurdo. Entonces a la mitad de los setenta muere Franco...”.

ChC – “Los setenta... Yo me sentía distinto a ellos. Mi mundo era cinematográfico y la mayor parte de mi iconología... Que si Hockney y tal, que son tópicos, y que habría que profundizar para ver por dónde van los tiros... Las fuentes mías eran fuentes literarias y fuentes cinematográficas. Justo en el ochenta se me inflan las narices y digo: ¡Bueno! Me tengo que quitar de en medio, y entonces en New York cambia todo” “Es en los noventa cuando empieza el machaque hacia los ochenta, con esta especie de arte de propaganda parafascista”.

JML – “Yo lo he olido, lo he olfateado, lo he corroborado. ¿Por qué ese perfume en el aire de “¡Qué bonita selva, pero llena de minas antipersonales!”

ChC – “Enterraron los ochenta, sencillamente... Bueno, yo creo que intentaron enterrarlos y lo están consiguiendo, porque después de la experiencia de la mesa redonda de ayer, al final sobrevivimos un pelín, más los que éramos de los setenta porque nos daban por perdidos... porque en un momento dado tienen que reivindicar alguna historia, y bueno... vamos a reivindicar a estos imbéciles de los setenta que están perdidos. En cambio en los ochenta, como era una masa mayor y otra energía que nunca se ha querido analizar... ¿Sabes lo que te quiero decir?. Había otra cosa, una conciencia de que el arte ya no era sólo un fenómeno nacional, sino internacional, en el que había que estar inmerso. Pues, evidentemente empiezan a decir, bueno... el arte español... entonces empiezan a minarlo desde dentro. Es decir, cuando se está empezando a hacer la casa y se están empezando los cimientos, que podían ser los ochenta, unos cimientos más sólidos, tanto de mercado como de galerías, como de instituciones etc., hay un sector crítico que se siente tan poseído de la verdad, que se dedica a mirar, a leer entre líneas, mal leídos, solamente los prólogos de Derrida o Foucault y los prólogos de no se quién y empiezan a enfriar las cosas y...”.

JML – “¿Demasiado entusiasmo?”.

ChC – “Sí, demasiado entusiasmo. Pero el problema era los criterios de selección, que eran como siempre. El amigueteo, el compadreo, y sobre todo había que buscar una imagen que correspondiera a una especie de realidad utópica que nosotros queremos representar; pero no sabemos cuál y entonces claro, cogemos unos modelos de imitación que hacen parecer arte español un arte secundario, que viene chupando rueda de algo, en vez de analizar seriamente los puntos de interés, es decir... ¿Por qué el español tiene una tendencia iconológica mucho más rica que la pueda tener un alemán?”.



JML – “Escuchándote, recuerdo una exposición muy conocida por todos que se llamó Spanische Bilder”.

Ch C – “Ah, sí...”.

JML – “¿Recuerdas? Que dijeron allí a estos chicos “¿qué les pasa?” Pero si a ellos no les nieva. Pero mira, has tocado dos o tres cosas claves. Una es que en aquella época estaba muy claro que aquí llegaba información y que me dejen de tonterías; todos mirábamos lo que se estaba haciendo en Estados Unidos fundamentalmente. La emergencia de Brasil y México vino más allá del noventa. Aquella información plena... Algunos ya cogíamos vuelos. También estaban Alemania e Italia.

ChC – “No sólo había información, había intercambio de ideas. Aquí todo el mundo se está olvidando que había artistas alemanes del momento que... bueno, yo me traté un poco con los italianos en Italia. Pero, en fin, los alemanes que vienen a España, como Kippenberger o Dokoupil o los Oehlen... Toda esta panda de señores

genera un intercambio de ideas y realmente es que siempre se intentó minar desde dentro, no precisamente por los interesados en la conversación, sino por los que se quedaron fuera de la conversación; desde un localismo absolutamente obsoleto, hacen que la cosa se entorpezca. Yo me podía entender con ellos, pero al que más conocí fue a Kippenberger. Mi obra en aquel momento no tenía que ver mucho con la de Kippenberger, pero cuando le expliqué el tipo de chiste que yo quería hacer con los toros y cómo era un chiste adecuado a mi propia situación cultural; pero bueno, pintar un toro aquí está prohibido, hablar de Goya está prohibido. Por eso lo hago; no te creas que es porque me apetezca pintar toda esa parnaferalia. Esto es un teatro grandísimo, es una simulación de algo lo que estoy haciendo. Eso nadie lo entiende y ¿por qué? Porque ya se estaba dictaminando desde arriba. El poder intervenir en lo que debía ser la cultura se dictaminaba desde arriba, qué imagen teníamos que dar. Entonces la imagen que teníamos que dar la decidía la Dirección General de Bellas Artes”.

“Entonces era... Estos no. Estos que son jovencitos, tampoco. Aquel, tampoco. Entonces, vamos a hacer la selección. Un abstracto por aquello del remedo al americano, porque siempre puede vender. Otro que sea más expresionista, el remedo a Pollock, pero que tenga una connotación más Tapiés; porque claro, a Tapiés hay que tenerlo contento. Otro que haga la escultura tarará. Otro que haga... ¡ah!. Hay que poner una chica; venga, vamos a buscar una chica y empieza ya el diseño casi de ingeniería social, que es muy peligroso y al que el mundo del arte español nunca se ha negado”.

“Es decir, la diferencia con el artista alemán, que evidentemente está protegido por el estado, pero como industrial, como persona que produce... A un alemán no le dices tú lo que tiene que pintar. Muy claro lo tienen ellos, y no les toques las narices porque te pintan lo contrario. Es ejemplar que yo hablando con artistas jóvenes alemanes, como Matías Bashier, a lo mejor le he preguntado ¿pero tú por qué pintas ahora cosas tipo Hockney? Pues porque me sale de las pelotas. A mí lo que me interesa es pintar. Evidentemente, un tipo que reivindica a Hockney a estas alturas tiene bastante libertad, la suficiente, mucha más que todos nosotros como para poder reivindicar al pintor que más le apetezca. Aquí, si no está dentro del catálogo de lo reivindicable, pare usted de contar. No te hacen ni caso”.

JML – “Es lo que hablábamos. De pronto empiezan las consignas políticas en los ochenta. Ahora lo feminil, ahora una de mujeres y yo estoy seriamente convencido – no quiero ser malo- que era la copia de la copia, el oído del oído de una cosa que venía de las Guerrilla Girls, una acción reivindicativa que... ¡Esto es lo moderno!

ChC – “Sí, aquí lo absurdo empieza a ser... Yo pienso... Estoy hablando demasiado de mercado, pero es que el mercado...”.

JML – “No, no. Por favor”.

ChC – “Es que el mercado es importante. O sea, yo pienso que es ineludible. El mercado y el arte son dos imponderables. Evidentemente la obra cobra entidad en cuanto se intercambia, como cualquier otro objeto. Que después se especule más o menos; bueno, eso es criticable puntualmente pero no sustancialmente. El problema es el afán más de destruir que de construir, y por eso esta mala interpretación de cierto protestantismo iconoclasta con una tradición arábiga muy arraigada. Es decir, de negar el poder de la imagen, el poder de seducción que tiene la imagen; mientras que la cultura española se distingue del resto gracias al catolicismo, que no es otra cosa que no puedes negar el poder de seducción que tiene la imagen”.

“Es mucho más convincente la cultura española cuando trata la imagen, que no tiene que adornarla, como hace Velázquez, como hace Ribera o los grandes pintores españoles que los pintores italianos, que tienen que adornarla con el espacio, que tienen que inventarse una concepción del mundo, que tienen que inventarse todo. Aquí, un cuadro pintado por Velázquez es de una contundencia apabullante y porque se sabe que eso tiene un poder que la gente teme. Lo que me sorprende es que el español, cuanto más rico y más inculto, tiene más miedo a su propia tradición. Cuando se habla de Memoria histórica se está haciendo una papanochada. Vamos a borrar lo que no nos interesa y no vamos a borrar lo que nos interesa. ¡Mire usted! Si a usted no le interesa el arte contemporáneo español, cierre usted el Prado, que es el culpable de que los artistas españoles pinten lo que pintan.

JML – “Siempre tendremos un Valdés Leal”.

ChC – “¡Claro! El emblema más contundente que se ha pintado es de un pintor de segunda sevillano, que de pronto es la repera”.

JML – “¿Por qué han querido enterrar los ochenta?”.

ChC – “Yo pienso porque eran muy ruidosos. Y eran un poco displicentes y eso se paga caro. Se intentó oficializarlo bastante. Se tuvo más cobertura con ellos que con los artistas de los setenta porque la coyuntura lo exigía, pero yo creo que es lo mismo que ahora, que quieren enterrar el capitalismo. Ha dado una especie de fiebre internacional por la que el capitalismo es malo y entonces están reivindicando el estalinismo; porque, en el fondo, quienes lo reivindican son estalinistas, pero ya quisieran ellos... En el fondo, el populismo que estamos viendo, anticapitalista, es uno de los factores claves de que haya una crisis de desconfianza que... ¡Claro! Cuando tanto energúmeno empieza a decir tonterías...”.

JML – “Como estamos concluyendo y tú lo sabes, defíneme por favor; haz un pequeño esfuerzo por mí, defíneme los setenta, los ochenta, los noventa y la primera década del dos mil.

ChC – “Pienso que los setenta son los inicios de la construcción de un barco. Los ochenta serían cuando los motores empiezan a funcionar. Los noventa, la primera travesía, que es como la del Titanic. ¿Sabes lo que te quiero decir? Y en el año dos mil pienso que el iceberg ha hecho el agujero y se está hundiendo sin que nadie se dé cuenta 5.”

5 Entrevista a Chema Cobo. 4-Noviembre-2009.



Un día en el Solvang. 40 personas. 40 metros de eslora.

Pedro Pizarro.

PP – “... Cuando Rudi Fuchs viene a España, él se va por otro lado y elige a Miquel Barceló. Bien... Eso estaba apoyado por el Estado español. Necesitaban alguien de España, desconocido, no contaminado de nada teóricamente y con un cierto sabor de tradición española”.

JML – “Y al mismo tiempo, pensando en ecuaciones con muchas variables... que estoy muy de acuerdo en lo de desconocido, pues de alguna manera yo lo he escuchado muchísimas veces; suficientemente transvanguardista. Al mismo tiempo, suficientemente alemán –no quiero decir que Barceló me recuerde a Kiefer para nada; no, no- y también, recogiendo una opinión de Ferrán García Sevilla, suficientemente agrisado como para gustar a los franceses. Lo tenía todo”.

PP – “No, eso es la estandarización; es decir, había que homologar, palabra que se utiliza hoy ya de manera...”.

JML – “Sí, y luego de alguna manera se monta La Cuadriga. Es decir, Barceló, Sicilia, Ferrán García Sevilla y Broto”.

PP – “Yo más bien diría una tríada. Es decir, quitaría a Ferrán García Sevilla. Además, en aquel momento, empiezan a trabajar con Soledad Lorenzo. Bien, ¡ahí queda! Yo diría una tríada y lo que te decía de la teórica homologación. Eso es un error gravísimo siempre. En España, prácticamente en todo el siglo XX –salvo grandísimas excepciones- . Hay que sacar fuera a Picasso, Juan Grís, porque aunque fueran españoles estaban en París... Es decir, la gente que en la Primera República, con Alfonso XIII y la Segunda República y en el Franquismo y en la Democracia, los artistas que estaban viviendo en España... Siempre ha habido ese afán por parte de los políticos, de los propios autores y del Estado de homologarse y eso es un gravísimo error. Si te homologas, te diluyes en la globalidad, utilizando términos de hoy en día. Tienes que dar tu propia voz como país y los artistas del país”.

JML – “Yo estoy totalmente de acuerdo. Siempre suena a complejito español. ¿No? Por parte de los que controlan”.

PP – “Sí, absolutamente. Porque aparte el complejo, los que digamos distribuyen los impuestos públicos, que son de todos nosotros, salvo excepciones rarísimas, no tienen asesores técnicos buenos. Todo es política, y no política en el sentido griego de Polis.

Bueno... el grupo Police. Todo viene orquestado por intereses espúreos. Absolutamente espúreos. Pues ¿qué te digo yo? Pues hay que hacerle una exposición a Agata Ruiz de la Prada. Una exposición en un museo, quiero decir. ¿Y por qué? Me parece muy bien que utilice las pasarelas y que venda los azulejos, los vestidos y todo, pero ¿por qué hay que hacerle una exposición en un museo? Pues la fundación Miró de Palma, hace algunos años, se la hizo. Es decir, creo que nos estamos equivocando, y el origen de esto, que ya está desbordado hoy en día está en los ochenta. Porque en los ochenta se pone en parrilla de salida toda esta cuestión que es extra-artística.

JML – “Sí, además creo recordar que antes de los inicios de los ochenta, se miró mucho el arte norteamericano y luego aparece la Transvanguardia y los alemanes. Luego hay un hecho, creo que en 1987 en La Caixa, El Arte y su doble. Para mí en esto hay una quiebra que es el inicio de los noventa. ¿Qué recuerdas de esto?”

PP – “Mira, yo creo que una cosa fundamental es... Además me gustó El Arte y su doble en La Caixa, aparte del contenido, selección de artistas, montaje, etc., porque yo... Es una actitud que yo desarrollé en mis colectivas, éstas tenían que tener un hilo argumental, y ese hilo argumental lo tenía esa exposición de Dan Cameron. Posteriormente, en el Reina Sofía, fue la tan criticada Cocido y crudo. Pero es una cuestión de que en España, y también en otros países, no hay lecturas científicas del arte, del cine, de la música; sino que es todo por aproximación. Si Dan Cameron viene de New York es que debe ser importante. Y la gente lo que no vio en la exposición de La Caixa es que era importante en sí; independientemente que estuviese comisariada por Dan Cameron.

JML – “Pero, aparte. Recuerda... Tú ahí podías ver cosas de Barbara Kruger, Jenny Holzer, pero también de Peter Schuyff -que es un tío, que sabes que es muy amigo mío- A mí me pareció de un descarado... esos panderos, puestos tan cerca con esos focos que parecían los focos de la propia galería, pero que estaban pintados y convivían...”

PP – “Yo diría libertad. Es decir, ahora hay un encorsetamiento en los *curators*, en los artistas, en el “establishment”, tremendo. En aquel momento no lo había. Y esa libertad es importante. Y ahora todo –que se dijo en la mesa redonda de ayer- es que para ir a ARCO, tienes que tener una especie de estilema. Para ir a ARCO, u otra feria

internacional, tienes que tener una especie de estilema. Es una cuestión de una palabra ya devaluada que es libertad”.

JML – “No sólo a ese nivel, Pedro. El tiempo pasa, es irreversible... Las nuevas generaciones, y además nosotros siempre seremos de las nuevas generaciones, yo noto cambios muy tremendos. Licenciados rápidamente, se posicionan políticamente, se doctoran rápidamente, se buscan no sé qué y después de mucho cálculo y mucho cálculo, hacen la obra perfecta... ¡Hombre! Normalmente, exenta de emoción”.



PP –“Cuando tú dices... los chicos y chicas que están... Me sale muy de la izquierda española, esta rara... Tenemos que decir los chicos y ya está, pero bueno, por seguir con la tontería... Lo que pasa es que son profundamente analfabetos. Pero no tanto por problema de ellos. Lo que pasa es que el sistema educativo en España es horrendo y después hay un IVA que es el afán de triunfo rápido. Todos se montan su blog en internet, que me parece muy bien, pero tiene que haber un contenido detrás, un discurso, algo. En la Facultad de Bellas Artes de Málaga, por ejemplo, ahora un chico que empieza en primero, una de las asignaturas es que de entrada tienen que crear una obra en primero, sin enseñarles ninguna técnica. No, mire usted... yo no voy a decir si es o no moderno... decir que tienes que dibujar a carboncillo, estatua, modelos y tal. Bueno, los tiempos cambian, pero tampoco me parece idóneo ni oportuno que un chico con 18 o 20 años de pronto tenga que crear una obra, sin tener ningún tipo de formación ni técnica, ni de pensamiento, ni ideológica...”.

JML – “Que salga esto es importante. El futuro es lo que tenemos. Hacemos lo que podemos, pero no hay mucha gente que haga algo. ¿Qué va a pasar con nuestros chicos?”.

PP – “Que se haga algo honradamente, éticamente, éticamente.... Es decir, ¿Qué va a pasar con nuestros chicos?... Yo creo que mal, fatal. Como siempre, habrá individuos, gente con personalidad, pero pocos. Pocos para lo que podría salir, por un sistema que se supone que es mejor, por esa historia que es que la Historia progresa, que no creo en ello, pero... No siempre es hacia arriba... Dante y... es un helicoide y hay cosas que coinciden y otras que no”.

JML – “Es muy importante formar, no diría guardias pretorianos, pero sí gente muy formada a todo nivel; que hable idiomas, que no tengan ningún corte a la hora de coger una beca Erasmus, que esté formada técnica y formalmente, que no pongan faltas de ortografía. ¡Vamos a decirlo clarísimo! Que lea por un tubo, que tenga fascinación por la cultura, que conozca el cine, la literatura, la filosofía y que se dejen de tonterías de cosas, que se creen que son muy divertidas, y que no lo son tanto. ¿Por qué hemos llegado a esta situación? ¿Quién maneja los cables? Es una pregunta muy parecida a la que le he hecho antes a Chema Cobo”.

PP – “Pues mira. Los cables, como siempre, los maneja el poder económico. Tú recordarás aquella película que se llamaba “Network”, bueno, pues... ¡Ese es el problema! No manda el presidente de Estados Unidos, que ahora es Obama, manda la Shell o manda la Morgan, da igual. Eso es, digamos en superestructura. Si volvemos a la educación en España y cómo se están formando, aparte la educación en los tres niveles, primario, secundario y universitario, la cuestión es que no se debate sobre ideas, sino sobre mercado, que también es importante, pero no solamente. Retomando los ochenta; en aquel momento, en aquella década, que yo no llamaría prodigiosa para nada...”.

JML – “No, la década prodigiosa eran los sesenta. Perdona...”.

PP – “Bueno, había inteligencia y...”.

JML – “Amor”.

PP – “Sí, amor e interés por el conocimiento. Y además había una desfachatez en el sentido artístico, como dijo Chema Cobo. Creo que fue Chema quien dijo que la Historia del Arte de todos los siglos del arte europeo era para los setenta, ochenta y noventa una cajonera donde se podía meter y sacar sin ningún problema. Es decir, tú podías citar a Giotto, que tú lo has hecho, podías citar a Kiefer, daba igual. No había esa estructura rígida que hay ahora por la que tienes que someterte a un teórico esquema consensuado y esa libertad –insisto en la palabra- que había en aquellos años, no existe ahora 6.”



6 Entrevista a Pedro Pizarro. 4-Noviembre-2009.

Patricio Cabrera

JML – Cuéntame, Patricio, más o menos, con placidez, qué pasó cuando todavía estando en Bellas Artes en Sevilla, hubo una especie de pulsión, subió la temperatura con respecto a la pintura. De pronto aparecieron galerías nuevas. Se empezaron a mover muchas cosas y apareció una galería que se llamó La Máquina Española. Tú perteneces a una generación con gente muy brillante. Yo creo que ahí hay dos o tres generaciones con gente muy brillante. ¿Qué recuerdas de ello?

PC – Bueno, yo recuerdo la escuela y que éramos unos pardillos, y que entonces íbamos sobre todo a la Galería Juana de Aizpuru, que estaba en la calle Canalejas. Esa era la única galería de referencia. Otra cosa que había era el Festival de la Pintura, que organizaba Paco Molina. Este hombre hizo bastante, porque era el lugar de encuentro en la pintura, porque el resto de Sevilla ya sabemos como era. Se iba desarrollando así hasta que apareció la revista Figura, que yo creo que fue un buen vuelco. Sobre todo Paneque y Rafael Agredano que fueron los que la pusieron en marcha. Los demás estábamos allí como colaboradores, cuando nos pidieron algún dibujo.



Yo no formaba parte de aquello, pero la verdad es que sí fue algo bastante importante, porque a raíz de la revista Figura fue cuando se formó todo bajo mi punto de vista. Eso empezó a aglutinar a mucha gente tanto de mi generación como de dos o tres años más. Como es el caso de Paneque, Abraham Lacalle, Federico, etc. Y para mí, lo fundamental de la revista es que se empezó a aglutinar mucha gente. Yo vi que había mucho grupito distinto, que cada uno hacía una cosa muy especial y distinta. También estaba Salomé del Campo por otro lado y... pero todas esas cositas por

ejemplo...Paneque por un sitio, Curro González y yo y Ricardo Cadenas por otro. Eran cosas distintas, pero todos muy compenetrados en el sentido de que había muchas ganas y yo creo que todo eso fue en torno a la revista Figura. La aparición de La Máquina Española... Yo recuerdo un día que pasé por allí y me encontré con Gonzalo Puch, Pedro Simón y Ricardo Cadenas pintando el local, y digo: ¿esto qué es? Es que van a abrir la galería y me presentaron a Pepe Cobos. Yo creo que en un momento de vacío...porque Juana de Aizpuru se fue de allí y se vino a Madrid...cerró y claro se perdió...

JML – Si me permites. Cerró porque compró un espacio nuevo y se tiró muchísimo tiempo arreglándolo. Hubo un momento en que sólo quedó allí Pepe y Rafa Ortiz.

PC – Todo esto... Debió ser el ochenta y seis, porque yo me fui a Almería a trabajar y venía de vez en cuando... pero no estaba todavía. Entonces Pepe Cobos, al haber ese vacío de galería... porque a Rafa Ortiz le cogió todo un poco a trasmano. No se enteró de la movida. Estaba en otras cosas. Ahora es fantástico, pero entonces no. Estaba la figura de Pepe Cobos, con dinero dispuesto a gastarlo y hacerse cargo de los artistas. Éramos de él. Pepe empezó por los artistas. No es que el tenga artistas, es que éramos de él. Entró Paneque y luego apareció Espaliú, cuando estaba todo en marcha en torno a La Máquina Española. Empezó a venir a Arco porque era la única galería de referencia. Y entonces Juana -cuando se dio cuenta- ¿aquí qué está pasando?... Y entonces te cogió a ti y a Salomé... Salomé se ha dejado ir un poquito, pero es una artista maravillosa...y a Moisés Moreno. Y ahí se quedó la cosa más repartida. La Máquina se quedó con el núcleo de Figura, que eran Paneque, Agredano y Espaliú. Ahí se movió un poquito más la cosa. Y como Pepe Cobos estaba dispuesto a abrir aquí, a abrir en Madrid, pues bueno... pues en ese sentido se juntó el núcleo más representativo de Figura y se habla más de La Máquina, precisamente por lo de Figura y todo aquello, pero el movimiento era bastante amplio. Terminó Fede también y bueno... para mí fue un movimiento confuso porque no teníamos ni idea de lo que pasaba. ¡Tanta gente que iba por allí! ¿Te acuerdas? Tanto mogollón, que uno no sabía ni donde tenía los pies. Lo que había era muchas ganas de trabajar y de pintar. Eso sí, pero luego toda la política que llevaba aquello...yo tampoco me enteraba. Lo que sí... es que se formó un movimiento que nunca se volvió a repetir en Sevilla. Porque ahora Sevilla está muerta prácticamente. Bueno, sí... muchas cosas oficiales, muchos museos, muchos premios, mucha

burocracia, muchas ayudas para los artistas –que me parece estupendo, antes estábamos todos a pelo- . Ahora hay muchas becas, pero... no es lo mismo. Ése... no sé... que no sé qué pareció que quedó ahí.

JML - ¿Temperatura?

PC - ¡Claro! Temperatura. Que luego no se aprovechó porque éramos unos pardillos. No se supo llevar eso más adelante.

JML – Pasemos a otro concepto, si te parece. Un concepto que tiene que ver con los sentimientos. Es muy difícil que ocurra a tanta gente al mismo tiempo pasar de la facultad al estudio directamente, en Sevilla –tanto en verano como en invierno, y te digo en Sevilla- y de pronto, Basilea, Colonia... ¿Qué sentimientos recuerdas de esto, tan pronto...?

PC – Demasiado confuso todo, porque era muy rápido. Toda esa historia... entonces es que nos íbamos afuera...como si hubiera sido en un bar... pero no, era en esos sitios. Yo me quedé un poco alucinado. Bueno, que nos vamos para allá... Moisés en Basilea con el coche. Vamos aquí... La verdad es que estábamos un poco como flotando. Porque estábamos por allí como si hubiéramos estado en otro sitio y tampoco muy conscientes de donde estábamos. Porque en realidad, ahora lo dices y todo el mundo se queda alucinado... pero bueno sí, sí... pero entonces no tenía esa sensación... por lo menos yo.

JML – Es muy curioso que Curro me contara en su entrevista cosas muy parecidas a las que tú me estás contando. Curro me comentó que él no tenía conciencia de lo que estaba pasando...

PC – Sí, sí...

JML - ...Y que fue bueno no tener conciencia porque íbamos como de kamikazes. De pronto, Paul Maenz, Francesco Clemente bailando solo en el Totentanz. Todo eso fue una cosa increíble. Yo intuía que en algún momento todo aquello iba a acabar, pero que íbamos todos a recordarlo como algo muy bonito. Y entonces esto no es una puntilla por

mi parte, pero sólo decirte que hoy hay mucha gente, a nivel de crítica, que piensa que la pintura ha muerto, que el arte ha muerto, que desde los sesenta no pasa nada. ¿No tienes la ligera sensación de que ese tipo de gente, que lo suelta así, de alguna manera es producto de una pelusa por no haber vivido en primera trinchera todos estos tiempos tan potentes?

PC – Pues mira. Yo te voy a decir...yo estoy cansado, porque esto desde cuándo se está repitiendo? Si vamos a estar continuar repitiendo esta historia hasta el siglo XXII, entonces está claro que no vamos a estar todo el día... Los lenguajes mueren cuando no se utilizan. Si se sigue utilizando, está claro que existe.

JML - ¿Qué recuerdas de Joan Sureda Pons?

PC – Este hombre, en realidad nos abrió mucho campo. Porque si tú recuerdas cómo era la facultad de BBAA de Sevilla, eran artesanos cofrades y en fin, ¿qué ibas a hacer allí con aquel panorama? Entonces era Pérez Aguilera y algún otro los únicos que daban clase en la universidad... Los demás eran maestros de taller de cualquier orfebrería que había por ahí. Para nosotros fue nuestro formador, porque uno ya venía como autodidacta o como fuera... pero él nos giró bastante sobre todo para empezar, no sé... nos daba una formación más teórica sobre arte, no sólo como arte moderno, sino pensar el arte como algo intelectual que en Sevilla prácticamente no existía.

JML – Bueno, vamos a ir pasando de un tema a otro porque son muchos. Otra pequeña reflexión: normalmente las generaciones son junguianas porque matan al padre y curiosamente yo pensaba que normalmente se responde con lo contrario a tus propios maestros y entonces lo que nos encontramos fue el “realismo fantástico andaluz”. Tú te acuerdas y sin embargo no contestamos con abstracción, contestamos con otra cosa... Contestamos con una fortísima figuración. ¿Cómo te explicas eso? ¿Por qué?

PC – Pues sí. Yo lo explico porque aquello no tenía contestación posible, porque era una absoluta mierda. No es que no fueran artistas, es que ni tan siquiera te enseñaban técnica. No te podían enseñar técnica. Ahí no había nivel en absoluto. A preparar una tela, yo lo aprendí fuera. Nuestro mundo estaba fuera. Salías con una figuración porque estábamos mirando fuera...y en una generación en Sevilla que ni tan siquiera había

pasado por la escuela, que era la generación abstracta de Gerardo Delgado... Toda esa gente que no había pasado por ahí. Nuestra generación fue hacia algo que no tenía que ver con la escuela. Entonces era una formación de imágenes.

JML – Juana de Aizpuru cierra su antigua galería y Pepe abre. Cuando Juana de Aizpuru inaugura su nueva galería en la calle Zaragoza ambas galerías están funcionando. Juana, evidentemente se da cuenta que abre una galería con alguien que tiene una garantía económica y Juana monta una nueva “cuadra”. ¿Piensas que esa competencia, que estuvo ahí, fue muy buena en el fondo porque competíamos, pero con mucho respeto? ¿Verdad?

PC – Yo creo que sí. De todas maneras, independientemente de las galerías, porque de alguna manera había que mostrar las obras. A mí me daba igual que fuera en Juana que en otro sitio. Para mí era mucho más simpático el ambiente de Juana... y ahí también estaba Rogelio López Cuenca entonces.

JML – Si me permites. Cuando Agredano se va a La Máquina había que inventar como llenar el hueco y se invitó a Rogelio López Cuenca.

PC – Aparte de la competencia, a todos se les vió con mucho respeto. El trato ya se esperaba y estaba muy valorado. De todos aprendimos muchísimo.

JML – El punto álgido creo que fue el momento en que Guillermo Paneque, que tenía un estudio adyacente a La Maestranza, puso un cartel que ponía: ES LA GUERRA.

PC – Es la guerra, sí. Yo me acuerdo. Lo vi con Manolo Montenegro y se quedó alucinado. Y se veían los cuadritos de Paneque desde la calle. La verdad es que eran momentos muy bonitos.

JML – Bueno. A partir de ahí, los momentos oficiales, las colectivas... ¿Cuáles son tus sentimientos en ese sentido?

PC – Yo, la verdad es que no lo he pasado muy bien... porque como he estado en alguno he sentido como que en Sevilla va a haber algo... como Victoria Combalía, que

hizo unas críticas demoledoras. Porque a mí no me importa que critiquen mi pintura. Eso no me importa, pero ese rebuscar... ¿Pero, de dónde venís, como de Africa? Ese desprecio –a mí- lo he sentido mucho entonces. Ahora no. Ahora todo el mundo es maravilloso, con la edad. ¿Qué me vas a contar? Se formaron celos de otros artistas de fuera de Sevilla.

JML – Cuando íbamos por Madrid es que venían los sevillanos y cuando íbamos por Colonia es que venía la “spanish gung”.

PC – Sí, sí. La verdad es que eso lo viví muy mal. Yo me sentía como desplaza... Entonces me hacían sentir como un intruso, quizá porque era muy jovencito y no estaba preparado. No fue muy agradable. Paneque y otros no eran tan bobos y lo llevaban de otra manera. En el sentido de que no se iban a achantar porque supuestamente estaban en un sitio más grande y no iban a quitárselo.

JML – Otro concepto muy importante. Tú eres consciente, y ahora como en el Reina Sofía están “Los Esquizos de Madrid”... ¿Tú eres consciente que una alta carga de esa gente eran andaluces?

PC – Sí, sí. Yo, de hecho, a mí tampoco me ha parecido tan importante todo aquello. Yo lo estaba viviendo y ahora más o menos me veo igual. Mi generación sigue siendo la misma. Siempre me he sentido satisfecho. Era mucho más joven, pero no terminaba de... nunca me he sentido... siempre he dudado mucho de mi trabajo y... no me ha parecido tan importante. Y la cosa de los críticos: ¡Es que la pintura ha muerto! Nunca lo he visto tan importante.

JML – Tú conoces a Danto. Después del fin del arte. He hecho un trabajo del libro y sinceramente, ahora que no nos escucha nadie, lo he puesto a parir, pero te digo otra cosa. Cuando ya funcionaban las dos galerías y otras, de pronto se asumió de forma natural coger aviones para allí y para acá. Para nosotros era algo absolutamente natural coger aviones para Basilea o Colonia. Luego empezamos a estar temporaditas más largas en Amsterdam y tal. Tú te fuiste a Manhattan. ¿Cuánto tiempo estuviste allí?

PC – Dos años.

JML – Dos años. Aquel encuentro nuestro con tanto frío...

PC – Pero allí si que hice amistad con Juan Uslé, con Patricia Gadea, con Juan Ugalde... Fue maravilloso. Yo conocí a la gente en los estudios.

JML – Allí nos conocimos mucha gente.

PC – Pero allí conocí a la gente en sus estudios y en su vida cotidiana. No era el rollo de conocerlos en exposiciones... que todo el mundo... ahí sí que conocí... sí que estaba a gusto. Patricia Gadea, Juan Ugalde, Uslé, Leiro, Txomin Badiola, Pello Irazu. Fue maravilloso...

JML – Empezamos a mirar para fuera. Recordarás que cuando mirábamos lo que se estaba haciendo en USA, de pronto sale la transvanguardia y hay una respuesta alemana: Dokoupil, Kippi, Los Ohelen, Walter Dahn. Empezamos a ver exposiciones y parece que estábamos muy informados y en primera línea. ¿Qué recuerdas de eso?

PC - ¡Hombre! Sobre todo con los alemanes tuvimos un contacto muy directo. Yo los conocí a casi todos. Tuvimos un contacto directo más con estos alemanes, porque en la transvanguardia yo personalmente no conocí a ninguno. Pero con los alemanes, estuvimos en sus casas, en bares y nos emborrachamos juntos y nos conocimos directamente. Los alemanes produjeron una influencia mucho más grande. La transvanguardia quizá estaba más cerca pictóricamente del corazón, pero la guasa de los alemanes... nos dio muy fuerte.

JML – Patricio, vamos a suponer que todo esto se inicia muy a inicios de los ochenta, pero una fecha siempre es peligrosa y llega hasta 1992, por la expo y todo eso. ¿Cómo has visto la evolución iconográfica de los ochenta en Sevilla? ¿De dónde ha recibido la influencia?

PC – Bueno, yo lo veo... Tú puedes tener un mundo paralelo por un lado o por otro... pero en realidad hay mundos muy personales... yo creo que en un momento dado ha conferido cosas, pero ahora mismo lo que veo son mundos personales y están dentro de lo internacional, digamos que sí ha acabado el provincianismo. Cada uno ha creado su modelo, su mundo y puede haber alguna conexión, pero veo mundos muy personales, desde entonces incluso. No veo una evolución iconográfica. Si tú pudieras ver unas características personales...

JML – Te refieres a que una cosa hecha en el sur de Europa se entendía perfectamente en Colonia o Basel...

PC – Yo creo que sí. Cuando expusimos en la Universidad de Los Angeles, la comisaria, cuando llegó a mi obra puso –para que la gente entrara en ambiente– arquitectura árabe de Andalucía e incluso algún altar barroco. Antes de entrar en mi obra. Sí, yo reconozco que en cualquier sitio del mundo tienes unas influencias culturales que ni tan siquiera las estás buscando. A lo mejor ya vienen contigo. Tú no vas a hacer un folclore de eso, pero si se nota de donde vienes tampoco está mal. Lo bueno es que ese lenguaje se entienda en cualquier lado.

JML – New York, New York! ¿Qué años estuviste por allí?

PC – 1988, 1989 entero y 1990 casi entero.

JML - ¿Pasaste mucho frío?

PC – Muchísimo frío en la calle. En el estudio y en casa me moría de calor.

JML - ¿Qué sentiste cuando entraste en tu estudio, aquel tan bonito, y me enseñaste el boquete que te hicieron en la pared, porque la puerta era muy buena, pero te hicieron un boquete en la pared para robarte.

PC – Porque la pared era... allí todo era una división hecha... sería de pladur, pero vamos, era consistente.

JML - ¿Te molestó que no te robaran ningún cuadro?

PC – No. Nadie iba a robar ningún cuadro.

JML – Donde te pilló la caída de las torres gemelas?

PC – Estaba aquí ya, en Almería. Yo vivía con cuatro árabes, con cuatro marroquíes en una casa. ¡Qué casualidad! Había habido una movida en El Egido. Quemaron varias casas. Los vecinos me miraban de forma rara... y me acuerdo: ¡Patricio, levántate! Y pensé que era una película. Yo viviendo con cuatro árabes en mi casa. La verdad es que no era una situación muy cómoda. Pero aguanté.

JML – Algunos piensan que la postmodernidad se cayó al mismo tiempo que se cayó la segunda torre gemela.

PC – Pues me alegro mucho que se caiga ya de una puta vez la postmodernidad. Siempre nos creemos que estamos haciendo historia y a lo mejor la historia se hace con el acontecimiento más desapercibido.

JML – Sin bola de cristal, Patricio. ¿Cómo intuyes el futuro, aunque te equivoques?

PC – No lo sé. No lo sé... la verdad es que espero que le vaya muy bien a todo el mundo. Los que han empezado después creo que les va muy bien. Y los que estuvimos y seguimos... Yo quiero estar siempre y que no me falten exposiciones. Soy optimista. Siempre tengo la sensación de que no he hecho nada. Sigo teniendo todas las ilusiones y espero que me dure hasta que me muera. Sigo pintando como si no hubiera pasado nada. No creo en ningún milagro y estoy muy a gusto, de verdad.

JML – Tan sólo una última coletilla. Creo que gente como tú no debería de morir nunca.

Michel Hubert



JML – Tú en estos momentos vives en la Plaza de España de Villafranca de los Barros.
¿Es un sitio bonito?

MH – Es un sitio que no está mal, pero que podía estar mejor.

JML – Supongamos que vas por un desierto y te encuentras con un galápago con las patas boca arriba, quemado por el sol. ¿Qué sientes?

MH – Muchísima pena.

JML – Como vamos a viajar mucho en el tiempo, también vamos a jugar en el espacio. Creo recordar que me contaste una vez que te fuiste – cuando tu servicio militar- a la frontera con Alemania para aprender alemán. ¿Eso fue antes de venir a España por primera vez?

MH – Eso fue después de venir a España por primera vez.

JML – Muy interesante. Cuando viniste a España ¿Qué puntos recuerdas? ¿Qué España? Recalaste en Villafranca y bueno... conociste a Julia.

MH – Yo siempre “he sido” fascinado por España, no tanto por las referencias políticas y plásticas, no tanto eso, sino por el drama del pueblo español con el fascismo. Con catorce o quince años, estaba totalmente enganchado con esa problemática del victimismo de los españoles debido a la traición de las democracias francesas e inglesas,

que no supieron defender la república contra los fascistas italianos, alemanes y franquistas. Entonces, a partir de ahí, tengo una fascinación por España y entonces hice todos los estudios en inglés. En aquella época no había segunda lengua. Por cuenta propia, empecé a estudiar español. Tanto es así que... yo había ido a España a través del País vasco francés, pero eran excursiones, no eran viajes enteros. Justo antes del servicio militar precisamente, emprendí un viaje de tres meses, todo el verano, a España con una moto. Di la vuelta a España con una moto. ¿Te puedes imaginar? Y encontré la España de la guardia civil, de los grises, de la pobreza, pero también de la autenticidad. Autenticidad que significa también miseria y pobreza. Entonces di la vuelta y al final me quedé mes y medio en Madrid practicando español. Siempre me paseaba con un diccionario. En aquella época los restaurantes universitarios se llamaban Seur. Yo iba a comer y a cenar a un Seur. Entonces en el Seur de la Clínica de la Concepción, una noche que estaba cenando, un chico se me acercó y me dijo en mal francés –no mal francés, hablaba bastante bien- si podía utilizar mi diccionario. Le dije que sí, naturalmente, pero le dije: ¡Oye, si me dices lo que buscas, quizá ahorramos tiempo! Ese chico era un fenómeno de Villafranca, amigo de Julia, que tenía la misma fascinación por Francia que la que yo tenía por España. Había hecho derecho y acabó como profesor de francés. Ese chico se pasaba todo el tiempo haciendo autostop en la nacional 630 para ser cogido únicamente por coches de matrícula francesa. Hacía cincuenta kilómetros y hablaba en francés.

JML - ¿Cómo se llamaba ese chico?

MH – Ventura ⁷.

JML – He revisado a vuela pluma el libro que me regalaste –maravilloso- Los artistas en aquella época están muy comprometidos sobre todo con un arte bastante conceptual, por encima del concepto pictórico... Te lo digo en el sentido de que pasan bastantes años hasta que aparece Bárbara Kruger y demás, con el apropiacionismo...

⁷ Ventura es un personaje clave en la cultura extremeña de aquellos años. Muy amigo del Doctor Fraile, del que ya hemos hecho referencia, y tío de Diego Guerrero, economista que sacaremos a colación en una futura entrevista.

MH – Bien. Bueno, en el 68 evidentemente hay digamos el arte del cuerpo... los objetos, gente que viene del *arte povera* etc. y también una especie de renovación de la pintura. Hablo de Kirkeby y Baselitz, que estaban avergonzados de pintar al principio de los 60 porque eso no se estilaba, era casi pecado. La pintura estaba totalmente prohibida por una especie de espíritu de Ayatolá que mandaba que el arte tenía que ser fotográfico, objetual, etc... y da da da. Entonces pintar era horroroso y Kirkeby y Baselitz... uno pintaba únicamente los domingos con la mano izquierda y Baselitz empujó más el tapón dentro de la botella hasta pintar las figuras con la cabeza al revés.

JML – En el 67, 68, 69... en aquellos tiempos...

MH – Disculpa. No he terminado. En mayo del 68... a finales de los 60 en Francia hay una tendencia a volver a cuestionar la pintura por dos ramas. Por una parte, está también Arroyo con la nueva figuración. ¡Cuidado! Nunca puso en cuestión ni la renovación de la pintura ni porqué está totalmente adecuado a la pintura... Por la muerte virtual de Marcel Duchamp, etc. Bueno, y entonces a partir de ese grupo de la nueva figuración hay dos conceptos que ... es finalmente Buren. ¿Tú sabes lo que le pasó a Buren en ese proyecto que se montó en Suiza... ¿Cómo se llamaba el crítico? Esa exposición tremenda que se llamó “cuando las ideas acaban como arte” o algo así...

JML - ¿Harald Szeeman?

MH - ¡Harald Szeeman! Hay un antes y un después y Buren no estaba en esa exposición y entonces lo que hizo fue cubrir las fachadas exteriores con bandas verticales con lo que finalmente fue identificado toda su vida. Esos artistas son los artistas que huyen evidentemente de la figuración, que son minimalistas y recuerdo que en los años 70 había un grupo que estaba en las galerías y las paredes estaban vacías y solamente había un bajante con un codo pintado de negro y cosas así, como señalización del marco expositivo y nada más. Pero también estaba el grupo Supersurface. Este grupo tenía una voluntad radical de volver a repasar todos los elementos pictóricos: el color, la superficie, el marco, los límites, la línea, etc. Este grupo fue un capítulo de la historia del arte en Francia.

JML – Tiremos de foco un poco para atrás. No nos metamos todavía en los 70. Bueno, sí nos hemos metido casi. ¿Cómo tú desde la lejanía, con tu conocimiento, desde tu atalaya de perspectiva histórica viste el panorama plástico español, independizado evidentemente de lo que era la censura antes del inicio de los setenta?

MH - ¿Pero desde París?

JML – Del arte español. Desde tus ojos.

MH – Yo tenía una relación distanciada. Mi mundo era la poesía. Me trago a todos los poetas españoles, conozco a Valente. Con la plástica tenía poca relación.

JML – En los 70 tuviste más relación. Parece claro.

MH – En los 70 me pongo las pilas con mis amigos artistas y con ese bagaje vengo a España y lo aplico a mi entorno. Yo aterrizo en Extremadura. Aquello no era el desierto, era la nada. Respecto a Madrid, sí funcionaba el Museo de Arte Contemporáneo pero la dinámica no tenía nada que ver con lo que se estaba haciendo en París. Se estaba terminando el George Pompidou. Madrid estaba a mil años luz. Funcionaba Juana Mordó y poco más. Estuve mirando y descubro a los clásicos españoles del Siglo de Oro etc. El siglo XIX español es un drama. No hay ningún artista que pueda soportar una comparación con Courbet, Manet, etc. Entonces intento ver qué es lo que hay a finales de los 70 y principios de los 80. Me relaciono con Luis Costillo, con Javier Fernández de Molina, que habían formado un grupo que se llamaba “paso a paso”, sobre todo con Antonio Gómez, que me parece un artista fantástico.

JML – Sí, pero echemos para atrás el carrito. Estábamos en los 70, digamos. Parece que se renueva la pintura. Está “Distrito federal”, están “Los Esquizos”. ¿Qué visión tienes ahora de todo eso? Hablo de Guillermo Pérez Villalta, Chema Cobo, Utray...

MH – Evidentemente es la reacción en contra de... hay que comprender... cuando tú ves rebobinada la película te das cuenta que todas las vanguardias, toda la evolución del arte ha sido objetual. Hay un libro que sale en los 80 que se llama...

JML – *¿Del arte conceptual al arte de concepto de Simón Marchán?*

MH - ¡Exacto! Marchán. Este es un personaje clave para entender la evolución. Amigo de Vostell. Entonces hay que entender que en los 70 todo ese arte conceptual es solamente periférico. País vasco, sobre todo Cataluña, un poco Mallorca y nada más. En Madrid seguimos con un cierto retraso respecto a esas novedades que representaba ese arte conceptual, fotografía etc. Entonces la labor de reacción contra lo que se intuía que iba a pasar por parte de Villalta me parece buenísima, buenísima. Es otra forma de aplicar en España lo que Arroyo había intentado representando la muerte ficticia de Marcel Duchamp. Finalmente es una aplicación posterior de toda esa muerte ritual de Duchamp. Está dentro de esa ritualidad para defenderse de ese “ayatolismo” de la desaparición de la pintura, de la imagen pintada.

JML – Bueno... Madrid, los 70. Creo que están ya suficientemente analizados y demás. ¿Qué sientes tú respecto al cambio de los 70 a los 80, sobre todo en ese año clave que creo que es 1984? ¿Cómo cambian las cosas aquí? Hemos hablado por la noche que todos leíamos a Baudrillard, Derrida. Foucault también, por cierto. ¿Qué sentiste de ese cambio?

MH – Primero Arco. Muy importante. Arco es un foro donde por primera vez uno puede contemplar, en un sitio determinado de España, la visión pasional de la pintura y podemos comprender la aportación de las pocas galerías extranjeras que al principio venían a Madrid. Yo diría más que 1984, 1985. Ahí hay dos exposiciones muy interesantes. Bueno, hay dos figuras que son claves para comprender la evolución del arte, sobre todo en la defensa de la pintura en España. El primero es Kevin Power. No hablo de Simón Marchán porque entendemos que Simón es un crítico y profesor de estética absolutamente incuestionable. Pero para la defensa de la pintura ha habido Kevin Power y Juan Manuel Bonet. Entonces, en 1985, en Alicante, Kevin presenta una exposición que se llamó Cota cero. Eso es muy importante. Es un complemento y una revisión de las proposiciones anteriores que se habían hecho en Madrid respecto al grupo de Pérez Villalta, etc. Era importante dar muestra de la dinámica pictórica de los años 70 en España. La exposición de Kevin es un complemento y además va más allá porque Kevin se permite ofrecer un panorama de la pintura que a él le parece más importante, pero nunca perdiendo la comparación con lo que se hace en Estados Unidos

y en Alemania sobre todo. No insiste demasiado en la aportación de la Transvanguardia. Sobre todo insiste en la comparación que hace cuando habla de los españoles con los americanos, es decir, la fuerza tremenda de pintores americanos e ingleses. También con Hockney etc. Y sobre todo los expresionistas, Kieffer, etc, que tienen una fuerza terrible... ¿no? Pero permite darnos un abanico de artistas españoles en los que podemos empezar a tener fe. Es evidente... Guillermo Pérez Villalta, por ejemplo. Un personaje que va a ser muy importante en Sevilla es Juan Lacomba. Toda la nueva generación que estaba en la regeneración de la pintura en los noventa y que sigue en el 2000 es gente que ha pasado por el taller de Lacomba. Está también nuestro amigo Federico (Guzmán), etc. Hay otra exposición que es una exposición que monta María Corral que es Pintores Andaluces. La monta en Madrid... No recuerdo la sede, creo que era en la Gran Vía, me parece. Es una exposición donde nos ofrece la línea que corta desde Barcelona hasta Galicia. Por arriba la escultura y por abajo la pintura. Hablan de pintura cuando es andaluza. Es realmente el meollo de la cuestión. En esa exposición – curiosamente- no hay texto crítico de María Corral, pero es un esfuerzo de enseñar cual es la realidad creativa de la pintura. Es una pintura andaluza en Madrid. Hay textos de Kevin Power y de Juan Manuel Bonet. Juan Manuel no escribe tan bien como Kevin. Kevin es perfecto. Para mí es uno de los que marcaron las pautas de lo que tiene que ser un texto para analizar las obras en España. Juan Manuel tiene una especie de sexto sentido para olfatear cuál es la obra interesante, etc. Al nivel de la expresión escrita no comparto demasiado su manera...

JML – Te voy a recordar otra exposición. Una que monta Juana de Aizpuru que se llamó “17 autores 17 autonomías”. Estaban de moda las autonomías en aquel momento.

MH - ¡Exacto! Se me había olvidado.

JML – Te voy a contar otra anécdota. En una de estas, había un cuadro de 195x345 cms. que se llamaba “Mapa de carne”, de un jovencito que se llamaba Miquel Barceló. De pronto llega Rudy Fuchs y se lo lleva a la Dokumenta y se crea el cacaó.

MH – Dokumenta 7, evidentemente. Se me olvidó decir que al final de los 70, en el puente al 80, 81, etc. había un grupo muy interesante que yo he seguido mucho. Es el

grupo de Luís Fernández, Fernando Bermejo, Mon Montoya y sobre todo un gallego que vivía con Mon que se llamaba Balceras.

JML - ¿El que murió? Vi un reportaje en tu casa.

MH – Sí. Ese grupo era el grupo que estaba llamado a tener la primera plana en España. Van a la Bienal de Sao Paulo. Es la selección oficial para representar a España en la Bienal de Sao Paulo. Dos o tres años después, creo que en la Dokumenta 7, viene Rudy Fuchs... Estaba Vijande evidentemente... para comprender qué ha sido esa transformación... y finalmente ese impulso tremendo de esos jóvenes: Campano, Barceló, Broto, etc.

JML – Sicilia.

MH – Sicilia. Vijande es una pieza clave.

JML – Que trajo la Transvanguardia a España.

MH - ¡Claro! Evidentemente. Y entonces desbanca totalmente a ese grupo que iban a ser los Tapies dentro de 25 o 30 años.

JML – Te voy a dar unas coordenadas. Estamos en 1985, 86, 87... Ya hacía tiempo que Franco había muerto.

MH – Era la clave.

JML – Se produce una serie de acontecimientos. Barceló sale fuera. Las figuras españolas se empiezan a exportar, pero al mismo tiempo vienen extranjeros a nuestro país. Algunos salen y otros vienen y sin perder la influencia norteamericana –siempre tan poderosa- de la cual has hablado, te recuerdo que apareció una fuerte influencia primero italiana, a través de la Transvanguardia de Achille Bonito Oliva... y si quieres podemos hablar que Achille también tenía su talón...

MH – Sí, sí...

JML – Y también la influencia alemana. Los que vienen después de los padres. El espíritu de la Mulheimer freiheit, los Dokoupil, los Ohelen... Cuento que había un gazpacho en España muy interesante, donde coger un avión era absolutamente normal.

MH – Sí, sí. Para mí –hablando personalmente- la presencia extranjera es Vostell, evidentemente. Considero que ha sido el milagro de Extremadura, que transformó ese desierto que era Extremadura. Y lo transformó a duras penas. Fue muy difícil... en una región donde la vanguardia acabó por introducirse. Para mí, la revolución realmente... ¿Cómo España se transformó, se internacionalizó? Admitió artistas de fuera para servirse de ellos como locomotoras. El ejemplo mayor para mí es Vostell porque precisamente se implanta en una región donde no hay nada.

JML – Como un francés que yo conozco.

MH – (Carcajada). Bien, entonces estoy de acuerdo contigo. Lo que pasa es que las cosas siempre se transforman en modas y el reduccionismo de la moda tiende a desmigajar todo lo que no entra en la moda. Y la moda era precisamente tener un ojo exclusivo sobre esa participación extranjera, dejando de lado una creación autóctona que podía perfectamente tener su porqué, su capacidad de valor, etc. pero que fue ninguneada por esa moda de que “lo extranjero es más bonito.”

JML – Sin embargo, ahora que ha pasado el tiempo -25 años-, más que el tango, fíjate. Yo creo que muchísima obra de los 80 se hizo con muchísimo desparpajo, con muchísima libertad, con espíritu transvanguardista evidentemente. Aquí se estimó mucho el concepto de *Genius loci* del que hablaba Achille Bonito Oliva. Y sin embargo había una fuerte carga española...

MH – Sí, por ejemplo, uno de los modelos que se hizo fue esa manera de copiar burdamente los conceptos que aportaba esa ventana nueva, para mí, fue Paneque. Paneque, que a base de mimetismo ha tenido una obra realmente mediocre. Hay otros, que por circunstancias de la vida, han tenido un desarrollo realmente interesante, personal, etc, que es Pepe Espaliú, evidentemente. Yo te pondría esos dos casos frente a frente para explicar ese dato.

JML - ¿Y a Juan Muñoz dónde lo metes?

MH – Juan Muñoz con Pepe Espaliú, evidentemente.

JML – Los dos fallecidos se recuerdan con mucho aprecio y mucho respeto.

MH - ¡Exacto, exacto! He visto la exposición de Juan Muñoz en el Reina y realmente la revisión de su obra le coloca decididamente en uno de los artistas más interesantes de aquella época en España.

JML - ¿Y después de los 80, qué pasa?

MH – Después de los 80 y 90 caemos en el “todo vale”, la pérdida de referencias éticas, el individualismo, el “quítate que me pongo yo”, etc. Finalmente se va hacia una banalización de la imagen que hace que el noventa por ciento del arte que se hace no me interese.

JML – Se podría decir que los 80 acaban en 1992. Vienen la Expo y las Olimpiadas, que hacen que muchos de esos artistas claramente institucionalizados estén en una selección clara, y casi me atrevería a decir que acaban siendo “show window artists.”

MH – Totalmente...

JML – Echemos para atrás de nuevo el carrete. En los 80, ¿la gente era kantiana?... Piensa por ti mismo.

MH – ¿Kantiana en qué sentido?

JML – En el sentido de que cada uno tenía un concepto de belleza diferente.

MH – Si tu entiendes que el “todo vale” y que por lo tanto cualquier acción personal vale, es kantiano evidentemente.

JML – Te digo otra cosa. Si se tenía en los 80 un altísimo sentido de la figura del artista, prácticamente dieciochesco. ¿Qué pasa ahora? ¿Cómo ha cambiado la estructura?

MH - ¡Un momento! Eso que tú hablas de los 80 es una herencia de la Transvanguardia que recupera la tradición pictórica barroca. En ese sentido, en los 80 hay una valoración altísima del artista, de su ego, etc. Pero no lo veo tan banalizado como en los 90.

JML – Según los analistas... Bueno, hay uno que está de moda ahora, aunque publicaba hace tiempo... Me refiero a un crítico americano que se llama Arthur C. Danto, que tiene varios libros sobre la belleza, pero hay uno que se llama “*Después del fin del arte. El arte y el linde de la historia.*” Él sostiene que todo está acabado. ¿Tú estás de acuerdo con Danto?

MH – No. El arte estará acabado cuando el hombre esté acabado y yo no creo que el hombre esté acabado.

JML – Me fascina tu respuesta. ¿Cómo definirías los 80 en España? Te doy la clave de alguna manera. Has hablado de una línea Galicia-Barcelona, pero había una alta carga de artistas andaluces... Los 80, que vienen de los 70 y que se meten en los 90. ¿Cómo los definirías? Independientemente de lo ya hablado, la relación con extranjeros...

MH – Desde luego como un despertar. Una penetración de influencia alemana e italiana en pintura. Una influencia tremenda de los expresionistas alemanes. ¿Y por qué no hay influencia francesa? Porque los franceses no son expresionistas, mientras que los españoles sí lo son. La continuación de la Transvanguardia, sobre todo en Sevilla... Hay muchos pintores que han sabido captar ese placer de pintar, esa manera de recurrir a la historia del arte, a la cita histórica, pero adaptándola a un hedonismo, a una especie de “el hombre dentro del mundo con el placer de vivir.” Es una especie de vuelta al hedonismo renacentista. Yo creo que Sevilla se ha convertido, a lo largo de los siglos, en el equivalente español de Venecia para los italianos. No es una casualidad. Significa que hay un pozo histórico, unas referencias que pueden ser utilizadas por las nuevas generaciones para desarrollar su arte.

Juan Carlos Martínez Manzano

JML – Has hecho un arranque muy inteligente de los 50 y los 60. Se masculaba una figuración. Hay que tener en cuenta que Franco muere en 1975. En los 70 ya estaban los Esquizos y había una serie de cosas que estaban ocurriendo, pero la verdad es que todo el mundo está de acuerdo en que... aunque el aglutinante era Madrid, había una altísima carga de artistas andaluces. Date cuenta.

JCM - ¡Cierto! A esa generación de artistas andaluces le he dado nombre, sobre todo los que son de Cádiz. La he llamado la “Generación del arco de poniente.” Eso lo deduzco yo en mi tesis doctoral. Me estoy refiriendo a Pérez Villalta, a Chema Cobo y me estoy refiriendo a Evaristo Bellotti y a su hermana. Forman una generación. Los Costus también son de Tarifa. Los Costus fueron un centro neurálgico de la Movida madrileña. Es decir, que ya hay bastantes artistas como para decir que hay una generación impuesta.

¿De Málaga? No se puede decir que hubiera una generación. No estaban cohesionados. Cada uno pintaba por su propio criterio. Es más, en una entrevista que yo le hago a Carlos Durán en 1987, él me explica que llega a Málaga después del servicio militar en Valencia. Después de ver la explicación en la Seiquer en 1979. Él me dice que en Málaga no había nada. Únicamente se encuentra con el colectivo Palmo, que tú lo conocerás, formado por artistas de los 50 y los 60 y que están teniendo una gran influencia en los nuevos figurativos malagueños, no de los pintores de la nueva figuración. La nueva figuración para mí no es lo mismo. Palmo influye mucho en jóvenes pintores como Díaz Oliva, Juan Béjar, Joaquín de Molina o Pedro Somera. Artistas de la generación de Carlos Durán o Bola. Lo que se encuentra Carlos Durán cuando vuelve a Málaga es esto: el colectivo Palmo y estos pintores neofigurativos. ¿Qué ocurre? Que paralelamente otros artistas, como Angel Luis Calvo Capa está en Liverpool viendo la obra de Hockney. ¿Qué ocurre también? Que otro artista, como José Seguiri, está exponiendo en Londres y está viendo la obra de Kitag y de Hockney. Cada uno, de manera independiente, está viendo lo mismo. No estaban cohesionados ni muchísimo menos. Después, por ejemplo Calvo Capa vuelve a España. Estaba en Madrid estudiando Ciencias Políticas e iba a las exposiciones de Martín Begué, de Pérez Villalta y de Chema Cobo e importa a Málaga toda esa estética. Joaquín de Molina estaba muy influenciado por la obra de Breekman y la de Peinado, muy de los

60. ¿Qué ocurre? Que entra en contacto con Vijande, con el mundo de Madrid, y también entra en contacto –aquí hay una fisura- con Berlín. El Berlín neoexpresionista de aquel momento, los Salvajes. Importa a Málaga también esa línea salvaje. Por otra parte, Achille en 1985 da en Málaga una conferencia. Es aclamado como si fuera ¿yo qué sé? Un dios, un rey Midas. Y la gente en Málaga empieza a conocer muy tardíamente la Transvanguardia, sobre todo Cucchi y...



JML - ¿Francesco Clemente, Paladino, De María...?

JCM – No, Chia y Cucchi y quizá Longobardi y Tatafiore a través de Pedro (Pizarro). Pedro hace colectivas. Tú lo sabrás... y trata a Longobardi y Tatafiore.

JML – Yo tengo un Tatafiore.

JCM - ¡Ah! Estupendo. A ver si me envías una foto...

JML – Se lo compré a Rafael Ortiz por diez mil pesetas.

JCM - ¿Pero de qué año?

JML – De los primeros.

JCM – Es la suerte de estar bien colocado ¿no? Esto es digamos el trasfondo de la nueva figuración malagueña. Después hay otros, como Chema Tato, que adquiere la línea postmoderna de los 80. Chema Tato es más intelectual que pintor. En Málaga se puede hablar de la postmodernidad a través de la obra de Chema Tato. Al unísono, empieza en

Málaga a surgir una nueva generación de artistas jóvenes -estamos hablando de 1984- que están en la órbita de Tecla Lumbreras. Tecla Lumbreras, opinión personal, hizo mucho por la cultura malagueña.

JML – Estamos hablando de 1984. Esa fecha, por muchísimas razones, es una fecha clave. Y tú, que eres un experto en Danto, recordarás que éste la señala como clave. En eso estoy de acuerdo con Danto. En 1984 pasan una serie de historias que tienen que ver con la novela.

JCM – Pues no sé si será una coincidencia o no, pero en Málaga ocurren ciertas cosas en 1984 que provocan un cambio de actitud en los artistas. Te voy a poner cuatro ejemplos del cambio. Primero, la llegada de Tecla Lumbreras al Colegio de Arquitectos. Segundo, la apertura de un pub en Málaga –Terral- donde se da cabida a los jóvenes artistas de nueva generación. En tercer lugar, quizá un poco más tardío, la exposición “Línea de costas.” Ahí están Diego Santos, Carlos Durán... Es de las primeras exposiciones en la que se reúne el elenco de artistas de la nueva figuración malagueña. El cuarto punto es la llegada de García Cubo a la sala de la Diputación de Málaga, en la sede histórica de la calle Ancla. Estos cuatro puntos cambian por completo lo que en Málaga se estaba haciendo en aquel momento. La generación de los Breekman y los Peinado queda como aparcada. Se aparca. Eso no quiere decir que desaparezcan, porque después en 1993, cuando Tecla deja el Colegio, vuelven otra vez a convertirse en los pintores oficiales de la cultura malagueña y siguen siéndolo.

JML – Si me lo permites. En cualquier parte de Europa se dice “los ciervos del lugar”, es decir, “la cuadra.” Hay cuadras de galería y hay cuadras de ciudades. Hay cuadras de regiones y hasta de países. Pero estábamos en el 84 y 85... Ocurren más cosas a nivel de perfume en la calle: lo que se pintaba, cómo vestía la gente, la música que se escuchaba, la actitud, el rollo festivo, la sensualidad... Quiero decir, claro que en los 70 muchos se fascinan con la obra de David Hockney, pero es que aquí se podía diseminar y nutrir la tierra y crecer. ¿Por qué? Porque una historia con esos colorines tan fuertes, hablando en plata, aquí sí puede funcionar. En un sitio tristón no.

JCM – Sí, es cierto. Pero hay un detalle que observo en los pintores de los ochenta. No solamente en Málaga, sino que también ocurre con Pérez Villalta, Manolo Quejido y

Chema Cobo, y es que su obra se oscurece. Lo que ocurre es que en Málaga también se oscurece la obra. Es decir, la obra dinámica, colorista, activa... Nunca lo he dudado, se vuelve oscura, difícil. Rompe con la imagen formal y académica y adquiere un lenguaje distorsionado. Como dice Santiago Amón, la imagen se destruye. Lo que ocurre con la obra de Pérez Villalta, yo lo aplico también a la obra de Carlos Durán a partir de 1984. Ya en su exposición de la Seiquer en 1983 se atisbaba esto. Sobre todo en el paisaje. Hay que ver también la obra de Bola. Cuando empieza es una obra alegre, hedonista, salpicada de mucho sarcasmo y de pronto empieza con obras como "Disco-cueros", donde se ve el distanciamiento con el espectador, la introversión de los personajes. También en Capa, con espacios cerrados y paisajes en segundo plano. Igual pasa con Joaquín de Molina. Pasa de personajes con edificios a interiores. Otra cosa interesante es que aparece el plano americano en la pintura malagueña. Te estoy dando datos que no debería... Otro punto muy importante en el arte madrileño es la irrupción de los Parejo School.

JML – Mira. Si me lo permites, aderezando... Te voy a contar lo que ocurrió para que lo sepas tú también. Fue lo siguiente: cuando Pepe Cobos monta La Máquina española, se hace con una cuadro. Juana –intelligentísima- dice: ¿ah, sí? Pues yo me voy a hacer con otra. Al poco de montar Juana la cuadro en Sevilla, Paneque pone en su estudio un cartel que decía: ¡Es la guerra! Con esto te lo digo todo. ¿Qué pasa? Que uno de nuestra cuadro era Rafael Agredano. Entonces Pepe Espaliú y Guillermo Paneque le tiraron los tejos a Rafael Agredano, que es una figura fundamental de los ochenta en Sevilla y cae en la tentación y se va a La Máquina y entonces quedó un hueco y ahí es donde entró Rogelio.

JCM – Eso yo no lo sabía. Yo lo que sabía es que Juana pidió un artista de los Parejo a Pedro Pizarro y Pedro respondió que Rogelio era el artista del grupo.

JML – Y te digo otra más. Yo venía mucho a Málaga. La contestación de los Parejo fue que... bueno... Rogelio era simplemente el que hacía las cosas.

JCM – Yo no estoy de acuerdo.

JML – ¡Claro que no!

JCM – A mí me facilitan los Parejo School el CD de todas las cosas que hicieron durante los ochenta y Rogelio era el artífice de todo. Los Parejo eran como los obreros. Lo tengo clarísimo. Y hay dos textos muy interesantes. Uno de Juan Antonio Ramírez, hablando de Rogelio y de los Parejo School y otro de Esteba Pujal, en Arena Internacional, de 1989, que es muy explícito de lo que fue Parejo School. Ese artículo es muy interesante, porque en los ochenta en Málaga, digamos que lo único que trascendió, a parte de las incursiones de Carlos Durán, fueron los Parejo. Es lo único que Málaga puede exportar de los ochenta al ámbito nacional. Bola, quizá mucho más tarde, con la exposición en Mar Estrada, pero muy tardíamente... La puesta en funcionamiento de una modernidad en Málaga parte de los Parejo, como artistas, como grupo. Es decir, que están en consonancia con otros colectivos de acción semiótica, como puede ser la “fiambarrera obrera” sevillana, Strugenbank, etc. Ahí se colocan los Parejo School en primera línea de acción semiótica. En Málaga esto no se conocía para nada.

JML – No sólo acción semiótica. Pensemos en términos de estructura: activismo político también, que es un término que está absolutamente arraigado y que se utiliza continuamente. Hay gente que está trabajando ahora mismo muy fuerte en Madrid. En Madrid, pero uno es canario y el otro de Córdoba. Siempre, date cuenta, Juan Carlos, lo mismo: andaluces. ¿Por qué? Cuando apareció Rogelio allí fue aire fresco. Aire fresco que veo muy claro. Siempre lo pensé. Esto es un equipo. Aquí cada uno se tiene que encargar de una historia.

JCM – Mira la importancia que tiene Rogelio López Cuenca y el desconocimiento que se le tiene. Fue en una exposición en 1980 en la galería Juana Mordó, en la que se expuso a abstractos... el grupo Trama. Guillermo Pérez Villalta y Chema Cobo estaban en la puerta, en el descansillo. Victoria Combalía echa de menos a López Cuenca ya en 1980, cuando todavía estaba en el grupo Parejo School. Aparte de que la obra de Chema Cobo no estaba representada, ella echa de menos la obra de López Cuenca. Es la única nota de modernidad en Málaga en los ochenta. Ellos eran de la línea soviética pura y dura. Tienen un proyecto para desmontar el monumento al Marqués de Larios. Para poner encima al obrero que aparece debajo. Creo que fue a finales de los ochenta, con

Tecla. Cuando entra la UCD y el PSOE se desmoralizan y dejan aparcado un poco el activismo político.

JML – Se acabó el enemigo.

JCM – Exactamente.

JML - ¿Por qué –lo hablaba yo con Chema Cobo ayer- esa fascinación, que viene de tanto tiempo, de los autores meridionales o sureños por la iconografía? Incluso de los españoles, comparados con el resto de Europa. Aquí hay una fascinación tremenda por la iconografía. Chema me dijo que ha habido muchos errores pero tenemos un pasado muy poderoso. Aquí tenemos al mismísimo Valdés Leal.

JCM - ¡Cierto!

JML – Mientras fuera se hacían venus gordísimas, rosáceas, con unos glúteos impresentables, aquí tienes el “Jeroglífico de las postrimerías”, que no se lo salta nadie. Yo creo que la cosa viene un poco por ahí.

JCM – Sí, cierto. Mira la obra de Guillermo Pérez Villalta o la de Gordillo o... date cuenta de las críticas de Calvo Serraller, a principio de los setenta defendiendo el color español.

JML - ¿Qué se vende en los ochenta?

JCM – En los ochenta... Tú lo dijiste claramente en la mesa redonda de ayer. Se vende un ochenta por ciento de expresionismo alemán y un veinte por ciento de Transvanguardia alemana. No sólo Transvanguardia y expresionismo. Había figuración sucia americana y también empezaba la filosofía postmoderna. ¿Qué vende los ochenta? Los ochenta vende en primer lugar eclecticismo, es decir, un poco no saber qué hacer. Los ochenta vende muy pocos artistas y muchos aficionados al arte. Yo estoy de acuerdo con el artículo de Kiko Rivas en Los Esquizos en los que sólo salva a Pérez Villalta, sobre todo en Madrid. A los demás los deja en cuarentena. En Barcelona es otra historia. El gran *boom*... eso es otra cosa muy interesante, el *boom* de Miquel Barceló.

En Málaga aquello fue un revulsivo. Me limito a Málaga como el sector que más conozco. ¡Si tú supieras la influencia que tuvo en la joven figuración de la segunda mitad de los ochenta! Es que todo el mundo se puso a pintar como Barceló.

JML – En Sevilla sin embargo... bueno, veamos. Hablemos del país. No hablemos de Sevilla ni de Madrid. Sí, los más jóvenes cayeron en la tentación. Sin embargo, otros... cuarentena, como dices tú. Yo creo que las claves de Barceló están muy estudiadas. La exposición donde aparece Rudi Fuchs... Se esperaba que fuera Ferrán y en palabras del propio Ferrán, cuando todos estaban reunidos, de pronto se escuchó una moto.

JCM – Miquel Barceló no es más ni menos. ¿De qué dependen los ochenta? ¿Qué criterio a estudiar y analizar en profundidad? ¿Cómo demonizar los ochenta desde un punto de vista estético? Me da igual que se abrieran muchas galerías y muchos museos de arte contemporáneo...

JML - ¡Si no había ninguno!

JCM – No había ninguno, pero de pronto en 1982 se empiezan a abrir salas y se empiezan a abrir museos y centros de arte contemporáneo por toda España, pero ¿qué hay de estética en los ochenta...?

JML - ¿Y cuando acaban los ochenta?

JCM – Los ochenta acaban en 1983. Los ochenta acaban en 1983, es decir, cuando de nuevo en Alemania, en Italia, en el Reino Unido y en Francia se vuelven a exponer los artistas conceptuales americanos: Baldesary, Viola... Se copa de nuevo con todo esto. Entonces el expresionismo alemán queda en un segundo plano. Entonces la vuelta a la pintura acaba en 1983. En 1981 en New York –es cierto- estaba inundado de Chia, Cucchi, Fetting, etc., pero de pronto empezó a perder interés la Transvanguardia. Se vuelve al conceptual puro y duro, sin ningún tipo de concesiones.

JML – En 1992 tenemos la Expo y las Olimpiadas en España. ¿Qué recuerdas de aquello?

JCM – Ahí... Málaga mirando mucho a Sevilla. Y Sevilla lo que hace es escurrir el bulto de Málaga. Es decir, Sevilla tiene un gran soporte que es la revista Figura, la Máquina Española y Kevin Power. Con eso te lo he dicho todo. Ten en cuenta la exposición de Kevin Power en Alicante: “Cota cero”. No había ningún malagueño en aquella exposición. Cota cero quiere reivindicar un arte mediterráneo, una cultura mediterránea. Ahí tienen cabida artistas como Curro González, Sicilia, Barceló, pero ningún malagueño. En aquel momento Tecla monta una exposición que se llamó “Salón de los rechazados.” Esto proviene de un homenaje a Luis Cernuda. Los malagueños mandan obra a Sevilla y toda la obra es devuelta.

JML - ¿Por qué?

JCM - ¿Ah? La verdad es que yo lo he investigado y nunca he tenido... Le he preguntado a Diego Santos, le he preguntado a Lumbreras y a un montón de gente que quiso participar en ese homenaje a Luis Cernuda y todos me dicen lo mismo: la obra se devolvió porque no interesaba.

JML – Pero ¿quién la devolvió?

JCM – La Junta de Andalucía. Creo que...

JML – Pero creo recordar que en aquella época el consejero era malagueño.

JCM – Pues peor me lo pones. Lo que sí te puedo decir es que Tecla acogió todo esto y le puso “Salón de los rechazados.” Entonces los pintores malagueños de mediados de los ochenta vieron como los novísimos sevillanos estaban bien representados y bien posicionados. Ahí tienes por ejemplo a Paneque, que sin tener ninguna individual a sus espaldas está exponiendo en la Bienal de Venecia. ¿Esto cómo se explica? Un artista con 21 años, sin ninguna individual, que de pronto aparece en la Bienal de Venecia. Ahí hay algo detrás.

JML - ¡Hombre! ¿Tú qué crees?

JCM – Detrás había un Pepe Cobos y...

JML – Un Gerardo Delgado.

JCM – Exactamente. De todos modos hay una realidad y es que los artistas malagueños se fijan en el éxito de los novísimos sevillanos y pretenden que la Junta de Andalucía cuente con ellos. Cosa que no consiguieron. En 1992 fue el declive de la figuración malagueña. Es importante, creo yo, en todo este desarrollo que hemos hecho de los últimos treinta años, el hecho de que en los años setenta y parte de los ochenta el arte español resurge de nuevo por la iniciativa privada. Un segundo hecho importantísimo a tener en cuenta es la línea madrileña, pero es la periferia la que se encarga de difundir la nueva visión y la nueva cara del arte español en el mundo. La gran pérdida se produce cuando ese arte lo acogen las instituciones y los centros oficiales, cuando ese arte se mete en los centros de arte contemporáneo. Entonces el arte español se convierte en una rémora de sí mismo y esa lacra todavía está supervalorada y ha entrado en un circuito que para desmontarlo pasarán muchísimos años.



Rogelio López Cuenca 1992

José María Córdoba.

JMC – Yo me propuse dos cosas al empezar la carrera. Una antes de terminar que era “tengo que ser pintor”, que era fundamental. La otra era no dedicarme a la enseñanza, con oposiciones y todo ese circuito. ¿Por qué? Por que entonces éramos muy pocos los alumnos de BBAA. Empezaríamos cuarenta y acabamos veinte. En el segundo curso se dividía en pintura y en escultura. Nos conocíamos todos, Había un trasvase de información tanto horizontal como vertical. Justo detrás de mí estaba Pedro Simón, que era un chaval. Sevilla en aquellos años era una ciudad mágica absolutamente, inocente. Jamás tuve un asalto, pelea o atraco. He dormido en la calle más de una vez. Nunca... de estar con colegas, con compañeros de la escuela. Una allí con una guitarra tocando blues, el otro te pedía un cigarro y te daban vino. Era maravilloso.

JML - ¿Qué época era?

JMC – Eso era la franja de 1971 a 1976. Venían extranjeros que pasaban una noche en la calle. Se quedaban y se iban. Sin embargo esa era la ciudad joven universitaria y sobre todo la bohemia nuestra previa a la muerte de Franco. Había otra ciudad, la burócrata, la de los policías, la del miedo. Esos policías que entraban muchas veces en nuestra Facultad. Se formaban con caballos en la puerta de la nueva facultad en la calle Laraña, amenazantes... pero la gente empezó a descolgar rollos de papel higiénico rosa y verde por la fachada. Fue una respuesta genial. ¿Qué haces con eso? No sé tampoco del tiempo que dispongo para enredarme...

JML – Todo el que quieras.

JMC – Estupendo. Mira, un par de matices. La generación anterior a la nuestra... esos no sabían de política, no sabían del mundo moderno. No sabían nada. Estaban anclados en un romanticismo sevillano tipo postimpresionismo.

JML - ¿Eran los tiempos ya del “Realismo fantástico andaluz”?

JMC – Sí, sí. En aquellos años de 1974 a 1975 es cuando se abre Auri, que recoge la línea del realismo fantástico. Era como la alternativa a la recién creada Juana de

Aizpuru. Juana de Aizpuru capitalizaba lo que era lo moderno de la época y Auri... que no ponía bodegones al uso, lo que ponía era una especie de hiperrealismo, una cosa muy curiosa. Había muchas cosas pintadas viejas: telas metálicas, latas... un poco morbosa... muñecas de mercadillo. Nuestra generación estaba muy concienciada y luego en la generación siguiente parece que hubo como una laguna, como un vacío, como un flotar. Y ya a partir de los ochenta, hay lo que todos conocemos y tú has participado en ello. Mira una cosa muy curiosa: Guillermo Paneque había sido alumno mío en Córdoba. Cuando acabé la carrera monté una academia en Córdoba. A Paneque lo enseñé yo a pintar. Me vino con 16 años, me parece. Vinieron tres chicos. Otro tenía más cualidades, pero preñó a una nena y lo tuvieron que casar. ¡Hay que ver cómo era la sociedad! Una boda con 16 o 17 años. El otro era rockero. Paneque hizo un tour en bicicleta el solito por toda Andalucía y viene a verme a Mijas en 1981, hablando que había un germen de revista en la facultad, que la iba a tomar él y que iban a hacer una historia que era Figura. Luego no tuve más contactos. Ya Paneque en Madrid era otro. Guillermo ya era otro. Bien, ¿cómo continuamos?



JML - ¿Qué pasa con los ochenta? Bueno, no nos podemos saltar los setenta. Tú dijiste cosas muy interesantes de los setenta en la mesa redonda.

JMC – Mira, se ha olvidado. Aquellos años fueron durísimos y se ha olvidado. Y luego había otros artistas que iban con una especie de autismo social. Es decir, no existía el mundo exterior. Yo estoy en mi rincón y hago una cosa y tengo ganas de vivir y soy joven... pero convivieron con nosotros, que no eran una generación posterior. La gente que protagoniza La Movida era gente de mi generación, no es que fuesen unos niños.

Estaban como aparte. Había apolíticos, les daba miedo discutir de política. El compromiso les daba miedo. Con todo el derecho a vivir la juventud.

En los años setenta, en este país, pasaron cosas muy curiosas. Cronológicamente primero tenemos la muerte de Franco en 1975. Creo que en 1977 hay una elecciones que es cuando sale la UCD y luego en 1978 la constitución. En 1982 es cuando gana el PSOE, coincidiendo con el primer Arco. Fueron años vitales en la transformación del país... Había gente que ya tenía un conocimiento del arte conceptual. Hubo unos pinitos en este país. También estaban los grandes santones del Dau al Set y El Paso, que todos conocemos. Era la contestación, pero a su vez era la modernidad oficial. Pero bueno, hicieron su labor. Hay una cosa muy interesante ahí, que es Calvo Serraller, que habla del concepto de “lo español.” Es decir, la gran temática que tienen todos los abstractos y los expresionistas, como Millares. Todo ese tipo de cosas es lo español: el negro, el rojo, el ocre, el gris... el sarcófago de Felipe II, pintar la monarquía. Todo ese tipo de cosas eran recurrentes. Era una pintura muy pesada. Eso estaba funcionando paralelamente a una gente que renuncia... Mira, Pepe Duarte, que estaba en el Equipo 57, renuncia a toda su experiencia geométrica internacional y se viene a Córdoba y cambia el *chip* totalmente y se pone a hacer una pintura figurativa, muy parecida a la de Cortijo, que pinta niños vestidos de primera comunión en Barrios negros. Una cosa curiosísima. Por ejemplo, Pepe Morales lo mismo, casi desconocido. Pasa de una abstracción matérica y se mete en Córdoba, se mete en los circuitos políticos y empieza a pintar la mujer de Franco, pero todo con mucha ironía, como un Archimboldo de collares, con unos títulos muy fuertes: fusilamiento de tal, revuelta en Carmona, etc.

Sin embargo, mira, en la conferencia se dijo una cosa muy curiosa. Guillermo Pérez Villalta habló de panfleto. Es verdad que se podría acusar algo de panfletarias a algunas de esas cosas, pero otras no. Pero hubo una cosa que me llamó la atención: “el placer de pintar.” Porque el placer de pintar no está solamente en la mancha gestual y en los colores primarios.

JML - ¿Dónde está?

JMC – El placer de pintar es una condición que está por encima. Estoy hablando de la buena pintura, sea figurativa, sea lo que sea, el placer de pintar... Hay gente que en una mañana se hacen tres cuadros y otros necesitan tres meses para hacer uno. Hay un placer aunque estés pintando un tema sórdido. Tú puedes hacerlo con el placer de la pintura,

con el deleite y la sensualidad que tiene la manipulación de la materia. No está reñido uno con lo otro. No podemos confundir el tema hedonista con el placer de la pintura.

JML - ¿Qué pasa en los ochenta?

JMC - ¿Qué pasa en los ochenta? Ahí hay ya un salto importante. Hay un optimismo generalizado. La sociedad avanza. Todos queremos olvidar una etapa. Hay nuevas generaciones que no han conocido eso. Es decir, chavales que van con el cincuenta y en el ochenta entran con treinta tacos. En los ochenta, ya los había con veinte e incluso quince, que no sabían de qué iba la movida. Entonces se entra en los ochenta con mucho optimismo y viene Arco, porque en 1981 es que no pasa nada. Bueno, pues viene Arco. Recuerdo un tren nocturno a Madrid, y la cafetería del tren –maravillosa- en la que te tirabas toda la noche hablando. Ahí iba un Juan Antonio Ramírez, fumando en pipa y charlando de arte y de juventud. Pero claro, Arco no tiene un impacto hasta que pasa un poco de tiempo y ya dije en la conferencia que era un arma de doble filo porque nosotros entramos en Arco violentamente. Lo que representó esa feria fue algo violento: una necesidad, una puesta en escena política para dar una imagen al mundo de una nueva España. Por lo tanto, se hizo hincapié en favorecer al artista joven. Eso de entrada. Alguien no contaminado, alguien fresco. Ahí se defienden muchas cosas. ¿Cuál fue el *handicap*? Que no estábamos preparados para ese evento. No había una madurez, no había una estructura de arte. Arco no representaba –claro que era una feria privada- nada. No representaba a un coleccionismo, a galerías, a consumidores de arte. No existían. Eran casos aislados. En Sevilla no se vendía nada. En Madrid, puede que algo, en Valencia o en Barcelona. Bueno, pues ahí nosotros –que es el tema interesante- es que entramos con un complejo. Entramos sin estructura y acomplexados. Acomplexados porque la apertura al mundo era evidente y veníamos como de algo sucio, de una capa sucia, de un arte oscuro en general y de un pasado político del que nos acusaban en cualquier lado de haber pertenecido a ese pasado. Yo lo he sufrido en mis viajes a Italia. Ir a hoteles y preguntarnos “¿De dónde sois?” Españoles, “¡Ah, fascistas!”

Bien, como no tenemos una estructura organizada, perdemos nuestra identidad... si había algo que salvar... Hablo de una identidad tanto geográfica como histórica. Nuestro pasado no es el pasado de los franceses ni el pasado de los alemanes. Es nuestro pasado. Nuestra geografía es singular y si cultura viene de cultivo, viene de campo, viene de esa estructura, entonces nosotros veníamos de una cosa que no tenía nada que

ver. Teníamos un barroco que no supimos defender. ¿Qué pasa? Nos cogen desarmados. Viene una estructura organizada, muy sólida. Con dos ataques simultáneos que nos vuelven locos. Son la Transvanguardia italiana y los neoexpresionistas alemanes.

JML – Estamos hablando a partir de 1982.

JMC – Sí, claro. Estamos hablando del origen, del origen de las cosas. Ante esa invasión nosotros no tenemos una respuesta defensiva. Era un ataque ideológico y comercial. Ellos, para imponer sus criterios, lo hacen anulando descaradamente nuestras propias posibilidades. Anulan lo que se estaba haciendo aquí. Lo descalifican en textos que yo he leído. ¡No hay arte español! ¡No existen artistas emergentes!

JML - ¿Bonito Oliva?

JMC – Sí, sí. Bonito Oliva, descarado. Y hay una cosa tremenda. Es los artistas emergentes con muchas ganas de éxito, buscando un triunfo fácil, adecuando sus pinitos a los lenguajes de moda. Entonces tú ves en el Museo de Arte de Sevilla que estaba suscrito a todas las revistas, que eso fue emergente también. Estos niños iban a leer allí estas revistas de arte que nada más las leían ellos. Entonces veían a Georg Condo...

JML – Entonces me estás hablando claramente de Paneque.

JMC – Sí, efectivamente. De Paneque y de otros. Entonces empiezan a asumir... el mismo Barceló en sus comienzos... Hubo un momento en que pensé que se había creado un estilo que yo llamé el “gorilismo.” Tú acuérdate en la calle Baños, que eso lo conociste muy bien. Se llenó con cuántos cuadros de tíos en pelotas –calvos- que llenaban todo el cuadro. Paladino, Barceló... un montón de tíos sin anatomía. Eran como muñecos, como muñecos grandes, pero no eran caricaturas. Era como si fuesen de goma y las posturas como de mono: el artista pintando, el artista tumbado y todos calvos. Se pasaron esa iconografía de unos a otros... y claro. Hubo una anécdota que me contaro. A esas cosas hay que darle siempre...

JML – Una distancia.

JMC – Eso, distancia. Me contaron que hubo un marchante alemán que fue a Sevilla a ver obra de los sevillanos, cuando está emergiendo La Máquina Española y está Juana de Aizpuru. Lo “hartan de vino”, según me cuentan y a las dos o tres de la madrugada se puso a ver estudios. Se lo pasó de puta madre, muy bien, pero la respuesta que dio, según quien me lo contó, fue: para buscar arte sucedáneo alemán me quedo con mis alemanes. Bien, yo creo que eso fueron un poco los comienzos y yo creo que otra parte negativa es cuando se acepta inevitablemente la jerarquía del arte. ¿Qué es la jerarquía? Vamos a ver. Hay un comité en Arco que selecciona las galerías. Las selecciona con unos criterios. Ese arte debe parecerse... Debe homologarse. Una palabra tremenda en el arte: ¡homologarse! Cuando pasan ese filtro ya están en Arco. Pero ahora los grandes galeristas de Arco quieren ir a la feria de Colonia, Chicago, etc. Y ahí tienen otros criterios que no todos los artistas que tienen pasan ese filtro. Entonces se va estrechando la cosa. Ahí se acepta por fin que nosotros no tenemos una trayectoria propia. No hemos sido educados en un pensamiento que siendo semejante, podía haber sido diferente.

JML – Sigue.

JMC - ¿Lo soportas? Te veo cansado.

JML – No, no.

JMC - ¿Qué más quieres que te cuente?

JML – Estamos en los ochenta, pero quiero ir más allá. Es decir, ¿dónde estuvieron los fallos? Quiero decir que hubo un momento evidente, que no es un minuto en el tiempo. Se miraba Norteamérica, se miraba David Hockney. Se miró muchísimo a la Transvanguardia y a los alemanes. En Sevilla se convivió bastante con los alemanes. Hubo una cierta fascinación y al mismo tiempo se instauró como norma salir fuera. Hubo esfuerzos. Desde mi punto de vista te digo que no supimos vender nada. Si la gente, de una manera u otra, hizo comandita para venir aquí, nosotros no hicimos comandita para salir fuera. Hubo despropósitos, no hubo comandita. Hubo un momento en el que yo vi muy claro que Pepe Cobos y Juana podían haber hecho comandita y no lo hicieron. Por ahí van los tiros.

JMC – Efectivamente. Mira, teníamos muchos *handicaps*. No era un país rico. Era un país tremendamente inculto. Es decir, que desde los 60 a los 80 se genera una clase media que no existía antes. Una clase nueva con altos problemas de consumismo, pero no de arte. Se establecen unas necesidades prioritarias que no eran precisamente las espirituales, a pesar de todas las excepciones que haya. Luego, España era un país extraño, por sus características autonómicas, las comodidades... Entonces, cuando viene aquí la Transvanguardia italiana no nos viene milanesa o napolitana, aunque sí, a pesar de que en Nápoles estaba Castelli, vienen italianos. Entonces aquí el entorno madrileño no podía ir con toda la fuerza porque el entorno catalán opinaba diametralmente opuesto en estética, en cosas y en sus santones. Entonces es muy difícil que hubiese algo español. Pero claro, si yo digo la palabra “español” siempre es sospechoso, es una palabra... ¡Tú sabes! No hubo esa conciencia de que cara al exterior tenían que agruparse las fuerzas. No tuvimos buenos embajadores. Sabemos que los códigos de lectura de una imagen se fabrican con la palabra. Son labores que a nosotros, cuando han venido estos otros... Yo vi antes a Bonito Oliva que a la pintura italiana. Bonito Oliva estuvo en Málaga dando conferencias. Era un vendedor, venía vendiendo un producto, con lo cual fabricaba unos códigos. ¿Qué pasa también en los ochenta? Pues que empieza a crearse esa estructura muy forzada... De hecho vamos a tender a que cada ciudad tenga su Museo de Arte Contemporáneo.

JML – Eso es importante.

JMC – Se va a hacer por ciudades. Cada una con un museo. ¿Cuál es el fallo de esos museos? ¿Qué gestión? Porque un museo no es un contenedor. Es al revés. Es una obra y una gestión que luego necesita un espacio para ubicarlo. No es un edificio y ahora ¿Cómo lo rellenamos? Es el orden inverso.

JML – Mira, permíteme que te haga una leve aportación. Un museo perfecto para mí es el Ludwig de Colonia. Ludwig es un tipo que se hizo después de la segunda guerra mundial una colección extraordinaria y luego construyeron el museo. En España, primero construimos el museo, luego montamos una bronca muy gorda para ver quien lo dirige y luego vamos a ver cómo lo rellenamos.

JMC – Y el relleno viene con los cuarenta principales y eso no dinamiza nada. Como el museo no quiere arriesgarse –porque es una inversión muy cara- , una vez nombrado el director X, pues tiran de las mismas firmas. Tiran de los cuarentas principales, porque así no fallan... el político de turno en la gestión del museo local.

JML – En este país, por una cosa u otra siempre se falla. ¿Por qué?

JMC – Ese porqué no es fácil de responder si no nos vamos a otra etapa. Tú sabes que la unidad española se hace con violencia. Por las armas, en función de judíos o moriscos. Es una estructura a la fuerza, con un poder de la Iglesia que no deja que la gente piense. ¿Qué existía aquí? Aquí existía el converso, que para dar fe de su autenticidad era capaz de denunciar a otro. Eso existe en nuestra cultura: la envidia. Y aquí, en nuestro país es muy difícil de alegrarse de los éxitos ajenos. Aquí, si alguien triunfa se va a por él. Además, como nadie es perfecto y tenemos fallos, pues se busca el fallo... Porque ha entrado por esta causa o se ha liado con este, o se ha liado con la otra, porque se ha vendido o no se ha vendido. Y empezamos a desmontar las individualidades. Porque aquí no salen grupos, salen individuos.

JML - ¿Por qué se fueron al garete los ochenta?

JMC – Pues yo tampoco sé si se han ido del todo.

JML – Yo creo que no, pero bueno...

JMC – Yo creo que no se han ido del todo. Mira, yo te he dicho que éramos inmaduros en general y que no había estructura y todas esas cosas. Pero había una cosa fantástica que tiene que ver con ese concepto que te he contado, que era un poco “la alegría de vivir.” Esa idea de vivir de los ochenta. Es verdad que se ha perdido un poco por entrar en una dinámica... Porque ahora los artistas van con corbata. Van con maletín, corbata y el móvil. Y van haciendo negocios y van resolviendo cosas desde los aviones. Ese concepto de ejecutivo-artista, vendedor. Eso perjudica mucho a una alegría de vivir. A lo mejor las cosas son mucho más fáciles, pero tiene que haber alguna renuncia.

JML - ¿A qué te refieres?

JMC – Pues al éxito mediático. Tiene que coincidir. Si coincide, estupendo. Si lo buscas, nunca serás. ¿Por qué nunca serás? Porque para llegar a ese éxito tienes que seguir códigos que han sido fabricados previamente por otros, con lo cual tú eres quien te aproximas al producto... El arte es más que la forma. El nexo de unión no es la forma. Pudo ser la forma en una etapa histórica, cuando fabricaban en común un estilo; pero en estos tiempos donde el estilo es difuso...

PP – No hay estilo. (Interviene Pedro Pizarro que estaba presente en la última parte de la entrevista).

JMC – No puede haberlo. Hay una globalización y un mestizaje absoluto de cosas. Ya el mundo nos es conocido. Tampoco nos asusta el empleo de artilugios modernos. Al final, la mirada es rectangular. El móvil tiene la ventanita rectangular. El ordenador tiene la pantalla rectangular. El cine –tan fantástico- tiene la pantalla rectangular, que es igual que el cuadro. Es más, si el cuadro, el lienzo se hubiera inventado hoy, sería una revolución. Si alguien dijese que en una tela de algodón, con cuatro palos, tú pudieses fabricar una historia compleja por dos duros... el lienzo es una cosa modernísima y directa.

JML – Yo creo que hemos concluido.

JMC - ¿Has leído la última exposición de Saatchi en el Hermitage? Ha llevado al Hermitage pintores, dibujantes y escultores. Nada de instalaciones. Nada de máquinas. Después de Damian Hirst y compañía. Dime tú que comisario español tendría los c.... de llevar pintores al Louvre o al Moma.

JML – Córdoba. ¡Qué alegría me das!

Sigfrido Martín Begué.

SMB - ¿Los ochenta? Yo creo que hay una cantidad de gente en los ochenta que tuvimos una fuerza plástica porque habíamos estudiado algunas carreras en las que nos enseñaban dibujo. El caso más sintomático es arquitectura. En arquitectura, si no sabes dibujar no eres nadie. Porque además el dibujo es como saber sintaxis, saber escribir. No es un arte en sí mismo. Es un medio y se aprende más tarde o más temprano.

...Pintar es una actividad física. Con la edad puede que tengas más capacidades. También dudas más. Enfrentarse a un cuadro es algo físico... Cuando pinté el entierro de la pintura...me costó tanto hacer ese cuadro grande. Es una labor física... Yo ya he decidido que todos los cuadros sean horizontales.

JML – En los setenta tú te pones en contacto con todos estos (los Esquizos) y tú eras el más jovencito... a finales. He visto fotos tuyas con una gabardina blanca muy cortita. En aquellos momentos ¿qué sentiste?

SMB – Bueno, entré en la escuela de arquitectura. Mi madre tenía una galería y mi padre pintaba. Me venía de familia o así. En arquitectura, si no aprobabas te ibas fuera. Yo he sido muy buen estudiante, pero tienes esa cosa que te concede la juventud, que te permite ser muy buen estudiante y a la vez pasártelo bomba porque... tú me conoces... yo he sido una persona de una gran vida social.

JML - ¿Lúdico?

SMB – No. Que he salido todas las noches y aprobando las asignaturas por curso. Es evidente que lo que era el terreno gráfico fue lo que menos me costó. Una cosa tan extraña como es la geometría descriptiva siempre me gustó muchísimo. Esa relación entre el mundo gráfico y la ciencia. O esa maravilla que en el fondo las ecuaciones son lo mismo. Unas cosas estaban dibujadas y otras escritas. El logro de la civilización occidental fue la perspectiva. Además era una ciencia. Siempre fue un conocimiento secreto. La tenían los italianos sobre todo. Desde Piero de la Francesca hasta Alberti.

JML - ¿Qué pasa aquí, en Madrid, en los ochenta?

SMB – Que las cosas van al sumidero de cada uno. Bueno, por un amigo que se llamaba Ricardo Llorca conocí a toda la gente, como Bardem, Jorge Berlanga y Carlos Berlanga. Tienen esa rara peculiaridad que tienen los amigos difuntos, que están más vivos que nunca. Blanquita, Kiko, Leopoldo Alas... De vez en cuando hablo con ellos. Están muy vivos. No pasa un día que no piense en ellos. En el fondo, te han dejado un poso de alegría.



...Cuando ingresé en la Escuela de Arquitectura, todo estaba lleno de progres. La Escuela de Arquitectura estaba toda llena de progres espantosos. Todos con sus...

JML - ¿Un poco jipiosos?

SMB – No, mucho peor. Eran todos como... en fin. Yo he sido puteado por tonto. Mi generación no era ni de flores ni de los fachas. A mí me han puteado tanto los progres como los fachas. Ni los de la cátedra de Castro ni los fachas, que muchos de ellos estaban en la cátedra de Carvajal. En mi Escuela de Arquitectura había cátedras verticales.

JML - ¿Como los sindicatos?

SMB – Sí, exactamente. Pero, bueno. Nuestra generación no se sintió identificada ni con los progres ni con los fachas. Nos calificaban de “nueva derecha.” Nosotros no comulgábamos con eso...

JML – Pero tú te pones a pintar.

SMB – Sí. Estas cosas vienen de familia. Te han enseñado la pintura desde chico. También la literatura y todo. Amigos siempre del mundo del arte.

JML - ¿El tito de Leonardo? ¿El tío de Leonardo?

SMB – Hum... hum.

JML – Siempre te he visto un poco renacentista. ¿Qué pasó con La Movida?

SMB – La Movida. Bueno, yo conocí a la gente de La Movida, como era obvio.

JML – Por cierto, me han confesado que La Movida no se la inventó nadie como término. Es como decir ¿dónde vamos? ¿dónde está?

SMB – La Movida la inventó éste... el de la radio. ¿Cómo se llama éste? ¡Ah! Coge el libro de Carlos Berlanga. Claro, la movida era buscar drogas y eso... ¿Cómo se llama éste? Es un tipo estupendo de la radio... Mira, mi querido Carlitos. Bueno, mi querido Carlitos fue una de las primeras personas que conocí en el mundo de... Es que yo creo que estábamos predestinados. Nos gustaban las mismas cosas. Yo creo que deberías de leer el texto que he escrito sobre él. ¿Cómo se llamaba...? Bueno, nos gustaban muchas cosas comunes. Además yo estaba harto de coincidir con Pedro, con Bernardo y con Fabio en las sesiones de la filmoteca, etc. Se empezaron a hacer ciclos en la filmoteca, como de cine *gay*, de cine fantástico, etc. Sí, me acuerdo que una de las primeras presentaciones fue de Fellini... Sí, fue Roma de Fellini.

JML – Una película de culto para mí. ¿Te acuerdas cuando Marcelo Mastroiani se encuentra con Ana Magnani y le dice que a qué huele?

SMB – Va, va... me he acordado. El de la radio se llamaba Cordobás. Fue el que inventó el término de La Movida.

JML – Cordobás. Luego tenemos padre.

SMB – Cordobás. Bueno, en el momento que fuimos amigos pues formamos el club de los cinco. Que éramos Bernardo (Bonezzi), Fabio, Pedro Almodóvar, Carlos Berlanga y yo... en el coche, que yo tenía, un Renault 5.

JML – Hubo una cosa que tú contaste en televisión de un trofeo que le dieron a Berlanga y que se tiró años descuajaringado en tu coche.

SMB - ¡Ah! Pues no me acordaba de eso. Ese trofeo está en la exposición de Carlos Berlanga. Era un trofeo del Rock-Ola y se tiró años en el maletero del coche, sí.

JML – Bueno. ¿Y qué pasó? ¿Qué pasó allí?

SMB – Bueno, pues nada. Que nos lo pasamos muy bien en aquella época... De todas maneras, mi primera exposición...

JML - ¿En Mar Estrada?

SMB – No, no. La Escuela de Arquitectos tenía una sala de exposiciones. Y además, como muchacho inquieto y con madre galerista, pues me hice cargo de montar las exposiciones. Una de las primeras fue la exposición de las Costus, que la cerró el entonces director de la Escuela de Arquitectura, que era Don Manuel Gorro, catedrático de matemáticas. Era el Arias Navarro de la escuela. La cerró por inmoral y era una exposición sobre el pop español. Ahí conocí yo a Costus, mucho antes de que fuera Casa Costus.

JML – ¿Ese era el año cuál?

SMB – 1976 o 1977. Yo conocí antes a Jorge Berlanga y lo conocí más profundamente sobre 1979. Un día había quedado con él, porque estaba haciendo una serie de exposiciones. Se hacían muchas exposiciones colectivas. Quedé un día con él, y claro, como era muy devoto de Harrai Harry Hausen, empezamos a hablar sobre temas y resultó que éramos como almas gemelas un poco en ese sentido. Carlos también tenía sus aficiones, sus plásticas. Había sido un poco descubierto por Guillermo Pérez Villalta, lo cual quedó muy plasmado en el cuadro *Salida de un concierto de rock*. Era

obvio que Madrid es muy pequeño, como lo es el resto del mundo. Que conste que yo he estado en New York y al final...

JML – Conmigo.

SMB – Es que es tan pequeño como el de aquí, y al final coincides con la gente en los sitios. Y a lo que iba, pues al final nos hicimos muy amigos porque teníamos mundos comunes. Nos gustaban las mismas cosas y teníamos el mismo sumidero. Yo, además en aquella época, después de haber hecho dos exposiciones en la Sala de la Escuela de Arquitectura, pues me gustaba ese mundo muy escenográfico y empecé a hacer cosas, como velutas del siglo XVIII, escenográficas. Siempre había un referente irónico a los cantantes castratos. Bueno, luego hice una exposición en la galería de mi madre. Mi madre tenía dos galerías, una de ellas asociada a Torres Esteban, que era un personaje bastante importante al que creo no se le ha hecho suficiente justicia. Fue uno de los fundadores del Corte inglés. Fue el diseñador del logotipo del Corte inglés, lo cual es increíble. Además fue el que financió los estudios Moro, los de la familia Telerín. ¿Tú te acuerdas?

JML - ¡Ah! La familia Telerín. Vamos a la cama...

SMB – Sí, sí... Estudios de animación en España. Ahora se empieza a reivindicar en Valencia. Bueno, es que me, me... Bueno, hice una exposición en la galería de mi madre y curiosamente la vieron los críticos de entonces de El País, que eran Kiko Rivas y sobre todo Ángel González y me hizo una crítica fabulosa en El País.

JML – ¿Esos no eran los ochenta todavía?

SMB – Sí, era 1978 o 1979. Entonces conocí a Guillermo. Entonces él hizo también una exposición muy importante en la galería Vandrés. Se juntó todo. Había cosas, concomitancias. Yo había estudiado arquitectura, él también. Como diría Dalí: él era comunista, yo tampoco. No, no... era más bien yo también. Y bueno, yo conocí allí a Guillermo. Vino a mi exposición y yo iba a sus exposiciones. Siempre he tenido una admiración absoluta por Guillermo. ¿Cómo no va a ser bueno? Nos gustan las cosas buenas de la cultura.

JML – Evidente.

SMB – He de decirte que durante mucho tiempo había gente que decía que yo era un guillermista. ¡En fin! Ahora, cuando se ha hecho la exposición de Los Esquizos, algunos han dicho que porqué yo estaba allí, que no pertenecía a ese grupo. Pues ya ves, así es la vida. Menos mal que eso nunca ha perturbado ni nuestra amistad ni nuestro cariño. Porque yo además le tengo mucho cariño, tanto a él como a Chema y a más gente. Y a Ángel, a Ángel González. Fue el comienzo de una gran amistad que todavía perdura. Ángel me ha aportado muchísimas ideas para la pintura. Bueno, también me ha escrito mis mejores textos. Cuando hice la serie de “Los sentidos”, uno de los mejores textos que me han hecho en mi vida fue el de Ángel.

JML – Y cuando esa historia de inicios de amistades en Madrid ¿teníais casas blancas? Os visitabais continuamente ¿no?

SMB – No, no. Hubo una casa Costus en un momento dado, pero no, no... es que Madrid siempre ha sido... la gente siempre se ha encontrado en los sitios.

JML - ¿No en las casas?

SMB – No. Madrid nunca ha sido muy de casas.

JML - ¿En qué momento empiezas a tener conciencia de la existencia de La Movida? Porque de ese tipo de cosas siempre se empieza a tener conciencia a posteriori.

SMB – Bueno, pues La Movida empezaba... yo era un arquitecto. De hecho, tuvimos una cosa estupenda. Además el estudio fue por mi clarividencia, que fue el estudio de los que estudiamos juntos, que éramos de la misma promoción: Luis Moreno, Alvaro Soto y Ángel Ferruchi y Amena. De hecho, todavía en la puerta están. Ángel González se molestó en hacernos unas fotos. Era el mejor estudio de nuestra generación. Éramos los chicos más brillantes de nuestra generación de la Escuela de Arquitectura. Y yo, además me dedicaba a la pintura. ¡Qué cosa tan tremenda era eso! Sí, en esa época te daba tiempo a todo, a divertirme como un energúmeno, a follar, a sacar tu carrera

adelante, hacer tus exposiciones; encima, a tener dinero, a tener un estudio con tus compañeros de curso. Hicimos un montón de cosas. No entiendo, encima el tiempo es elástico... es elástico. Si no, no se explica.

JML – Pero ya no tanto ¿no?

SMB – No, cada vez es más rápido. Eso me lo decía mi familia. Yo siempre pensaba que eran cosas que te decían los mayores. Los años de la infancia duran como cuatro años. Los años de la pubertad duran como tres. Los años de los treinta duran como dos. A partir de los treinta duran como uno y a partir de los cincuenta duran como medio.

JML – Es verdad, pero tú lo vives bien.

SMB – Bueno, la vida... Yo tengo un sentido de la vida. ¿No sé si es el momento para contarlo?

JML - ¡Es el momento!

SMB – Es una enseñanza. Quiero pensar que es así. Somos muy torpes. Somos muy burros. Yo he sacado muchas enseñanzas de la vida. Aparte de una cosa que es cierta, que es la riqueza de la vida propia, es decir, de la vida que has sentido. Porque no se te queda lo que no has sentido, es decir, lo que no te ha producido una emoción. Una emoción buena y mala. Las emociones malas también son en el fondo emociones positivas. La vida tiene que ser siempre positiva, lo cual no indica que siempre volvamos a caer en la misma piedra. Hombre, yo me considero ahora una persona muchísimo mejor...

JML – Eso te lo veo.

SMB –... no, pero en un sentido de una humanidad... y esto es muy ramplón decirlo, pero en fin, yo he sido siempre un sentimental. Yo nunca voy a dejar mi parte irónico-crítica, pero en el fondo soy un pésimo romántico y eso que denosto los romanticismos y que... Una cosa muy graciosa en mi familia, puesto que mi padre es renacentista, más

bien de filosofía y aunque hizo la tesis sobre Kant, el tiempo le ha puesto un poco en contra.

JML – ¿Se volvió hegeliano o qué?

SMB – No, kantiano. Pero yo he sido también muy courbuseriano hasta que hice el proyecto fin de carrera y fui comisario de la exposición de Le Corbusier en el centenario. Yo estaba en la Comisión de Cultura del Ministerio de Cultura de Madrid. Y tengo muy a gala decir que quizá fue la mejor exposición en su centenario. No en España, en el mundo. Esto fue en el año 1986 y además fue una exposición muy buena con Carmen Giménez. No fue tan buena con José Luis Brea porque Brea era... director de exposiciones y era un poquito esa historia que ahora veo reflejada en otros personajes, que quería ser el califa en lugar del califa.

JML - ¡Ya!

SMB- Aunque yo le tengo un gran cariño a Brea ⁸. Hicimos una exposición que creo que fue la tercera exposición en el Reina Sofía, que además sirvió para demostrar que había que poner aire acondicionado en el Reina Sofía, que estaba hecho por uno de los más grandes idiotas, imbéciles y energúmenos que jamás ha tenido la arquitectura y mira que esto es mucho decir, al menos en España, o por lo menos en Madrid, que tiene un nombre y lo digo públicamente... ¡Ahora no me acuerdo! ¡Es que no me acuerdo!

JML – Bueno, pues ya está.

SMB – Antonio Fernández Alba. Ese imbécil. El gran idiota.

JML – Suena a Giotto.

SMB – Pensé que estaba muerto, pero no. Ha revivido para hacer la peor de las obras. Como si la hubiera hecho Sáinz de Oteiza. Esa que ha hecho en Sol. Es el destructor de

⁸ José Luis Brea fallece a los pocos meses de esta entrevista.

toda la obra de Villanueva... Antonio Fernández Alba.

JML – Bueno, bueno. Ha quedado claro. Yo tengo aquí ¿qué eres tú? Yo pongo que eres un renacentista...

SMB – Yo aprendí a pintar por aquella devoción de mis padres, que yo me crié con ella. Además, mi padre como pintor si quieres de domingo, pero que pinta todos los días... ¿Por qué no pintas como tu padre? Tuve siempre una formación y también que me he permitido hacer siempre una cosa, que tú también lo has hecho y que te ha costado muy caro.

JML – Dila.

SMB – Es pintar lo que te sale del nabo.

JML – Evidente.

SMB – En mi caso, menos que en el tuyo. Elucubraciones... pero es lo más bonito. Además, qué vamos a pintar en el siglo XXI, si no es una celebración, a veces nostálgica, en el sentido más positivo de la palabra. La nostalgia no en el sentido de que ya no es lo que era. Eso que hizo en las memorias esa borracha francesa... ¿cómo se llamaba? La mujer de Ives Montand. Bueno, en fin, esa que decía que *“la nostalgia ya no es lo que era”*... Pero yo he pintado lo que me apetecía, pero por pura envidia, porque hay una parte de mí que es muy buena y muy positiva, que es cuando voy a ver una exposición y dices ¡qué cosa más cojonuda y más estupenda! Y dices es que me apetece pintar así. Yo siempre digo una broma que es referente a las “mejorías” de Miura. Sabes que Miura escribió a los 25 años unas memorias en las que decía: “yo nací en Madrid porque era lo que más cerca me pillaba de Chicote”. Yo también nací en Madrid porque era lo que más cerca me pillaba de Chicote... y del Museo del Prado. ¡Claro! Cuando uno va al Museo del Prado, evidentemente... Además tengo una imagen muy vivida del Museo del Prado, como también la tengo vivida del Circo Price, que es una de las cosas que más me han gustado en mi vida. Cuando el Prado era el Prado, esa herencia de Camón Aznar. Siempre me acuerdo de ese montaje tan estupendo de Camón

Aznar con Las Meninas. Tú no te acuerdas de ese montaje con el vídeo. Tú no te acuerdas aunque no eres más joven que yo, aunque quizás eres de provincias...

JML – Tú mismo.

SMB - ¡Ese montaje con el espejo! Me mueve a pintar. Para mí, pintar... pintar, te gusta o...

JML – O no te gusta.

SMB – También me hace sufrir y el que diga lo contrario es que es un “amateur”. Porque cuanto más sabes de pintura, más te cuesta pintar, más dudas. El que no sepa eso...

JML – Hay una cosa muy curiosa y es que tu pintura... ¡Escúchame un minuto, Sigfrido! Por Dios. Tu pintura es de una poderosa estructura iconográfica. Simón Marchán me contó que... Por ejemplo, tú has diseñado decorados teatrales...

SMB – No, decorados no. Decorados y vestuarios.

JML – Pero déjame que yo te hable. Has hecho cosas como arquitecto, como la Plaza de Santa Cruz.

SMB – Pero no queda nada.

JML – Déjame que concluya. Has hecho muchos montajes de exposiciones. Eres profesor en Cuenca.

SMB – Pero te voy a decir una cosa. Lo único que queda es la pintura.

JML – Es lo más personal.

SMB – No. Te voy a contar una historia muy personal. Ayer estaba yo viendo una estupenda y maravillosa ópera, Agripina de Haendel. Y con esa cosa que te permite

Haendel, que es que a veces alucinas. Entonces pensaba yo acerca de la perdurabilidad de las obras. ¿Lo más perdurable sabes qué es? La pintura. ¿Sabes porqué? La pintura es transportable, pertenece incluso a la gente, pero además siempre se salva porque se puede salvar de cualquier tipo de hecatombe.

JML – Incluso de bombardeos.

SMB – Bombardeos. Cuántos cuadros hemos visto que estaban perdidos durante la II Guerra Mundial y que no, que estaban en los museos rusos o han salido a subasta. La pintura es una rara arte de todas las artes, porque vamos a ver, analicemos artes. Primero, la literatura. La literatura tiene que ser leída y además depende de las ediciones. Siempre y cuando tiene una cosa maravillosa y es que se repite, que hay muchos ejemplares de la misma historia. Segundo, la arquitectura. La arquitectura está hecha con el poder y el dinero y también está expuesta al paso del tiempo y además a la ruina muchas veces. Y además a la denostación por muchas personas porque la tienen que padecer. Es distinto porque es un arte que lo tiene que padecer la sociedad. Tercero, la escultura. No existe actualmente. Cuarto, la música. La música tiene que ser tocada, tiene que ser interpretada en vivo. Cosa que a veces es difícil e incluso, a veces, se ha perdido porque lo único que queda es su partitura y se ha perdido. También otra de las artes era la danza. Ha cambiado mucho las partituras de lo que era la coreografía, la coreutica o la escritura de lo que era la danza. Y es una de las bellas artes. ¡Vive Dios que lo es! También fue un arte de juventud y además necesita ser interpretado, tanto como la música, por cantantes y por bailarines. La pintura es un valor real, es decir, matérico. Lo tengo en mis manos, que pertenece a ciertas personas, que a lo mejor no lo dejan ver, pero lo que no dejan es que se destruya porque es un valor y un valor ¡vive Dios! de valor. Tan de valor que se destruye el Reichstg, pero se salvan las pinturas.

JML – Muy interesante.

SMB – Se destruía el Alcázar de Madrid, pero se salvan las pinturas.

JML – Te veo un poco poiético.

SMB – Pero además la pintura siempre acaba en un buen sitio, es decir, en ese desagüe que es un museo público. La pintura, fíjate, tiene una cosa estupenda y es que produce grandes placeres, pero su valor es inmediato y además no requiere de ningún tipo de esfuerzo por la persona que lo ve o lo disfruta, porque tú sabes muy bien... el cine, que yo amo profundamente, hay que verlo; la literatura hay que leerla; la arquitectura, si es que queda, hay que vivirla o visitarla. Pero la pintura es quizás la más extraña arte que existe, porque además se hace con dos céntimos. Bueno, no tanto. Porque a mí me cuestan muchísimo los lienzos, que son todos belgas, como la gran pintura, que siempre es belga.

JML – Podríamos hablar de eso.

SMB – Los holandeses no... Yo soy belga.

JML – Tú eres belga. Tú eres muy flamenca.

SMB – Sí, lo que pasa es que yo soy una de esas pocas personas españolas que Dios le concedió la no valoración del flamenco. Es que no me gusta el flamenco. ¿Qué le vamos a hacer? Tengo mis limitaciones. Bueno, me gustan ciertas cosas del flamenco, pero no todo.

JML – Pero, Sigfrido. Cuando te digo flamenco, me refiero a los Países Bajos.

SMB – Yo creo que una de mis grandes emociones, entusiasmos, sensibilidades, esa cosa que te pone los pelos como escarpas son la tauromaquia y la ópera, es la música... la literatura y sobre todo el cine. Pero cuando veo la pintura, es mi “motu”, mi moto.

JML – Sigfrido, vamos a ir concluyendo. ¿Tú, cómo definirías los ochenta cuando...? Te dicen... pero déjame, te has salido...

SMB – Hemos pintado lo que nos gustaba. Que nos ha movido esa sana envidia de vivir la cultura occidental, la “gloire” de la perspectiva. La gloria de los santos, de las imágenes, de los iconos. Esas imágenes que cuentan historias literarias. El problema es que hemos renunciado a una parte muy importante de la pintura y es que la pintura, por

sí misma, no tiene que tener ninguna historia. El placer de la observación de la pintura es tan grande que... Es que tú y yo deberíamos tener siempre una especie de... que fuese la explicación.

JML - ¿Aquí no hubo ninguna batalla en los ochenta?

SMB – Hombre, yo creo que fue muy “barbaria” la predominancia de la imaginaria madrileña, de los figurativos madrileños. Además estábamos hasta el c.... de Plinet y del Supersurface. Madrid, en el fondo, tiene un lado muy literario.

JML – Pero vino mucha gente de fuera.

SMB – No, pero es que Madrid es muy literario. A mí me gusta mucho ese mundo de la literatura madrileña, pero además hecha siempre por gente que ha venido de fuera. Podemos considerar a Arniches, que era de Alicante, o a Valle-Inclán, que era una gallega, que era una empanada... ¿Quién mejor ha contado Madrid que Valle-Inclán? Pero, vamos a ver. Madrid tiene ese mundo que a la vez es crítico y alegre, ese mundo que además tiene algo que no todo el mundo ha percibido: que es muy moderno, dentro de su miseria. Eso que dijo Nietzsche sobre “La Gran Vía”.

JML - ¿Art-Nietzsche?

SMB – No, no. Ese famoso bigotón. Pues que cuando Wagner, y además lo dice una persona que se llama Sigfrido... llegó a oír La Gran Vía de Chueca, alguien a quien yo adoro profundamente, tanto como adoro a Chapí... La Gran Vía, esa maravilla excelsa, y dijo: ¡Esta es la música del “avenir”! Cuando Wagner hizo Parsifal, Nietzsche le acusó, y tenía toda la razón del mundo, de haber caído otra vez en esa cosa tremenda del catolicismo, del cristianismo, de la celebración de la Semana Santa... y entonces dijo que la música realmente “bravida” –parece Chiquito de la Calzada- , bravía, bravida... el ejemplo máximo era el rata primero, el rata segundo... Efectivamente, soy así. Me he quedado un poco antiguo. Es más, Don Federico Chueca no en vano está en el Barrio de Chueca. Es decir, que ha generado otra sinergia, como dicen ahora los cursis. Lo que habría que hacer es una versión sobre La Gran Vía de Don Federico Chueca, como diciendo que éste es un baile de maricas y bolleras. ¡Pobre chica la que tiene que servir!

¡Es magnífico! Chueca es además el representante máximo de esa alegría, de esa musicalidad española, de esa cosa que en el fondo hasta los rusos envidian. Yo cada día estoy más ruso.

JML – Tú eres muy afrancesado.

SMB – Sí que lo soy, pero los rusos son muy afrancesados. También muy españolistas. El mundo, sin los artistas no hubiese sido mejor, pero ¿tú sabes qué hacen los artistas del mundo? Lo hacen vivible, habitable, enriquecido. Sí, pero los artistas no han mejorado.

NOTA: El uno de Enero del presente año recibí un sms de Christian Domínguez Dietzchel a las 13. 12 horas: “Hola, José María. Ayer se encontraron a Sigfrido muerto en su casa. Así empezamos el año. Ch.”



En la galería Juana de Aizpuru. 2000

Margarita Aizpuru.

JML – Por poner una fecha de arranque, vamos a irnos a una muy significativa: 1970, que es cuando tu madre decide abrir su primera galería en Sevilla, en unos tiempos muy particulares. Cinco años antes de que muriera el general Franco. ¿Qué recuerdas de aquel momento? ¿Qué intuyes tú por intuición personal o por conversaciones con tu madre o por tu labor de investigación que le pasó a tu madre por la cabeza para abrir una galería en Sevilla en aquellos tiempos?

MA – Bueno, en el año setenta efectivamente mi madre abre la galería. Yo iba al colegio en aquella época, al colegio Santa Ana. Cuando mi madre abre la galería, las tres hermanas me acuerdo que íbamos a las inauguraciones con el uniforme del colegio y me acuerdo incluso que la ayudábamos a pintar porque mi madre lo hacía absolutamente todo. Tenía una secretaria, pero no era como hoy que hay grandes equipos y empresas detrás. Era la galerista individual sin precedente familiar ninguno en el arte contemporáneo y nada que ver con ningún contexto artístico. Ella llega a Sevilla, que se casó con mi padre. Mi padre fue destinado allí como ingeniero. Ella tenía estudios aunque no tenía licenciatura, pero siempre le interesó la cultura. Empezó a relacionarse con gente extranjera, como algunos norteamericanos y con artistas de finales de los sesenta, jóvenes de aquella época, que eran Gerardo Delgado, José Ramón Sierra, Vicente Lleó, Jacobo Cortines, Juan Suárez. Por supuesto, Bonet Correa y Kiko Rivas, que formaban el Equipo Múltiple y que tenían 18 años o una cosa así. Estos hacían un arte conceptual. Desde Carmen Laffón y Teresa Duclós hasta Sierra, Juan Suárez, etc. Este grupo de gente estaba como desvalido en aquella época, porque estamos hablando de finales de los sesenta. Ya había pasado La Pasarela. Se deshizo porque el contexto era horroroso. Teniendo en cuenta que ella organizaba, de vez en cuando, subastas con artistas. ¿Para qué? Pues el dinero que conseguía con las subastas lo donaba para fines sociales. De hecho, gracias a mi madre, se construyó la barriada de La Liebre, que está en las afueras de Sevilla y que era una barriada superpobre y en la que ella consiguió, a través de muchas actividades, incluidas las subastas, construir una escuela, un dispensario, etc. Es decir, todo lo necesario para la barriada. Ella está en ese contexto de finales de los sesenta. Aquí en Sevilla no existía nada. Era una Sevilla totalmente tradicional, salvo una contestación que va desde lo liberal hasta lo comunista. Entonces ella se codea con esa gente y la animan para poner una galería de

arte, para un poco ser el vector aglutinador de esos grupos. Era muy importante. Ella abre la galería, como bien sabes, y además abre de golpe y porrazo con toda la contemporaneidad más fuerte. Incluso se fija en Juana Mordó, una galerista que le interesaba muchísimo, mucho mayor que ella y con la que tiene una amistad. No sólo apoya a los artistas de aquí, sino que se trae a Richard Hamilton, hace un homenaje al surrealismo a Duchamp... En 1971, hace una exposición de artistas conceptuales que se llamó *Aire, tierra, agua y fuego* y se trajo a Alberto Corazón, Antoni Muntadas, Nacho Criado y Francés Torres, que expusieron en Sevilla en pleno franquismo.

JML – Tu madre apuesta por lo más radical, bastante conceptual y bastante objetual en un contexto en que ya estaba pitando el “Realismo fantástico andaluz, que es lo que va aquí”. Al mismo tiempo, ya metidos en los setenta, estaban pitando los llamados Esquizos o los Fantasmas, según otra terminología que curiosamente, cuando he hecho estadísticas, se acercan al cincuenta por ciento los que eran andaluces. Me imagino que tu madre estuvo muy en contacto con esa historia. Se desarrolla todo lo de los setenta. Tu madre sigue aquí. Se precipitan los términos desde un punto de vista sociopolítico e histórico: la democracia, el PC, gana el PSOE... e irrumpimos en los ochenta y hay una especie de cambio. Cambio estudiado en algunas facetas, pero a mí me interesan otras. Ya eras tú más mayorcita, ya no llevabas el uniforme del colegio. ¿Qué recuerdas de aquel momento, cuando irrumpen los ochenta? Me refiero también a un hecho muy importante y es que en 1982 aparece la revista *Figura* y de pronto “lo más joven” aflora con una energía desorbitada.

MA – Bueno, como tú bien dices el inicio de los ochenta es bastante importante a nivel español y aquí en Andalucía. Sobre todo en Sevilla, que es el núcleo más fuerte. Se nota mucho. Yo creo que ocurren cosas muy importantes que se notan en Sevilla. Por un lado, como tú bien dices, surge la revista *Figura*, en torno a un grupo de gente, jovencitos, estudiantes algunos. Está Guillerrmo Paneque, Agredano –fundamental- , Espaliú, que también es fundamental. Es decir, hay un grupito de artistas jóvenes que ponen en marcha la revista *Figura*. Paneque y Agredano son fundamentales –como los padres- , pero que aglutinan también a otros tipos de artistas que están de una manera no fija, colaborando con los textos que ahí se escriben, las imágenes que se difunden. Digamos que no es un único pensamiento evidentemente. Hay una pluralidad , digamos desde una perspectiva postmoderna, desde una perspectiva que rompe con lo anterior de

los años setenta. Por supuesto, nada que ver con todo el expresionismo abstracto pasado de los setenta. Aparecen nuevas figuraciones, aparece una pintura muchísimo más conceptual, aparece el humor, la ironía, lo lúdico, siempre desde una perspectiva ácida también, pero jugando con la ironía todo el tiempo y ahí está un tipo de gente en la que tú estás también de una manera fuerte con una serie de gente que hacen una serie de formatos... pero que creo que la pintura está muy fuertemente presente. Recordemos a Paneque y a Agredano. Pintan fundamentalmente. Tú también. También pintan más jovencitos posteriormente, como Federico Guzmán y Pedro G. Romero, una década más jóvenes. Ocho o diez años más jóvenes, y es que se incorporan posteriormente... y es que aunque hoy haga otras cosas, Federico Guzmán desde luego pintaba. Federico Guzmán sigue pintando. Es decir, que había gente como más mayor y gente más joven, pero que estaban en torno a esto. Después está la importancia de la galería Juana de Aizpuru en los ochenta –básica-. El surgimiento de la galería Pepe Cobos –La Máquina Española-, que yo creo que las galerías que había eran mucho más aledañas que estas dos. Estas dos son las que tiran en los ochenta y aglutinan ambas a sectores de artistas que son los fundamentales. Por un lado, Juana de Aizpuru aglutina a una serie de artistas entre los que te encuentras tú. Al principio están Rafael Agredano, que estaba en La Máquina Española, pero que también se pasa a Juana de Aizpuru, Moisés Moreno, Salomé del campo, Rogelio López Cuenca...

JML – Hemos llegado al cogollo. ¡Como los dos somos arianos!... Figura aparece en 1982. Pepe Cobos creo que abre galería en 1983 o 1984. Yo estoy plenamente convencido de que las galerías se abren fundamentalmente en los ochenta. Arco es fundamental. Pero lo que es el debate galería-galería en Madrid, y también se abre el debate de revistas: El Paseante, El Europeo, Matador... Todas... La Luna... pues curiosamente estoy convencido de que el debate de verdad, de verdad, se produjo fuera de España entre Pepe y Juana. Porque has cometido un leve error historiográfico. Agredano estaba con Juana al principio y luego se fue a La Máquina. Luego volvió a Juana. Ese fue el primer caso de transfuguismo. Lo tengo que decir porque es frío y justo. Y documentado.

MA – Es verdad. Y documentado...

JML – A mí se me ha comentado incluso que al principio, pues que Juana –ella tan lista- hizo una especie de amago, de llave de yudo, que parecía que se iba a Madrid aunque en realidad lo único que hizo fue una especie de llave de yudo. Y Moisés, Salomé y yo lo único que hicimos fue esperar estoicamente dos o tres años de obras. A mí, Pepe me llegó a insinuar, e incluso me llegó a rogar que quedara en la tesis que Juana hizo todo lo posible para que él no entrara en Arco, pero que en aquel momento “no había mucho comité”. Y como tenía muy buenas amistades, entró en Arco y digo yo: Pepe, ¿estás de acuerdo en volverme a repetir eso que me has dicho? Y me dijo que sí. ¿A ti esto te suena de algo?



MA – A mí esto no me suena absolutamente de nada. Vamos a ver, como te estaba diciendo, a principios de los ochenta... estamos en 1982. Pasa algo muy importante: el surgimiento de Arco, que como bien se sabe es una invención de mi madre, de Juana de Aizpuru. Escribe un proyecto y va a ver a la Junta de Andalucía de aquella época, donde ella propone incluso los bajos de Marqués de Contadero; incluir mucho el río, etc. Ahora parece que se están fijando en el río y ella lo propone desde el principio de los años ochenta. Aquí los políticos pasan absolutamente de ella y del proyecto. Posteriormente se va a Barcelona, donde ella propone la feria, ya con el nombre que inventó: Arco. Habla con distintos políticos y empresarios de allí y no lo ven. Entonces, por fin, hace contactos en Madrid. Estaba surgiendo IFEMA y justo se va a ver a los promotores, a los que están iniciando IFEMA en esos momentos. Les propone el proyecto de Arco. Estos confían y dicen que es fantástico. Es por eso que se hace en Madrid. Si no, se hubiera hecho en Sevilla o en Barcelona. Pepe Cobos siempre ha tenido con Juana una competitividad impresionante, una envidia diría yo, porque Juana llega donde está por sus propios méritos, labrándose ella su propio camino, sin tener unos fondos económicos que la apoyen. Simplemente con su profesionalidad, con muchísima lucha, con muchísimo esfuerzo y muchísima dedicación y trabajo. Y

muchísimo moverse y hacer contactos... y bueno, Pepe llega donde está primero por voluntad evidente y segundo porque tiene un apoyo económico que desde luego Juana no lo tiene. Juana siempre ha pasado de Pepe Cobos en el sentido de que si le va bien, ella encantada. Jamás se metió con que si le va bien o si le va mal. Si Pepe Cobos inicia tal proyecto... todo le parecía bien, pero que la dejara en paz, que ella iniciará sus propios proyectos y Pepe Cobos, sin embargo... Es más, Pepe Cobos posteriormente inicia un proyecto que es “Hotel y arte”, en Sevilla, que es una iniciativa privada, que la dirige él, con sus ganancias, con su promoción, con su apoyo institucional de la Diputación Provincial, del Ayuntamiento de Sevilla, etc. Juana jamás dijo nada, absolutamente nada. Y sin embargo, cuando Juana inicia Arco y posteriormente sigue con Arco... porque es muy curioso que cuando inicia Arco, nadie dice ni pío, ninguna galería dice ni pío. ¿Por qué? Porque pensaban que eso era una locura y que se iba a estrellar, que eso iba a ser un proyecto difícilísimo de sacar. No había precedentes en España de tener una feria internacional de arte contemporáneo. Se acababa de salir hacía pocos años de la dictadura y por supuesto se estaba de espaldas al mundo a nivel de conexiones de arte contemporáneo. Entonces no confiaban para nada en que eso fuera a salir para delante. ¿Cuándo empiezan los que tienen competitividad con Juana, incluso envidia diría yo, a criticar a Juana e intentar...? Cuando Arco se consolida. No el primer año, cuando Arco se consolida, es decir, al tercer o cuarto año que Arco está consolidado, cuando coge prestigio, cuando Juana es conocida, cuando coge fama. Entonces van a por ella. Desde mi óptica, entre los que van a por ella está Pepe Cobos. Desde mi óptica es en ese momento. Juana, como digo, jamás se ha metido y le pareció bien que Pepe Cobos emprendiera otros proyectos. Nada más que Juana emprendía otro proyecto, era criticada por Pepe Cobos.

JML – Evidentemente te lo tenía que preguntar dado que está documentado y cada uno es responsable de sus propias palabras. Bueno, vamos a adelantar un poquito el tema. Espero que estés de acuerdo conmigo en que hay años clave. 1984 es clave por muchas cosas. 1986, 1987 y 1988 también lo son. Siempre aquí se han abrazado las influencias norteamericanas, pero hay un movimiento muy fuerte que inicia Acchile Bonito Oliva, que es la Transvanguardia italiana. 1987 es un año clave en Andalucía porque confluyen dos historias. Una es el arte renano y luego al final otro gran desembarco americano, el de Dan Cameron, que fue “El arte y su doble”. Para mí en 1987 y 1988 hay una especie de quiebra, como que en la historia de los ochenta hay una especie de quiebra. Se saca a

colación el concepto de autoría, tocado mucho antes por Duchamp, Warhol y por Joseph Kossutz, amigo de todos. Ahí empiezan las teorías apropiacionistas y de pronto el ambiente se enrarece. ¿Podrías hacer un esfuerzo y definirme cómo tú recuerdas la iconografía de los ochenta, la más pura, -me refiero a imágenes- y qué viene a partir del desembarco de Dan Cameron, con todos los autores que tú conoces: Holsen, Kruger...?

MA – Bueno, en la segunda mitad de los ochenta hay varios hitos fundamentales. Esas exposiciones que acabas de nombrar en el antiguo Museo de Arte Contemporáneo y que unos “Hacen lo que quieren-joven arte renano” y la otra la exposición comisariada por Dan Cameron, que es más anglosajona. Sin olvidarte también de un hito fundamental, que no me acuerdo qué año es, que es la llegada a Sevilla de Martin Kippenberger y Albert Oehlen. Eso creo que es fundamental. Son dos importantísimos artistas alemanes, los dos fundamentalmente pintores, aunque también hacen objetos. Como sabemos, Martin Kippenberger hace una serie de objetos divertidos, lúdicos, críticos, que hacen un montón de guiños, como el jamón, la farola para borrachos, etc. Que después han dado la vuelta al mundo y que los hace aquí, en Carmona, donde mi madre les busca una casa. Se tiraron un año o año y pico en Carmona y viniendo asiduamente a la ciudad de Sevilla y teniendo su incidencia. Aparte que ellos hacen unas obras fantásticas en el período de Carmona, mucha gente ve las obras, los procesos de trabajo y se quedan alucinados muchos jóvenes. Yo creo que han incidido en gente como Federico Guzmán e incluso en el propio Loncho Gil, que dice que les debe mucho a Martin y Albert en su pintura. Es decir, que tuvieron su incidencia y yo creo que es importante tenerlos en cuenta. Kippenberger hizo una exposición en la galería de mi madre, porque allí hubo un lío. Se le debía una exposición en el Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla y al final no se le hizo. Cosa inaudita. Martin, que pocos años después fallecería, ha sido uno de los grandes artistas europeos de los ochenta. La estancia de estos dos grandes artistas alemanes yo creo que es uno de los hitos a tener en cuenta.

JML – Abundando en eso, Margarita. Es bien cierto, pero además más cierto incluso que lo que tú dices, porque siempre he tenido la sensación de que en Andalucía se convivió intelectualmente muchísimo con la Transvanguardia italiana porque somos muy sureños. Eso es así. Pero sin embargo, a nivel anímico, vivencial, humano – redundando- la llegada de estos... que luego vinieron más, gracias a tu madre. Están

Kiecol, Marcus...están todos. Es que vinieron todos. Convivimos humanamente con ellos. Nosotros no nos rozábamos con los italianos. Bueno, en alguna feria internacional, que te encontrabas con Clemente o con quien sea, pero de verdad convivimos aquí. Yo tengo la ligera sensación de que sí influyeron en nosotros, pero que nosotros también influimos en ellos y eso sí que es noble ¿verdad?

MA – La obra de Kippenberger va en ese sentido: la farola para borrachos de las salidas nocturnas, la botella... No hubiera hecho el jamón en bronce como el que hizo. Está claro que hubo una influencia mutua. Quiero recordarte que está Luis Claramunt ⁹ viviendo en Sevilla. Catalán, pero sureño de pura cepa, agitanado. Él hace la serie de los toros, la serie del río Guadalquivir, etc. y es íntimo de estos dos y había influencia mutua. Este hito me parece fundamental tenerlo en cuenta porque incide en la ciudad.

JML – Y además te digo una cosa. Eso que pasó aquí, en Madrid no pasó. Porque en Madrid tú sabes que te encuentras en Arco y en el Cock, pero eso no. Aunque yo vaya de interacciones iconográficas, casi se podría decir –tú eres historiadora-interactuaciones humanas, y eso fue una cosa fundamental. Incluso te voy a decir una cosa. A mí más de un personaje internacional me llegó a decir que “algo tendrá la Juana que la única galería del mundo donde pueden convivir Dokoupil y Kippenberger, que todos sabemos que nunca se han llevado muy bien, es en la Juana”.

MA – Sí, es totalmente cierto. Es decir, aquí ha venido Dokoupil muchas veces y ha expuesto muchas veces. Martin Kippenberger, como acabas de contar, no solamente eso, sino que además vivió. Estamos en los ochenta y hay una mirada a la pintura, pero una pintura nueva, más postmodernista, más llena de guiños y de ironía. Por otro lado, están esas dos exposiciones que acabas de decir, la de Dan Cameron y la del arte renano. Aparte que cada uno tenía sus conocimientos previos evidentemente, que era todo lo que estabais haciendo vosotros, que era toda esta pintura nueva que no tenía nada que ver con la de los setenta, que era mucho más analítica y más formal. Aquí hay ya todo unos juegos mentales, unos juegos conceptuales, unos juegos de ironía, más figurativismo, una mirada hacia lo lúdico-crítico, humor ácido. Todo esto está relacionado con lo que estamos hablando.

9 In memoriam.

JML – Absolutamente y por eso hubo mucha simpatía. Simpatía sin... Era todo muy natural. Vamos a avanzar un poquito, Margarita.

MA – Entonces, efectivamente en los ochenta, como tú bien dijiste antes, con el postmodernismo y el apropiacionismo no... Yo creo que casi todos habéis utilizado estrategias apropiacionistas. Unos más y otros menos. Alguno como guiños, simplemente. Kippi (Kippenberger) como estrategia de trabajo. Este es el caso de Rogelio López Cuenca, que se incorpora más tarde a Sevilla. Digamos que al núcleo de la Juana.

JML – Eso es exactamente después de que Agredano se va a La Máquina.

MA – Exactamente. Yo creo que eso es a finales de los ochenta. Rogelio decidió separarse del colectivo Agustín Parejo School y rular de forma independiente. Juana se fija en él y lo incorpora al grupo de la galería. Ese es el claro caso, a diferencia tuya, de Moisés y de Salomé, que utilizáis a veces guiños apropiacionistas de imágenes preexistentes, pero desde luego elaboradas bajo una mirada subjetiva. Es el caso claro de estrategia apropiacionista clara, porque Rogelio se apropia de la señalética de la ciudad, en fin, de toda la señalética habida y por haber, de logos publicitarios. Y le da la vuelta, les cambia algo y les da otro sentido.

JML – Esto es muy interesante, y desde luego se debería de profundizar en el futuro. Yo creo que lo que hacíamos en los ochenta, más que apropiacionismo, era metalenguaje fragmentario, y luego a partir de lo de Dani era otra historia. Es decir, me encuentro con este empaque formal, le quito el ADN y le meto otro ADN y tú sabes que la célula está muy de moda. Vamos a ver, a mí me han contado por varios sitios que llegó el momento, muy a finales de los ochenta, que a los ochenta se los tienen que cepillar por todos los lados. Margarita, esto me lo han dicho por todos los lados. A nivel político sería “No te puedo exponer en Arco porque no me dejan” Eso no me lo ha dicho tu madre nunca, pero he hablado con galeristas de Madrid que sí me lo han dicho, y hay documentación. ¿Qué pasó para cargarse a tantos artistas de los ochenta de pronto?

MA – Yo no te puedo contestar exactamente qué es lo que pasó, porque es evidente que hay muchos artistas. Yo creo que ha podido ser un cúmulo de cosas. Por una lado, date

cuenta que mi madre deja Arco en 1987. En 1988 ya hay otra dimensión, que es Rosina Gómez Baeza. Lógicamente hay un cambio de dirección. Por lo tanto, hay también un cambio de planteamiento. Se cambia el comité y hay una nueva línea de dirección. Esto es un cambio importante a tener en cuenta. Ya hay otra persona. Eso por un lado, después yo creo que a finales de los ochenta y principios de los noventa, empiezan a surgir nuevas generaciones que empiezan a coexistir con los artistas de los ochenta. Son nuevas generaciones de artistas que empiezan a jugar más con un arte neopolítico explícito. Yo pondría en Sevilla a Rogelio López Cuenca. Hay unos cambios de planteamiento. También está Pedro G. Romero y otra gente. Figura se termina ya, es decir, que hay unos hitos importantes. Cambio de dirección en Arco, que ya no es Juana que es la galerista más importante de Sevilla, el surgir de un arte neopolítico, abanderado por Pedro G. Romero y otros. Es decir, toda esta serie de circunstancias hace que una serie de artistas que estaba en el abanico de la revista Figura... Por ejemplo, los vaivenes que también tiene La Máquina Española. La Máquina se cambia de sitio en Sevilla, cuatro veces de lugar, como el Guadiana. Se va a Madrid, cierra, vuelve a venir, y otra vez que se va a Madrid. Y en eso que se va a Madrid, se lleva a sus artistas. Entonces ocurren unos cambios que no respondían a las circunstancias que había en los años ochenta, y que yo pienso que propiciaron que algunos de los artistas que seguíais trabajando en la misma línea, y que erais buenos y que estabais ahí, pues de pronto... bueno, que lógicamente Juana, o sea ... Rosina ya no es Juana. Ya es otra línea. Eso unido a un “revival”, a principios de los noventa, neopolítico, más cañero y más explícito, pero menos irónico y menos de juego, que irrumpe con fuerza. Yo creo que ha pasado eso, es mi opinión.

JML – Bueno, pero curiosamente, si te vas a términos estadísticos y analizas el panorama... Estoy de acuerdo que a veces no hay un solo porqué. Te tengo que preguntar con ironía, porque si no, esto...

MA - ¡Claro!

JML – Entonces, curiosamente la inmensa mayoría de la gente de los ochenta, con mayor o menor fortuna, seguimos estando operativos...

MA – Hombre, claro.

JML – Eso es por algo. Además yo hablo con gente que tiene muchas agallas con lo que me estás diciendo, con mayor o menor fortuna. Estamos todos con una crisis muy fuerte. Los nichos de mercado se van haciendo más pequeñitos, pero en la producción se sigue trabajando. Yo no estoy por radicalismos de que la pintura ha muerto. ¡Por favor! Pero si es que no hay que defenderla. Ella es la no-muerta, la persistente no-muerta. Para ir concluyendo, Margarita, nos metemos en los noventa –ya los has tocado- y en la década del 2000. ¿Cómo ves el panorama? En doble vertiente, el panorama en sí mismo y si hay algo. ¿Qué ocurre? ¿Qué intuyes? Respóndeme como te plazca.

MA – Yo creo que habría que distinguir dos cosas. Por un lado el mercado propiamente dicho, las ferias, el coleccionismo, las compraventas, que lógicamente obedecen también a todos los vaivenes del capitalismo existente. Ahora estamos en crisis, por lo tanto el mercado tiene los propios efectos de la crisis más sus propios mecanismos internos, que obedecen a tendencias, al surgimiento de nuevos museos o no, que haya nuevos coleccionismos. Por ejemplo, ahora están surgiendo los coleccionistas de vídeo, lógicamente porque el video se ha incorporado muy tarde y es mucho más difícil coleccionar vídeo que pintura o fotografía por razones obvias. Por otro lado, dijéramos que está el arte. Una cosa es el mercado y otra cosa es el arte. Unas veces coinciden y otras veces no, como todos sabemos desde Van Gogh, que no vendió un cuadro en su vida y era buenísimo. En cuanto al arte, ya desde los ochenta, ahora hay una gran complejidad, porque coincide todo. Yo creo que esto de que la pintura ha muerto es una ridiculez. A mí me interesa muchísimo todo, desde el vídeo a la pintura. Tú te vas a la mejor feria del mundo –Basilea- o te vas a la Bienal de Venecia o a cualquier evento artístico internacional y ves la coexistencia de todo, desde pintura, vídeo, performances, etc. O sea, que el que diga que la pintura ha muerto y que esto es como una narración lineal, cronológica y sucesiva es una ridiculez porque todo coexiste. Hay muchos artistas que os mantenéis más en un medio de expresión artística y hay muchísimos que son multidisciplinares, que se van de la pintura al video y pasan por medio de la fotografía y de la *performance*. Hoy coexiste todo y a mí eso me parece muy bien, porque el medio... pues es eso, un medio. Lo que sí está claro es que hay un revulsivo de mercado y con ese efecto rebote de la crisis económica, pues afecta a todo. Nos afecta a los artistas, a los comisarios y a los críticos. Hoy en día, por ejemplo todo el mundo te dice –que yo estoy presentando proyectos continuamente- que no, porque han

recortado el 40% del presupuesto. Ahora mismo estamos en una época muy dura para los artistas, porque tú puedes crear, inventarte historias. Tú como artista y yo como comisaria, pero otra cosa es ejecutarlo y llevarlo a cabo. Tú puedes acumular trabajo en tu estudio y yo me puedo inventar proyectos y guardarlos en carpetas dentro del armario. Eso por ahí, pero en cuanto a la estética, a la creación, creo que todo coexiste. Además a mí me interesa particularmente, como comisaria, todo. Mientras sea bueno y se digan cosas.

JML - ¿No quieres añadir nada más? ¿Tienes alguna coletilla que te apetezca? Lo dices y con esto concluimos, querida.

MA – Bueno, un poco para completar, yo creo que ahora mismo es una situación complicada, difícil por todo lo que hemos estado hablando. Por un lado, el contexto artístico necesita profesionalizarse, en cuanto a las personas que desde un estamento u otro, coordinan, controlan o estructuran el sector; y dejarse menos de presiones políticas. Me da igual el partido que sea. Lo que desde luego hay que romper ya es con el enchufismo y el amiguismo. La profesionalización sería muy deseable, fundamentalmente en el ámbito de lo público, porque en el ámbito privado están los profesionales, evidentemente; y segundo, porque el dinero es público. Sería deseable la profesionalización y la transparencia. Que estén en las instituciones, en las colecciones, en las universidades, en los puestos culturales y artísticos, profesionales. Que seguro que va a ir mucho mejor la cosa. Eso es lo que yo...

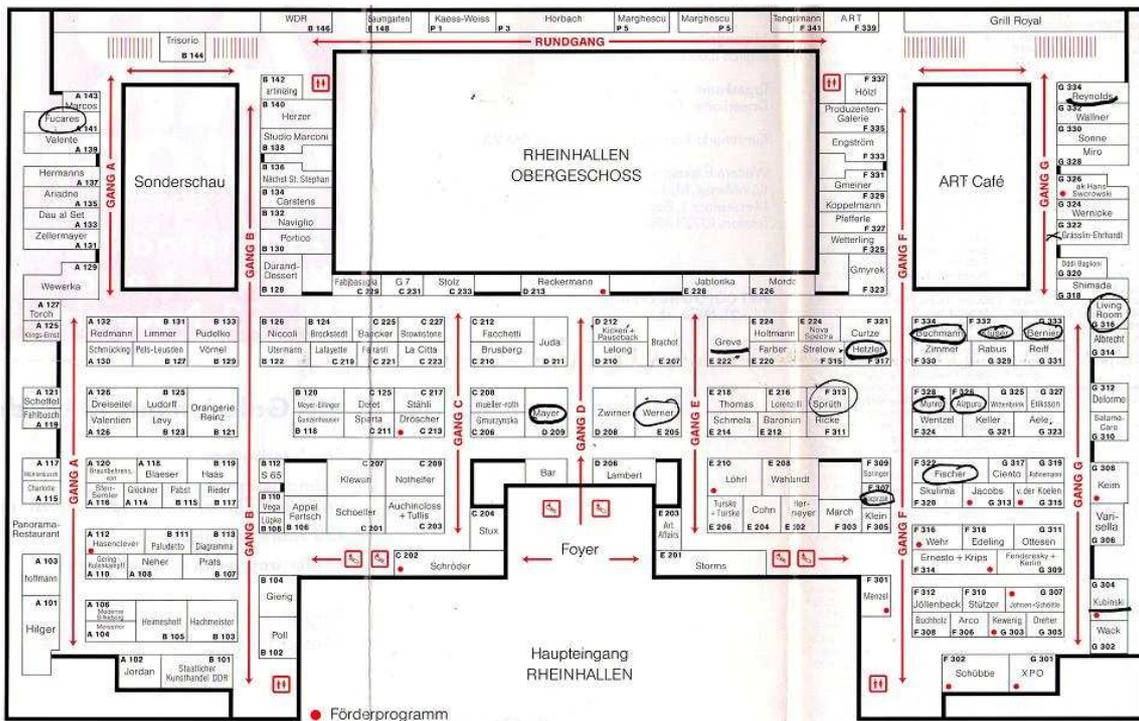
JML – Yo he dado un par de talleres sobre el icono y el poder. Desde luego, la convivencia entre la plástica y el poder es una cosa muy antigua. Recuerda a los aposentadores: Leonardo, Goya, Velázquez... También hay que verlo un poco así, como diría el viejo tan querido, Gulio Carlo Argán: “*La Historia también tiene sus vergüenzas*”. Cuando cambia el poder, cada poder trata de utilizar un tipo de tendencia plástica porque está haciendo su bandera y su imagen. Cuando viene el siguiente, pues lo cambia.

MA – Yo creo que ahora, en los últimos tiempos –me da igual el partido- se está utilizando el arte como imagen política y como herramienta política. Y eso es muy peligroso.

JML – Eso es muy peligroso. Te voy a decir algo de dos personajes que he entrevistado. Uno decía que “cuando entras en la historia de la ingeniería social, es tremendamente peligroso”. Otro personaje me contó que “el poder que no tiene arte, tiene que utilizar el poder del arte”. Que también es muy peligroso. ¿Concluimos, Margarita?

MA – Vale.

JML – Ha sido un placer.



Jesús Algovi.

JML – Tú entras en el panorama a finales de los ochenta, avisado desde el primer momento. Hiciste entrevista a Chema Cobo y a Paneque y empiezas a trabajar desde el principio con mucha energía. Al principio, bi y tridimensionalmente, y luego te metiste en otro tipo de historias. Lo primero que te voy a preguntar es ¿qué sensación recuerdas de ese momento en concreto? Es decir, de finales de los ochenta. Ya se había cerrado la revista Figura. Ya se habían establecido todos los combates entre Juana y Pepe Cobos. Ya se había asumido que Sevilla tenía su movida. Se habían efectuado muchas cosas. Tú convivías con artistas internacionales un poquito mayores que tú o mucho más mayores que tú. ¿De qué manera entras en el candelero? Pero no sólo desde un punto de vista anímico, sino también desde un punto de vista de formalización, iconográfico, etc. Háblame de tu generación.

JA – La pregunta es muy amplia. Yo entré en BBAA con 17 años en 1985, cuando la movida ya estaba asentada. Para nosotros, que estábamos empezando, la revista Figura era un icono. Las galerías eran La Máquina Española y Juana. También Rafael Ortiz, pero las de mayor riesgo eran Juana y La Máquina. Yo recuerdo el panorama muy vivo. Había la sensación de que se estaba cocinando algo y algo muy nuevo, una revolución, una rebeldía... No sé, había rebeldía en el ambiente, como de rechazo establecido, pero además había un aire nuevo, con mucha energía. La movida se veía aquí en los bares, Sangre española, que era donde nos juntábamos. Había mucha inquietud, cosa que después lo hemos echado en falta en generaciones posteriores. Para nosotros, había la generación anterior, que era la tuya, y que era un referente sin duda. Y empezamos a ver vanguardia. Pasamos de montar a caballo e ir en carreta a, de repente montar en avión. Ir a toda velocidad, pero sin saber muy bien cuál era el funcionamiento de la máquina, porque realmente la formación era prácticamente nula. Sabíamos lo que era la vanguardia, pero no... Yo recuerdo empezar a hacer acciones o instalaciones en 1986 y 1987, sin tener ni pajolera idea de lo que era una acción, que entonces se llamaba montaje. Actuábamos por pura intuición. Hacíamos locuras sin plantearnos el fondo ni el concepto, ni tan siquiera el conocimiento teórico de lo que estábamos haciendo. Después, ya en los noventa, empezó todo a conceptualizarse mucho más. Pero en aquella época era como... todo fluía de manera muy natural.

JML – Tú dices que en los noventa todo se empieza a conceptualizar más. Sin embargo, he escuchado a más de uno decir que los ochenta eran una conceptualización de los setenta y sin embargo otros dicen que los ochenta eran una degradación de los setenta. Podríamos quitarnos de en medio todo lo adyacente, que tiene que ver más con La Movida de Madrid que con lo que pasó en Sevilla. Que tiene que ver, no sé... con los diseñadores de ropa y que todo el mundo se puso a pintar y que esa gente han acabado siendo lo que eran. Sin embargo, muchos de los artistas de los ochenta, que sabemos que eran andaluces, hoy en el 2010 siguen estando operativos. Esto me parece muy significativo. Tú has dicho algo muy interesante: que para ti los noventa eran una conceptualización de los ochenta. Sería otro paso de tuerca de la conceptualización. Partamos de la premisa que eso es cierto, que yo creo que está bien. ¿Cómo definirías esa conceptualización?

JA – Yo personalmente no pienso que los ochenta sean un conceptualización de los setenta. Más bien fue una oposición a los setenta. Es como si se abriese una ventana y entrara aire totalmente fresco, con todo el desparpajo, sin ningún respeto, y sin planteamientos teóricos tampoco. Es decir, que los artistas se estaban limpiando el culo con todos los teóricos, aunque hubiera teóricos que después intentaban teorizar todo lo que se hacía, como pasa siempre. Yo creo que en los noventa hubo una especie de vuelta de péndulo hacia los setenta, retomando un poco los setenta, pero enriquecido con lo que se había hecho en los ochenta.

JML - ¿La inercia?

JA – Con la inercia se trabajaba. De hecho es lo que tú has dicho. La mayoría de esos artistas siguen en activo. En los noventa, de repente se empezó a idolatrar a Duchamp como padre de todo. De repente todo el mundo trabajaba hablando de Wikenstein, Walter Benjamin y Adorno. Si no mencionabas...

JML - ¿Adorno?

JA – Sí, los Adornos, pero no los del neobarroco, Adorno seco. A mí eso me dejó muy frío. Había artistas de los ochenta de los que me interesaba la obra, digamos que por la enjundia interior que tenía el trabajo. Se hacía una pintura muy nuestra, pero al mismo tiempo muy nueva.



JML – Por lo que tú me cuentas, que siempre has sido activo, tampoco había una actitud por parte de vuestra generación de ir en contra de la anterior. Había una especie de continuidad. Háblame cómo van cambiando las cosas, poco a poco, en el sentido de la formalización, cómo cambia la iconografía. Los ochenta, en realidad se podrían concentrar en tres años: 1986, 1987 y 1988. En 1987, en Sevilla confluyen “Arte renano”, que lo monta Ignacio Tovar, y el mismo año se monta en La Caixa de Madrid “El arte y su doble” de Dan Cameron. O sea, que el último gran desembarco alemán es en 1987, pero el último gran desembarco americano es también en 1987. Para mí, la quiebra está en el “Arte y su doble”. ¿Qué pasa en los noventa? No te olvides de algo importante...

JA - ¿Qué?

JML – La expo, la expo...

JA – Pues, bueno...

JML – Margarita me ha dicho esta mañana que aparece el sentido político.

JA – Sí, y también la manipulación política, la utilización política de los artistas. Es lo que yo veo ahí. Por ejemplo, a mí me interesaban los artistas que tenían coco, no sé si me explico, pero a la vez que tenían oficio, donde se reunían las dos cualidades. Había

esa onda, que era la que me interesaba. Y había otra obra, también de tu generación, que empezaba a conceptualizarse mucho más: Rogelio López Cuenca, los Agustín Parejo School, muy politizados. Por otro lado, Antoni Muntadas, Frances Torres... No me interesaba el arte conceptual puro, me parecía muy frío.

JML - ¿Por qué no?

JA – Porque no me sentí muy identificado. Yo no me identificaba. Nosotros tenemos una herencia barroca que no la podemos eludir. Además es nuestra herencia y nos enriquece. Eso lo podemos utilizar para crear una nueva iconografía, pero sin olvidar el oficio. A mí, como generación siguiente, me interesaba unir ambas cosas. Me interesaba una parte conceptual, pero me interesaba también la pintura, lo que era el oficio. Hacer obra nueva con las técnicas clásicas, que me parece algo mucho más difícil de hacer que utilizar técnicas nuevas para hacer cosas antiguas, que era lo normal.

JML – Esto lo vamos a hacer como en *Rayuela*: para delante, para atrás. Entonces tú has hablado en el sentido barroco. ¿Estarías de acuerdo conmigo en que cuando los términos se mantienen mucho tiempo, a veces juegan un doble papel? ¿Estarías de acuerdo en que en Sevilla hay una manera barroca de representar? Está en el ADN. Es muy de aquí. ¿Qué es lo que ha pasado en este país, que teniendo un ADN colectivo tan poderoso, teniendo esa temperatura que a veces ocurre en ciertos periodos, en los que se produce una competitividad sana y de pronto, en esa connivencia extraña entre la plástica y el poder, pues alguien en alguna Dirección General dice: vamos a cargarnos los 70, vamos a cargarnos los 80, vamos a cargarnos los 90. Ahora sólo las mujeres. Ahora no, que ya no están de moda. Vamos a cargarnos a éstos también. ¿Qué les pasa a los que tienen que tomar decisiones políticas? Cuando a la postre, en la historia del arte siempre ha ocurrido lo mismo. Aquí la gente se ha amariconado en el sentido de “Ya no hago protesta”, “No hice nada incorrecto”, “¡Uh! Que me muevo”. ¿Qué está pasando ahora?

JA – No es que no haya arte subversivo. Es que el que hay, se acalla totalmente. El poder lo margina. Yo estoy convencido de eso. Ahora mismo ¿qué es lo que ocurre? Lo que me acabas de comentar. El poder utiliza a los artistas para sus propios intereses. Siempre ha pasado. En los últimos años siempre ha pasado. Por ejemplo, si haces una

obra con un matiz feminista, entras en las instituciones perfectamente porque es una vaselina ideal. De alguna manera, hay muchos artistas que se han travestido para adecuarse a las instituciones. La temática feminista está muy en boga y hay muchos artistas que transforman sus conceptos para adaptarse a las formas...

JML – Disculpa que te corte un segundo, pero te advierto que las “Guerrilla girls” es una cosa que lleva de historia treinta años. Se están enterando ahora.

JA – Sí, eso sin duda. Por ejemplo, toda la temática que habla de la inmigración...

JML – También. O sea, que si tocas esas dos temáticas, pues la obra entra dentro de las instituciones y tienes todo el apoyo. Si no lo haces, pues no tienes ningún apoyo. También es cierto que, dentro de lo que ha pasado en el panorama andaluz, es que ha habido un apoyo descarado a ciertos artistas que son los “hijos del sistema” en el partido imperante aquí en Andalucía y el resto está absolutamente ninguneado.

JML - ¿El PERT-plástico?

JA – Sí, sería como una especie de PERT-cultural. Entonces favorecen a una serie de artistas vinculados a determinadas galerías, y el que no está en ese círculo, pues sencillamente no existe. Resulta muy paradójico que ese pequeño grupo de artistas vayan de anti-sistema en muchas ocasiones, cuando son los receptores del 90% de las subvenciones culturales y del apoyo de las instituciones. ¿Por qué? Pues porque hacen lo que al sistema le interesa. ¿Por qué al sistema le interesa? Les interesa una sensación de subversión controlada por ellos. No una subversión que no controlen, artistas que no sean políticamente correctos.

JML – Yo lo que creo es que el sistema, que no es tonto, sabe que el sistema es humano, de alguna manera, y siempre tiene que tener, que mantener una variable de imperfección, una variable de... un pequeño virus, para seguir demostrando que es imperfecto. Porque si fuera perfecto, al pueblo le daría miedo. Mantienen al virus controlado y dices: ¡Mira! Incluso admitimos que se nos critique, pero fulanito y menganito y de aquí hasta aquí.

JA – Es algo parecido. Se puede hacer el símil con los sindicatos. Hay la sensación de protección del trabajador, pero como los sindicatos necesitan los fondos públicos que les da el gobierno, pues nadie muerde la mano que te da de comer, y así controlas perfectamente la situación. El poder generalmente tiene miedo a los creadores, a los artistas, sobre todo los que están dentro de la vanguardia, entre comillas. No controlan eso, no saben por dónde les va a salir. Hay una frase de Ítalo Calvino que dice “Nadie tiene más miedo a los poetas que los tiranos”. Algo así.

JML – Cuéntame cómo ves el panorama actual.

JA - ¿En dónde?

JML – En España.

JA – Panorama actual en España...

JML - ¿Queda algo?

JA – Pues totalmente diluido, disperso. Es que no veo panorama, veo un panorama insulso. Las instituciones culturales dirigidas por personas no capacitadas, sin criterio, que se dejan llevar por el mercado del arte. Las galerías son las que están dirigiendo el panorama. Pero lo más penoso del caso es que como no hay mercado, estamos en un funciona pero no funciona. Y además, atendido por personas que no tienen formación, y si rascas un poquito, a veces hay una ignorancia supina; con lo cual, todo este cotarro está dirigido por personas que no tienen conocimiento.

JML - ¿Me podrías hacer una crítica de la crítica con arte?

JA – Pues tú sabes que sí, pero tú sabes que cuando a veces se hace, te dan fuerte.

JML – En el mundo del arte ¿quién tiene más ego que el de los propios artistas?

JA – Yo creo que en el mundo del arte, tienen mucho más ego que los artistas los galeristas y los propios críticos. Como no tienen obra, tienen poder. Pero, a veces se les olvida que sus puestos no son fijos, que no son definitivos...

JML – El panorama yo creo que es nefasto. ¿Tú tienes esperanza?

JA – Hombre, yo creo que en Madrid están la esperanza y el Gallardón. Es lo último que se pierde, pero es que no se ve mucha luz. Recuerdo ese libro de Brea de “Antes y después del entusiasmo”, y es que en los ochenta había ese entusiasmo. Ese entusiasmo creo que no se ha recuperado. Es decir, en los noventa fue la pérdida del entusiasmo y en la primera década del 2000 seguimos en lo mismo o peor. Es decir, no hay nuevas generaciones que trabajen para hacer algo nuevo o distinto, como ocurría en los ochenta. Había como una necesidad de romper, de crear algo nuevo. Como además teníamos una ignorancia casi total, porque no teníamos referentes casi, pues se partía casi desde cero, con mucha frescura que ahora, de repente, no hay. Se funciona por modas. Aparece la fotografía, y ves a muchos artistas que utilizaban el pincel y los óleos, usando una cámara fotográfica. De repente hay una especie de moda de interiores arquitectónicos, pues todos haciendo interiores arquitectónicos. De repente se ponen de moda las *performances*, pues se cambia a las *performances*. Pero no porque la obra lo requiera o porque el formato te lo pida, sino porque es lo que está de moda. Es lo que se mueve en los circuitos oficiales y la gente hace copia de la copia de la copia...

JML – Pero tú me estás hablando del *main stream*.

JA – Totalmente. *Main stream* total.

JML – Lo que pasa es que hay una cosa más grave. A mí no me parece mal que la gente utilice varios medios de expresión. ¡Faltaría más! Libertad total. ¡Qué tontería! A mí lo que me parece mal es lo que se está representando. Es decir, recuerdo perfectamente cuando a Camilo José Cela le dieron el Nobel de literatura y recuerdo un programa de televisión que llevaba Jesús Hermida y estaba de moda lo de las autonomías. Se estaba hablando que si el castellano, que si el catalán, que si el euskera... Y entonces Hermida le preguntó: Don Camilo. Usted no dice nada. ¿Qué piensa de todo esto? Don Camilo respondió: *Yo lo que digo es que lo importante es lo que digas, no el idioma que utilices*. Ese es problema. Porque claro, a mí lo que me preocupa es que si los *outputs* de los artistas plásticos se han caído, si todo se ha vuelto *light*; todos son como consignas políticas aconsejadas por tu director de arte contemporáneo, por tu galerista... si el

output se vuelve *light*, quiere decir que el *input* es más *light* todavía. Luego nuestra sociedad no está provocando ningún tipo de debate. No sé si me has seguido el razonamiento.

JA – Pues sí. Totalmente de acuerdo. Da la sensación de falta de sinceridad, de falta de honestidad. Es la sensación que yo tengo. No es cuestión de variar el formato. Yo trabajo de manera multidisciplinar –como se dice ahora- porque hay ciertas ideas que requieren de un determinado soporte. Pero lo importante no es... es importante el medio, pero más importante que el medio es lo que estás contando. Que tenga frescura y sinceridad. No simplemente ver lo que hay y hacer algo para que cuele, porque hay una especie de aburrimiento en el aire.

JML – Comprendo que todo tiene su complejidad, pero yo lo que creo es que aquí todo el mundo se está yendo a mucho papeleo. Te lo digo sinceramente.

JA – Para trincar por el camino.

JML – Para trincar o no para trincar. Yo lo que creo es que mal vamos, si se supone que somos una sociedad... cuando digo progresista, pienso en progreso. Yo no estoy hablando del Partido Socialista. Estoy hablando de progreso.

JA – Sí, lo que pasa es que lo utilizan los distintos gobiernos autonómicos. Utilizan el arte como imagen.

JML – Eso es muy antiguo.

JA – Sí, muy antiguo. Pero sigue siendo así. Lo utilizan como *marketing* de su propia...

JML – Dado que me has sido muy sincero y que te has estado pringando, vamos a ir concluyendo con algunas preguntas un poco más suaves, más dulces. ¿Qué piensas de que le hayan dado 20.000 millones de pesetas a Miquel Barceló por pintar una cúpula?

JA – Pues lo que pienso es que... ¡Ole sus cojones! Pienso lo que tú también piensas. Da la casualidad de que José Luis Rodríguez Zapatero tuvo la luminosa idea de la “Alianza de las civilizaciones”, que vendió internacionalmente. Era la sede central de la Alianza de las civilizaciones.

JML - ¿Se podría decir que eso era un poco faraónico?

JA – Sí, pero era lo que quería hacer el gobierno socialista en aquel momento. Dar una imagen de la política española en arte contemporáneo, utilizando un icono... Lo único de la cúpula es lo que ya hemos comentado, que me parece poco profesional por parte de cualquier artista. Si tienes un encargo, tú tienes que resolverlo técnicamente, especialmente si tienes tanto presupuesto. Es decir, si para un monumento que tiene una envergadura tienes que utilizar un estudio de cálculos y tienes que llamar a un ingeniero para que te calcule la resistencia del material, etc. Parte del presupuesto debe ser para pagar al técnico. Hay miles de formas de resolverlo. Al menos, que no se te caiga.

JML – Cuando vayamos desapareciendo todos, pasa la antorcha a otros. Como dice Fau Nadal: hay que tener en cuenta que somos muy pocos. Eso es importante. Creo que mantener dentro de uno y manifestar, sin ningún tipo de vergüenza, ciertos valores es importante. Como la ética, el trabajo, la conciencia, el sentido de la justicia e incluso la puntualidad. Que suena como si fuera la Masonería. ¡Y qué más da! Lo que si me parece importante es que en un mundo nadie tiene ganas y todo es ¿para qué? y lo único que tienen en la cabeza es Avatar, es importante que haya pequeñas velas que mantengan algo en pos del futuro, aunque el presente sea oscuro. Que se mantenga un fuego de algo positivo, de valores, de ánimo por el trabajo, de aportar algo a nuestra sociedad, la que nos ha tocado.

JA – Una pequeña diferencia, a colación de lo que hablábamos sobre la obra no objetual, es que los artistas plásticos desaparecen. Desaparecemos todos. Es cuestión de tiempo. La diferencia es que quedará nuestro trabajo. El objeto perdura y las ideas deben perdurar en ese objeto, no en papel.

Juan Lacomba.

JML – Nos metemos en los ochenta. Yo siempre te he visto a ti con una doble historia, como autor y otro tipo de actividades.

JL – Yo siempre he tenido una.

JML – Bueno, vale. Define un poquito como se desarrollan los ochenta, cuando tú ya estabas, digamos instaurado. Era el momento de los “panderos” de 2x2 metros y ese tipo de historias. ¿Cómo viste venir todo lo que vino después, durante el transcurso de los ochenta? Después de Pepe Cobos, después de La Máquina Española...

JL – No entiendo muy bien la pregunta. Cómo vi, es decir... ¿Cuál es mi opinión de lo que ocurrió o desde qué perspectiva vi lo que ocurría entonces? ¿O cómo lo veo ahora? Pues como lo vi entonces.

JML - ¡Cuéntame!

JL – Yo lo veo como lo vi, como una ola que llegaba. Simplemente digamos que a partir de los ochenta hubo un cambio político. Acabó el período de UCD, accedió el PSOE y hubo una transformación, una implantación muy aguda de una democracia que tenía que empezar entonces, no a ser efectiva sino a organizarse. Yo cuando volví de Francia, vi que la gente que estaba en la universidad pues a lo mejor habían cambiado de ser comunista a socialista, gente que era troskista se había hecho de AP, gente que... Vi un cambio que yo no sabía donde estaba nada. Esto era un organigrama donde había habido un movimiento de tablero de ajedrez muy curioso y la gente se posicionaba. Aquello era una especie de democracia que empezaba a describirse, donde había estrategias y posiciones. Arco contribuyó a aquello.

JML – Habla de eso.

JML – Yo vi que Arco era un componente nuevo. Yo expuse con Juana en aquella época, que era el mayor exponente que se podía tener en aquel momento. De pronto, vi que había presupuestos de estado que lo mismo se hacían para una cosa que para otra.

Había un desorden nuevo, que no era ni el orden académico ni tampoco el orden oficial de lo escolar, de lo universitario. Las escuelas recientemente habían sido nombradas facultades universitarias. Había entrado gente nueva. Entonces, todo lo que no hubo de reforma universitaria de las escuelas se produjo en la calle. Entonces hubo un movimiento de “sálvese quien pueda” y a ver quien se arrima al poder. Hubo gente que tuvo agallas y gente que dijo que “esto es un disparate”, un barco a la deriva y sálvese quien pueda. Y eso fue y de aquel polvo pues vienen estos lodos. Sencillamente no hubo un orden ni un esquema de valor; y el tiempo ha demostrado que lo que se buscaba era el mercado. Eso lo dijo Barceló en un momento dado: la vanguardia es el mercado. Esa es una frase que yo no he dicho y que resuena en todos los años ochenta y que se ha utilizado mucho. Es el mundo de Baudrillard, de las exposiciones del mundo postmoderno, el situacionismo. Era la ideología que privaba. Yo particularmente estaba fuera de todo eso.

JML - ¿Por qué?

JL – Por vocación. Yo después de Madrid, salté a París y de París salté de nuevo a Madrid. Y me vine a vivir a Carmona. La gente me decía ¿por qué no te quedas a vivir en Madrid? Yo soy un pintor bastante individualista y cerrado. Un poco antipático.



JML - ¿Qué...?

JL – Sí, sí lo soy. Voluntariamente. No soy un pintor gregario ni un pintor social. No lo soy ni quiero serlo. Me avergüenza lo público. Tengo cierto pudor por lo público, es una cuestión privada. Y después era un momento muy delicado. Amigos míos habían muerto en París. Era el momento del SIDA. Era un momento... muy duro.

JML - ¿De qué momento me hablas?

JL – De 1985, que es cuando yo vuelvo de París. La Máquina Española surge en 1984, creo... y la revista Figura un poco antes. En una de mis venidas de París, presenté yo el número cero de Figura en la facultad de BBAA, que la portada era de Gordillo. A mí me propusieron hacer una portada para Figura.

JML – “Titanlux y moralidad”, de Rafael Agredano. ¿Qué recuerdas de ese texto?

JL – Él venía a decir que había una nueva situación. Si tú te lees con detenimiento el texto, pues nada... Yo estaba fuera de eso. Es más, cuando Juana entró en eso por estrategia de mercado, yo salí. Tú lo sabes muy bien. Por vocación y también por disparate. En un momento dado, disparate de mercado. Culo veo, culo quiero. Aquello no tenía ni pies ni cabeza. Todo era una cuestión de estrategia circunstancial, como la aplicación warholiana de que todo el mundo tiene derecho a 15 minutos de fama. Era una especie de nueva mentira democrática de que el arte tenía que ir por ahí por cojones, con ese desorden. En el resto de Europa, ningún artista menor de 40 años exponía en ninguna galería, ni solía exponer. De hecho, se ha visto. ¿Cuánta gente estaba y no está? ¿Por qué? Porque se ha cansado, porque ha tirado la toalla, porque no tenía voluntad. El arte es también una carrera de fondo y una carrera personal, de empeño. El arte no es ni un capricho ni una ocurrencia. El mundo postmoderno lo vendía así. Eso se ha terminado ya. Se ha terminado ya porque han venido nuevas olas perversas que han eclipsado eso.

JML - ¿Me puedes hablar de esas nuevas olas perversas... que han eclipsado eso?

JL – Olas perversas desde mi punto de vista. ¿Qué quieres que te diga? El “parecer es ser” de un mundo postmoderno ha llevado a una especie de vacuidad y simplemente el acceso de nuevos presupuestos y motivados del estado en aras del arte o las instituciones. Ha habido una especie de nueva responsabilidad social compartida, de las entidades bancarias, de entidades de índole institucional y demás, que han tenido por cojones y por ley, que gastarse un dinero en lo que se lo tenían que gastar. ¿En quién se lo iban a gastar? En la gente de El Paso ya se lo habían gastado. Tenía que ser en ¿a ver qué sale? Que me digan lo que sale, que me digan lo que sale. ¿Y quién decía eso? Pues

tremendo, tremendo quien lo decía. A lo mejor el concejal de cultura de un ayuntamiento o un señor que se metía en política sin tener idea de...

JML - ¿De qué año, más o menos, estás hablando ahora, Juan?

JL - De los ochenta y de los noventa.

JML - ¿Pero algún año más concreto?

JL - Esto empezó fundamentalmente a partir de mediados de los ochenta. A mediados de los ochenta es cuando esto se agudizó y se institucionalizó como una forma política de hacer la cultura, que era una imitación de lo que en Francia había hecho Jacques Lange: promulgar la política cultural y democratizar el arte. Eso de democratizar el arte yo creo que nunca lo he entendido. Pero bueno... me aburre un poco el tema, me fatiga. Sobre todo cuando a estas alturas hay que explicar lo que ocurrió. Porque la mayoría de la gente no está ni conforme, está herida. Decepcionada y al mismo tiempo frustrada de lo que ocurrió y de lo que ocurre. Me duele tener que decirlo, pero es así.

JML - ¡Tú di lo que quieras!

JL - Yo he intentado sobrevivir a esa frustración, que la tuve en su momento. No fue una frustración. Fue simplemente una decepción. Había hablado del desencanto. El desencanto lo tuve yo en plenos ochenta. Yo sabía muy bien con qué araba. Para mí, la decepción y la desilusión vinieron después. Yo no veía formalidad ni categoría artística en muchos de los aspectos. Había mucho narcisismo, mucha teatralidad y sobre todo mucho desorden político. Eso tiene responsables con nombres y apellidos. Repasemos quiénes han sido ministros de cultura, quiénes han sido responsables de instituciones culturales. Repasemos quiénes han sido consejeros y directores generales. Son los auténticos responsables. Esto está escrito en los periódicos, en los anales. Estábamos contagiados de la Movida madrileña. La Movida madrileña contagió todo el aspecto social de la vida cultural española. Y a río revuelto, ganancia de pescadores. Ahora los pescadores pues ni han pescado, ni tienen ganancias. Eso es lo que ocurre.

JML - ¿Por qué se acabaron los ochenta?

JL – Porque vinieron los noventa. Radicalmente el mercado tenía que imponer otras cosas. El mercado era ya lo que privaba. Pues ya está. Y la crítica, que no existía, hizo conversiones, posiciones tácticas para no estar fuera de lugar, como un nuevo narcisismo que venía del prurito postmoderno. Gente que no tenía ni puñetera idea. Simplemente sabían un poquito escribir y se metían a tener criterio. Repasemos los textos, veremos la poca consistencia que tienen. Ocurrió y te digo que no ha sido bueno. Hubo un momento explosivo de creatividad –eso es cierto- , sobre todo en los ochenta. En los noventa, menos. Y eso fue todo. Nada más. Y eso acabó cuando empezó el SIDA.

JML – Eso es un tema muy importante.

JL – Muy importante central. Central.

JML – Permíteme. Hace un poco entrevisté a Chema Cobo. Como tú sabes, estuve un año y medio en NewYork. Sobre 1990 todo el Soho estaba lleno de cartelitos que ponían: “Aids is killing the artists, homofobia is killing the art” y Chema tocó ese tema también. Es muy interesante. Abunda un poco, si te apetece, en ese sentido.

JL – Es que para mí... es un tema que afectó mucho a mi pintura y a mi vida personal. Es bastante importante y creo que para la mayoría de la gente, de una u otra manera, porque la explosión de los setenta –hay que ser honesto y decirlo- hubo gente que se replegó y gente que se inmoló, y gente que... bueno. De ahí surgieron muchas cosas. Yo conocí a gente que fueron abandonados por sus amigos. La modernidad ha sido muy cruel. La modernidad postmoderna en España ha sido muy cruel y muy insolidaria. Dispuesta a estar jugando a frivolidades; o sea, que cuidado. Entiéndeme, la vida en las grandes ciudades respondía a una especie de exceso de energía o exceso de producción, que podía ir en una especie de “espuma social” en la que el artista podía vivir, como una especie de herencia...en fin. Yo escogí otro tipo de camino. Ni el mercado, ni... Se puede decir que me consideré un exiliado.

JML - ¿Un emboscado?

JL – Un emboscado, sí. Y autosubvencionado.

JML - ¿Rafael Zapatero es otro emboscado?

JL – Pues no lo sé.

JML – Sois de la misma generación.

JL – Él es un poquito mayor que yo.

JML - ¿Pero, le sigues respetando como autor?

JL - ¿Me pides una opinión? Yo es que no tengo contacto con él.

JML - ¿Qué te pasó a ti a finales de los ochenta?

JL – A mí me pasó antes y te lo vuelvo a repetir. Yo es que tuve poco trato con vosotros. Me encontraba esporádicamente con la gente. Yo estaba en Carmona. A mí nadie venía a verme a Carmona. Yo necesitaba aburrirme para trabajar. Tú sí has venido a verme a Carmona, por ejemplo, pero otros no.

JML - ¿Y en Carmona interactuaste mucho con Albert y Kippi?

JL – Muy poco. Los vi varias veces. No, esta gente venía a curarse de la c... a Carmona, a hacer una terapia de turismo rural. Y del alcohol y ya está. Nada más. Kippenberger hacía ironía sobre el tema del motivo y muchas cosas, pero vamos, yo no los trataba. Eran unos pasados urbanos. Ellos estaban en el magnetismo urbano de los postexpresionistas. Habían retomado el sistema. La vida en Alemania es mucho más dura. Esa especie de mundo mediterráneo en Carmona, con esa austeridad agrícola y demás, les resultó interesante. También impuesto por Juana, ¡eh! Ellos no estaban allí por eso. ¿Tú sabes cuál era la estrategia de Kippenberger? Venderle a Carmona, a los catetos que entonces gobernaban, la colección suya de dibujos de Beuys.

JML – ¡No me lo puedo creer!

JL - ¡Claro, chico! Yo me enteré al final. No vendieron nada. No se llevó a cabo porque los otros no sabían ni cuál era la oferta. A lo mejor, si lo hubieran hecho y se hubiesen enterado, hoy tendríamos cosas interesantes.

FN (Fau Nadal, presente en la entrevista, interviene) – Yo ya me estoy mordiendo la lengua. Puedo intervenir ¿no? Porque claro, aquí se han dicho muchas cosas y yo estoy de acuerdo en gran parte. Los ochenta fueron dos. Hubo una revolución y una contrarrevolución. Pongamos que fue hasta 1985 la revolución, o quizás menos, que venía de los setenta. Y a partir de ahí, hubo lo que está hablando Juan, de la estrategia de mercado, Art is bussines de Andy Warhol, y todo eso. Bueno, seguís... Yo voy al hilo.

JML - ¡Por favor!

JL – Vamos a ver. Estrategia de mercado, ni loco. Lo tenía que decir la tonta-boba del Warhol. Es muy inteligente, pero al mismo tiempo muy aburrido. Tonta-boba porque es una caricatura de sí mismo. ¿Dónde está la dignidad? ¿No? Eres una tonta-boba de encajes, ilustradora de cuarta de revistas. Lo digo yo abiertamente. Muy listo porque claro, lo primario siempre es primario y esencial. Es tan listo como Duchamp. Tan listo tan listo, que nos quedamos igual. ¿Sabes lo que te digo? Para mí, la inteligencia objetiva no me emociona, porque detrás lleva un impulso pedante de manifestar la inteligencia como valor, y para mí eso no es un valor.

JML – Disculpa la pregunta. ¿El panorama actual cómo lo ves?

JL - ¡Ah! ¿Pero hay panorama? Es que no lo veo. De verdad que no lo veo. Veo una tendencia. Ya no hay artistas, hay tendencias. Eso de que la única compensación... te hablo de la generación de los setenta, ese mundo post-hippie y demás, el mundo alternativo post-sesenta y ocho, lo que es pre-postmoderno... El mundo postmoderno ha hecho mucho daño, en el sentido de que... Yo pienso que hay que rescatar el sentido de que la verdadera compensación es el arte, ni la fama, ni el triunfo económico, ni el glamour. Porque eso se antepuso a la producción. Era pura estrategia. Yo creo que el

arte es porque sí. El arte tiene una especie de plenitud. ¿Un nivel de romántica? Pues sí. Pero eso es incombustible. Y cuando fracasa lo romántico, tienes que echar mano de Aristóteles y de Kant para construir el mundo. La razón es un vehículo de salvación también.

JML – ¿Cuando dices Kant, te refieres a “Atrévete a pensar por ti mismo”?

JL – Por supuesto. Eso es más caro, se paga. Pero esa es la compensación del arte. ¿Cuál es la diferencia entre la masa, este mundo que nos lleva, del consumismo, de la no singularidad, de la ausencia de perspectiva y demás, y el artista? Pues el artista tiene que insistir en construir su personaje, fortalecer su personaje. ¿Que todos somos artistas? Sí, pero eso es una perogrullada de Warhol y del mundo hippie. Es como decir que todos somos hijos de Dios. ¡Pues claro!

JML – Fau: ¿Tú quieres hacerle alguna apostilla a Juan?

FN – Bueno, no. Apostilla no. Lo que ha dicho antes del tema de la frivolidad... En realidad, quien se creyó superior, quien se creyó que eso no era una pose, que había un fondo, no lo entendió. Aquello yo lo viví como una reacción de separación, de diferenciación con el mundo post-hippie. Entonces había frases que le daban la vuelta a la situación, como por ejemplo, “el hábito hace al monje”, etc.

JL – Parecer.

FN – Eso es, parecer. Se antepuso la estética a la ética. En el fondo, quien tenía algo que decir lo vivió como un juego, pero nunca se lo creyó.

JL – Sí, pero mató por ello.

FN – Luego, lo que pasó es que hubo dos partes de los ochenta. Una fue un germen creativo importante. Y otra que fue la reutilización indiscriminada de determinados valores y de enterramiento en vida de otros, porque para todos no había sitio en el barco.

JL – Todo se acababa con aristocratizar simplemente un contacto personal, inmolando el hígado en los... y a ver si al cateto de turno le cuento un chiste y... Era una situación poco edificante, moral y económicamente.

JML – Bueno, dada la calidad de la entrevista, es el momento de concluirla. Juan: ¿no tienes nada más que decir?

JL – Los ochenta fueron divertidamente tristes. Yo en los ochenta he vivido mi plenitud. Quizás cuando yo estaba despertando a las cosas más importantes de la vida. Era el momento entre los veinte y pico y los treinta. Yo tenía muchísima ilusión y muchísima energía. Yo creo que en mi pintura se ve. Y había un espíritu crítico muy importante. Un espíritu de fe en el arte muy monumental. Y por el otro lado, el frente americano, el frente mediterráneo, el frente alemán.

FN – El frente italiano.

JL – El frente italiano siempre está. Había muchos frentes y la encrucijada era París. Todo eso acaba en una etapa negra en mi pintura, de nocturnos, canteras, vendavales, tormentas. Muy de bajada al fondo de las tinieblas. La noche oscura del alma. Yo acabé en los ochenta con una depresión. Estuve tres años deprimido y tuve una terapia y tal. Tuve que salir yo por mi propia cuenta. Tuve que reflexionar y reconstruirme de nuevo, porque lo que había no era válido, sencillamente. Y lo digo honestamente, sin ningún tipo de problema. Que quizás como personaje he salido fortalecido, pues sí. Pero tuve que sufrir en mí unas circunstancias terribles, psicológicas, de tensiones, de gente que desaparecía, de mundos que se venían abajo. Y todo eso fuera de la oficialidad, porque yo no tenía en la universidad un despacho, un horario, un trabajo que lo cura todo. ¿Tú me comprendes? Ni un carguito. Yo estaba en Carmona viviendo como podía. Después dejé a Juana. Volví a los dieciocho años. A cero. Cero pesetas.

JML – Juan, excepcional.

Rafael Ortiz.

JML – Tú heredas la galería de tu padre, la galería Melchor. Por cierto, que todo el mundo está de acuerdo en que de pronto cambias la línea. ¿En qué momento cambia este espacio de lo que era Melchor a lo que es Rafael Ortiz? No me refiero al momento, sino al concepto. Era un poquito antes del ochenta o después del ochenta. Cuéntame tus sentimientos sobre todo de aquel momento.

RO – Bueno, realmente no fue así. No fue una herencia y lo digo porque hay que aclarar esas cosas. Mi padre monta la galería y el nombre se lo pone porque le parecía que era un nombre atractivo. El tenía un director que era Ben Yessef, un pintor de la Escuela de BBAA de Sevilla. La línea de trabajo que este hombre desarrolla allí era generalmente invitar a artistas de la Escuela de BBAA: Pérez Aguilera, Amalio García del Moral, Mauri, Santiago del Campo, gente del mundo académico. La galería Melchor dura cuatro o cinco años con esta dirección y con esta línea. De pronto, llega una crisis. Mi padre no se había ocupado, no había sido el director, había situado a una persona en ese espacio y prácticamente decide casi cerrar la galería. A partir de ahí, salí yo. Mantuvimos el nombre del espacio y enfocamos la galería en una dirección diametralmente opuesta a como estaba. La galería ya era nuestra y lo que hicimos fue incorporar artistas de nuestra generación. Por aquí pasaron Juan Leyva, Rafael Zapatero, Pedro Simón...

JML – Eso fue en el año...

RO – Pues hace alrededor de treinta años, del ochenta. Allí se hacen primeras individuales de mucha gente. Patricio Cabrera, por ejemplo, que estaba todavía en la Escuela de BBAA. Nosotros lo fichamos. Creo que fue la primera o segunda de Antonio Sosa, Zapatero creo que fue la primera también en una galería, Pedro Simón, Emilio Parrilla, José María Báez, que sigue con nosotros, al igual que Patricio. Era prácticamente gente de nuestra generación, año arriba, año abajo, porque pensábamos que era lo que queríamos mostrar. Estaban muy próximos a nuestra manera de pensar. Fueron años bastante complicados porque había una especie de herencia, de condicionante... Todo el mundo pensaba que aquello seguía siendo de mi padre. Y bueno, tuvimos que poner las cosas muy claras, sobre todo a pintores de la Escuela de

BBAA, a muchos profesores, a muchos catedráticos que querían exponer. Porque realmente lo que marcó este director de la galería estaba muy enfocado a profesores de la escuela, que eran tan dignos de respeto como los demás. Pero nuestra línea era otra.

JML – En 1970, Juana de Aizpuru abre su primera galería aquí en Sevilla. Tú sabes que acaba de cumplir cuarenta años. Son años muy difíciles. En 1975 muere el general Franco. Hay una serie de acontecimientos políticos y sociales que...

RO – Estaba yo en la mili.

JML - ¿Estabas tú en la mili, de verdad? Esas cosas me interesan mucho, Rafa. Bueno, sabes que hace poco se ha inaugurado una exposición en el Reina Sofía que se llamaba Esquizos. Era, más o menos, la figuración madrileña, que yo, desde un punto estadístico, tengo más claro que el agua que se acerca bastante al 50% el número de artistas andaluces.

RO – Yo creo que más.

JML - ¿Tú crees que más? Con los aledaños que no han metido al final, casi que más. Bueno... Tú ya estás funcionando y... bueno, la gran eclosión de galerías en el país y en Europa –tampoco somos tan marcianos- se produce a partir de los ochenta. En el ochenta, Bonito Oliva lanza la Transvanguardia. En 1982 aparece la revista Figura. En 1983 se inaugura el primer Arco. Lo monta Juana. Entonces hay una especie de sensación de que una serie de planetas están en línea. Nos tenemos que ir a 1987 para que aquí desembarque el arte renano, montado por nuestro querido Ignacio Tovar. También en 1987 –fíjate que rápido- aparece el desembarco de Dan Cameron en aquella exposición en La Caixa, que se llamó El Arte y su doble. Confluyen muchas cosas desde 1984 a 1987, pero hay una sensación estudiada, muy seria de que no es que confluyan en España, que confluyeron, pero es como que confluían en Sevilla. El Arte y su doble fue en Madrid, pero todos fuimos a ver aquello. Daba igual Ave, expreso o lo que fuera. Y aquí hay una historia. Se calienta la historia. Hay un tipo que se llama Pepe Cobos. Monta una galería nueva y se forman cuadras. Tú ya tenías la tuya, pero Juana monta otra cuadro. Pepe monta la suya. Háblame de esos tiempos. ¿Qué recuerdas de esa historia que de pronto, sin comerlo ni beberlo, éramos internacionales?

RO – Bueno, efectivamente el arte de Renania fue una exposición extraordinaria, pero también estuvo el Barco K un año o dos después, estuvo una exposición bastante buena de artistas jóvenes en el museo, en la que ya se presentaban todos estos artistas con la mayor dignidad y sin ningún complejo. Yo creo que El Arte y su doble y las otras dos que hizo Dan Cameron fueron tres hitos. Fue un ciclo que, de alguna manera, marcó mucho. De hecho, casi todos los artistas que allí estaban, son. Ves a Orozco, el mejicano, con aquel coche que partió, o Jeff Koons...

JML – Antes de Chichuelina.

RO – Sí, antes de Chichuelina. El caso es que curiosamente aquí hay una eclosión de galerías. Tengo que decir que Cuando Pepe Cobos abre, nosotros llevábamos días. La galería Rafael Ortiz se abre justo días antes que Pepe. Aquello fue un período de emociones, de descubrimientos. Eran aventuras. Cada exposición de éstas era verdaderamente asombrosa. Hay una frase que es muy recurrente y que me gusta mucho. La decía mucho Rosa Queralt y que yo utilizo: las exposiciones tienen que ser lugares donde ocurran cosas. Realmente, cuando vas a una exposición y te quedas indiferente es que no ha sucedido nada.



JML - ¿Cómo definirías tú la iconografía de los ochenta en Andalucía? Es decir, ¿cómo definirías tú, pero sin tópicos, el tipo de imagen que se producía en los ochenta y cómo fue evolucionando hasta meternos en los noventa?

RO – Yo creo que había como un estilo. El otro día llegó un mail de una institución que tenía una obra de Curro González y me hacía mucha gracia porque Silvia, nuestra asistente, decía “¿Esto es de Curro?” Estaba sorprendidísima. Digo sí, sí. En aquella

época todo era como muy homogéneo. Era la manera de pintar de la época. Tú ves una obra de los sesenta y tiene ese aire sesentero. Y aquí no cabe duda que los jóvenes, que eran con los que yo trabajaba en aquel momento, Juan Lacomba, Curro, Patricio... pues había una pintura bastante fresca. La fotografía ni se olía.

JML - ¿Qué pasa a finales de los ochenta? Hay una cosa muy curiosa que es La Movida Madrileña. Aquí también hubo movida. Una de las características principales que las diferencia es que en Madrid se puso a pintar y a dibujar todo el mundo. Y claro, ¿qué es lo que pasa? Que cuando pasa la historia, se cae todo el mundo, salvo los que eran artistas plásticos de verdad. El que era más fílmico, como es el caso de Pedro Almodóvar, pues siguió haciendo su cine y el que era diseñador de ropa, tal. Y el que estaba abocado a morir de una manera u otra, se murió, lo consiguió. Hemos enterrado ya a mucha gente. Me ha comentado alguna gente en Madrid que de pronto aparece una consigna política por la que había que arramplar con los ochenta. Incluso se han escuchado frases de “No te puedo llevar a Arco porque de los ochenta no me dejan”. ¿Qué sabes de eso?

RO – Yo creo que exageran un poco. Yo he tenido mucha libertad para ir a Arco. No he tenido el más mínimo problema nunca. Quizás es cierto que la galería ha ido evolucionando y nunca ha sido una galería de tendencia. Creo que nunca lo ha sido ni lo va a ser.

JML – Tú tienes un *cocktail*.

RO – Claro, tengo un *cocktail*. Ahí, a finales de los ochenta, estaban Pedro Mora, Juan Francisco Isidro... Estaban artistas mucho más conceptuales. Pero seguían estando José María Báez, Patricio Cabrera... gente de la vieja guardia, que siguen estando con nosotros. Y se van incorporando gente nueva a través de intercambios con otras galerías.

JML - ¿Cuál es la diferencia con los noventa?

RO – Yo creo que al arte joven se le empieza a tener mucho respeto, quizás excesivo. Quizás en los ochenta, bueno, eran los niños que pintaban y tal. En el buen sentido, exagerando un poco. Había artistas con un determinado estatus, pero ya a finales de los ochenta se empiezan a valorar otras cosas. Yo creo que la crítica empieza a valorar más quizás el artista más reflexivo, menos visceral. Hay un cambio, un giro importante en el concepto.

JML – Y pasan los noventa, y pasa la vida, y pasa la gloria y nos ciega la soberbia. Raimundo Amador.

RO – Completamente. Una canción muy buena.

JML - ¿Y ahora cómo ves el panorama? Di lo que te salga del hígado, pero no me hables de economía.

RO – No. De economía nunca hablo ni aunque me pregunten. Yo creo que se están valorando las cosas por la entidad que tienen. Incluso los coleccionistas están haciendo colecciones de una manera mucho más reflexiva, más sosegada. Yo creo que estamos viviendo un momento bueno en cuanto...

JML – No vale hacer locuras. ¿Es lo que quieres decir?

RO – No. No tanto eso. Vamos a ver cómo te lo puedo decir... Yo creo que la gente sabe lo que quiere. Yo lo digo cuando me hacen una entrevista: ahora mismo hay coleccionistas que tienen un conocimiento del arte contemporáneo y de la historia del arte reciente que te impresionaría. Eso antes no pasaba. En los ochenta y los noventa compraban más alegremente.

JML – También había más parné.

RO – Compraban alegremente, pero hoy la gente estudia mucho. En los últimos años, tenemos los dos extremos. El que compra para decorar su casa, que siempre lo ha habido, y que yo recomiendo que vayan a otro sitio. Y el que realmente se interesa y hace unas colecciones estupendas y que da gusto hablar con ellos. Y que

desgraciadamente no abundan. ¿Sabes que en Valencia han cerrado tres galerías en pocos meses?

JML – Una tragedia.

RO – Una tragedia tremenda.

JML – A principios de los noventa todavía había humor.

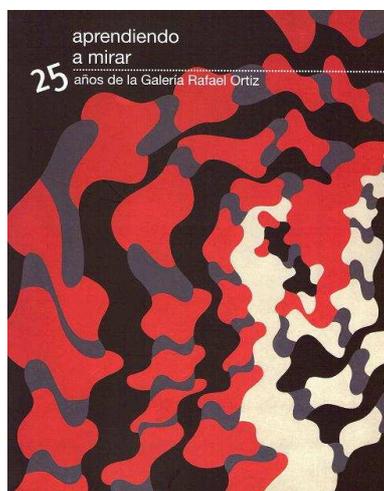
RO – Había humor efectivamente. Se encajaban las cosas de otra manera.

JML – Ese humor se ha perdido.

RO – Se ha perdido completamente. Se ha perdido humor, pero quizás se ha ganado respeto en otros aspectos.

JML – Sin embargo, a veces no podemos ser tan apasionados. A veces –espero que estés de acuerdo conmigo- la noticia buena es que no hay ninguna noticia, que todo se va instaurando...

RO – Sí, porque también es cierto aquella frase de no se quién, que decía: *“Todo tiene que cambiar para que todo siga igual”*.



Fau Nadal.

JML – Empieza por el principio: 1980.

FN - ¡Cuánto tiempo! Yo había entrado en la facultad y por lógica generacional empecé a conocer a gente que luego fueron interesantes. Con el primero que hablé fue con Larry. Luego Curro Cassillas, que lo conocía de antes. Luego conocí a Curro González, y ahí me fui empapando. Yo venía con una cierta formación autodidacta. Siempre me había interesado el mundo del dibujo y del color. El primer año fue un año de conocimiento. Me inicié en distintas técnicas y sobre todo me empapé de lo que pasaba en la ciudad, que en aquel momento empezaba a tornarse en un sitio bastante interesante. Empecé a participar en cosas en 1981. Recuerdo que había un premio, Luis Cernuda...

JML – No. Primer Premio Diputación de Sevilla. Luego pasó a ser Luis Cernuda.

FN – ¡Ah!, bien. Yo participé en aquello y me escogieron una obra: “Yo mismo y la palmera”. Y a partir de ahí, me hice muy amigo de Rafael Agredano. Empecé a moverme por el círculo de los FRIDOR y bueno, ya me metí de lleno en lo que era la sopa cultural y artística, sobre todo, que había en Sevilla en aquel momento. Fueron unos años muy interesantes. A partir de ahí, había una especie de revolución, de una serie de conocimientos. La gente se arriesgaba mucho. La gente vivía en un continuo “darse” y recibir. Era muy bonito. Eran relaciones no sólo personales, sino que también había un tráfico y un tránsito de ideas y de sentimientos que yo no lo he vuelto a vivir, de verdad.

JML – Un hecho trascendente fue la aparición de la revista Figura en 1982, que de pronto se monta el pollo...

FN – Bueno, yo recuerdo que eso fue en 1982 ¿has dicho? Sí, a finales de curso apareció la maqueta del número cero, que la habían hecho Paneque y alguna gente más. Estaba Concha Otero, Paco Cabeza... Yo en aquella no participé, pero me ofrecí a ayudarles en la redacción para el siguiente número. Me publicaron alguna cosita. Recuerdo que para Arco de 1983, me encargaron que entrevistara a determinada gente.

Yo, después del número uno, empecé a darme cuenta de que la revista Figura empezaba a tener las primeras firmas de aquel momento e iba teniendo una importancia. Yo estaba porque la gente se promoviera, aparte de alguna nota internacional y algún santón del momento. Sobre todo, que se dirigiera a la gente que estaba empezando y que tenía una obra interesante, evidentemente. Que sirviera un poco de plataforma de promoción. Y ahí ya tuve la primera nota de lo que pasó luego. Y fue que a Paneque, que en aquel momento era el director, lo que le interesaba era meter a grandes firmas. Yo me acuerdo que lo que quería era meter a Fede Guzmán, que entonces no lo conocía nadie, a Pedro G. Romero, que entonces no lo conocía nadie y que luego fueron muy conocidos. Bueno, que en aquel momento no eran famosetes ni tan siquiera. Tuve una oposición tremenda, porque a Paneque lo que le interesaba era meter firmas. A partir de aquello, me di cuenta que había una utilización de la revista por parte de Paneque. Lo mío era una cosa como más desinteresada. Yo no pretendía colaborar con aquello para sacar relevancia propia. Me di cuenta que a Paneque lo que le interesaba era sacar tajada y medrar dentro del panorama. Entonces hubo unas cuantas desavenencias y...

JML – Me acuerdo.

FN – Y como él ya se dio cuenta de que yo no tenía el mismo criterio que él, pues para el número dos, que yo tenía que hacer el tema de Arco, me dijo: “Mira, cómo tú no has hecho el trabajo de Arco...”, que el trabajo que tenía que haber hecho en Arco, en realidad lo podía haber hecho en cualquier momento, pero era una excusa para tirarme de las orejas y ponerme un poco... y yo le dije: “Mira, no te esfuerces, olvídate como colaborador de Arco que yo tengo otras cosas a las que dedicarme”. Porque tampoco yo quería ser comparsa del ascenso de nadie. Y ahí me quedé, en el número uno. En el número dos, yo trabajé algo pero no salí porque yo le dije que me borrara de las listas. Yo no lo tuve en aquel momento en gran consideración, pero digamos que fue el adelanto de lo que pasó en la segunda parte de los ochenta.

JML – Yo recuerdo perfectamente lo que me defines porque me lo contaste en el bar de enfrente de la Facultad, del cual no recuerdo el nombre. Llegaste un día muy enfadado y me demostraste que eras un tío noble porque estabas defendiendo a tus amigos. Y lo que te publicaron fue un pequeño texto sobre el fanzine. Recuerdo incluso que empezaba así: “¿Qué es fanzine? Fanzine eres tú, guapa”. ¿Vale? Me acuerdo perfectamente.

Sigue la historia. Vamos a una exposición que nadie saca a colación, pero que yo sí la he sacado a colación. De pronto gota fría. Recuerdo que llovía en Sevilla sin parar. Yo ya me había ido a la Complutense de Madrid, pero tú sabes que volví inmediatamente, después de las Navidades, porque aquello no me gustó nada. Y de pronto me doy cuenta que hay una exposición, que tres amigos se juntan, que sois Cassillas, Agredano y tú. Se hace una exposición en un barito que se llamaba Caliope. Y me quedé tan alucinado con la sobrepasada potencia iconográfica que había... Recuerdo sobre todo una especie de *black room*, de los primeros, con aquellos dibujos fluorescente pornográficos terribles.



FN – Sí, sí.

JML – Y que estuvisteis muy bien apadrinados, y llovía y llovía... Y a partir del Caliope, cuando vuelvo yo, tuve la suerte que a través de nuestro amigo Andrés Cid, se monta una exposición que en principio parecía una locura, pero que demostró una serie de cosas.

FN – Bueno, sí. Aquello del Caliope... El taller de los Fridor, en el patio de San Laureano era como una Atenas en pequeñito. Allí confluía para tomarse una copa, hacer una charla o fumarse un porro lo mejor de las nuevas generaciones de Sevilla. Gente de muy diversas disciplinas. Los Fridor eran diseñadores sobre todo. Luego Manolo hizo otras cosas. Allí iba muchísima gente, que luego han sido cineastas, productores, en fin.

JML – P. Pérez.

FN – P. Pérez, sí. Andrés Cid... Nosotros le hicimos en Figura un artículo sobre arquitectura postmoderna. Él fue en Sevilla uno de los apóstoles de lo postmoderno. En aquel momento traía un poco de color a ese gris tremendo de la arquitectura anterior. Esto era un bar que hacía exposiciones y que además era muy grande y que estaba en un sitio muy bueno, al principio de la calle Feria, muy cerca de la Facultad. Aquello fue un evento cuando aquí no había eventos. Éramos tres pintores jóvenes. Era un momento de mucho glamour, de mucha imagen. Porque los ochenta fueron en parte una apuesta por la estética. Estábamos cansados de la ética machacona del post-hippie. Ahí la estética ya era una premisa ética en principio.

JML – Eso está bien.

FN – De todas maneras, luego se confundió mucho, porque mucha gente se quedó con esa piel solamente y no profundizaron. Pero había una serie de principios éticos muy fuertes también, que yo creo que se han malinterpretado en gran parte. Con el tiempo se ha hecho un cliché, pero un cliché muy endeble. Bueno, volviendo al tema, nosotros hicimos aquella exposición. Fue un evento. Vino todo el mundo. Fue algo que nosotros no esperábamos. Recuerdo que los carteles eran obras de arte. Yo diseñé el cartel y lo hizo Rafael Herce.

JML – Yo lo tengo.

FN – Fueron serigrafías auténticas. Se hizo una tirada pequeña y la colgamos por todos los sitios modernitos del momento. La respuesta fue masiva. Desde la cultura al dinero, pasando por la gente más moderna. Había un montón de gente. Ninguno éramos conocidos, pero estábamos vendiendo algo que en aquel momento era una necesidad. La gente quería eso. Luego, Andrés Cid habló con Rafael Lucas y lo que hicimos fue que en vez de nosotros tres, lo ampliamos a más gente. Ese fue el principio de los Ocho pintores juntos. Yo me dediqué a invitar aquí y allí. Y más que por amistad, lo que me movía era lo que había visto de la obra de la gente.

JML - ¿Qué pasó con los Ocho pintores juntos?

FN – Bueno, que tuvo un éxito excesivo en principio.

JML - ¿Ruidoso?

FN – Ruidoso. Bueno, excesivo... la verdad es que no fue tan excesivo. Pero ante eso se arremolinaron muchas moscas y las moscas terminaron pudriendo el pastel.

JML - ¿Te refieres a las parejas?

FN – A las parejas y a los allegados. Yo recuerdo a mucha gente que se fue pegando con cara de pena, diciendo “Oye, yo quiero ser también”. Otros que decían “Vámonos, esto no es interesante”. Quiero decir que por activa y por pasiva aquello levantó los apetitos de mucha gente. No me refiero a las instituciones, que nos aceptaron bien, sino a muchos advenedizos. Se hizo la exposición en Sevilla. Se hizo otra en Málaga y recuerdo que había otra para Zaragoza. Ahí fue tal el grado de disensión que, aunque no perdimos las amistades, decidimos que aquello no podía ser. A Zaragoza fue sólo una parte y entonces el espíritu de los ocho ya se había perdido. Podíamos haberlo utilizado como una buena base. Éramos jóvenes idealistas y románticos y no supimos verlo.

JML – Recordarás que Juana de Aizpuru se enteró de aquello y nos invitó una tarde a su galería. Pero en vez de presentarnos ocho, nos presentamos cincuenta mil, y entonces ella se asustó. Bueno, seguimos para delante. De pronto a Ignacio Tovar se le ocurre Ciudad invadida...

FN – Yo conocí a Ignacio Tovar y tal. Ya en aquel momento había una...

JML – Tú en aquel momento te vas a Madrid ¿no?

FN – Sí, sí. Inmediatamente después me fui a Madrid un tiempo. Y luego volví porque me di cuenta que no era oro todo lo que relucía. Y tan me di cuenta que tan siquiera probé el mundo de New York. Bueno, ya en Ciudad invadida digamos que es la segunda mitad de los ochenta. Ya lo dije el otro día con Lacomba. En los ochenta hay dos momentos: uno de revolución y otro de reacción. Las instituciones, el poder no había deparado hasta ese momento en la utilización de eso en su propio... el PSOE en

concreto, que en aquel momento tenía que dar una imagen de España. Estábamos en plena campaña, en la que el país pasa a formar parte de los países de primera línea y que la consolidación democrática se exprese. Eso, a la larga fue lo que mató la creación en los ochenta. Había un pastel, que era ese dinero público. Porque como todos sabemos, aquí no había un mercado. Se hizo un Ave, a ver si no se descolgaba el sur del norte. Pero claro, Sevilla siempre ha sido una tierra de productores de arte, pero el mercado no estaba aquí y había más bocas que platos. Entonces, quien cogió las riendas de la producción de arte público pues evidentemente tuvo que quitarse a mucha gente de encima. No se cogieron a los mejores. Se cogieron a los más domesticables.

JML – En 1987 confluyen Arte renano y también viene Arte y su doble a la Caixa. Ese año fue clave. ¿Qué recuerdas tú de aquellos tiempos? No olvides que Kippi y Albert se fueron a vivir a Carmona.

FN – Bueno, se fueron a vivir a Carmona como si se hubieran ido a vivir a la montaña mágica. Ellos vivían en una burbuja. A esa gente yo los conocí, pero eran tan altos que no me llegaba la voz. Eso fue de lo peor que pudieron hacer. Lo que debieron las autoridades hacer era exportar arte español. No importar arte, que por otra parte no estaba a una altura inalcanzable por aquí. De hecho, lo que se estaba haciendo por aquí, si se hubiera promocionado, hubiera sido mucho más interesante. En aquel momento, el cadáver ya estaba herido de muerte, el toro ya echaba sangre por la boca y se estaba arrojando a las tablas. La influencia era importante e interesante, pero lo que se hizo fue: vamos a ser internacionales, tanto las galerías como tal, lo que vamos a hacer es meter a algunos grandes de los españoles y les damos calorcito con algunos grandes de los que vienen de Alemania sobre todo. Y ya somos todos iguales. Yo creo que no se dieron cuenta que no solamente éramos iguales, sino que en más de un sentido estábamos por encima. La Transvanguardia italiana nos era más afín. La idea del nomadismo era tan propia nuestra que yo creo que, de alguna manera nos hubiera sido más interesante traer a los italianos que a los alemanes, con los que ni nos entendíamos ni nos queríamos entender. En el lenguaje te puedes entender con un italiano. Con un alemán, muy difícilmente. Los había con mejor voluntad y con peor voluntad, pero la voluntad nunca fue demasiado buena, más por su parte que por la nuestra. Ellos

desembarcaban aquí todavía con la historia del III Reich. ¿Cuántas guerras tienen que perder para darse cuenta que el III Reich ya murió hace mucho tiempo?

JML – Bueno, exportar arte español fuera se intentó reiteradas veces. Lo que pasa es que yo creo que aquí se planteó una especie de desembarco de Normandía y en realidad nos invadieron a nosotros.

FN – Sí, muy mal llevado a cabo. A la larga se puede decir que quien realmente fue responsable de que aquí mucha gente no llegara a culminar una carrera, muy ilusionante y con mucha calidad y mucha fuerza, fueron las instituciones, que estaban obligadas a colaborar con eso, es decir, a promocionar a los artistas. Porque aquí lo que se quería era un nombre, dos o tres. A esos se les daba el oro y el moro. Con lo cual era tal el nivel de estrés y de encargos que la obra de esta gente, que no eran marcianos, eran seres humanos, se resintió mucho. Y luego había un montón de gente que había hecho una cosa interesante, a los que realmente se machacó, se les negó el pan y la sal.

JML - ¿Qué pasa en los noventa?

FN – Bueno... en los noventa. En los noventa está lo que ha pasado antes. Recuerdo que nosotros hicimos, que nos lo produjo P. Pérez, una especie de documental que se llamaba 8x8, que eran los Ocho pintores juntos que hablaban ocho años después. Ya ahí había un desencanto enorme. Cada uno había tirado por algún sitio. Los había que todavía estaban activos en galerías, que podían ser dos o tres de los ocho. Los demás habían visto que aquello era un muro de piedra y después que saliera la primera sangre, después de los primeros cabezazos, pues como dolía no insistieron. Yo fui uno de ellos. Me dediqué a la enseñanza. Y entonces me metí en la Escuela de Arte de Sevilla y era tanta el hambre y tan poca la comida, que mis amigos a los que yo había metido en exposiciones, de haber contado conmigo para meterlos en Figura, fueron los primeros en darme la patada, porque ya en aquel momento todo se convirtió en lo contrario. Hablo de 1988. No todos evidentemente, pero para mí fue una gran decepción personal. Vamos a ver, yo no era de los peores y podía haber sido un competidor duro, si a mí me hubiera interesado competir hasta esos niveles, que la verdad no me interesó. Yo prefería un arte más personal y una vida –no sé si es la palabra- más auténtica. Recuerdo que Salomé del Campo una vez me dijo, cuando aprobé las oposiciones en 1993: “Ay,

yo no sé si darte la enhorabuena o no". Digo: *"Sí, hija. Dámela porque voy a comer de esto"*.

JML – Ahora ella está de oposiciones.

FN – Bueno, sí, pero eso no lo voy a refregar. Evidentemente, ahí la película... y no lo digo por Salomé, porque no fue de las peores, pero estabais... precisamente era el momento en el que se podía dar la patada a cualquiera, no sólo a mí. Se le daba la patada. ¡Tú ya no eres pintor! Tú ya te dedicas a dar clases. Y luego han tenido todos que mendigar cursillos. Pero eso ya es historia.

JML - ¿Y la década del dos mil?

FN – Bueno, ya en el dos mil se había echado tanta tierra encima, tanta arena encima. De todas las movidas que hubo, la única que se enmarcó fue la de Madrid. El resto se había tirado a la basura. Se había tirado tanta tierra encima y de una manera tan consciente que ya las generaciones jóvenes no lo conocían, no lo conocían. Lo que se hizo fue primero matar y luego se enterró a los muertos. Y tan bien se enterró y tan abajo, que los vivos que quedaban más jovencitos, salvo alguno que... Evidentemente se perdió aquella oportunidad, porque se quiso enterrar. Había cuatro pintores, dos sitios y tal. ¡Eso fue mentira siempre! Había más sitios, había más pintores, había más tema. Pero lo que no era eso, era demonizable. Se enterró, se ninguneó, se le quitó importancia, y ahora que se ha caído todo...

JML – Ahí voy. Háblame del ahora.

FN – Bueno, ahora. Ahora los que todavía viven de subvenciones, que son muy pocos, en fin, que no han caído en los brazos del caballo, de la heroína o de la pura tontería, que es quizás la peor de las drogas, pues están andando como los zombies de las películas de clase B, para arriba y para abajo, con las coronas de esas que salen en los roscones de reyes. Un panorama patético. Ahí han quedado las personas, las posiciones dignas, han quedado las ideas, en algún sitio. Pero, evidentemente, comparando la juventud de ahora, gente que tiene entre 20 y 25 años, y la de aquel momento, es evidente que el país no ha ido para arriba.

JML - ¿El futuro?

FN – Bueno, claro. Todo es cíclico. Esperemos otro ciclo. A mí, en otra ocasión –y ya no estaré aquí- me gustaría que no se actuara de la misma manera.

JML – Ouka Leele me contó en la terracita del Museo Picasso de Málaga lo siguiente: “Los que han venido detrás de nosotros, como no han conocido los ochenta es que no se lo plantean, pero mi hija me dice que le gustaría que volvieran para conocer un poco de lo que viví yo”.

FN – Yo creo que era una juventud que estuvo sometida a mucha presión, porque aquí en España pasamos de la inquisición a la guerra de las galaxias, en diez años o menos. Aquí entró todo a borbotones. Era tan fuerte la corriente de ideas y de formas de vida, que en realidad fueron años bastante heroicos. Nosotros pasamos de un sistema fascista a un capitalismo feroz. De una sociedad del trabajo a la sociedad del ocio. De una sociedad del pluriempleo a la sociedad del ocio. Nosotros fuimos una juventud privilegiada, pero teníamos un grado de responsabilidad que hoy se echa mucho en falta. Porque vivíamos y nos divertíamos, pero también estudiábamos, trabajábamos. Yo recuerdo salir de la Facultad e ir a estudios de los amigos a seguir pintando. Eso hoy es impensable. La sangre es la misma, pero lo que ha cambiado es el tiempo.

JML – Fíjate lo que acabas de decir. Yo me acuerdo en 1986 o 1987 que uno de esos sitios era mi casa, cuando vivía con Ignacio Laza. Una vez llegué a contar 23 bicicletas a lo largo de toda la escalera, con sus cadenas, que era una cosa muy daliniana.

FN – O Duchamp.

JML – O daliniana, muy daliniana, la cortina de motocicletas. Pero lo más curioso de todo es que los dueños de todas esas bicicletas arriba, independientemente que uno estuviera haciendo la cena o el otro equis, todo el mundo estaba dibujando.

FN – Sí, había una pasión que hoy se echa en falta. Hoy no hay pasiones, hoy hay intereses. El poder es el que ejemplifica, el que da ejemplo. Y dio muy mal ejemplo y

todos nos contaminamos de ese mal ejemplo. Unos más y otros menos. Cuando nosotros teníamos otros sitios de los que tomar ejemplo, pero esos sitios cada vez se han reducido más. El único ejemplo fue la cultura del pelotazo, los casos de corrupción. La gente entraba en la cárcel y salía al poco tiempo. Y disfrutaba el dinero que había robado.

JML – Y ahora también.

FN – Y ahora también, en fin. Yo no sé si ahora, si esta crisis realmente servirá como una especie de filtro. Si es realmente tan mala o si no es tan mala en el fondo.

JML – Si no tienes otra apostilla, yo creo que esto está terminado.

FN – Sí, que yo nunca he robado.

JML – Yo tampoco.

Ignacio Tovar.

JML- A ti se te ocurre una barbaridad en 1985, que fue Ciudad invadida, que rescata el arte más joven de la ciudad. Les abres las puertas del museo. En tu escrito dices que había que abrir las ventanas. Luego montas, con dos comisarios más, Arte renano, el arte alemán último, que viene aquí. Dos preguntas para empezar: ¿Cómo se te ocurrió lo de Ciudad invadida? ¿Qué sentiste para tomar aquella decisión? ¿Tú intuiste el enorme éxito que iba a tener aquello? Te pregunto también si recuerdas que, a lo mejor, alguno de los hermanos mayores te dijeron: ¡Oye, qué has hecho!

IT – La forma de llegar al museo condiciona mucho lo que me pude plantear. Yo no tenía vocación ninguna de montar exposiciones. Pero me dicen: “Mira, el museo está hecho un desastre”. Prácticamente no tenía ni pies ni cabeza. Los directores iban cambiando porque venían y se iban. Quien se hizo cargo del museo, después del último director, era una chica que no tenía ningún criterio claro. Luego se hizo cargo del museo la Junta de Andalucía y vieron la oportunidad de cambiarlo. Como no había director, era muy fácil. No tenían que esperar que viniera nadie. Se inventó el cargo de comisario de exposiciones. Cuando Bartolomé Ruiz ¹⁰ me llamó para llevar el museo, le dije que yo no tenía vocación ninguna ni sabía lo que yo podía hacer. Lo que yo propuse fue probar y ver si eso era posible. Si no soy capaz, te lo digo y si es al revés, si eres tú el que no estás conforme con lo que estoy haciendo, me llamas. Me lo dices y me mandas a mi sitio y tan amigos. Perfecto, de esa manera seguro que llegamos a un acuerdo. Total, que empecé. El primer problema era que el museo estaba ¡tan tristón! ¿De qué manera hago yo que esto esté dinámico? Una exposición con gente de mi generación ya la había habido un poco antes, que se llamó “Pinturas de Sevilla”. Entonces no tenía sentido organizar una exposición con los de mi generación, porque además estaban más reticentes. “¡Qué más da, qué más da”, decían! “¿Para qué vamos a hacer una exposición?”

¹⁰ Bartolomé Ruiz es un personaje fundamental durante todos estos años. Ha ocupado diferentes cargos políticos dentro del Área de Cultura y fue quien señaló el Monasterio de la Cartuja como sede del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. El edificio estaba preparado como espacio expositivo desde la Exposición Universal de 1992.

“Ya hemos hecho otra y ¿qué repercusión tiene?” Bueno, pues pienso en gente joven, porque a la gente joven no le cuesta ningún trabajo cederte un cuadro, al contrario...

JML – Sí, pero tú sabías que algo se estaba cocinando aquí. Que no era algo aislado.

IT – Sí, lo primero fue pensar que la gente joven es mucho más dinámica. Y bueno, en 1982 yo había organizado una exposición en la Delegación de Cultura, en la que estaban Curro González, Patricio... Fue una exposición de compromiso, de hacerla rápido. Entonces llamé a alguno de los que ya conocía y les dije que se me había ocurrido hacer una exposición de arte joven, porque eso iba a suponer que el museo se llenara con los amigos, con la familia, gente nueva. Porque ya estaba bien de señoras con abrigos de piel rancios. Era gente de fuera, compromisos, que era la gente que venía. En octubre de 1984 había una exposición en la que coincidí con Bartolomé. Al día siguiente me fui al museo a trabajar. Desde entonces hasta mayo estuve dándole vueltas a la idea de organizar una exposición de artistas jóvenes, y no sólo la idea, sino que le dije a Curro y a los que conocía, que le dijera a todo el mundo que estaba pintando que me interesaba verlos.

JML – Me parece muy lógico que los primeros contactos fueran Curro y Patricio. Entonces viste otras cosas y aglutinaste.

IT – Supongo que más Curro porque... no recuerdo... estaba más próximo, vivía muy cerca del museo. Entonces empecé a ver estudios y me llevé dos meses y medio sin dormir, para pensar cómo le metía yo mano a aquello.

JML – Si me lo permites. Yo creo que cuando más alucinarías fue cuando llegaste a vernos a David Padilla y a mí, que pintábamos en un cuchitril, porque sólo cabían en la pared dos cuadros de dos metros. Tú tuviste que alucinar con aquello, porque viste estudios de todo tipo. Nosotros estábamos alucinados. ¡Que vamos al museo!

IT – Pero en vuestro caso, erais muy ordenados y teníais pinturas que ver, teníais mucho que ver. Pero es que entrabas en otros estudios y no había manera de ver cosas, era muy difícil ver cosas. ¿Por qué? Porque se estaba empezando a pintar. En el de Pedro G.

Romero era que yo tenía que guiarme más por lo que me estaba contando y porque me daba la impresión que era un tío inteligente y que sabía lo que quería hacer, más que por lo que estaba viendo. Entonces, la forma de ir seleccionando a gente, en muchos casos... y lo he dicho muchas veces por el paralelismo que puede haber con la generación actual. La generación actual está muy bien informada, trabaja más y tiene mucha más producción, porque saben que si no... Pero en Ciudad invadida era “¡voy a pintar!” Entonces, Guillermo Paneque...

JML – Agredano. No me digas que él ya tenía pintado “Ciudad inundada”.

IT – Agredano lo que decía era: “*A mí lo que me gustaría es que me pintaran los cuadros. A mí pintar no me gusta. Yo decido el qué y tú me lo pintas*”. Cuando vi que empezó a hacer fotos, le dije: “Ya lo has conseguido”.

JML – En el catálogo de Ciudad invadida hay tres cosas muy importantes. El prólogo tuyo, que lo dices muy claro, que te basaste en un poema de Kavafis...

IT – Sí, “¡Que vienen los bárbaros!” Que era como la gente nueva.

JML – Sí, pero también estaba “Titanlux y moralidad” y luego un texto muy bonito de Manolo Caballero. Muy bonito, extraordinario.

IT – El de “Titanlux y moralidad” era precioso y además explicaba muy bien la pintura de la gente joven y el otro era muy divertido y lo había oído en una conferencia del Colegio de Arquitectos. Representaba mucho la frescura de la forma de trabajar de entonces. Entonces yo escogía los artistas en algunos casos porque tenían una obra muy hecha. Y en otros, porque la obra la intuía, más que la veía. Todavía no se habían hecho muchas cosas. De hecho, para algunos los primeros cuadros que pintaron fueron los que presentaron en Ciudad invadida. Eso en las generaciones de ahora es impensable.

JML – Vamos a ir adelantando. Montas Ciudad invadida. Con el paso del tiempo, yo tengo la sensación de que montaste un espacio “delicatesen”. Y la cosa se empieza a calentar. Yo creo que fue fundamental Arco. Aparecen los ochenta y salen los galeristas al mercado a elegir. Entonces se monta aquí una historia. Juana no se va del todo. Pepe

Cobo abre espacio. Hay una especie de “sana” competencia. ¿Cómo viste tú toda aquella movida? Porque claro, eran dos galerías que estaban internacionalizadas o que se internacionalizaron muy rápido. Hubo “sanas” batallas muy lejos de Sevilla y sin tener en cuenta el filtro de Madrid. Nos íbamos encontrando en Basilea y en Colonia.



IT – Mira, de todas maneras Ciudad Invasada es una exposición que aquí tiene el interés que tiene, local. Pero luego hubo otra cosa que organizó la Junta en Madrid, que era “Andalucía, puerta de Europa”. Esa exposición tenía arte clásico, arqueología y arte contemporáneo. La idea fue de María Corral, pero en la parte nuestra, ahí tuve yo que hacer todo el trabajo. Ella dijo: “Mira, se ponen tres artistas mayores, como Carmen Laffón, Gordillo y Guerrero, que ocupan tres ámbitos diferentes; luego un grupo de gente de la generación mediana; y luego la parte de gente joven”. Gerardo Delgado hizo el diseño del espacio. Y fue una parte, que en vez de ir de relleno a la exposición, fue lo que salvó la empresa. Fue lo que compensó a la Junta de haber hecho ese esfuerzo. A partir de ahí, Bartolomé Ruiz y el consejero, que era Torres Vela, se pusieron muy a favor del museo, porque nos dieron el crédito para apoyar todo lo que venía después. Bartolomé Ruiz era un personaje muy clave en ese momento porque él apoyó a ciegas la revista Figura. Pero también influyó el haber organizado “Andalucía, puerta de Europa” y el haber estado toda la gente joven y ver que era un grupo dinámico y no sólo lo que le propusieran los de Figura, sino que estaba rodeado de más cosas. Este personaje más la exposición se unen a Ciudad Invasada. Y luego hay otra cosa que coincide: Arco se hace por primera vez en 1983. En 1984, los artistas de mi generación y de generaciones anteriores, a esos los barrieron. Los barrieron en el sentido de que los ignoraban porque

los galeristas querían gente joven. El fenómeno Barceló había sido una influencia enorme. Se descubre Barceló y venga, a buscar Barcelós.

JML – En 1987, tú te traes “Arte renano-Hacen lo que quieren”. Colonia, Düsseldorf...

IT – Yo no me los traigo.

JML – Bueno, eres uno de los que intervienen. Eso fue muy importante y te voy a decir por qué. Nosotros, los de mi generación, teníamos mucha simpatía por el arte italiano...

IT – Sí, sí.

JML – Pero resulta que los que vinieron aquí con mayor asiduidad, porque la Juana también intervino mucho, fueron los alemanes, hasta tal punto que dos muy conocidos se van a vivir a Carmona. Nosotros convivimos con los alemanes. Era una cosa normal. ¿Qué piensas tú de todo esto?

IT – Lo de “Hacen lo que quieren” me lo propuso el consulado alemán. Cuando me traen el dossier y yo veo las obras que traen a la exposición, yo digo que sí, pero a ciegas. Hablé con José Ramón, que entonces era el director, y le dije: “José Ramón, no se te ocurra no apoyarlos, porque es una oportunidad magnífica de ver a los artistas que ahora mismo en Europa están en discusión. Y además, yo creo que mucho más que los italianos”. Cuando ha pasado un poco de tiempo... a mí me parecían con más peso que los italianos. Al final, han tenido más trayectoria.

JML – El contacto con los alemanes fue muy enriquecedor.

IT – Bueno, el hecho de que estuvieran aquí... había mucha comunicación, sobre todo con la gente joven. La generación mía estaba viendo el panorama desde la barrera. Yo creo que fue interesante. Lo que ocurre es que todas las crisis son así. El problema de este país es que no tenía la infraestructura de crítica, de museos, de apoyo y de conexiones. Todas esas cosas que son las que, cada una desde un ladito, empujan y crean un cuerpo. Los alemanes tienen muy claro que exponen y que las colecciones públicas apoyan y entonces desarrollan. Incluso en la enseñanza de arte contemporáneo.

En Alemania artistas importantes siguen dando clase. Esa gente son los que avivan la llama.

JML - ¿Cómo definirías tú los noventa? Porque los ochenta están analizados.

IT – Tengo la sensación de que ahora mismo no recuerdo.

JML - ¿De qué?

IT – De los noventa.

JML – Bueno, cuidado con esa sensación que a lo mejor es más importante de lo que tú te crees. Si no recuerdas nada ¿por qué es?

IT – Se hacen exposiciones más normalizadas. Se había pasado el momento de las exposiciones colectivas. Llegó un momento en que había que hacer exposiciones individuales o había que contar una historia para montar una exposición. Entonces ya se hacían exposiciones con un cierto criterio y el problema del museo era que tenía unas posibilidades económicas relativas. Ni era poderoso ni era una penuria. Pero estaba la Diputación, que la Fundación Luis Cernuda sí tenía...

JML – Era un apoyo clarísimo.

IT – Clarísimo porque era mucho más dinámico. Tenía más rapidez a la hora de decidir apoyar o no una exposición.

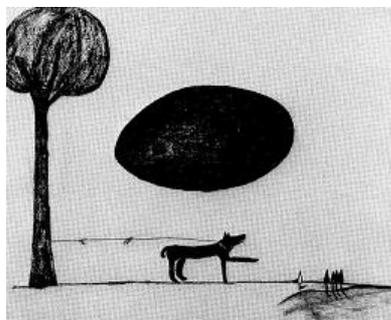
JML – Los premios los recuerdo con mucho cariño.

IT – Claro, el museo tenía resueltas muchas carencias porque la Diputación no tenía sala de exposiciones y las exposiciones las hacíamos en colaboración. Entonces nosotros gastábamos un dinero y la Diputación otro. Teníamos un programa de exposiciones en colaboración que quedó muy bien, hasta que la Diputación abrió su galería. Los premios

los recuerdo yo a finales de los ochenta. Ya en los noventa, la gente tiene que independizarse y buscar por sí mismo las habichuelas.

JML – Ignacio, ¿tú te acuerdas que durante dos o tres años todos teníamos una obsesión inexplicable por pintar no sólo animales, sino caballos, esqueletos de caballos, calaveras, elementos osarios, volcanes en erupción, inundaciones... por favor, Xesús Vázquez, Campano... Paul Maenz decía que cuando los artistas empiezan a hablar de cosas terribles, es que algo bueno está ocurriendo.

IT – Sí, pero esa obsesión... Lo de los volcanes es por lo de Lucio Amalio. Las imágenes de Tatafiore se ven en Arco y la gente acude rápidamente. Luego lo de los caballos, pues estaba Susan Rothenberg en America con una exposición que tenía unos caballos, que fue una cosa espléndida. Nunca volví a ver mejores cuadros de ella. También hubo un momento aquí que se hablaba de canibalismo. El canibalismo yo lo entendía como coger de aquí y de allí, tragarse todo lo que hubiera. Pero es que había algunos que no tuvieron la cabeza para darse cuenta e interpretaron que, pues nada, a pintar caníbales. Es que había cuadros que decías: “A mí esto del canibalismo no va por ahí”. De todas maneras, eran unos años de bulla, donde no daba tiempo a recoger una idea, sino que había que representarla.



Enzo Cucchi. A terra d'uomo. 1980.

Rafael Agredano.

JML – 1980, 1981, 1982... ¿Qué recuerdas de todo eso?

RA – En 1981 todavía no había aparecido la revista Figura, pero ya se estaba fraguando el germen de lo que iba a ser. Lo que yo vi en Arco ya se estaba reflejando aunque aquí no tuviéramos información. Nos llegaba a través de otras cosas, como eran las portadas de los discos, los dibujos... Cogías un disco de Nina Hagen y a lo mejor los dibujos interiores respondían al expresionismo alemán que se estaba haciendo. En Arco, lo que yo hice fue atar cabos. ¡Esto es lo que está ocurriendo! Porque además, todo ese tema del expresionismo... Nos movíamos en un ambiente punk, dentro de las tendencias tribales ciudadanas. A finales era como el post-punk.

JML – El punk surge por culpa de los árabes.

RA – Por el petróleo.

JML – Exactamente. Al subir el precio del crudo, los grandes grupos de los setenta... por el precio del vinilo. Jordi Sierra i Fabra, de El País, lo analiza muy bien. Los grupos de los setenta y otros no se pueden promocionar. Entonces surgen cuatro niñatos y se inventan el punk. Cuatro acordes, ni idea y además la consigna era “No future”.

RA – “No future”, que además coincidió con el nacimiento del liberalismo salvaje de la época, de Thatcher y Reagan. Porque además, la crisis que estamos sufriendo ahora se refiere al final de un sistema. El liberalismo se cargó al socialismo y al final se cayó también. Eso que decía el punk, digamos en la postmodernidad, esa negación de crecimiento, del avance... no es ni más ni menos que lo que está ocurriendo ahora. Todos estos movimientos ciudadanos que hay en contra de la especulación, lo que niegan es todo ese crecimiento. Teníamos esa visión de que no hay futuro. Era como una celebración de que no había futuro. Éramos muy jóvenes y saltábamos. Era una cosa muy feliz. “¡Qué bien, no hay futuro!”

JML - ¿Dónde ataste tú los cabos para averiguar lo que se estaba haciendo en Italia?

RA – Fue en Arco. Arco fue muy importante para el arte español. Ahí lo pillé yo.

JML - ¿No fue Antonio Gordillo desde Italia? Tú le escribiste un texto que se llamó “Shop windows artists”.

RA – No, no. Yo ya te digo que a mí me llegaban cosas, pero no de una manera tan rotunda. Te digo que yo leía el Domund. Hasta en la versión de Marie Claire venían cosas de Tatafiore. ¿Sabes lo que te digo? Tú no hilabas, pero claro, en Arco ¿cómo era? Una visión de galerías de arte contemporáneo donde estaba lo último. Era una caña, con todo ahí metido, de golpe. Todas esas cosas que vi, que parecían anacrónicas, pues no lo eran. Eso se llamaba postmodernidad. Antes de ver Arco era “¿Esto es antiguo o moderno?” También había gente que iba a Londres, pero alguno no se enteraba. No había resultados en el panorama. Quizás porque no tenían salida en las galerías y demás. Porque al año siguiente, el arte español había cambiado totalmente. Todo el mundo era neoexpresionista o transvanguardista y bueno, hubo un montón de gente superdivina que en Enero de 1982 estaban triunfando y en Marzo del mismo año estaban totalmente hundidos. Luego, el tiempo puso las cosas en su sitio y los puso en su sitio. El tema de la fotografía a finales de los ochenta... bueno, antes había empezado el tema del conceptualismo a mediados de los ochenta.



JML – Cuando tú analizas la década, hay un año clave, 1984. También son claves 1986 y 1987. En 1987 pasan dos cosas muy importantes. Para mí, los ochenta empiezan a

acabar en 1987. ¿Por qué? Porque viene el “Arte renano” y el “Arte y su doble”, de Dan Cameron, con sus teorías apropiacionistas. ¿Qué piensas de ese momento?

RA – Pero antes había una exposición que había hecho Barbara Rose y que era sobre jóvenes americanos y demás.

JML – Que la utilizaste para Titanlux y moralidad. Que dijiste: se parecen más estos americanos a los niños que tenemos aquí, que otros...

RA – Esa exposición yo no la había visto. Yo la conocía por referencias. Esa exposición fue antes que Arco 83, creo. Y el otro dato que yo tenía –en Titanlux y moralidad vuelco todo eso- era... bueno, yo vuelco mi pensamiento con respecto al arte, lo que yo opinaba que tenía que ser, pero ese artículo se debió mucho a lo que yo vi en Arco, sobre todo en Europa. Todavía no venían los americanos. En aquel momento era Europa lo que estaba de moda. Era lo que se suponía que iban a ser los ochenta. Esa exposición la conocía yo, había visto fotos. Eran datos que yo tenía, pero sin hilvanar. Datos de portadas de discos, lo que veía en revistas de arquitectura, lo que veía en la exposición de Bárbara Rose, cosas sueltas que yo no tenía por donde cogerlas... y allí en Arco me encajó todo. Y claro, lo que me encajó, más que una estética en sí, fue el espíritu que había detrás de todo aquello, el concepto. Un fallo que hubo fue que la gente copió la parte superficial. En Sevilla no lo hicimos tan así. Por ejemplo, se puso de moda Barceló en 1983 y 1984. En Sevilla había muy pocos. Estaba Guillermo Paneque, que vino de Córdoba y había empezado la carrera.

JML - ¿En qué curso estaba?

RA – En segundo, me parece. Tenía dieciocho años. Nos conocimos intercambiando un sandwich. Yo estaba sentado en el autobús que iba por allí. Lo miré y le dije: te cambio esto por parte del tuyo. Nos cambiamos un trocito de sandwich y empezamos a hablar. Es curioso cómo funcionan los flechazos. Las amistades siempre funcionan por flechazos, como en el amor. Al fin y al cabo, la amistad es una manera de amor. Fue como un amor a primera vista, digamos. Y Guillermo Paneque –tú lo sabes de sobra- , bueno, al igual que tú también, siempre habéis tenido conmigo una actitud como

paternal... el jersey negro de Lacoste, con el que salgo yo en lo de los curas, me lo regalaste tú.

JML – Hay otra foto tuya, vestido de cura, que aparece con un Vogue Bambini, lo de los niños, con flequillo...

RA – Sí, esa me la hizo mi madre.

JML – Muy de boga ahora.

RA – Sí, pero verás, aunque era evidente, un cura leyendo Bambini, pero es que yo había estado estudiando ocho años en un colegio de curas, con lo cual yo sabía lo que había. Yo había estudiado en los Salesianos. De pronto, esa foto que Juana expuso como ¡hum! Que tampoco tiene tanto tiempo, que es de 1994. De pronto la gente se está fijando mucho, por la actualidad que tiene eso, pero yo ya lo conocía por mi experiencia personal en un colegio de curas. Son cosas evidentes que se ponen de manera evidente. Porque además, hay gente que tiene como mucha mística con la metáfora. Yo tengo un cuadro que se llama “Odio las metáforas”, porque además se hacía el proceso inverso. Partía de una cosa evidente y la convertía en metáfora y a veces partía de una metáfora y la convertía en algo evidente. Y a veces, como si fuera un fotógrafo de guerra, lo evidente es lo evidente.

JML – Capa.

RA – Sí, de alguna manera está muy mal visto, pero no puedes pasar por el tamiz de la metáfora todo. Que no supone un ejercicio intelectual... Es que hay gente que tiene ese mal rollito. Pepe Espaliú, por ejemplo, lo tenía. Cuando luego, al final, resulta muy evidente. Hablar de *Querelle*... el autor, por Dios.

JML – Fassbinder.

RA – No, el autor de la novela, el de *El diario de un ladrón*. Bueno, un cuadro con un agujerito en una cárcel. Digamos que hay dos presos que hacen el amor a través de un agujerito...

JML - ¿Me hablas de Querelle de Brest?

RA – Sí. No, no. Te hablo de una película que hace como director. Te hablo de dos marineros que encienden un cigarrillo. Uno echaba el humo y el otro lo aspiraba. ¡Era una metáfora tan genial! Y entonces el otro hace lo mismo.

JML – Bueno, aquel momento se pone caliente. Los planetas se ponen en línea. Pepe Cobo abre galería. Juana no se acaba de ir del todo, porque Pepe me contó: es que Juana se fue. Y digo yo: no, Pepe, es que tuvo que esperar tres años por una obra, que son dos cosas diferentes. Pepe monta cuadra. Juana se da cuenta de la película. Juana monta cuadra. Al principio tú estás con nosotros, pero tú te vas con Guillermo y con Pepe (Espaliú). Luego, has vuelto con Juana. En fin, transfuguismo con mucha naturalidad, pero a mí lo que me interesa es: no éramos muy conscientes de lo que estaba pasando, ¿no? Todo era muy natural. De pronto ¡pum! Somos internacionales...

RA – No, es que estás hablando del pesimismo y del optimismo y había una cosa... es que te voy a contar una anécdota...

JML – Yo creo que lo que me quieres decir es el sentido de lo tragicómico de siempre.

RA – No, no. Te voy a contar una anécdota concreta. Estaba una vez con Pepe Giles, que era otro amigo nuestro, fantástico, fallecido el pobre. No sé que me había dicho, que le digo yo de pronto: ¿sabes lo que yo odio de ti? Ese pesimismo optimista que tienes. Voy a retocar un poquito lo que te estaba diciendo. Tiene que ver con Barceló y demás. Todo ese arte de los ochenta... Aquí había una pintura más de dibujo. Eso de la materia... que pintaban una gilipollez y le echaban materia en lo alto. Aquí le echábamos ideas. De hecho, era una pintura muy dibujada la pintura sevillana de los ochenta. Insisto que me refiero a todos los que estábamos aquí. Había terrenos malditos, como el dandismo, que era muy típico de las vanguardias. Cuando muere ese dandismo, los progres nos tachaban de frívolos. Ese dandismo era una cosa revulsiva. Éramos punkis o no sé qué, modernos. Para mí no era una palabra degradante que nos llamaran modernos. ¿Tú has visto la película esta de los modernos?

JML - ¡Claro!

RA – Claro, eso es. Éramos modernos. Modernos con todas las consecuencias. Nos tachaban de frivolidad, cuando tampoco era tan cómodo ser moderno. Que cuando nosotros empezamos a ser modernos la gente todavía iba con trenka y con barba. ¿Te acuerdas que teníamos que ir todos juntos por la calle, porque la gente pasaba y nos miraba?

JML – Ellos iban con trenka y barba y nosotros, en terminología Fridor, íbamos “astracanos”.

RA – Era un arte que respondía a una forma de vida también. Sabíamos lo que hacíamos. De hecho, retomando lo que te decía de Barceló, era que aquí nosotros no copiamos a Barceló. Cuando Barceló sale al panorama, nosotros estábamos muy informados. Primero por el tema de Figura. Date cuenta que Figura nace en 1983, muy bien llevada y que de pronto tiene como cierta resonancia fuera. De hecho, se vendía en París y demás. La edición era muy pequeña, como 2500 ejemplares, pero caía en las manos que tenía que caer. Recuerdo que la directora de L'Art de París, de la parte donde ponen los museos modernos de París, decía que si había algunos artistas en el mundo informados éramos los sevillanos. Yo recuerdo la redacción de Figura totalmente inundada de revistas de arte de todo el mundo. Por eso estábamos tan informados. Los artistas de Madrid estaban informados de lo que veían. Es que nosotros dábamos información. No es que cogiéramos información de las revistas. Es que nuestra revista decía lo último que había que decir. Y tú, estuvieras en la redacción de la revista o no, estabas allí porque tus amigos estaban en Figura. Tú pasabas por Figura, las revistas pasaban de mano en mano. O sea, que a nosotros nos llegaba la información antes que a los demás. Aunque luego unido con lo de Barceló, yo creo que no tiene nada que ver. El hecho de que nuestra pintura fuera más dibujada y más rápida... era como de inmediatez de expresar una idea. No nos recreábamos.

JML – Lo que luego Brea llamó la economía de la representación.

RA – El superfragilísticoespialidoso de Brea. ¡Ah! Pues yo leí... pues yo creía que era un problema mío, pero que va. Una vez, hablando con su traductora al inglés, me dijo que pasaba completamente de Brea porque no sabía que hacer ya. Yo tengo un texto en el que él habla sobre el barroco. De hecho, ahora estoy escribiendo un libro que ¿no te lo he contado? Que es una recopilación de artículos, que se supone que lo tengo que escribir pero que no lo escribo.

JML - ¡Oye! ¿Ese libro tiene que ver con Rafael Ortiz?

RA – No. ¿Por qué?

JML – Porque ha empezado a publicar.

RA – Bueno, el hermano de Rafael Ortiz está metido en una editorial.

JML – Sí, ya lo sé. Ha empezado una edición de artistas. Yo le dije: he de advertirte que Rafael Agredano está aglutinando todos sus textos. Que lo sepas.

RA – Ya. Recuerdo que cuando entré en Juana, una de las personas que me recomendó fuiste tú. Porque además fue curiosa la forma en que... Me dijo: “Quiero ver tu estudio”. “Yo es que no tengo estudio”. Bueno, pues da igual, y me contrató. Y en el descontrato, también fuiste tú, por otra parte... Yo no había quedado contento. Bueno, eso es una historia que tú conoces. Yo había entrado ahí, que estaba muy bien...

JML – Eso ya está escrito.

RA – Hubiera estado muy bien si no se hubieran metido los otros por medio.

JML – A ti lo que te pasó es que te tiraron las cartas. Lo veo sin acritud.

RA – No, pero la misma Juana también sin acritud, porque luego he trabajado con ella. Entendió que esto era un acto...

JML – No, yo creo que ella entendió que había una aventura y que tú anímicamente no podías renunciar. Te fuiste un día a hablar con ella a su casa de Los Remedios. Ella me lo contó al día siguiente: *“ha venido muy nervioso, pero se lo agradezco”*. ¿Y qué pasó? Que tú tuviste tu aventura y tal. A mí me hiciste una gran putada. ¿Por qué?

RA – Ya, que te dejé con el marrón.

JML – Yo es que te veía con Pepe y Guillermo. ¿Y ahora que hago yo?

RA – Sí, pero gracias a eso, a lo mejor... fue muy duro meterse en La Máquina, pero también me enseñó un mundo que quizás yo no hubiera conocido en Juana, por mi capacidad. Ella siempre necesitaba conocernos, pero es que La Máquina te lo imponía. Teníamos actividades colaterales. Teníamos que salir en grupo o no teníamos que salir.

JML – Y Paneque se cogía la rubeola (para no salir).

RA – De hecho es que a mí nunca me contaban nada.

JML – Bueno, pero fue como fue.

RA – Sí, si a mí me parece muy bien. Además, si todo el mundo coincide en que eres el tonto de la galería, pues algo habrás hecho. Yo es que soy una persona muy diferente a Guillermo Paneque. Yo soy muy explosivo aunque tenga mi vida interior. Bueno, son historias que no llegaron a nada. Que tampoco tienen porqué llegar a nada. Es el tópico del camino: volver a empezar otra vez. Gente que iba muy bien no volvió a empezar. A mí se me dio la oportunidad y yo volví a arrancar. Cuando La Máquina iba tan bien, de pronto vino una crisis. Recogemos vela y vamos a puerto. Unos nos quedamos, por decirlo así, en los restos del naufragio, agarrados a una tabla. Pero esa tabla va a explotar en otro puerto, vas flotando y te viene una ola y te ves otra vez en medio del agua.

JML – Pero eso te pasa hasta después de muerto. Eso pasó de verdad. No es que sea Macondo ni García Márquez. Un tipo dice: “Que me enterréis aquí”. Pero resulta que hace un viaje, ya de mayor, a otro poblado, Y se muere y lo entierran en el otro pueblo.

De pronto hay lluvias torrenciales y se orada la tierra del cementerio, por el río. Sube mucho el nivel de las aguas y sale flotando el ataúd y vuelve al pueblo. Eso es muy sudamericano, pero no me creo nada. Pero vamos, que sí, que se vuelve al útero continuamente.

RA – Ya, ya...

JML - ¿Y qué pasó en los noventa, Rafa?

RA – Pues nada, que empezó la crisis, aquella primera. Ya venía de antes. Lo que pasa es que aquí no nos podían contar nada porque teníamos los Juegos Olímpicos y teníamos la Expo. No podíamos fracasar, aunque evidentemente ya estábamos fracasados. Había que proyectar al mundo, con lo cual la caída fue todavía peor. Seguimos dando bandazos.

JML - ¿Te acuerdas en Cuenca? Que alguien te dijo: “Yo no te conozco”. Y tú respondiste: “Pues estará usted mal informado”.

RA – Sí, sí. Que hablé completamente ronco. Es que también el mundo del arte por fuera... la gente se equivoca mucho. A través de la prensa, te odian o te envidian sobre cosas que son mentira, que están en sus cabezas. Es lo de salir a tomar copas. Si estás con tres amigos, pues estás con ellos. Pero si hay un famoso, tú estás pendiente de ese famoso. Nosotros éramos famosillos, conocidos. Aunque salíamos en otros sitios, aquí éramos conocidos por el ABC, que era el periódico que les llegaba. Entonces, si la gente te ha visto borracho y haciendo tonterías... Pues no, yo no estoy borracho por haber salido en el ABC. Estoy haciendo tonterías porque estoy borracho con mis amigos. Y además, ni tan siquiera me estoy dando cuenta de que me estás mirando.

JML – Eso es muy importante.

RA – Tú tenías que demostrar buena educación, estabas sometido a pruebas continuamente, que no fueras insolente y tal. Esa fue la prueba que nos tocó.

JML – ¿Pero en los noventa qué pasó? Después del entusiasmo.

RA – Pues nada. Fue una época de crisis, de tener que volver a remontar de otra manera. Fue en todo el mundo. Aquí lo que pasa es que coincidió... España tuvo un valor añadido. Acabábamos de salir de una dictadura. Había punk, como en todos los lados, pero los horarios eran otros. España era más divertida porque en España se cerraba más tarde. Sigue cerrando ahora más tarde. Somos un pueblo muy de calle, muy mediterráneo, y más en el sur. En los noventa ya se nos quita la historia de *boom* internacional. Es que tú ibas a New York en los ochenta y pasabas por un kiosco y todas las portadas hablaban de España. En nuestra medida fue como cuando cayó el telón de acero. Lo que se estaba haciendo en todo el mundo era con una estructura... Yo me acuerdo que la gente de fuera vestían todos de firma y nosotros tuvimos que coger cuatro trapos y reliárnoslos. En Sudamérica pasa un poco igual ahora. Son un poco de hacérselo ellos, como nos pasó a nosotros. Bueno, que me desvío del tema. Era eso, nosotros éramos modernos porque todo el mundo era moderno, pero nosotros teníamos un valor añadido, de que acabábamos de salir de una dictadura. Nos pusimos de moda por eso, porque era como una celebración. Todo el mundo celebrando que Franco se había muerto. Otra cosa que nos pasó también fue que nos pusimos todos con muchas ganas. Nos remangamos y nos pusimos a trabajar veinticuatro horas al día. De hecho, la gente decía que en España ¿cuándo se dormía?

JML – Al hilo. Eso de que en España cuándo se dormía, me lo dijo Dokoupil hace un par de meses. Me decía que lo que más le fascinaba era que en 1985, 86 y 87 estaba totalmente alucinado porque en Madrid no dormía nadie. Eso un alemán no lo entiende. Eso por un lado, y luego has dicho una cosa muy importante. Siempre hay una consecuencia inmediata ante hechos trascendentes. Hay actos reflejos. Se cae el muro y ¿cómo está Berlín ahora? Está que se sale, pese a la crisis. Está todo el mundo allí. O sea, New York después de las gemelas –esto también habría que hablarlo- es otra cosa. Es un pueblo. Berlín está que se sale. Hay un reflejo de la sociedad, de la gente más joven. Te entran ganas de celebrar algo.

RA – Claro, es que es mucha responsabilidad. Date cuenta que en nuestra generación, que fue tan criticada, porque al principio nos criticaban de frívolos y de todo, a nosotros nos había caído la parte más importante: se trataba de cambiar España para empezar.

JML – Para empezar.

RA – Porque como yo dije en un artículo mío, para los extranjeros éramos como una especie de mexicanos que bailaban un “tango aflamencao” en lo alto de una mesa, que es una cosa muy rara. Entonces había que cambiar la imagen del país. Eso era super-urgente, de ahí la importancia de la imagen. Nosotros veníamos de una época de imagen.

JML – Nosotros lo entendíamos muy bien.

RA – Nuestra generación lo entendió muy bien. Estábamos en una época de imagen. La imagen era importante, pero la imagen era la idea también. Nosotros no éramos frívolos, éramos modernos, pero aparte de eso...

JML – Trabajábamos.

RA – Claro, trabajábamos. Cada uno estaba haciendo sus cositas. Estábamos haciendo lo que teníamos que hacer. Y toda esta gente que nos criticaba de frívolos, no eran tan tontos, porque empezaron a ver que en la gente joven de aquel momento, es donde el poder en España centra su mira. Esta es la gente que nos va a cambiar la imagen. Ahora España ya no es esa gente aflamencada que baila tango. Ahora es como igual a cualquier otra gente. Y esa es la gente de nuestra generación y esos fuimos nosotros. Además es que nos costó. Porque además es que nos insultaron, pero bueno, nos lo pasamos muy bien también.

JML – Y aún nos siguen insultando. Pero te digo una cosa. Eso de la connivencia con el poder es muy antiguo. Los aposentadores, Leonardo con los Sforza, Velázquez, Goya. Claro que convivían con el poder. ¿Con quién iban a convivir? ¿Con el tonelero? No, Rafa. Eso es un juego tremendamente fascinante y muy peligroso. Es evidente que la Movida de Madrid la utiliza fundamentalmente Tierno Galván para que sea la imagen de Madrid y en consecuencia de España. Sí. Es evidente que cuando el PSOE se hace con el poder, utiliza los ochenta como su imagen. Pues también. Llega un momento dado en que quieren cambiar y deciden tapanlo todo. Eso está absolutamente documentado. Pero fíjate de lo que me estoy acordando ahora. Hace muchos años me

dijiste que Picasso primero se movió por los salones y luego se puso a pintar... Para mí cambia mucho todo con Barceló.

RA – Sí, primero que en ese momento estaban de moda las periferias europeas. La periferia europea necesitaba un artista español. Tenía que ser alguien con mucha capacidad de estar trabajando y a la vez dando entrevistas y por la noche en los bares. Tenía que se Barceló. Le encanta a todo el mundo de fuera del arte. Era como el artista oficial. Pero también como una figura prohibida, pero no en el sentido de que no se pueda hablar de él porque te lo prohíban, sino porque es como un lugar común.

JML – Bueno, el tipo curra.

RA – Sí, sí. Tiene su mérito, pero a mí lo que me alucina de aquella época era como toda España entera se pone a pintar como él, menos los andaluces. Somos los únicos, que sin ser grupo, porque no éramos un grupo, así con manifiesto ni nada, pero desde fuera... A los andaluces no nos podían ni ver. ¿Qué habíamos hecho nosotros para exponer fuera...?

JML – Sin pasar por el filtro.

RA – Fíjate qué curioso es que las dos galerías más famosas, las dos únicas galerías conocidas fuera de España en los ochenta, eran dos galerías sevillanas: Juana de Aizpuru y Pepe Cobos. Luego tú miras y lo que hacíamos aquí no tenía nada que ver con lo de fuera. Y luego, los que hemos aguantado más tiempo hemos sido los andaluces.

JML – Evidente.

Soledad Lorenzo.

SL – Yo cuando vuelvo de Londres, me uní mucho a escritores.

JML – Eso es muy interesante para un galerista.

SL – Quiero decir que más que gente del mundo del arte, conocí a escritores. Pero bueno, sí... me metí en otra faceta. Quiero decir que la inteligencia visual es muy diferente. Venía con el bagaje familiar, no propio, y entonces cuando empecé supe que no lo iba a dejar en la vida. Porque me interesó más el arte que la palabra.

JML – Es muy curioso, supongo que porque todos tenemos una cierta experiencia, cuando te llega algo duro de verdad, una pérdida profunda, yo lo que creo es que una de las cosas que ocurren, tú lo has explicado muy bien, es que empiezas a distinguir lo que es importante de lo que no lo es ¹¹.

SL – Para mí no fue la tristeza o la pérdida. Para mí fue el hecho de la muerte. De pequeño sabes que ha muerto tal y lo vives... y de repente, en medio segundo, me estaba volviendo otro ser. Sin pensar. No sólo era la pérdida. Era enfrentarte a ese hecho, que era una cosa casi literaria, que no es vivencial hasta que no lo vives en una persona, y luego claro, siendo una persona joven. Recuerdo la cara de mi hermano en Puerta de Hierro y supe que hubo una transformación. Lo que me vino a la cabeza no tenía nada que ver conmigo.

JML – Vamos a ver, Soledad. Por lo que me has contado, aparte de este hecho trascendente, van pasando los años en un momento muy importante para este país. Tú abres la galería sobre 1986 o 1987. Ya estabas conectando, estabas con muy buenas personas, de calado y que te estaban orientando muy bien. Estabas conectando muy bien con el mundo literario y con el mundo plástico. ¿Qué te hace abrir la galería?

¹¹ Previamente habíamos estado hablando de la muerte de su marido, acaecida muy al principio de su matrimonio.

SL – Bueno, yo no quería abrir una galería. No, no. Precisamente porque me interesaba muchísimo mi cambio, mi transformación. Lo que estaba viviendo con mis amigos escritores y artistas, ¿sabes? Entonces yo me conozco, yo soy una persona muy responsable, mi padre nos educó así. Entonces yo sabía que si abría la galería, esto iba a ser mi dedicación total, porque en el colegio era una empollona. Quiero decir que te conoces tus actitudes y si tienes esta responsabilidad, te vuelcas en ella. Y precisamente porque sabía lo que me estaba pasando a mí, yo no quería ser una autónoma. Yo quería trabajar para alguien, pero claro, van pasando los años. Hay un momento en que efectivamente sientes la necesidad de saber quién eres... y te tiras al ruedo.

JML - ¿Con qué gente primero te tiraste al ruedo? Es decir, ¿qué artistas captaste en aquel momento?

SL – Pues empecé mi galería con Alfonso Fraile, porque me gustaba muchísimo su obra y no tenía galería. Luis Gordillo no tenía galería. Quiero decir que en aquellos tiempos no, porque buenas galerías había muy pocas. Había tres. Luis Gordillo había estado trabajando con Vijande, luego trabajó con Elvira, pero lo habían dejado. Y Alfonso también. Y bueno, empecé con esa generación que es, como quien dice, la que más me correspondía generacionalmente y que yo cogí como la nueva generación, que yo creo que empieza con Fernando Vijande, con Luis Gordillo, Guillermo...

JML – Estamos hablando de los setenta, muy al principio. La nueva generación madrileña, que luego sigue en los ochenta.

SL – Claro, sí. Pero me refiero que empieza en los setenta.

JML – Totalmente.

SL – Claro, por eso te digo que era lo diferente, lo nuevo. Y bueno, yo por Luis Gordillo sentí un flechazo. Luego te das cuenta que la sensibilidad está ahí para todo el mundo y lo que hace falta es desarrollarla. De pronto me di cuenta que todo el mundo la tiene. Cuando entra la gente por la puerta y me dice que no tiene sensibilidad para el arte, les digo: la tienes, lo que pasa es que no la has desarrollado. Y es así, si alguien quiere ver, pues a los tres meses es otra persona.



JML – Es muy curioso hablar contigo. Tienes que tener en cuenta qué es lo que estoy estudiando en estos momentos, más en profundidad. Hay una cosa muy clara: buena parte de los ochenta vienen de los setenta. Clarísimo. Con aquellas personas que empezaron con aquel...

SL – Pero Luis Gordillo no. Luis Gordillo era como el maestro.

JML – El *pater familias*.

SL – Más que la mirada de toda la generación, de Alcolea... Fraile tenía una admiración por Gordillo impresionante, pero su figuración no tenía nada que ver con esto. Eso que se llamó la nueva generación viene de Gordillo. Él tenía un mundo personalísimo. Ha sido un grandísimo artista, mirando mucho al *pop*, pero a su manera. Yo creo que ha sido un creador...

JML – Ha sido una figura fundamental.

SL – Fundamental. Yo creo que este país no es capaz de crear los genios, pero yo creo que ha sido un genio total, en el sentido de que yo no creo que en aquella época hubiera un artista tan interesante.

JML – He de decirte, para nuestro placer mutuo, que Guillermo, cuando le hice la entrevista en Málaga, me comentó que Gordillo estaba encantado con todos ellos. Se

sentía muy bien acogido, ¿sabes? Ellos eran más jovencitos. El más jovencito era Chema Cobo.

SL – Yo los veía como iguales.

JML – Sí, pero no.

SL – En aquel momento eran los jóvenes y los que efectivamente estaban haciendo una obra que rompía.

JML – La obra que se hace en los setenta rompe con todo. Le dan la espalda a todo porque dijeron basta de aburrirnos. Y se pusieron a pintar.

SL – Y su actitud era muy conceptual.

JML – Me alegra que me lo digas. Porque hay alguno que otro que piensa que pasaron del conceptual. El hecho en sí de ponerse a pintar es un acto conceptual fortísimo.

SL – Total. Y además ellos tenían miradas muy claras. Luego, cuando cada uno empezó a hacer más su obra y a individualizarse, pues la gente ha mirado más la pintura de cada uno, como una nueva forma pictórica, pero no lo que llevó a ese resultado. Lo que pasaba por ellos era totalmente conceptual. Otra cosa es que la gente... al final pasa el tiempo, se asimilan las cosas y al final es pintura.

JML – Tú fíjate de lo que estamos hablando. ¡Qué importante!

SL – Eso se lo he oído a Guillermo. La frase es textual: “¿Por qué no vamos a ser conceptuales pintando?”

JML – La eterna discusión de que si la pintura ha muerto. ¿Tú piensas que la pintura ha muerto?

SL - ¡Pero cómo va a morir! Eso es absurdo. Quiero decir que cuando tenemos un año y medio, empezamos a coger un lápiz y garabateamos. Entonces lo normal es que un niño,

que es muy feliz pudiendo escribir alguna palabra, pudiendo escribir su nombre, está encantado de pintar una casita y un árbol.

JML – Tú que estás en la calle, en las trincheras, te darás cuenta también. Yo detecto una suerte de perversión por parte de mucha gente, que una y otra vez insiste en que la pintura ha muerto.

SL – Pero si es que es el ojo. Luego se pueden expresar de muchas maneras las imágenes. Pues eso, la pintura es como si me dicen que la gente ya no va a escribir poesía porque se ha quedado anticuada. ¿Pero cómo se va a quedar anticuada la poesía? Evolucionará la forma de entenderlo, pero es que hay cosas que son necesidades del ser humano.

JML – Eso está muy claro. Mira, vamos a hacer un leve ejercicio de memoria. Te lo cuento muy rápido. Recuerdo que en 1983 Fernando Vijande me vendió personalmente un librito titulado *La Transvanguardia italiana*. En 1987 viene el Arte renano y también el mismo año María Corral monta en la Caixa “El arte y su doble”, comisariado por Dan Cameron. Fíjate en que año tan trascendente abres tú la galería. ¿Qué recuerdas de eso?

SL – Lo que tú estás comentando. El “Arte y su doble” de María Corral, pues estábamos todos entusiasmados. Lo de la Transvanguardia para mí fue menos...

JML – Dilo.

SL – Bueno, fue muy importante porque de alguna manera entraba... o sea, a partir de un momento en la historia del arte occidental europeo. Vinieron los Estados Unidos con la gran abstracción, que fueron los genios, y el *pop*. Luego vuelve a haber una mirada hacia Europa. O sea, sale la Transvanguardia. Todo eso parece que no, pero también tuvo una influencia grande en Estados Unidos. Quiero decir que fue muy importante. Yo lo que creo es que el *pop* fue una ruptura muy importante para Europa. Donde nos educamos más los europeos fue en el *pop*. La gran abstracción de los americanos, el formato, todo eso lo cambia todo. Pero el *pop* fue el gran movimiento. Entonces, todo lo que iba pasando después es fantástico, pero el *pop* había sido...

JML – Un antes y un después.

SL – Claro, un antes y un después, sin el *pop* yo no creo que hubiera nacido la Transvanguardia, porque le dio una presencia a la imagen figurativa, entre comillas.

JML – Hay algunos que piensan que primero Duchamp, con el R. Mutt, empieza a disolver el concepto de objeto artístico. Luego viene Warhol y se lo carga definitivamente. Dice esto y eso son obras de arte. Y luego, para rematar, viene el amigo Kossutz, que este por lo menos está vivo, y se carga la figura del artista. Eso le ha venido muy bien a algunos para decir que ya no existe nada de nada.

SL – Pero maravilloso pintor.

JML - ¿Warhol?

SL – Sí. Fernando Vijande, al traer aquí a Warhol demostró que quiso traer la figura más importante, y la trajo. Quiero decir que... pues Fernando siempre iba fardando. “¡Guapo!” Como yo le decía: “¡Yo te sigo por guapo!” Trajo a Warhol y no a un artista muy bueno, pero otro ¿no? Trajo al creador más importante de aquel momento.

JML – A mí lo que más gracia me hizo –que te acordarás perfectamente- fue que a Warhol no le interesó nada el Prado. A él lo que le gustó fue el pulpo este que hay en la churrería del callejón del Gato, que hay un pulpo y cada tentáculo tiene una tapita. Se quedó fascinado con eso.

JML – Yo no sé si Warhol. Yo lo vi, pero no lo conocí. Lo del Prado es casi imposible que a un artista plástico, por muy *pop* que sea, que no se quede apabullado.

JML – Sí, pero Warhol tenía que decir algo.

SL – Yo creo que fue una frase, entiéndeme. Efectivamente él es un rompedor total. Hay muchos otros *pop*... Cuando hablan del surrealismo, el surrealista era Dalí. Los demás eran intelectualmente surrealistas. Él no se tenía que esforzar. Yo no lo conocí,

pero Alberti era muy amigo de mi padre y era una generación que por ideología, en el fondo se respetaban mucho, pero al mismo tiempo le tenían manía. Me acuerdo un día que Alberti, que de repente se había indignado mucho por algo que había dicho Dalí en un periódico. Yo creo que fue la frase: “La muerte de Lorca ha sido muy plááástica”. Entonces dijo que la culpa de todo la tuvo Gala, porque cuando Dalí llegó a la residencia... y se puso a hablar de Dalí como el ser más extraordinario del mundo, que debió de serlo, de una inteligencia que vamos. Para mí, el surrealismo es Dalí y el pop es Warhol.

JML – Bueno, vamos a adelantar un pelín más. Hago preguntas muy concretas, Soledad. Para algunos, los ochenta fueron una conceptualización de los setenta. Sin embargo, para otros, los ochenta fueron una degradación de los setenta. A lo mejor, ninguno de los dos tiene razón del todo ¿no?

SL – Yo creo que una cosa trae a la otra. O sea, ahora estamos viviendo una crisis. ¿Por qué estamos viviendo una crisis? Porque ha habido un *boom*. Cuando hay un *boom*, inmediatamente después hay una crisis. Entonces lo que quiero decir es que los setenta se erigieron, salvo al final, como si no estuviera pasando nada importante. Las cosas son como son. Cuando lo estás viviendo, pues no lo ves. Y los ochenta se aprovechan de los setenta porque es cuando todos estos artistas, la nueva figuración, ya estaban ahí. Ya lo eran. Y luego al final de los ochenta, para mi gusto, eso ya no es arte, es cuando se permite verdaderamente que una persona jovencísima se convierta en famoso.

JML – Hablas del final de los ochenta.

SL – O de la mitad.

JML – Había mucha prisa, ¿verdad?

SL – No, no. Es que se podía ser famoso... ahí estaba Barceló, Sicilia... esa generación. Eso era inconcebible antes. Estábamos hablando de la nueva figuración, que empiezan a tener un nombre para la sociedad.

JML – Barceló fue en 1987 cuando clarísimo, pum...

SL – Le hicieron una exposición aquí grande y tenía veintitantos años.

JML – La del Retiro.

SL – La del Retiro, que fue estupenda. Yo me acuerdo de hablar con Alfonso Fraile y nos entusiasmó. Y luego llega Sicilia... Los ochenta fueron la permisividad de los jóvenes. El final de los ochenta es digamos el cambio generacional en el sentido de que éstos se comieron a la nueva figuración porque el éxito fue inmediato.

JML – Sí, pero sin embargo convendrás conmigo que están muy operativos los de los setenta.

SL – Sí, pero en aquel momento, de repente, los jóvenes eran los reyes. El sentido de la edad era para todo. Una persona de treinta podía convertirse en alguien importante en una empresa.

JML – Luego vienen los noventa. Muy rápido ¿verdad? Y la primera década del 2000.

SL – Yo hablo desde la edad. No hemos vuelto a vivir un *boom* como el de los ochenta, pero ¿por qué? Porque efectivamente se permitió a los jovencísimos estar y luego ahora... porque tampoco cambió tanto el arte en los ochenta. Lo que cambió fue la sociedad. Por lo tanto, la actitud de los artistas en España no te quiero ni contar. Antes la gente no salía casi fuera. En los ochenta están abiertos al mundo entero. Lo encuentro muy natural.

JML – He oído algunos rumores por ahí. Sin decir nombres, claro. Que hubo un acto de voluntad política muy fuerte, desde altas esferas, para cargarse los ochenta lo antes posible. ¿Has oído algo de esto?

SL – No, además es que no se los ha podido cargar nadie. Quiero decir que están ahí. Lo que pasa es que cuando algo es muy exitoso... Eso se nota mucho más en New York,

porque Europa es más moderada. Los éxitos neoyorquinos en los ochenta, luego sí que la sociedad neoyorquina ha intentado cargárselos.

JML – ¿A los americanos o a cualquiera?

SL – Bueno, sobre todo a los suyos.

JML - ¿Y por qué piensas que sí?

SL – Porque fue mucho más importante la ciudad. Por lo tanto, los éxitos de Salle, de Schnabel... Luego les daban unos palos.

JML - ¿Por envidia quizás o porque había que meter otros nichos de mercado?

SL – La sociedad americana siempre está muy polarizada. Ensalza como nadie y luego destruye como nadie. Europa es más moderada, pero también se produjo. Quiero decir que a artistas como Miquel Barceló y Sicilia la gente les compró...

JML - ¿Cuándo le vas a hacer una nueva exposición a Miquel Barceló?

SL – Pues yo creo que... bueno, seguimos siendo muy buenos amigos, pero no estamos trabajando. Pero no es que haya pasado nada... Bueno, lo de New York fue de verdad, de genios a destruirlos. Lo que pasa es que tenían talento de verdad y sobreviven de nuevo.

JML – Como tenemos confianza, te voy a hacer un comentario que me hicieron por esta misma pregunta. Alguien me dijo: “Sí, el problema de los ochenta es que fueron excesivamente ruidosos”.

SL – Es que eso volverá a pasar. Y volverá a ocurrir lo mismo. Los humanos no cambiamos y los ciclos tampoco cambian, pero claro, estamos hablando de lo que hemos vivido.

JML – Ahora te voy a hacer la pregunta del millón. Sé muy sincera. No eres una pitonisa, pero ¿qué intuyes? ¿Por dónde pueden ir los tiros? ¿Qué va a pasar con nuestra sociedad? ¿Qué papel va a tener el arte? ¿Qué te dice tu olfato?

SL – Hay que vivir el presente. El presente ya es novedoso. Cada día pasan cosas. Notas tus cambios porque claro, hay etapas que la sociedad no muestra. Pero eso no ha ocurrido de la noche a la mañana. Eso ha sido un largo proceso, casi imperceptible. Entonces, no lo sé. La vida es movimiento y constante cambio. Lo interesante es eso: vivirlo.

JML – Eso está muy bien como colofón. Yo tan sólo te doy las gracias y al hilo de lo que tú has dicho, de que el presente sí que es novedoso, me he acordado de aquella frase maravillosa de “la condesa descalza” que decía: *Che sara, sara*.



Luis Gordillo. Bañista plein soleil. 1971.

Norberto Dotor.

JML - ¿En qué año abres tú la galería de Almagro? Cuéntame a vuela pluma qué sentiste, qué te impulsó a hacerlo y en qué año abres tu segunda galería en Madrid. Y en estos momentos conservas las dos.

ND – Abrí la galería en 1974. Era muy joven. Los impulsos... pues yo que sé. También yo creo que hay una necesidad de hacer algo, de querer hacer algo en un contexto en el que tú estás viviendo. Entonces, la situación social y política era muy distinta. La edad mía también era muy distinta. Y entonces, en aquel momento toda la gente joven quería hacer cosas. A mí me interesaba mucho el arte. Era una locura absoluta abrir una galería en un lugar tan pequeño. Pero yo creí que a base de mucho esfuerzo y mucha fatiga, pues yo creo que la cosa acabó saliendo. Pero acabó saliendo por mucha voluntad. Ahora mismo, sería prácticamente imposible hacer un proyecto de ese tipo en un lugar así, tal y como está montada la estructura del arte.

JML – En 1975 muere Franco. Desde 1975 a 1980 se precipitan las cosas. ¿Cómo recuerdas esos tiempos tan importantes?

ND – Bueno, de absoluto aprendizaje y de rodaje. Y de entrar en contacto y de viajar en la medida que se podía por Europa. Y de escribir información, buscarla y ver lo que pasaba. Y desde luego intentar dinamizar, aclarar y normalizar. Era de lo que se trataba también en el panorama cultural español, porque para nosotros también, en aquella generación, todo iba unido. No solamente eran las artes plásticas, o la pintura o la escultura. Yo creo que iba unido todo el deseo de que se normalizarse democráticamente todo el país.

JML – Había unas ansias de libertad. Es un tópico tremendo, pero es verdad.

ND – Absolutamente. Pero ahí había una válvula de escape de esa libertad, un modo de expresión, de reaccionar contra estructuras muy conservadoras o muy reaccionarias. Y sobre todo con una España muy decimonónica. Todavía, de alguna manera, se seguía viviendo una situación muy caciquil, heredada de la situación política, o que iba unida a la propia situación política.

JML – Hay una cosa que se repite en la historia. No estoy hablando de un rollo pendular en absoluto. Pero, el mayo francés se produce por lo que estaba sucediendo en Francia y en media Europa. Tú lo sabes perfectamente. Has explicado lo que pasaba en España, lo de la libertad es el vocablo que hay que utilizar por supuesto sin miedo. Cuando cayó el muro de Berlín en Alemania se ha notado también. Pero esos años fantásticos que producen, si no la envidia, sí el respeto por parte de muchísimos países en todo el mundo, en que aparece la democracia, en que Suárez se la juega, se legaliza el PC, en que de pronto llega la constitución. Como el arte siempre es reflejo de las cosas, ahí empezasteis los colonos del tiempo a buscar otras historias. ¿Qué pasó hasta el ochenta? En los ochenta aparece Arco, Se abren las puertas.



ND – Bueno, sí. Se abren las puertas, y yo creo que de una manera natural. La transición en España fue absolutamente ejemplar. Y se empezó a crear una estructura del arte. Pero no se trabajó desde la base. Como todas las cosas que se desarrollan de una manera muy rápida, pues de aquellos barros vienen estos lodos. Y lo estamos viendo ahora mismo.

JML - ¿Me estás insinuando, Norberto, que parte de la situación actual proviene de allí? Ha pasado muchísimo tiempo ¿no?

ND – Bueno, parte de la situación actual proviene de allí. Y sobre todo proviene del manejo, del uso y la utilización de la cultura por parte de los políticos. Es el mayor drama. Realmente yo pienso que hubo una transición democrática, a pesar de estar viviendo el espectáculo político nacional que estamos viviendo, pero nunca hubo una

transición cultural, una transición democrática cultural o cultural a la democracia. Entonces los partidos que gobiernan autonomías, sobre todo en las autonomías, que son pequeños reinos de Taifas, siempre ha habido, a la hora de desarrollar el programa cultural, un uso por parte de los políticos en beneficio propio. Porque al final, lo que hemos venido a entender es que más que una necesidad de crear una nueva situación o un nuevo escenario para crear una nueva situación cultural, se ha utilizado ese escenario pseudocultural o paracultural para “cortar cintas”, simplemente.

JML – Contigo me resulta inevitable ir más rápido que con otros. Vamos a ver, opiniones de gente: unos piensan que los ochenta fueron una conceptualización de los setenta. Otros, sin embargo piensan que fueron una degradación de los setenta. Buena parte de los ochenta están nutridos por parte de los setenta. ¿Qué piensas de este enrevesado juego de ideas?

ND – Que en los ochenta se vivió de una manera muy rápida. Se vincularon con otras cosas, pero sobre todo con una palabra que es muy definitoria: La Movida. Esa palabra a mi me...

JML – Tú estabas en La Movida.

ND – No, no me pongo nervioso, pero esa palabra me lleva a “algo rápido” y la cultura, como todo, para que el cultivo eche raíz necesita un tiempo, necesita su poso y eso no fue así. Se vivió muy rápidamente. El nuevo escenario europeo para España era distinto e inmediatamente había que subirse a ese carro. La consecuencia es... o el origen, más que la consecuencia está en que durante cuarenta años, realmente el tratamiento de la cultura en España fue un desastre. Fue como fue. Los sesenta y los setenta, a mí me parece que fueron muy interesantes. Sobre todo los setenta. Las experiencias conceptuales de los setenta, eso sí que tenía mucho más poso. Aunque muchas veces, por la falta de información, había experiencias que aquí eran absolutamente aceptadas, pero que sin embargo eran absolutamente miméticas con lo que estaba sucediendo en el exterior por parte de otras personas, que llevaban mucho tiempo haciéndolo. O sea, es que realmente cuando no existe información, existe la mimética. Y la mimética se la traga la ciudadanía y se la traga quien se la tenga que tragar. Evidentemente, existe el

plagio, la copia o la referencia inmediata. Yo creo que fueron mucho más interesantes los setenta que los ochenta. Los ochenta fueron muy de hacer ruido, muy de dinamizar el país, etc. Pero es que lo que había pasado en los ochenta, es que no queríamos verlo en los noventa. Y en el Dos mil, casi no que no queremos ver lo que pasó en los noventa. Y como somos un país de muertos y hay que matar a la gente...

JML – Por ahí van los tiros. La verdad es que me has respondido muchas cosas. Has averiguado cuatro respuestas sin hacerte las cuatro preguntas. Vamos a ver, sobre La Movida te diré que he investigado la historia y tengo etimológicamente cuatro orígenes de lo que significa Movida. A mí la que más me convence es la de Wert Ortega, que dice que es un “estiramiento semántico” que proviene del mundo del narcotráfico. Vamos a ver, el roce entre el icono y el poder, un tema muy importante. ¿A los ochenta se los cargaron o es que estaban tocados del ala?

ND – Se murió por sí solo.

JML - ¿Ellos solos?

ND – Sí, fue muy rápido. Además, es que la evolución de la historia... y aquí es que hay una historia que no se ha vivido y que el país se la ha inventado: cuarenta años de censura. ¿Y antes qué había? Vivíamos como en el antiguo régimen, una España de caciques y de analfabetos, y una clase dominante e ignorante. No ha existido una revolución burguesa. Un poco en Cataluña y en el País vasco, y ya está. Y sin esa revolución burguesa, para imponer una oferta cultural de calidad, al día, en la calle, necesitas un elemento receptor que son los hipotéticos consumidores de ese producto. Y la clase media establecida susceptible de comprar arte en este momento ¿cómo es?

JML – Tú lo sabrás mejor que yo.

ND – Pues me callo. En muchas casas, la situación de muchos adolescentes en este momento, o incluso los que habíamos nacido con Franco y pasamos nuestra primera infancia viviendo... Yo tenía veinticuatro años cuando abrí la galería. Yo tuve que cambiar un poco el esquema de funcionamiento de mi casa, con mi padre y con mi madre, pero lo tuve que hacer yo. Porque el que no tenía el visto bueno del alcalde, en el

gobierno civil, los poderes fácticos establecidos, pues tenía como consecuencia de toda esa situación la dictadura, por un modo de vida, una forma de vida establecida, lo que estaba bien hecho, lo que estaba bien dicho. Había que cambiar cantidad de cosas y esas cosas no se cambian en veinte años, ni en una generación. Normalizar la situación en este país yo creo que es todavía una tarea pendiente, una tarea por hacer. Porque hay que empezar ya a normalizar todo aquello que con la máscara de las buenas prácticas, se está haciendo desde mi punto de vista, mal. La estructura de tanto centrismo de arte y tanto centro de arte...

JML - ¿Sí?

ND – Y el buque insignia...

JML – El Reina.

ND – Sí, el Reina Sofía. Que es un poco referente o debería ser el referente. Pero para mí en absoluto es el referente. Porque claro, la asignatura pendiente son todas esas asignaturas democráticas incrustadas en el comportamiento de la sociedad. Hoy en día parece que lo peor que tenemos son los políticos. Necesitamos estructuras, que la cultura se ofrezca a los ciudadanos de otra manera.

JML - ¿No tienes la sensación, al hilo de lo que me estás comentando, que ya en los ochenta ocurría de alguna manera, a fuerza de querer normalizar con Europa o con el resto del mundo, tuvimos que tirar los tejos primero para intentar un desembarco y al final el desembarco de Normandía fue al revés y nos invadieron a nosotros? Es una forma de decirlo.

ND – Sí, evidentemente. Es que había que producir arte moderno inmediatamente. Y claro, hubo un empacho, una indigestión y un cólico como consecuencia de tanta cosa metida en la misma cacerola. El Flash Art, Art Forum... y claro, había mucha gente que viajaba y otra gente que viajaba menos, pero es que decíamos: “Es que se parece a fulanito”. Pero ¿qué hay detrás? “Hazme una nota de prensa, sácame lo que estás haciendo...”

JML – Sí, en 1980 curiosamente Achille Bonito Oliva publica su librito de la Transvanguardia italiana...

ND – Y aquí empieza a haber transvanguardistas por todos los lados.

JML – En 1982 se presenta en Roma, después de pasar todos por New York. En 1987 viene el Arte renano y también en 1987 viene Dan Cameron con “El Arte y su doble”. ¿Qué gazpacho sale de todo eso?

ND – Bueno, a mí me parece que “El Arte y su doble” fue una experiencia...

JML – En eso está de acuerdo mucha gente.

ND – A mí me parece que “El Arte y su doble” fue una experiencia que de alguna manera podría haber sido el germen de una posible bienal en Madrid, en Barcelona o en el País vasco. Yo no soy centralista.

JML – Una bienal que no tuviera que ver con Arco ¿quieres decir?

ND – Con Arco, sí. La gente se cree que la bienal de España es Arco. Ese mogollón... yo me acuerdo que los galeristas de fuera te decían: “¡Qué interés!” No, mire usted, en las galerías hay lo que hay. O sea, a Arco vienen a enseñarse, a verse, porque Arco nace con La Movida. Yo recuerdo a Juana de Aizpuru vestida con un traje de Agatha Ruiz de la Prada.

JML - ¿Con aros o sin aros?

ND – Pues no sé qué llevaba, pero era muy divertido. En aquel momento todo era muy cachondo aquello, pero tú lo miras ahora y no es que sea patético, porque Juana no es una mujer patética, todo lo contrario... Pero todo era un poco patético, todo era un poco “numerero” y todo era un poco “Estamos aquí en la fiesta”. Yo recuerdo gente de mi pueblo, que venían a Arco, y que estuvieron viniendo diez años a Arco. Pero venían a la movida, porque es que había hasta gente que venían con una bolsa, se metían en el

almacén y te decían: “Oye, que me voy a cambiar”. Y se cambiaban tres veces al día. Y tú decías: “¡Sal de ahí, que tengo que sacar las cosas!”

JML – Manolo Escobar seguro que no se cambiaba tres veces al día ¹².

ND – No se cambiaba porque es muy propio, muy castizo y muy tal como es. Pero todo ese mogollón es lo que traía todas esas prisas para mí. Creo que era un período de prisas. Que por supuesto de ahí salió algo, bien. Pero como el arte español sigue sin estructuras y sigue sin interpretarse desde casa, y desde fuera no te lo van a venir a leer, pues sigue sin existir. Mucho noventa, mucho Barceló, pero hay una conciencia, un tema pendiente de debate nacional gordo.

JML – ¿Me quieres insinuar que aquí los críticos son más bien son cronistas y analizan poco?

ND – Bueno, pero tampoco se les da lugar para que puedan...

JML - ¿No mucha cancha?

ND – Quizás no hay mucha cancha. O sea, ¿a cuántos teóricos o críticos españoles se les da el Reina Sofía para que hagan una exposición? A poquitos. Pues ya está contestado. ¿A cuántos artistas españoles se les da el Reina Sofía? Ahora con el “Efecto Potosí. A mí es que me da igual el “Efecto Potosí”.

JML - ¿Qué quieres decir con el “Efecto Potosí”.

ND – La exposición que hay ahora mismo en el Reina. El arte en Latinoamérica. ¿Por qué no hacen el EFECTO POTO de aquí?

12 Manolo Escobar siempre ha sido un magnífico coleccionista de arte contemporáneo. Se le quemó la casa con toda su colección y empezó de nuevo. Muy amigo de Norberto, también fue mi primer coleccionista.

JML – En el Musac se acaba de inaugurar una que se llama “Modelos para armar”, que también va de arte sudamericano.

ND – En el Musac... Yo es que hace mucho tiempo que no voy. Yo es que ahora leo, leo poesía, escucho flamenco, hablo con los amigos, me meto en internet. Leo *La Iliada*...

JML – Dos “dotores” juntos, malo ¿no?

ND – No, si yo no soy doctor. Por eso le dedico cada vez más tiempo a leer y a escuchar. Y a las cosas que no había hecho antes.

JML - ¿Cómo ves la situación ahora mismo?

ND – Ahora mismo, caótica.

JML – No me hables de crisis, por Dios.

ND – No, no. Si no te voy a hablar de crisis. La crisis existe antes de la crisis. Hay una crisis de... iba a decir de identidad, pero vamos, la identidad ahora mismo es lo que es. Hay una crisis económica muy gorda, y como consecuencia de esa crisis económica el panorama se está viendo muy debilitado. Y además te lo vuelvo a repetir, que yo creo que es lo más importante, aquí tiene que haber un debate para ver cuál es el papel de la cultura. Pero no solamente el papel de las artes plásticas en nuestra sociedad, sobre todo hay que poner en valor y generar un debate para que el arte español empiece a ser, empiece a existir. No existe, fuera de las fronteras no existe arte español. El gran drama y el problema actual es que el Reina Sofía, que tiene una pasta para comprar, siga comprando sesenta y setenta, y sin embargo los artistas vivos están viéndolas venir. Y es un drama, porque hay una situación económica más gorda de lo que parece. Y sobre todo nos está afectando a las galerías de una manera mayor. Es que yo creo que esto es muy necesario. Lo digo por enésima vez, el arte español no existe fuera y si no existe fuera, algo habrá que hacer. Y si no le preocupa eso al director del Reina Sofía, que lo quiten de en medio.

JML – Lo estás diciendo muy claro. Has dicho la palabra “galerista”. Es que de puertas para fuera, la gente no tiene ni idea de lo que es un galerista. Un galerista es un tipo que te está esperando para venderte un cuadro. ¿Cuáles son las labores de un galerista? Yo lo sé, pero a lo mejor los demás no.

ND – Las labores de un galerista son tantas cosas a la vez. En mi caso, y en el caso de muchos colegas, tienes que vender para mantener la infraestructura de la galería. Un buen galerista yo creo que es un buen aficionado al arte. En el momento que se está haciendo arte contemporáneo, le está interesando lo último que está surgiendo, el hilo de ese debate, la punta de ese debate. Un galerista lo que tiene que hacer es definir un proyecto dentro de su galería. Claro, ese proyecto va cambiando porque a lo mejor tienes diez artistas y tres se te van por otro lado. Lo jodido de un país como España es que cuando dejas de trabajar con un artista, porque se está saliendo de ese proyecto, no porque sea peor, cuando sueltas a un artista, ese artista ya se queda vendido para los restos. Porque ha dejado de trabajar con fulanito. Ese cambio de artistas en función de los proyectos y no en función de las ventas es algo muy normal que se ha desarrollado, pero aquí...

JML – Sería como cambiar de equipo ¿no?

ND – No, es ir reorganizando constantemente el equipo, pero no la oferta económica. Desde ese punto de vista, mi galería se ha podido ver dañada porque me cuesta muchísimo trabajo dejar a un artista. ¡Es que tengo que dejar de trabajar contigo porque ya no tenemos nada que hacer juntos!

JML – Y si el artista te dice: “Norberto, estamos bifurcando los caminos”. No pasa nada.

ND – Bueno, eso sería lo estupendo. Cuando eso se consiga en este país, la cosa estará más normalizada. Aparte de que perdamos el complejo de que el arte español no sirve para nada. Sirve y es tan bueno como cualquier otro. Lo que no tiene es lugar.

JML - ¡Olé! ¿Qué diferencia hay entre los ochenta y los noventa?

ND – En los ochenta fue la euforia y en los noventa fue el delirio.

JML - ¿El delirio en qué sentido?

ND – El delirio económico. Empezó una nueva clase, una nueva sociedad que empezó a vincularse con el arte, que empezaron a comprar. Muchos de ellos han aprendido. Otros lo hacen indirectamente. Otros se pasean por Basilea y por ahí y van como con la lista de los 40 principales.

JML – Cosa que tú siempre has odiado.

ND – Absolutamente, pero eso es lo que hay.

JML – Lo de los 40 principales te lo llevo escuchando décadas y sabes a quién nos referimos. ¿Y el dos mil, la década del dos mil? Que estamos ya en 2011.

ND – En 2011 más delirio todavía. La gran locura, la gran locura. Y la gran locura trajo lo que trajo. Y esto es lo que hay.

JML – Pero a ti la Casa Real te dio una medalla a tu trayectoria entera. Eso lo puede decir muy poquita gente.

ND – No, yo creo que fue por haber tenido el arrojo y la inconsciencia, al mismo tiempo, de haber abierto la galería en Almagro hace 36 años. Y seguirla manteniendo, aunque me cueste irme de vacaciones.

JML - ¿Y sigue existiendo un bar enfrente de la galería, en el que a un chavalito muy joven le dieron las copas durante una semana por pintarles el cartel?

ND – No, no lo llegó a pintar.

JML - ¿No lo llegó a pintar?

ND – No, las copas las pagué yo. Te estás refiriendo a Miquel Barceló cuando hizo la exposición en Almagro en 1981 o 1982. Estaban abriendo el bar dos hermanos que vivían al lado y que montaron el bar enfrente de la galería, con el rótulo de madera, como antiguamente, que lo había hecho un carpintero. Dame el rótulo que te lo va a pintar Miquel y le dais las copas durante un par de semanas que se quede en Almagro, en una casa que yo tenía en la plaza para los artistas.

JML – La conozco. Me parece que dormí en una cama donde también durmió Alfonso Guerra, cuando fui con María Genis y Oto. ¿Te acuerdas?

ND – No, Alfonso Guerra no. Allí quien venía bastante era Joaquín Almunia y su mujer, Milagros. Y venía también Manolo Marín. También venía mucho una persona muy entrañable, que era un pintor manchego que vivía en París y en Roma, que se llamaba José Ortega, que era el enlace del PC con Picasso. Cuando el PC en el exilio necesitaba dinero, Pepe Ortega visitaba a Picasso y le daba una obrita. Y éste se encargaba de venderla. Algún grabado o algún dibujo para que el PC no pasara muchas fatigas en el exilio. Por allí ha desfilado...

JML – Lo que me estoy dando cuenta es que en Almagro suceden bastantes más cosas que los festivales de teatro.

ND – Los festivales de teatro ahora mismo son un desastre, pero estuvieron de p.m. cuando se crearon al principio.

JML - ¿Empezaron a torpear desde que empezó a dirigirlos Emilio Hernández?

ND – Yo es que no sé qué ha pasado ahí.

JML – Estuvo de director del Centro Andaluz de Teatro.

ND – Es muy simpático.

JML – Muy simpático, muy simpático... Tú eres el único que conservas las dos galerías. Son las raíces de las que me hablabas.

ND – Yo soy muy telúrico. Yo soy muy apegado a la tierra. Como de vez en cuando vuelo mucho, tengo que pisar tierra. Antes quitaría la galería de Madrid que la de Almagro, sobre todo porque la galería tiene aquí una función social, sobre todo por el desastre de política cultural de la autonomía.

JML – Eso lo tienes clarísimo, me lo has repetido cuatro veces.

ND – Almagro está en una comunidad autónoma con un gobierno concreto, que lleva mucho tiempo, que estaría próximo a mi manera de entender la vida, pero que culturalmente aquello parece la Secretaría de Prensa y Propaganda del Movimiento.

JJML – Oye, y ¿qué vamos a hacer con tanto museo y tanto centro?

ND – Poner comedores públicos.

JML - ¿Y cómo ves el futuro?

ND – Absolutamente incierto aquí. Si yo tuviera veinte años menos, me iría a un cuartucho a Amberes, Gantes o Brujas a empezar de nuevo. Nunca he escuchado, en los últimos diez o doce meses, a tantos artistas jóvenes interesantes decir que se quieren ir de España. Eso es muy dramático.

JML - ¿La pintura ha muerto?

ND – No.

JML – A mí me han dicho que estás contando por ahí que la pintura ha muerto.

ND - ¡Qué va! ¿Tú crees que ha muerto?

JML – Es la no-muerta.

ND - ¡Mira que yo soy moderno, eh! Y me contengo muchas veces, pero la pintura me sigue interesando muchísimo. Ahora estoy exponiendo a un artista que tiene 33 años.

JML – Me gusta la pieza que se sale del espacio plástico, entrando a la derecha. ¿Él cómo se llama?

ND – Tot Ardselvat.

JML - ¿Y de dónde es?

ND – De Estados Unidos. Es impronunciable. Se podría llamar John Smith. De la exposición de Almagro a ésta hay un paso... Bueno, el deseo es que se muera.

JML - ¿Qué se muera quién?

ND – La pintura.

JML - ¡Ah! Creía que Tot.

ND – No, cómo se va a morir.

JML – Es que Tot en alemán es muerto. Tú te acordarás que en Basilea, al principio, solíamos ir a un sitio que se llamaba Totten Tanz, que era “baile de muertos”.

ND – Bueno, la pintura... Yo, cuando ves una galería que dice que es tan moderna tan moderna, que sólo expone fotografía y vídeo, mire usted, váyase a... Hay más cosas. ¡Me parece tan ridículo! Hoy en el arte sirve todo, pero para que sirva todo lo demás, la pintura no hay que matarla. La pintura es muy difícil. Habrá gente que pinte bien y habrá gente que pinte mal. La habrá más acertada y menos acertada. Pero el soporte de la pintura es un soporte más al alcance de cualquiera. Y además es el más tradicional, el que más tiempo lleva junto a la escultura de bulto redondo.

JML – Eso está muy bien dicho y además es una actitud muy moderna. ¿Te parece que hemos terminado? Muchas gracias y además ha sido un placer absoluto.

Juana de Aizpuru.

JML – Me voy a ir a una fecha clave: 1970. En este año abres tu primera galería. Cuéntame qué te incitó a abrir esa galería. Supongo que conocías a gente, que hablarías con ellos y demás, en Sevilla. Era un momento en que eran muy duros los tiempos ¿verdad?

JA – Cuando yo llegué a Sevilla, que aunque no había estudiado historia del arte, era muy aficionada al arte, de siempre, de toda la vida, me sentí un poco asfixiada porque el ambiente sevillano de aquel entonces era bastante opresivo. Lógicamente, cada uno se va ubicando y se va buscando, dentro de la ciudad, el ambiente y se va buscando su propio hueco. Entonces yo contacté con una serie de artistas jóvenes andaluces, de una generación de la Escuela de BBAA, que habían hecho una ruptura total con la tradición, con el academicismo, que era muy importante en aquel entonces. Los académicos eran realmente como dioses. Lo de ellos fue una ruptura total con el pasado y empezar de nuevo. Entonces contacté con esta generación, que estaba integrada por José Ramón Sierra, Juan Suárez, Gerardo Delgado, Soto, Carmen Laffón, Molina, que había ido de Madrid pero que estaba muy integrado en el grupo. Contacté con ellos, nos caímos muy bien y nos hicimos amigos. Entonces se abrió La Pasarela. Te estoy hablando de 1964 o 1965. Era una galería que también era un artista quien la abrió, que era Quique Roldán. Aglutinó a esta gente y los exponía y tal. A través de Carmen Laffón, se consiguieron grandes contactos con el grupo de Cuenca, porque a Carmen Laffón la representaba en Madrid Juana Mordó. A través de ella se conocieron en Sevilla todos los artistas de Juana Mordó. Iban mucho por allí y caímos muy bien. Había mucho contacto con el grupo de Cuenca. Iba a las inauguraciones y a las conferencias. En La Pasarela conocí a buena parte del grupo de Cuenca. Yo estaba muy metida en este grupo. Evidentemente no se vendía apenas. Éramos un arquitecto, Giménez de Ontiveros, y yo los que comprábamos un poco. Yo era una chica joven recién casada y no tenía mucho dinero para comprar, pero compraba un poquito. Y luego, a través de mí, unas señoras americanas que eran amigas mías, las mujeres de los oficiales de la base de Morón, las empecé a llevar por allí y éramos unos cuantos los que comprábamos, pero poquísimos. Cuando nos veían llegar nos recibían con los brazos abiertos. Así intimé con este grupo y para ayudarles, por supuesto sin el más mínimo interés económico, empecé a llevarme obras de algunos de ellos a casa, para venderlas entre mis amistades, en plan de

apoyarles. Bueno, pues en 1969, Quique Roldán dice que no puede aguantar más y dice que va a cerrar. Entonces los artistas me dijeron “¿Qué va a ser de nosotros?”

JML – Así empezó la historia.

JA – Sí, así empezó. Entonces me dijeron “¿Porqué no abres una galería? Serías la que podrías sacar esto para delante”. Yo estaba muy relacionada con la sociedad sevillana y podría ser un trampolín muy bueno. Sinceramente, cuando oí la propuesta no tenía la más ligera idea, pero me pareció una idea fantástica, y sobre la marcha me pareció que era lo mejor que podía hacer en mi vida. Y decidí abrirla. En cuanto me lo dijeron, empecé a buscar un local. Y pedí un crédito de medio millón de pesetas al banco Coca, que era muy amigo mío el director, porque yo no quería depender ni de mi padre ni de mi marido. Pedí un préstamo que devolví rigurosamente, por supuesto, y con ese dinero alquilé un local en la calle Canalejas nº 10.

JML – Que fue la primera.

JA – Que fue la primera galería. Arreglé aquello, hice una obra porque era un local nuevo. Y nada, en 1970 abrí la galería. La Pasarela ya había cerrado y todo este grupo de artistas que había aglutinado La Pasarela... pues yo tuve como la segunda parte del programa, que fue proyectarlos a nivel nacional, que era lo que realmente entonces se podía hacer, ya que las fronteras estaban cerradas y era muy difícil salir fuera. Continué aglutinando el grupo y proyectándolo hacia las otras ciudades españolas. Fue muy bonito.

JML – Montaste una exposición en Barcelona que fue de culto.

JA – Monté muchas. Hicimos una que se llamaba “Artistas andaluces”, que eran estos de los que te he hablado, pero también estaba Teresa Duclós, Joaquín Sáenz, y no sé si alguno más. La llevamos a Barcelona, aquí en Madrid a Juana Mordó, y a Valencia. También contactamos con la Fundación March, que estaba trabajando muy bien. Era de lo poco que había en Madrid. También con la Fundación Miguel Rodríguez Acosta de Granada. Total, sí que creo yo que el grupo sevillano de aquel entonces, tuvo una repercusión y un peso específico en España. Alguno de aquellos artistas expusieron en

distintas galerías. Eran artistas muy interesantes, no solamente por lo que hacían, sino que a nivel intelectual y conceptual funcionaban muy bien.

JML – Estaban muy formados, ¿no?

JA – Sí, sí. Funcionaban muy bien. Y luego, en el grupo también había poetas, como Jacobo de Cortines. Constituimos un grupo importante que no solamente eran artistas plásticos, sino también una serie de intelectuales alrededor de todos nosotros. Ya en 1972 éramos un grupo de peso, que nos fuimos en dos coches, en el de mi padre y el mío a los encuentros de Pamplona.

JML - ¿En un 600 quizás? Sé una anécdota...

JA – No sé si era un 600. El primero que tuve era un 600 de segunda mano. Pero ya no sé si era... Y nos fuimos para allá un montón de gente. Creo que fue lo más importante que se hizo en aquella época en España. Allí conocí a Joseph Kossutz, a John Cage, a gente muy interesante. Resultaron unos encuentros que fue como aire fresco que entró en la península en aquella época, que era un poco agobiante en general. Y así fue como inicié mi camino, que sí lo puedo garantizar, que desde que abrí la galería sabía que era para toda la vida. Era un paso transcendental el que había dado y que iba a influir y a cambiar el rumbo de mi vida. Y que era para siempre, eso lo tuve clarísimo desde el principio.

JML – Me hablas de los encuentros de Pamplona en 1972. En 1975 muere Franco. De este año a 1980, digamos que las cosas se precipitan. Digamos que adquieren otra velocidad. Levábamos cuarenta años muy aislados. Tú tomas conciencia de ello. Viene la democracia. Viene la constitución, la figura de Suárez, se instituye el PC... y creas Arco. Cuéntame un poco lo de Arco, que yo me imagino que te lo habrán preguntado miles de veces y estarás hartísima de que te lo pregunten, pero para mí es muy importante.

JA – Pues mira, cuando ya se abren las fronteras y con la democracia, en la época de la transición, que fue realmente dura, nos jugamos el tipo otra vez ahí los españoles, con toda la problemática que tuvo aquello. Fue una época difícil para el mundo de la cultura

y sobre todo del arte, porque estaba todo el mundo lógicamente preocupado por los problemas sociopolíticos que surgieron. Ahí todo el mundo estaba tratando de crear su partido político, que se crearon un montón. Los mítines, las reuniones, los contactos... y pasó a segundo término las inquietudes culturales y las inquietudes artísticas, porque era mucho más importante sacar aquella situación adelante. Fue una época difícil para las galerías, porque nos sentimos realmente abandonadas. No solamente fue que se dejó de vender casi de una forma total, sino que también había poco interés. Iba poca gente a las galerías. Porque al principio, en 1975, cuando muere Franco, no es que hubiera un mercado importante en España, pero yo vendía muy bien, arte español por supuesto, que es lo que entonces se movía en España. Rara vez se podía hacer una exposición extranjera. Yo hice David Hockney, Hamilton, Rauschemberg, Man Ray...



JML – Que no está nada mal.

JA – No, no. Estaba fenomenal, pero complicadísimo, mucho problema de aduana, mucho permiso de importación, pero vendía. No tuve mayores problemas económicos. Es más, como te he dicho, pude pagar mi galería y mi crédito. El alquiler lo había hecho con derecho a compra y compré el local, a poquito a poco también. No me puedo quejar, pero llegó esa época y la gente relegó a un segundo plano lo que no era tan perentorio, como era resolver la cuestión sociopolítica. Teníamos un rey, pero no teníamos carta magna ni parlamento. Entonces fue cuando yo empecé a salir fuera, a viajar mucho más. Fui a ver las ferias internacionales, que empezó a ser la época gloriosa de las ferias. Visité la feria de Basilea, la de Colonia –que es la más antigua que hay-, luego la Fiac. Bueno, yo vi aquellas ferias y decía “¿Cuándo las galerías españolas vamos a tener las posibilidades que esta gente tienen?” “¿Cuándo vamos a

ponernos nosotros a la altura de ellos? Siempre vamos a ir a la cola... no, no”. Es que las ferias me sedujeron nada más que las vi. Entonces pensé que la única solución que teníamos en España era hacer una feria de arte, a todo meter, comparable con cualquiera de éstas. Entonces me planteé en 1979 que había que hacer una feria. Como yo tenía mi galería en Sevilla y vivía en Sevilla, mi primera intención fue Sevilla. Pero me duró días la idea de hacerla en Sevilla, porque vi inmediatamente que aquello era completamente imposible. No había de nada, ni infraestructuras, ni ilusiones, ni gente que entendiera lo que era una feria de arte, ni que hubieran visitado una feria de arte. Entonces en Madrid no había recinto ferial, Ifema no existía. Entonces me fui a Barcelona, en la que sí existía una feria de mucho peso y muy importante. Entonces conocí al director general de la feria, que se llamaba Paco Sanuí y me fui a verlo y le planteé mi idea de hacer una feria de arte. Habían hecho una feria hacía tres o cuatro años, que se hizo una vez sólo porque fue horrible. Yo participé en ella, pero no hicieron ni planificación ni publicidad, mal organizada. Fue un desastre, no fue ni dios, los pasillos estaban desiertos. Y entonces me dijo Paco: “Hija mía, con la experiencia que tenemos, quién le dice ahora a mi presidente hacer otra feria de arte. Yo no lo veo factible”. Pues nada, me fui para Sevilla muy mustia y muy triste, pero... en esto que leo en el periódico, a los pocos meses, que se está creando Ifema en Madrid, y que un tal Adrián Piera, presidente de la Cámara de Comercio, y el alcalde de Madrid, que ya era Tierno Galván, que estaba muy implicado en el asunto y que pretendían que fuera una feria muy importante. Tenían la problemática de que si iban a tener la feria de los barcos –todos esos detalles venían en el periódico- pues saltaba enseguida Barcelona que ya la tenían ellos. La feria del mueble, pues salían los de Valencia diciendo que la tenían ellos. La del automóvil... pues. Bueno, y yo dije: voy a ofrecerles la feria de arte, que no la tiene nadie y seguro que les va a encantar. Y mira tú por donde... porque desde luego siempre he tenido la providencia de mi parte. Esa es la pura verdad. Yo sé que hay una providencia que ha guiado mis pasos y que me ha protegido... Pues mira tú por donde que la feria de Madrid, Ifema, le roba a Barcelona el director, y se traen a Paco Sanuí como director general de Ifema. Y entonces dije “¡Esta es la mía!” Me vine a ver a Paco y le dije: “Bueno, Paco, ahora no me vas a decir que no... porque”. “¡Oye! Pues sabes una cosa, que lo veo muy posible, porque a mi presidente, Adrián Piera, le encanta el arte, así que se lo voy a decir”. Total, que me fui para Sevilla muy contenta y a los cuatro o cinco días me llama Paco Sanuí y me dice: “Oye, que Adrián y yo vamos para allá, que Adrián te quiere conocer”. Y fueron para allá y conocí a Adrián en Sevilla. Por eso yo

siempre digo que Arco se fraguó en Sevilla y se hizo desde Sevilla. Cosa que los sevillanos jamás se han enterado. El hombre también quería ver mi galería, ver quién era yo. No ver una persona sólo, sino también su entorno para hacerse más idea de en qué manos se iba a poner, porque él ya había decidido hacer Arco. Entonces, le enseñé la galería, la casita que teníamos, que la llamábamos la casita pero que era un gran almacén que teníamos enfrente de la galería. Lo vio todo, muy contento. Él es encantador, y enseguida congeniamos muchísimo. Y fue en el “El burladero”, debajo del Hotel Colón, cuando inmediatamente me dijo: “¡Vamos a hacerlo, Juana! Eso va a salir y va a ser una feria importante. Tiene que ser de las mejores del mundo, si no yo no me meto”. Allí mismo nos inventamos el nombre de Arco. De arte-contemporáneo, y luego la connotación de una flecha que va para arriba.

JML – Clarísimo. Incluso el amigo Rafael Agradano te hizo un maravilloso texto laudatorio en el que decía que pasabas de Juana de Aizpuru a Juana de Arco, que tampoco está mal. Como piropo está muy bien.



JA – Así empezó la cosa. Entonces Ifema estaba establecida en un edificio que ya ha desaparecido, al final de la Castellana. Allí estábamos ubicados. Me dieron un despacho que compartía con otra directora. Arco fue la segunda o tercera feria que cogía Ifema. Sólo tenía Juvenalia y el Simo. Arco fue de las primeras y de directores estaban Rosina y esta chica, Josefina, con la que yo compartía despacho. O sea, que era todo muy pequeñito. Empezamos a trabajar, pero hubo unos meses de interregno porque los catalanes no le perdonaban a Madrid haberles robado al director general. Vino la Generalitat y entonces le ofrecieron que fuera consejero de turismo. Y se lo llevaron otra vez para Barcelona. Entonces hubo otro director, que fue Coronado, y con el que yo trabajé todo el tiempo. Manolo Coronado también fue una persona maravillosa y encantadora. En los años de trabajo con ambos fue una experiencia maravillosa, porque

me apoyaron en todo y fueron muy comprensivos. Se fueron dando cuenta de las posibilidades que tenía Arco, y que era una feria distinta que había que tratarla de otra manera diferente que las demás ferias. Y así empezamos. Yo hice mi equipo: Juan Ariño, Kiko Rivas... muy poquitos. Luego me pusieron una oficina en un cuchitril pequeño que había. Tenía dos secretarias y con eso me avié. Con eso hicimos los dos primeros Arcos. Empecé a viajar para promocionar Arco, para intentar que vinieran las galerías extranjeras, y fue muy duro sinceramente. Pensamos hacer Arco en 1981, pero ya le dije al presidente que me parecía difícil que pudiéramos hacer esto en un año. Lo tenemos que dejar para 1982. En algunos sitios me recibían casi diciendo “¿Dónde está España?” Se hacían un poco los tontos. Muchísima gente que recorría el mundo entero, nunca había venido a España. Como Bruno Bischofberger, por ejemplo. No apetecía cruzar los Pirineos.

JML – Por lo que me insinúas, había una inercia postfranquista.

JA – No era la época de Franco. En la transición empezaron a venir poco a poco, pero tampoco era una época muy halagüeña. Todo el mundo estaba a ver qué pasaba, aunque despertamos enseguida un gran interés, porque yo me acuerdo que cuando fui a Buenos Aires, cuando hablaba de Suárez, tenían una admiración tremenda por nuestro presidente. Noté en esos dos primeros años de los ochenta, y hasta 1983... Mira, ya cuando entraron los socialistas.... Desde 1979, que empecé con lo de Arco, hasta 1983, ya una vez que se habían establecido los socialistas. En estos años fue un cambio radical. De casi darme con las puertas en las narices a recibirme con los brazos abiertos. ¡Qué bien! ¡Vienes de Madrid! ¡La Movida madrileña! ¡Y Sevilla, y los toros, cuéntanos! Fue un cambio radical, porque en España la transición ejemplar que hicimos, enseguida despertó la admiración y la envidia de muchísima gente. Y sobre todo despertó un respeto por nuestro buen hacer y un respeto hacia nuestro trabajo y a la forma en que habíamos procedido. Entonces las formas se me facilitaron bastante. En febrero de 1982 hicimos la primera inauguración y la verdad es que fue un éxito enorme. La verdad es que fue fantástico. Los medios se portaron fabulosamente.

JML – Te tengo que preguntar una cosa, Juana, y perdona que te interrumpa. ¿Qué sentiste cuando se abrió ese primer Arco? Después de tantísimo trabajo.

JA – Pues mira, no fue demasiada sorpresa, porque esto no salió así porque sí. Yo tenía la idea clarísima de lo que quería, del Arco que quería hacer y cómo lo quería presentar. Entonces fue una estrategia que monté, y fui siguiendo los pasos de esa estrategia. Entonces para mí no fue ninguna sorpresa que Arco fuera un éxito extraordinario y que el público lo acogiera de una forma maravillosa. Lo mismo los artistas. No fue eso de que te quedas... bueno, también he sido siempre muy exigente conmigo misma y comprendí que eso era el principio de algo muy importante, que teníamos que seguir trabajando para superarlo y hacer algo mucho más importante. Nunca me he dormido en los laureles. Siempre he pensado que eso era un paso para iniciar un camino muy interesante. Pero sí fue muy emocionante abrir las puertas de Arco. Entró la gente realmente a raudales. Se nos metieron 25000 personas el día de la inauguración. Y lo más bonito de todo es que estaban los críticos de aquel entonces, la gente dedicada a la política, pero sobre todo, estaban todos los artistas. Ahí estaba Tápies, Chillida, Chirino, Saura... Todos los artistas más importantes y los jóvenes igual. Eso era lo más bonito, el ambiente tan maravilloso y el ambiente festivo que siempre ha tenido Arco desde el primer año. Era como la fiesta del arte.

JML – Eso es una historia que se ha repetido durante muchísimos años. Me lo ha contado muchísima gente. Yo lo he vivido en primera línea. Y aparte otra historia, desde un punto de vista frío y técnico: era la primera vez que tenías acceso en un mismo sitio, durante casi una semana, a todo lo que se estaba haciendo en el mundo. Eso sí que era novedoso en este país.

JA – Naturalmente. Date cuenta que no había ni un museo de arte contemporáneo. Había una pequeña cosa que estaba en la Ciudad Universitaria.

JML – El Museo de Arte Contemporáneo.

JA – Que se llamaba “de Arte Contemporáneo”, pero aquello era una cosa de nada. Cuatro cositas allí almacenadas. Apenas estaban en contacto con las nuevas tendencias. Se había pasado. Eran cosas de artistas españoles muy concretos. Eso no daba una idea de lo que era el arte internacional de aquellos tiempos. Entonces, desde el primer Arco vinieron artistas muy representativos a nivel internacional. Tenía un ambiente Arco muy

internacional y maravilloso. Porque desde el principio venía Lucio Amelio, Ursula Krizinger, Rosemary, Peter Packet, los italianos, estaba también Pieroni, Persano, y este otro que trajo lo del *povera*. También estaba Kounnelis. Desde el primer Arco, tuvo la feria un ambiente muy internacional.

JML – Es muy curioso, Juana. Has llegado a un punto que me interesa. Mira, el libro de Bonito Oliva de la Transvanguardia italiana está fechado en 1980. Sin embargo, en 1982 es cuando se presenta la Transvanguardia en Roma, ya con toda la gloria, porque ellos venían de exponer en New York la mayoría. Ese librito se lo compré yo a Fernando Vijande, in memoriam. Estamos hablando de 1982, que coincide con Arco. En 1987 es cuando viene aquí, aunque ya lo conocíamos, el arte renano. Y curiosamente, también en 1987, es cuando viene “El arte y su doble”, que monta Dan Cameron de manos de María Corral en La Caixa. En 1987 confluyen muchas cosas. Desde tu punto de vista, no hablemos de Andalucía, sino del país, ¿qué pasó? Porque una cosa que yo he hablado con muchísima gente de mi generación es que nosotros sentíamos muchísima simpatía por los italianos, pero sin embargo convivimos con los alemanes. Los trajiste tú, ¿no?

JA – Bueno, el arte europeo se diferenciaba en aquellos momentos bastante del arte americano. El arte americano era las tres generaciones de los expresionistas abstractos, pero en cambio, lo que ocurría en Europa era mucho más variopinto, mucho más rico. Porque estaba en Italia la Transvanguardia y el arte *povera*. Además con sus dos teóricos sosteniendo cada uno de estos, no digamos movimientos, sino tendencias, porque no llegaron a ser movimientos. Pero tenían a Germano Cella los del *povera* y tenían a Achille Bonito Oliva los de la Transvanguardia. Y luego en Alemania estaban los que llamaban Los Salvajes. Había una serie de comisarios fantásticos. Algunos de ellos todavía están vigentes y trabajando, como puede ser Kasper König o Christo Joachimides. Eran distintos de los italianos indudablemente.

JML – Que tú invitaste a tu congreso.

JA – En el primer Arco. Luego estaban los escultores ingleses. Es decir, que lo que se hacía en Europa era como muchas tendencias diferentes. Con unos teóricos muy buenos que sostenían esas diferentes tendencias. Entonces había mucho que ver y mucho que

aprender, indudablemente. Por eso yo, desde el primer momento, pensé que Arco tenía que tener un carácter muy específico. Una feria tiene que cumplir una misión dentro del espacio donde se va a realizar, la ciudad o el país donde se va a realizar. Claro, en España no se había visto prácticamente nada de las últimas tendencias. Entonces tenía que ser una feria con un marcado carácter cultural al principio. Sin duda. El mercado internacional no existía, y había que hacer promoción de todo lo que se había hecho últimamente fuera, que se pudiera ver en España por fin, al natural. Y luego, por otro lado, abrir las ventanas para que pudiera salir el arte español fuera, porque es que no se conocía nada. Entonces era, por un lado recibir lo que no se conocía de fuera y también darles una posibilidad de salir. Y por eso, yo desde el principio le vi un carácter cultural, y organizaba una serie de simposios y de mesas redondas. Invité a las personalidades que estaban manejando el arte. No tanto teóricamente, aunque en aquel momento coincidían en muchas ocasiones, los que realmente estaban moviendo el cotarro y moviendo lo que se estaba haciendo entonces. Ese primer año invité a Rudi Fuchs, que era el comisario de la Documenta. Esto era en febrero y la Documenta se inauguraba en verano. Y ya fue tan productivo, que en aquel mismo año Rudi Fuchs vio a Miquel Barceló y ya salió Miquel Barceló.

JML – En Barcelona.

JA – No, no. Fue en Arco.

JML - ¡Ah! Lo elige en Arco.

JA – Lo elige en Arco para la Documenta.

JML – Entonces yo estaba mal informado.

JML – No, no. Rudi Fuchs vino a dar una conferencia. Vinieron doce personas relevantes, que eran Bonito Oliva, Argán... Organicé una mesa redonda entre los dos, Argán y Bonito Oliva. Que fue muy bonita, porque uno decía que el arte había muerto y el otro que estaba empezando.

JML – Fue maravilloso.

JA – Fue maravilloso. Sinceramente, la gente participaba.

JML – Gulio Carlo Argán decía una cosa que no se me ha olvidado en la vida: *“Necesitamos un nuevo Caravaggio”*. Todavía me estoy preguntando qué quería decir.

JA – Claro, para él, el arte estaba muerto. Pero era un hombre maravilloso. Y su libro es el que nos ha servido a mucha gente para comprender el arte contemporáneo.

JML – ¿Tú recuerdas la que se montó en Italia? Esto es muy importante. Cuando se restauró la Capilla Sixtina, se plantea el terrible problema para los italianos de Bragetone. ¿Le quitamos los tejidos del Bragetone a la Capilla Sixtina de Miguel Angel? Todo el mundo se enfadó con todo el mundo y al final, Gulio Carlo dijo: *“Por favor, la historia también tiene sus vergüenzas. Dejadlo como está”*.

JA - ¡Claro!

JML – Era un sabio. Yo me lo pasé muy bien escuchando a los dos.

JA – Sí, era maravilloso. Y además había sido alcalde de Roma. Tenía una amplísima visión de lo que era la sociedad, de lo que la sociedad esperaba del arte. Era una persona tan culta, tan formada, tan hecha. Conocía al hombre y conocía la sociedad. No solamente era un teórico, era fantástico. Y... también vinieron Kasper König, Jean Luis Froman... era una serie de personajes que no se habían visto aquí nunca, que no habían venido. Cela sí había venido a España. Resultó maravilloso. Recuerdo que procuraba poner las conferencias fuera del horario de la feria, a última hora. Recuerdo que la feria se cerraba a las nueve de la noche y le decía al director: “Nos tienes que dejar hasta que esto se acabe”. La sala estaba atiborrada de gente. Era gasto de luz y de seguridad, que se tenían que quedar, pero eran debates fantásticos. A veces, en la mesa había cinco y seis personas. Había posturas encontradas y se discutía, y se esclarecían temas. Fue realmente enriquecedor, y como no había mucho que vender, pues todos los galeristas íbamos a las conferencias, porque todo el mundo estaba con ganas de enterarse de lo que pasaba y de conocer a todos estos personajes. Entonces, yo creo que estos Arcos primeros realmente cumplieron la misión para lo que fueron creados. Esa misión de

traer a España lo más importante que se estaba haciendo fuera y luego dar oportunidades a los españoles, que empezaron a salir. Miquel Barceló fue como una flecha que abrió un camino, pero detrás de él... Date cuenta que en el Art Space de New York, se hizo una exposición, me parece que fue en 1983 o algo así, ya de artistas españoles. España, en general, despertó mucho interés porque la transición fue magnífica. Luego en 1982 ganan los socialistas. Felipe González enseguida se convierte un poco en una figura mítica, a nivel internacional, porque su proceder era fantástico y difícil de ejercer. Porque después de muchísimos años, estaba la izquierda en el poder en España. Él lo hizo divinamente porque se moderó mucho, estuvo muy en el centro. A lo mejor tú te acuerdas de los últimos años de Felipe...

JML – Me acuerdo.

JA – Pero en los primeros años, era un personaje intachable e intocable. Y luego, a nivel internacional, fue uno de los hacedores de la Unión Europea, muy amigo de Köln, muy respetado, en fin...

JML – Y sigue siendo muy respetado.

JA – Sí, pero cae en desgracia. No por su culpa, sino por lo que hicieron los que le rodeaban. Pues se le atacó, pero tuvo unos años que era como intocable. Era intachable y por tanto intocable. Entonces España dio mucho que hablar y Madrid no te digo nada, porque ya a finales de los setenta empezaba la Movida Madrileña. Arco contribuyó mucho a darle a la Movida un carácter internacional. Los máximos protagonistas de esta Movida Madrileña siempre tuvieron mucha relación con Arco. Se les veía muy metidos. *La Luna de Madrid* hacía cosas divertidísimas.

JML – A Borja Cassani hay que agradecerle un par de cosas, porque ha hecho una labor... ¹³

¹³ Borja Cassani fue el director de la revista *La Luna de Madrid* y de muchas otras. También es marido de Lola Moriarty, galerista fundamental en Madrid, durante los ochenta.

JA – Claro, claro. Una labor grandísima. Y bueno, así fue el devenir y el cambio. Yo ya en 1983 abrí mi galería de Madrid.

JML – Abriste justamente en 1983. Abriste con Miquel, ¿no?

JA – Abrí con una colectiva que enseguida fueron los artistas de los ochenta. Y enseguida hice la exposición de Miquel. Pero abrí con una colección en la que estaban Miquel, Ferrán García Sevilla, Miguel Ángel Campano, Sicilia...

JML – Mantuviste la cuadriga que luego duró muchísimos años. Acertaste de pleno ¿no? ¿Sabes de lo que te hablo?

JA – Sí, sí. También estaba Uslé. Creo que eran ocho o diez. Estuvo muy bien. Con esta exposición inauguré yo. Y luego les fui haciendo a todos, y la verdad que fue una época, date cuenta, con dos galerías y directora de Arco.

JML – Sí, mucho trabajo.

JA – Fue muy duro, una época muy dura, pero muy ilusionante. ¡Tan ilusionante, tan vital, tan enriquecedora! Estábamos todos –sabiéndolo, ¡eh!- que estábamos viviendo una ocasión histórica, que hacía mucho tiempo...

JML – Aquel momento era sí o sí. Había que hacer las cosas porque había que hacerlas, ¿verdad? Es que hay mucha gente, como tú comprenderás, que me cuentan: “Bueno, es que hubo mucha prisa”. Bueno, es que había que hacerlo.

JA – No, no es que hubiera prisa. Es que había que coger al toro por los cuernos y ponernos a la altura de los demás. En el mundo del arte era difícil. Mi generación creo que es una generación importante porque somos una gente dura. Antes de que muriera Franco, ya habíamos hecho un trabajo. Indudablemente estábamos ya avezados. Y éramos muy profesionales, con experiencia, y ya sabíamos cuando llega la transición, cuál era nuestro papel más importante. Sabíamos lo que había que hacer y que había que hacerlo rápidamente, porque no había tiempo, para colocarnos al mismo nivel que

nuestros vecinos, de los demás países. Era cuando más se hablaba de la CEE. No podíamos entrar como los parias, como los últimos. Teníamos que entrar como los demás hacedores de la Comunidad Europea. A los de mi generación, no es que nos tocara la gaita por casualidad. No, no. Sabíamos que era una ocasión histórica que se nos presentaba después de muchísimos años, y que como la perdiéramos no se nos iba a presentar otra. Se trataba de trabajar, de luchar, de poner ímpetu, de tener ideas. ¿Y sabes lo maravilloso de aquella época y que ahora no queda ni rastro? Era que lo que más se valoraba en aquella época era el talento, las ideas. Cuando tenías una idea brillante los demás te apoyaban.

JML - ¿Independientemente de la edad que tuvieras?

JA – Sí, sí. Independientemente que la edad creacional siempre está en un límite creacional. Ni muy jóvenes ni muy viejos. Siempre hay una época más creacional, cuando ya tienes una formación, cuando ya tienes una edad y que todavía no te ha llegado unas mermas que te traen los muchos años. Esa franja de edad en el medio es la mejor. Entonces no había envidia. Lo mejor es que no había grupitos sino todos a una. Si alguien tenía una idea brillante, todos a una. Era la época en que se apoyaban las ideas todos a una, se apoyaban las ideas, el talento y en la que había que hacer grandes cosas. Sólo podía hacer grandes cosas la gente que tuviera talento e ideas. Además de la libertad tan grande que vino. Fue una época realmente magnífica. Todos empujando el carro en la misma dirección. Por eso, en los primeros ochenta se anduvo en poquísimos tiempo y batimos todos los records. Porque yo creo que fue en todo. Surgió en la moda, en los deportes, en la ópera, en el cine...

JML – Mira, Juana, te voy a decir una cosa, salvando las distancias. Porque en la historia hay que tener muchísimo cuidado con las distancias. Seguro que tú lo tienes por aquí, hay un libro que se llama Viena 1900, una exposición que viajó por toda Europa. ¿En qué edad se pusieron los planetas en línea? Me refiero a los literatos, psiquiatras, pintores, arquitectos, con esas maquetas maravillosas...

JA – Fue como una eclosión. Después teníamos en el cine a Almodóvar. Fue un reconocimiento merecido. Fue en todo, se empezó a respetar, se empezó a hablar de España. Y bueno, así seguimos los que seguimos. Trabajando con la misma ilusión que el primer día y luchando. Yo este año cumplo cuarenta años como galerista.

JML – Por cierto. La pregunta del millón: ¿Cuándo vas a hacer esa cena?



JA - La cena es el 6 de Noviembre.

JML – Le dije a Margarita que contéis conmigo, por supuesto.

JA – Va a ser el día 6 de Noviembre en el Monasterio de la Cartuja de Nuestra Señora de las Cuevas, que me ha cedido el Centro Andaluz y la Consejería de Cultura.

JML – Que tenemos nuevo director. Lo sabes, ¿no?

JA – Sí, claro, He estado varias veces con él. Allí lo celebraremos, en la iglesia, el refectorio, la capillita primera de Santa María...

JML – Vamos a tener *overbooking*.

JA – Sí, todo el mundo quiere venir, y yo que más quisiera.

JML – Espero que se enrollen muy bien las fuerzas vivas de la ciudad y demás.

JA – Pues no sé. Yo la verdad es que creo que es una cosa de ellos. Yo no pienso hacerles nada, lógicamente.

JML – Y si no, me dices cuánto cuesta el cubierto.

JA – El director me está apoyando y me está dejando estos espacios, pero el pobre tiene un presupuesto recortadísimo.

JML - ¿Álvarez Reyes? Es buen chico.

JA – José Antonio es estupendo. Ha llegado con muchísima ilusión. Lo que pasa es que le ha tocado una época al pobre, que es que no puede hacer nada.

JML – Yo lo conozco, es extremeño. Yo lo conozco desde hace muchísimos años. Me dijo hace poco que no es que le están recortando, es que son hachazos.

JA – Claro, es que la cultura es cara. Promover el arte es una inversión cara. Lo que pasa es que es una inversión muy rentable. Ahora, a última hora, le han quitado el 25%. Pero no es que te den el 25% menos y tú te arreglas, es que quitarte eso a final de año es dejarte en camiseta. Él me apoya mucho. Dice de hacer un simposio pequeño, que intervengan el mismo día por la mañana personas conocidas, que me han seguido a mí para hablar de lo que ha significado la galería Juana de Aizpuru para Sevilla. Pero eso lo organizará él lógicamente. No voy a organizarlo yo. Y luego lo de la cena, va a venir gente de América y de todas partes.

JML - ¡Oye, Juana! Yo tampoco te quiero quitar media tarde. Eso no puede ser. Vamos a concluir en breves minutos. Algunos me han dicho que ven en los ochenta como una degradación de los setenta. Otros, sin embargo, los ven como una intelectualización. En la vida real, tú como galerista que has visto tantos artistas, tantas obras, ¿no te parecen ambas cosas un poco exageradas?

JA – Yo no creo que el arte se degrade en cada época, ni nada de eso. Los artistas ante todo son personas humanas, y que pertenecen a una sociedad, a la sociedad de su tiempo, con las preocupaciones, problemática, influencias, desastres que les vienen encima. Están influenciados por ese ambiente en el que han nacido, se han criado y se han desarrollado. Entonces lógicamente el artista, conforme va pasando el tiempo, está inmerso en una sociedad. Y esta sociedad se va desarrollando en un sentido u otro. Entonces, lógicamente para mí los años ochenta fueron muy ricos. Unos años muy ricos a nivel artístico. Siempre, si lo buscas, hay algo importante. Lo que pasa es que según ha avanzado el tiempo, y más ahora en el que el arte se ha politizado tanto... los políticos usan el arte, en vez de utilizar la política para apoyar y difundir la cultura entre la sociedad. Usan el arte para hacer su política.

JML – Eso sería otra tesis.

JA – Claro, y a eso es a lo que nos debemos de resistir mucho. Yo puedo decir que no me han usado nunca porque no me he dejado usar, pero hay gente que sí se ha dejado usar, y eso es una verdadera pena. La cultura y el arte tienen que ser completamente independientes. Eso es lo que tiene que ser. Pero ahora, hablando de los ochenta, que era tu pregunta, yo creo que los ochenta dieron unos frutos magníficos. Tanto en Europa como en América dieron unos frutos fantásticos. Se incorporó el arte latinoamericano al mundo del arte en general, porque antes existían Europa, Norteamérica y ya está. Hablamos del arte latinoamericano, pero eso es un continente con muchos países. Y cada país tiene sus características diferentes. Hablamos de los latinoamericanos como si fueran solamente un país, pero no. Hay muchos matices muy diferentes y se incorporan nombres extraordinarios y trabajos extraordinarios, lo cual enriqueció muchísimo. Los ochenta es la época de las ferias. Es la época dorada de las ferias. Cuando a la ferias iban los artistas. Estaban los mejores comisarios y veías a Beuys por los pasillos de la feria de Colonia, y se ponía con su asistente en una mesita y se formaba una cola delante de su mesita. ¿Qué pasa ahí? Pues que Beuys está firmando papeles. Le dabas el equivalente a 25000 pesetas para repoblar una montaña. Yo tengo una cosa firmada. Te daban un sobre y una foto suya. Era la época de las grandes dokumentas, en fin. Yo creo que los ochenta aportaron muchísimo y nosotros, desde España, fue la época en que nos incorporamos a la internacionalidad. Quizás nos sea a nosotros más difícil juzgar a los

ochenta, porque los juzgamos evidentemente desde aquí. Para nosotros fue abrir una celosía.

JML – Estábamos demasiado dentro, ¿no?

JML - ¡Claro! Para mí los ochenta fueron maravillosos. Los setenta fueron muy entrañables, pero hay que reconocer que no tan enriquecedores. Estábamos allí, metiditos en Sevilla. Fue precioso, el ambiente fue maravilloso y el trabajo fue muy bien hecho, pero las posibilidades que nos proporcionaron los ochenta...

JML – En los ochenta fue cuando te conocí a ti, pero vamos a ver, veníamos a Madrid continuamente, como fuera. Eso nos lo enseñaste tú. A mí me decían: “La Juana está loca, no para de coger aviones”, pero a mí me parecía que era estupendo.

JA – Era imprescindible, puesto que estábamos al margen.

JML – Vamos a concluir, Juana, que esto se ha sobrepasado. A mí me ha comentado una artista de aquí que un galerista de aquí, de Madrid, le dijo: “No te puedo volver a exponer porque eres de los ochenta, no me dejan”. ¿A ti te suena algo raro o has oído algo de eso?

JA – No, eso es una invención. Eso no encaja de ninguna manera...

JML - ¿No ha habido ninguna desactivación oficial de los ochenta?

JA – Huy, no. Qué va. En absoluto, cuánta gente de los ochenta está hoy... Muntadas, que empezó en los setenta, pero que cuajó en los ochenta internacionalmente y sigue vigente. No, no.

JML - ¡Oye! Para concluir de verdad, los noventa, Dos mil, el año que viene es 2011. ¿Por dónde ves tú las cosas?

JA – Realmente yo nunca hago conjeturas. Prefiero que el arte y los artistas me sorprendan. Sería absurdo hacer previsiones porque seguro que fallábamos. ¿Quién iba

a decirles en 1900, cuando pasaron de un siglo a otro, lo que pasó en el siglo XX? En el arte y en todo, pero es que nosotros tratamos el arte. ¿Quién se hubiera podido imaginar llegar a tanto? Hubiera sido imposible.

JML – Dos guerras mundiales para empezar.

JA – Y dos guerras mundiales. Y el arte lo que ha evolucionado. Cuando en 1918 Marcel Duchamp presenta la fuente, pasa un poquito de tiempo y rompe con todos los moldes. Consigue la libertad de expresión para los artistas en tan poco tiempo. ¿Quién hubiera podido hacer esas previsiones? En el arte no se puede hacer previsiones, y yo creo que ni se deben hacer. Yo creo que lo bonito es que te sorprendan los artistas.

JML – Pues yo creo, Juana, que vamos a seguir todos en ello. De una manera u otra. Yo creo que ha sido un placer, Juana. Te lo agradezco muchísimo y un beso muy fuerte.

JA – Para mí ha sido estupendo verte y recordar tiempos pasados.

JML – No, ya son tiempos presentes de nuevo.

JA – Y de futuro, porque aquí yo desde luego pienso seguir hasta el último momento en mi galería y no pienso retirarme nunca.

JML – Juana, los que tenemos el virus, ese virus lo tenemos hasta que nos vamos. Seguimos siendo peleones de una manera u otra.

JA - ¡Claro!

JML – Y yo no creo que haya cosa, no bella, no cuadra, más importante que seguir aportando cosas al tiempo que te ha tocado. Muchísimas gracias, Juana.

JA – Oye, una cosa. Tú tienes un estudio en Salamanca ¿verdad?

JML – Sí, casualmente tengo una foto en la memoria de mi cámara.



Celebración del cuarenta aniversario de la galería Juana de Aizpuru. CAAC. Sevilla. 6 de Nov. de 2010.

Lola Moriarty.

JML - ¿En qué año abriste la galería, que tenías una socia, y por qué? ¿Qué recuerdas de aquellos momentos?

LM – Nosotros abrimos en octubre o noviembre de 1982. En un principio iba a ser una librería donde había un espacio pequeñito para hacer exposiciones. Y luego, poco a poco, la galería se fue comiendo a la librería. Y bueno, acerca de aquellos años, yo tenía una frase de alguien que no me acuerdo quién es, que decía: “Quien se acuerde de esos años es que no estuvo”. Y es verdad, es una especie de nebulosa. También es verdad que ha pasado mucho tiempo, pero bueno, te contaré todo lo que realmente creo que pasó.

JML – Bueno, hay unos años claves. No hace falta hablar...pero sí hace falta hablar. En 1975 muere el general Franco, viene la democracia, se instaura el PC, Adolfo Suárez encarrila todo y luego el PSOE se hace con el poder. En 1979-80 recordamos a Alaska, que dio ese famosísimo concierto en la Escuela de Ingenieros. Recordamos la primera película de Almodóvar. Viene La Edad de Oro, de Paloma Chamorro. Que por cierto, el otro día te vi, porque me lo he comprado. Todo era muy gracioso. ¿Cómo ocurrió todo aquello al mismo tiempo? Me da igual que me hables bajo el concepto de La Movida o de los ochenta. Luego ya los distinguiremos.

LM – Yo me lo imagino ahora, con los años de por medio, que realmente tuvo muchísimo que ver el factor político. En los primeros años de Facultad, habíamos sido una generación que nos pilló los últimos años del franquismo, y de pronto era que no queríamos ni ser progres, ni ser del Partido Comunista. Casi todos proveníamos de la izquierda y de pronto no queríamos tener etiquetas. Fue como una especie de anarquía, un poco amoral. Ahora, recordándolo, lo veo. Y tampoco queríamos ser como profesionales, que ha sido la etiqueta de los noventa. Tampoco teníamos expectativas de futuro. Yo creo que fue, sobre todo, aparte de la energía que pudiéramos tener la gente que participábamos, tenía que ver muchísimo con el momento, el espíritu de los tiempos, que realmente en España era como una explosión de júbilo. En Europa lo entendieron perfectamente. Pero en España, ese punto de tirar para debajo de todo,

como que no lo entendieron, bueno, posteriormente. Y luego, también cuando se quiso manipular desde Tierno Galván. De pronto decidió cómo capitalizar eso, que no era suyo. Y yo creo también que esa frase de Tejero: “*Que no se mueva nadie*”, pues nos hizo a todos movernos. Fue casual, pero tampoco casual. Tenían que ver muchísimas cosas.

JML – Si había una galería que definiera aquellos tiempos es la Moriarty, por muchas razones. Además yo te conozco desde hace muchísimos años. No sé, Ceesepe. Ouka Leele... tú trabajaste con un montón, con Alberto... Con Mariscal. Bueno, toda esa gente, y recordando lo de La Edad de Oro y todo lo que he leído e investigado, lo curioso es que “energía” es una palabra que se repite siempre. ¡Qué cantidad de gente se puso de repente a hacer arte! Viniendo de muchísimas actividades diferentes. Eso fue muy curioso ¿no? Esa libertad iconográfica, había mucho autorretrato, mucho contar tu propia vida.

LM – Hombre, tampoco había mucha expectativa de futuro. Era un momento en que todo el mundo era muy libre de hacer lo que le apeteciera. Entonces la gente empezó a crear. Eso no quiere decir que luego el comercio o el mundo del arte más convencional aceptara todo eso. De hecho, lo que se critica de La Movida es que pocos artistas acabaron triunfando, ente comillas, o metiéndose en los circuitos comerciales oficiales. Yo creo que sobre todo fue que la gente tenía ganas de hacer cosas. Una espontaneidad muy grande, donde todo el mundo estaba dispuesto a ver lo que hacía el contrario. Y había un punto de creatividad muy importante.

Se hacían películas, se hacían exposiciones, se hacía un poco de todo. Todos valíamos para todo. Fue un momento de España. Esto se acabó con el *boom* económico de Mario Conde. De pronto, los ejemplos de vida tenían que ser el dinero y arrasó con todo eso. Porque realmente ni teníamos dinero, ni nuestro espíritu era ganar dinero. Era divertirse, hacer cosas y pasarlo bien. Era una generación, como en otras partes también ha pasado. Era el momento. Tampoco dio para más.

JML – A nivel iconográfico, vamos a hablar sin cortes. Vamos a hablar de pintura, porque entonces se decía “los pintores”. Tú te acuerdas, la palabra artista vino luego.

LM – Los pintores eran sobre todo la generación del setenta, la nueva figuración.

JML – Exacto, vinieron muchos de allí, que siguen operativos.

LM – Exactamente, que siguen operativos. Nosotros trabajamos con muchos procedentes del cómic, que no se consideraban artistas con mayúsculas. Pintores, no artistas, porque artistas no eran, pero pintores... y hubo ahí una gran polémica. Lo que pasa es que bueno, yo creo que sí que fue un momento artístico importante. Fue una transición también para el conceptual, que en España el conceptual no estaba. Fue lo que fue. Fueron unos años muy activos y ha quedado lo que ha quedado.

JML – Me gusta mucho que antes que yo te lo dijera lo hayas dicho tú. Dices que buena parte vinieron de los setenta. Hace poco hemos visto lo de “Los Esquizos”. Otros los llamaban “Los Fantasmas”, del amigo Kiko. Sabes que mucha gente de los setenta estaba en los ochenta. Estamos en 2010 y siguen trabajando.

LM – Había personajes desde la teoría, como Kiko Rivas, que estaba en los setenta y en los ochenta. Desde Javier Utray...

JML – ¡Gran cabeza!

LM – Gran cabeza, y que fue quizás el menos famoso de toda la generación de Gordilo, Alcolea y todos estos. Fue el menos famoso, pero con una cabeza increíble, que también sigue trabajando en los noventa. Fue un momento de España en el que triunfaron los que triunfaron. Ya sabemos quien triunfó, que tampoco salió de los ochenta, pero bueno.

JML – Eso ya está muy investigado. Pasa también una cosa muy importante, Lola, que vas a recordar rápidamente. Yo no sé que pasa, pero 1987 es un año clave. Te voy a decir porqué. En 1982 tenemos la Transvanguardia. Y en 1987 vienen los renanos, pero también a Dan Cameron se le ocurre montar “El arte y su doble” con María Corral en La Caixa y ahí confluyen una serie de cosas. Par mí “El arte y su doble” constituye un poco la quiebra. Ahí cambia un poco la historia. Porque la Transvanguardia y los renanos era pintura. Unos muy alemanes y otros muy italianos, pero era pintura.

LM – En aquel momento superimportante todos estábamos completamente epatados con la Transvanguardia. Es verdad que tenemos una capacidad terrible para sacar a nuestros artistas fuera, y nuestra cultura fuera. Siempre se queda como un rollo casero, pero también ¿dónde está Sandro Chia? O sea, que somos muy críticos con nuestros movimientos, pero sabemos perfectamente que el mundo del arte es un gran dragón que se va comiendo absolutamente todo. Y si te coges cualquier revista internacional de hace diez años quedan muy pocos.

JML – A los italianos los machacaron sobre todo en New York.

LM – A los italianos los machacaron sobre todo en New York y quizás los alemanes tuvieron más potencia, porque los alemanes son mucho más fuertes. Pero vamos, de los movimientos en sí, siempre quedan uno o dos artistas de ese momento y no queda nadie más. Queda la estela y lo que se ha vivido.

JML – Stella incluido Frank.

LM – Exactamente.

JML – Me hizo mucha gracia cuando hablé contigo el otro día acerca de una frase tuya. Te he traído una fotocopia porque me ha fascinado que no te acordaras. Te la voy a enseñar. Te voy a decir el momento. Aquí tuvimos los fastos de 1992: la Expo, las Olimpiadas...

LM – Sí, pero en los fastos de 1992, te hablo desde mi punto de vista personal, se eligieron otro tipo de personas. Nosotros fuimos apartados. No entrábamos en el sistema. En 1992 entró el sistema puro y duro, donde se repartieron muchas cosas, y yo realmente no lo viví. Yo no participé. No estaba metida en ese sistema. Éramos mucho más anarquistas.

JML – Es que viene al caso por una cosa que te explico muy interesante. En 1992 había una crisis económica tremenda en toda Europa. Yo he intuido, aparte de que he hablado con amigos míos economistas y en cierta manera me daban la razón, que esos fastos

acolcharon la crisis que nos comimos en 1993. Tú te acuerdas que en 1993 todo era “¡Uf! todo está fatal”. Y hubo unos encuentros en Cuenca.

LM – Yo personalmente en 1992 y en el mundo del arte sí que se notó la crisis muchísimo. Fue la guerra del golfo. Recuerdo aquel Arco en el que no se vendía absolutamente nada y hubo una crisis espantosa. Lo que sí había era institucionalmente muchísimo dinero que se movía y que cayó sobre... Yo no lo recuerdo, pero sí que recuerdo que hubo una gran crisis.

JML – Te voy a enseñar la frase. ¿Dispuesta? Es que me ha encantado.

LM – No veo nada.

JML – Te lo leo. Dice Lola Moriarty: *“La cultura es el reflejo de la altura de un país y en nuestro caso la cosa es para llorar. Desde que nos desmontaron La Movida, que ha sido el único movimiento cultural fuerte que se ha dado en los últimos tiempos, yo ya he tirado la toalla. Me da igual que todo sea gratis. No creo en nadie”* ¹⁴. Lapidaria ¿no?

LM – Es que no me acordaba de ella. ¿Cuándo fue esto?

JML – En 1993.

LM – En 1993. Pues sí, estoy totalmente de acuerdo. Yo nunca he creído en nadie, pero me he reciclado.

JML – Entonces, ¿La Movida se la cargaron? ¿Fue una discriminación negativa? ¿Fue un gran tapado? ¿Había que quitarla de en medio? ¿Qué pasó? ¿O murió por sí misma? ¿O sigue viva?

¹⁴ Cita transcrita en las páginas 162 y 168.

LM – No, yo creo que las cosas tienen un período de vida y fue una generación. No puedes seguir con La Movida. Nos hicimos todos mayores, entre comillas. Todos nos hicimos más o menos profesionales, buenos o malos. Y de pronto, la escala de valores cambió. La escala de valores, de pronto, era el dinero, que era lo más importante. Cuando a nosotros, en el fondo, nadie te preguntaba qué hacías, qué no hacías, ni cómo te llamabas. Fue un momento como muy anárquico que tuvo... Yo no creo que se la cargara nadie, Quizás se la cargaron realmente cuando la quisieron institucionalizar.



JML – Rentabilizar.

LM – Claro, rentabilizar los políticos. Cuando de pronto llega el político y mete la zarpa. Le quita toda la frescura a la cosa, la inconsciencia y la juventud.

JML – Eso está muy bien explicado. ¿Hubo una cierta, no digo prohibición expresa, pero se veía en algún momento con malos ojos volver a exponer gente de los ochenta? Algún artista aquí me lo ha comentado así. Me han llegado a decir: “*No me pueden exponer*” ¿Sabes lo que te digo?

LM – Perfectamente. Yo en eso te voy a decir una cosa. Los galeristas, que tenemos muy mala prensa, también vamos evolucionando y también nos vamos haciendo mayores. Y también nos van cambiando los gustos. O sea, que realmente los galeristas, y que tú como artista lo habrás podido comprobar, pues en el fondo aceptamos totalmente nuestra fase de comerciantes. Somos vendedores, pero tenemos un punto

romántico. Te crees realmente que puedes influir a veces en la obra de una persona, que es mentira. Los artistas hacen lo que les da la gana. O realmente estás creando una propia obra en tu galería y tu cabeza cambia. Y tus gustos cambian. Y lo que te gustaba a lo mejor a los 22 años, pues no te gusta a los 32. También vas evolucionando. Yo no digo que tengamos la verdad para nada, sino que son unas opciones personales, y que realmente vas cambiando. Yo, de mi primera galería, pues realmente no sigo con nadie. Pero bueno, a algunos los he tenido veinte años. Luego otros se han ido por circunstancias. O sea, es que realmente sí que comprendo que ellos a lo mejor se encuentran que de pronto ya no es su galería madre, sino que es otra galería. Pero claro, es que nosotros también vamos avanzando. Hay otros lenguajes. De pronto apuestas más por yo qué sé, vas pasando por instalaciones o de pronto el lenguaje del vídeo, el lenguaje de no qué, y de pronto no te apetece hacer eso. Ya lo has hecho, has trabajado en eso y has tenido tus satisfacciones. ¿Infidelidad? Bueno...

JML – Pero eso es como la vida misma. Vamos a ver, los noventa, el 2000. ¿Qué ha pasado?

LM – Siempre tengo la sensación de que siempre se empiezan los siglos cuando han pasado como diez años. En este aspecto, yo creo que los noventa fueron unos años en un principio bastante duros y ¿finales de los noventa? Primero es el siglo, que han sido como los felices diez, porque ha habido una explosión económica muy fuerte, y de pronto, como en España nos hemos creído la burbuja...

JML – Hasta ahora.

LM – Hasta ahora. Y bueno, en el mundo del arte en España, que yo lo encuentro siempre en un nivel estupendo, pero realmente tenemos siempre esa dificultad de sacar, o sea, no accedemos...

JML – Sabemos producir pero no vender. Como en los demás productos.

LM – Exactamente. No sabemos introducirnos en los grandes circuitos, que es un problema grandísimo que tiene el arte español. Y tampoco hemos sabido, por ejemplo en Arco, el habernos introducido en todo el arte sudamericano.

JML - ¿El efecto Potosí?

LM – El efecto Potosí. No hemos sabido hacer eso. Pero bueno, han sido unos felices diez. Entonces me imagino que ahora realmente empieza el nuevo siglo y no sé qué es lo que va a pasar. Ya ves tú toda la crisis que hay, etc. Me imagino que las galerías ya lo estamos notando. Es un momento superdifícil.

JML – Te habrás enterado que para tristeza de muchos, han cerrado tres en Valencia casi a la vez. Uno ya sabes quien es, Tomás. Yo lo entrevisté en Diciembre.

LM – Aparte de eso. Se acaba el efecto museo. Todos los museos que había en España, que había muchísimas compras de museos, los rollos institucionales cierran el grifo porque no pueden seguir haciendo tantas compras. Estamos pasando unos momentos difícilísimos, puede que exactamente sean los mismos momentos difícilísimos que había en los ochenta. O sea, que en los ochenta no había dinero y tampoco había pautas de conducta. Ahora mismo la gente tampoco sabe muy bien si los sistemas galerísticos están caducos, qué hacer, por dónde ir. Es un momento de expectación, a ver qué va a pasar.

JML – Me gusta muchísimo lo último que me has dicho. Es una cosa que he hablado con más de uno. Vamos a ver, en el fondo nos hemos ablandado un poco, porque arte se ha hecho hasta en períodos entre guerras, y en campos de concentración. Nos acostumbramos a que todo estaba muy bien. Hay que tener un poquito de esperanza, ¿no? Y de fe.

LM – El arte por supuesto que no se va a acabar. Se cambiarán los sistemas, pero el arte en sí por supuesto que se seguirá haciendo, y es lo único que tenemos realmente. Y los galeristas me imagino que seguiremos pasándolo mal, porque realmente nos alimentamos de eso. No lo cambias por nada. Es un lujo vivir de la cultura y siempre

seguirá siendo un lujo el que pueda vivir mal que bien. Lo que pasa es que antes vivíamos muy bien y ahora vamos a vivir muy mal. Pero sí que me parece un lujo para todo vivir de la cultura.

JML – Yo estoy plenamente convencido que dificultades claro que pueden venir para todos, para los artistas, para los galeristas, para las instituciones. Pero tirar la toalla es lo fácil. Si tú lo llevas dentro es muy difícil tirar la toalla.

LM – Yo es que siempre lo digo, es que cerrar no es tan fácil. Puedes cerrar una llave e irte a tu casa. Muchísimos galeristas lo harían, pero cerrar no es fácil. Tienes una serie de compromisos y es una forma de vida. Porque ser galerista, igual que un artista en otro medio, es una forma de vida. Estás metido ahí y es un compromiso más del alma que otra cosa.

JML – A propósito de estar metido. ¿En cuántas revistas se ha metido tu marido Borja?

LM – Pues muchísimas. Un montón. Pues mira, desde *La Luna*, luego *Sur Express*, *Arena Internacional*, con José Luis Brea, *El Europeo*. Muchísimas.

JML – Yo tengo un montón. Mi biblioteca se cae por culpa de Borja. Eso fue muy interesante también, la cantidad de publicaciones que de pronto salieron. Es que era que nos las bebíamos.

LM – *La Luna* es más caduca porque fue más juvenil, pero si lees ahora *Sur Express* todavía está vigente. Y eso es muy difícil, que pasen los tiempos y que todavía esté vigente. Por ahí he oído que *Arena internacional* era la tercera muerte de Figura. Pasó a ser *Figura Internacional* y después a *Arena*. En *Arena* Borja estaba solamente de editor. Los directores eran José Luis Brea y Mar Villaespesa.

JML – Y Kevin. Luego entró Kevin ¿no?

LM – Sí.

JML – Eran buenos tiempos. Vamos a hacer un pequeño descanso.

LM – Vale ¹⁵.

JML – Bueno, Lola, aquí estamos de nuevo en el Café Gijón. Hemos hablado ahora, fuera de onda que han pasado treinta años, que hay gente que se mantiene con su obra, que son fieles y luego también que todo ha ido evolucionando. Ahora te voy a hacer una pregunta muy importante, y no me hables de crisis. ¿Por dónde intuyes tú, de olfato, con toda tu experiencia, que pueden ir los tiros en la creatividad plástica?

LM – La verdad es que no lo sé.

JML - ¿Estarías de acuerdo por lo menos en que ahora, en principio, hay una absoluta libertad creativa en cuanto a formato, objeto, en fin, que cualquier actividad plástica está permitida? Lo que pasa es que hay otro tipo de orden. ¿Pero por dónde van los tiros?

LM – Sobre todo lo que va a cambiar ya no es la expresión creativa. Yo me imagino que en todos los tiempos ha sido... se cambiarán los formatos, los lenguajes, pero yo creo que el gran cambio va a ser los circuitos. O sea, es que realmente como hemos vivido, la explosión, la importancia que han tenido las ferias, cuando realmente las ferias son una cosa más de galeristas, no de artistas. Porque si tú tienes una exposición de una persona es ahí donde se ve lo que está haciendo y por dónde van los tiros. Pero la gente no visita. Sin embargo, las ferias han cogido una importancia tremenda en estos años. Yo creo que van a cambiar los circuitos. Igual que ha sido el nuevo movimiento inglés, que se ha comido toda Europa, que no existía en los ochenta ni en los noventa. También hay que ver qué evolución van a tener los museos, qué obras se han comprado, cuáles son sus reservas, cómo se lo van a plantear. Más que el artista, que es una cosa individualizada, y que realmente saldrá lo que ellos quieran hacer, todo el engranaje del

15 Durante la interrupción, me comenta que José Luís Brea había fallecido hacía unos días, tras una larga enfermedad. Yo no me había enterado de la noticia.

mundo del arte, eso sí que creo que va a haber modificación. O sea, que ya por generación están surgiendo nuevas galerías, nuevas visiones de cómo trabajar con los artistas. Yo creo que sobre todo la gran diferencia va a ser esa, no tanto como el artista, pero sí el engranaje del arte, sí que va a tener un cambio. Espero que positivo y diferente. Porque las cosas son caducas en un momento determinado y yo creo que ha caducado un modelo.

JML – Bueno, pues vamos a mantener esa esperanza, ¿no? A lo mejor lo estamos viviendo y no nos estamos dando cuenta. Cómo decía un amigo mío, y yo creo que ésta puede ser una buena conclusión: *“A veces, cuando ocurren las cosas, lo único que ocurre es la consciencia de algo que lleva ocurriendo mucho tiempo”*. Lo mismo nos llevamos una gran sorpresa. Yo te veo a ti positiva.

LM – Cuando ocurren las cosas no te das cuenta. O sea, tu cabeza cambia y no te das cuenta en un principio. En la lejanía te das cuenta realmente cómo ha ido cambiando. Cuando estás en el momento, no eres consciente de lo que estás haciendo. Yo creo que el mundo del arte en España afortunadamente... porque yo creo en la gente que llega nueva. Creo que se necesita esa fuerza, esa inconsciencia. Cuando llevas mucho tiempo, sabes todos los inconvenientes y todas las trampas que hay. Yo creo que se necesita de gente que todavía tenga esa inconsciencia y ese valor. Y esa ilusión.

JML – Sí que tengo muy claro que tú nunca vas a tirar la toalla. Y que sigues igual de estupenda.

LM – No lo sé. Yo la toalla la tiro todos los días y la recojo todos los días. Soy muy neurótica en eso, pero vamos, yo desde luego no concibo mi vida sin el arte, pero también me imagino que me voy modificando.

JML – Como todos. Ha sido un placer, Lola. Gracias.

Guillermo Paneque.

JML – Cuéntame lo que recuerdas, que ya han pasado treinta años, y disculpa que empiece con un tópico, pero yo te conozco de la Facultad. Éramos jovencísimos, tú extraordinariamente joven, y de pronto surge la idea de montar una revista que se llamó *Figura*. Resúmeme un poco, aunque te lo hayan preguntado miles de veces.

GP – *Figura* nace como una publicación de un grupo de estudiantes en la Facultad de BBAA. Y ante la imposibilidad de una formación en arte contemporáneo, nace un poco de la curiosidad, de las ganas de buscar una formación alternativa que no era la que nos estaban dando en los programas de estudio de la facultad de BBAA. Empieza, creo en el año 1983. Yo tenía entonces 19 años o por ahí.

JML – Estabas en segundo, creo.

GP – En segundo curso, efectivamente. Nace de un número más grande de estudiantes. Eso se va depurando y un poco nace de una forma absolutamente ingenua, en el sentido de la edad, por el tipo de formación que teníamos. Obedece mucho más, antes que ocupar un lugar, a una serie de planteamientos como era ocuparnos de nuestra educación y que el arte contemporáneo no era lo que nos estaban enseñando en la Facultad, sino que realmente había otro mundo fuera. Digamos que ante la ausencia de una formación académica exigente, que no era la que nos daban allí en la Facultad, pues de una forma muy intuitiva y en forma de tanteo, nos propusimos buscar nosotros ese dialogo directo con una serie de artistas, con el contexto. Y el proceso de la revista yo creo que tiene que ver absolutamente con el proceso de desarrollo y aprendizaje de los propios miembros de la revista. Y no solamente de los miembros, sino también de una serie de personas que flotaban alrededor.

JML – Evidentemente yo he leído muchas cosas. Tienes que recordar que te entrevistó para otra tesis, muy en concreto sobre *Figura*, Paco Lara. Yo la tengo. La revista *Figura* de pronto tiene un éxito tremendo. Yo tengo todos los ejemplares. Todos como todos. Y tú llegaste a decirle a Paco Lara que hubo una serie, no depuraciones, pero sí que el consejo de redacción se fue puliendo. Yo creo que

“puliendo” es un término adecuado. Porque de pronto os dais cuenta, tengo que hablar de ti y de Agredano, que la lía con *“Titanlux y moralidad”*, que la revista tiene más tirón y no sólo sirve para publicitar a los que en aquellos momentos teníamos una onda parecida, sino también para invitar a artistas de fuera y tuvo tanto interés que inmediatamente pasa a Madrid.

GP – Bueno, publicitar no sé si es la mejor palabra. Es invitar tanto a gente que estaba en ese contexto como a otras personas fuera de ese contexto, en el contexto nacional. Piensa que yo había venido a Madrid cuando era más pequeño, pero no conocía mucho el mundo del arte. Un poco la primera colaboración fue porque Luis Gordillo exponía una serie de dibujos en las salas de El Monte, en la Caja de Ahorros de Villasis. En cuanto al tema de las purgas, eso es normal. Empezó como una revista más asamblearia, en el sentido de que mucha gente se apunta. Tú sabes perfectamente que eso pasa en cualquier tipo de actividad humana, que hay quien trabaja más y quien trabaja menos. Hay quien tiene una serie de intereses y hay quien tiene otros. Obviamente, mucha gente pensaba que se iba a hacer una revista de Facultad. Y yo, desde el principio, y no solamente yo, Rafa por ejemplo, no estábamos dispuestos a hacer eso. De hecho había profesores que querían, por una mínima financiación, que estuviera puesta por la Facultad.

JML – Arañó se enrolló muy bien con vosotros.

GP – Sí, sí. Pero recuerdo que el decano que teníamos decía: *“Tenéis que poner a los profesores de la facultad”*.

JML – Juan Cordero.

JML – Cordero. Nosotros teníamos muy claro que eso no podía funcionar así. Y después había un problema de criterio. Eso pasa siempre. Las purgas jamás fueron en plan estalinistas. Me hace mucha gracia porque he leído alguna de las entrevistas de esa tesis, y parece que todo el interés de la entrevista, más que analizar el contexto críticamente, se refiere a un tema casi como personal, un poco como si fuera una especie de retrasmisión de lo que estábamos haciendo en televisión, de tertulias políticas o de revistas del corazón. Mi mano izquierda, mi mano derecha. Eso es

bastante absurdo. Quien vivió aquel momento sabe que hubo gente que trabajó más dentro de la revista, gente que no aparecía por las reuniones y gente que tenía una serie de criterios que no encajaban. Entonces, poco a poco, se fue definiendo ese proyecto editorial. Empezamos en Sevilla, como te he dicho, y progresivamente... Ya en el primer número había colaboraciones de fuera de Sevilla, porque Luis Gordillo no vivía en Sevilla en esa época. Fue coincidiendo con esa visita cuando contactamos con él y generosamente estuvimos un domingo charlando. Esa fue la primera entrevista que yo creo que hice en mi vida a nivel artístico.



JML – Y llega Kevin. Y colabora muchísimo con vosotros. Yo creo, si me lo permites, que en los primeros números parece que está bastante claro. Bueno, Agredano me contó el otro día que le dijo la directora de no sé qué revista francesa, que estaba convencida de que los artistas mejor informados eran los sevillanos. La revista contemplaba el arte americano, pero también nos hace descubrir la Transvanguardia y empieza a gotear hasta que en 1987 llega el arte renano, que se monta en el museo. Parece que eran los tres *inputs*: los americanos, los italianos y los renanos.

GP – Eso merece un capítulo aparte, porque hace tiempo que no reviso los contenidos, pero cuando alguna vez he tenido que preparar una conferencia me di cuenta un poco, y así lo transmití en una especie de nota que hice por el cierre de *Figura*, y la presentación de un nuevo proyecto editorial que encabezaron Mar Villaespesa, Kevin Power y José Luis Brea.

JML – *Figura Internacional*.

GP – *Figura Internacional* y posteriormente *Arena*, editada por Borja Cassani, que era un poco el análisis de los logros y las deficiencias que había tenido la revista. Conforme pasa el tiempo, puedes ser más crítico con ello. Una de las primeras críticas que se nos hizo en Sevilla fue que no hiciéramos una cosa local. Y ya desde el primer número conviven allí cosas estrictamente locales con cosas internacionales. En el segundo número conviven cosas nacionales con internacionales. Yo creo que hay como muchas más islas, no solamente las que tú has mencionado. Igualmente, la revista tampoco era promover una especie de postmodernismo vacío, o postmodernismo desmemoriado, o un canto a la pintura. Voy a contar dos anécdotas que nunca he dicho. Para empezar, el nombre. En un análisis que se hizo sobre la revista, en el que aparecían desacuerdos, se vincula lo de “Figura” a una “figuración” y te puedo decir que eso no era tan consciente. Porque yo no era tan consciente de un artículo o reseña de Calvo Serraller, ni tampoco teníamos claro desde el principio una programática de que fuera un tema de Figura. Lo de “figura” responde más a un tema mucho más local, mucho más carnavalesco si tú quieres. Es lo de “genio y figura hasta la sepultura”. Entonces los análisis críticos que se van haciendo, pues a veces parece que no hay realmente intención de escuchar, sino que uno viene con el molde ideológico puesto, y sobre eso va encajando un poco el tipo de respuesta que quiere escuchar. La segunda cuestión, y otro malentendido sobre la cosa olvidadiza, postmodernista. Yo no tenía ni puta idea de lo que era el postmodernismo cuando empezamos a hablar. Y aún todavía hay gente mucho más inteligente que yo, que tampoco está muy claro. O sea, que se están revisando continuamente todos los términos. Desde el inicio, desde lo que es el final de la modernidad, de lo que supone ahora mismo la actitud frente a esos años ochenta, noventa, etc. Pero una de las cosas que a mí me interesa reseñar es la siguiente: cuando yo hablo del final de la trayectoria de *Figura* y hago un análisis, y de nuevo voy a ser un poco nominalista, hago un título que dice: “*Ni tengo memoria, ni falta que me hace*”.

JML – Lo recuerdo perfectamente.

GP – Para escribir punto por punto, casi una autocrítica del proyecto editorial, que está formado, igual que pasó con el inicio de la carrera profesional, como artista. Desde muy temprana edad, y después cada uno ha escogido sus tiempos para meditar, para retirarse, otros han seguido, etc. Yo puedo hablar desde mi perspectiva. También escogí ese título porque lo que no quería era hacer una hagiografía, y precisamente el sentido que tiene el

artículo es que es muy autocrítico. Y en ese sentido fue en el que también, de una forma irónica, utilicé ese... no tanto asociado a la frivolidad postmoderna, al olvido de la transición, a la teoría de Teresa Vigaró sobre la desmemoria de la transición, etc. Porque de hecho, una de las primeras revistas que publicó, cuando Muntadas... Yo conocí la primera exposición de Muntadas en Fernando Vijande y logré que Vicente Todolí escribiera un texto sobre Muntadas, cosa que no hace con normalidad, escribir textos, fue en *Figura*. Y sobre eso hay muchas cosas que se contradicen, como ese supuesto carnaval postmoderno, ochentero. No entiendes entonces que haya un dossier sobre John Cage.

JML – De Arañó.

GP – No entiendes que haya una cosa sobre Joseph Beuys, no entiendes que haya un montón de colaboraciones sobre videoarte, etc. Y eso es una cosa que quería también resaltar un poco sobre los contenidos. Los contenidos son además una tercera anécdota que nunca he contado: cuando me preguntan que por qué una serie de artistas estuvieron en las portadas. Y puedo decir que pudieron haber estado otros. Voy a poner un ejemplo, voy a señalar también la parte como de cierta ingenuidad o de falta de madurez que pudimos tener. Porque por ejemplo, a la hora de decidir quién era una portada, en el caso de Ferrán García Sevilla, teníamos muy claro que a partir de una exposición que hizo en Juana de Aizpuru, comparabas todos los textos de Ferrán, que tuvieron bastante polémica, y un poco que Ferrán se desnudó bastante. Digamos que en ese proyecto rompía contra...

JML – Se llamaba “*Ferrán contra García en Sevilla*”.

GP – Efectivamente.

JML – Y había una flecha que siempre he pensado que iba dirigida a Juana, por lo de Arco.

GP – Y entonces ése era un caso que teníamos concreto. Barceló surgió porque estuvo aquí en Arco. Sicilia porque vino a Sevilla. Gordillo porque vino a Sevilla. Una de las que menos me interesó fue la colaboración de Guillermo Pérez Villalta, que fue en el

segundo número. Porque quizás sí que sentía una distancia ente entrevistador y entrevistado, pero eso fue antes. Por otro lado, hay una cosa tan ingenua como el no plantearse la portada de un artista porque no sabíamos si los dibujos, como pedíamos portadas originales, se iban a resolver como escultores. No queríamos fotografiar, queríamos que fuera un trabajo específico para la portada. No queríamos fotografiar piezas. Yo, de hecho llegué a hablar con Juan Muñoz, pero el tendría sus motivos y prefirió seguir colaborando de una forma esporádica y no colaborar en hacer una portada. Lo cuento esto porque cuando se ven un poco los números o los artistas, parece que había como una apuesta exclusivamente por el tema de la pintura. Cuando si repasas los contenidos de cada número, obviamente con ese propio y estúpido criterio de no fotografiar un trabajo original, quien podía colaborar o las personas que podían hacer colaboraciones especiales era esa gran sección que hubo de dibujos y de proyectos. Pues eran pintores y gente que trabajaba. Yo recuerdo que Evaristo Bellotti era escultor y entonces me planteó un tema así.

JML – Con unos dibujos muy bonitos, por cierto, que alguno ya tengo publicado.

GP – Esa era una de las cosas relacionada con el contenido. Pregúntame porque si no me pierdo.

JML – Bueno, pasa el tiempo. La revista *Figura* tiene muchísimo éxito. Hay un personaje muy importante aquí en Madrid que es Borja Cassani, pero yo estoy convencido de que buena parte de las revistas que se publicaron aquí en Madrid, digamos que de alguna manera las provocó *Figura*. Y yo sé que *Figura* se repartía por medio mundo. Pasa el tiempo y aparece otra historia importante. El amigo Pepe. ¿Sabes que lo he entrevistado? ¿Te lo conté?

GP - ¿Pepe?

GP – Cobos. Dice, pues bueno, voy a montar una galería y surge La Máquina Española. Surge con una colectiva y poco a poco se va decantando. Y luego otra cosa importante, importantísima, el amigo Pepe Espaliú, que colabora con vosotros haciendo un texto desde París sobre grafiteros. Me parece que decía “*Están esperando que llegue Ivon Lambert*”. Me lo presentaste tú me parece. También estaba José María Medina de por

medio, que era amigo de él. Entonces Espaliú empieza a colaborar contigo y de hecho acabáis haciendo exposiciones juntos. Recuerdo una que hicisteis en Barcelona, que os vestisteis uno del Español y otro del Barça. La Máquina Española empieza a moverse, va a Arco, sale fuera y digamos que de pronto –cada uno lo vivió como lo vivió- éramos internacionales. Y yo creo que ni nos dábamos cuenta. ¿Qué reflexionas sobre eso?

GP – Ya. Llegó un momento en que, pasada un poco esa primera etapa de formación, que la revista sin duda contribuyó a ello, llegó un momento en que uno siente la necesidad de... yo no quería ser editor. La revista no significa que uno no pueda ser artista. Pero, obviamente por las dificultades económicas que había para sacar un nuevo número, la energía que te quitaba, etc. Llega un momento en el que empezamos a plantear la posibilidad de empezar a exponer públicamente. La Máquina Española anunció su próxima aparición en un número...

JML – En *Figura*. Sólo ponía “próximamente”.

GP – Fue en una página que fue bastante misteriosa. La forma en que aparecía.

JML – Porque no había ningún nombre.

GP – Porque no había ningún tipo de nombre. El nombre, para mí, fue como de los grandes aciertos.

JML – En el mismo número, Guillermo, perdona que te interrumpa yo ahora, es cuando Norberto anuncia su décimo aniversario.

GP – Posiblemente. Entonces La Máquina empezó con una serie de artistas que conocíamos todos allí, del contexto sevillano, más otra serie de artistas que vinieron a exponer, como José María Sicilia, Simeón Sáenz, de otras generaciones también, hasta que empezó también a depurarse y a ir buscando una cierta línea. Eso coincide un poco con el aterrizaje mío y de Pepe Espaliú en La Máquina Española. Y un poco un cambio de paradigma entre lo que era una primera etapa de Pedro Simón, Ricardo Cadenas, Gonzalo Puch, Antonio Sosa, Patricio Cabrera...

JML – La pintura-pintura.

GP – Pintura-pintura, efectivamente. Y ya traíamos una actitud más intelectual, de distancia sobre el hecho físico de pintar. Recuperar también un poco la voz del propio artista, su propia capacidad...

JML – Perdona, ¿tú conocías ya a Pepe Cobos? A Pepe Cobos lo conoces después de abrir Figura, no antes.

GP – Sí, claro. Yo lo conozco cuando se acerca un poco a la revista y pone la página de publicidad. Recuerdo que me comentó que a ver si sacábamos cosas de Sevilla porque él iba a abrir la galería. Yo le explico que la idea era mucho más interesante que ir sacando cosas de Sevilla, que de hecho se sacaron. Pero que había que ir trabajando en un contexto más amplio, y que había que más que hacer una revista que se mirara el ombligo, había que fijarse en aquellas personas que estaban haciendo un trabajo más interesante. Si la revista hubiera tenido más continuidad, no dudo que alguien hubiera tenido una portada. La portada no era más que tener un dossier donde varias personas escribían sobre ese artista, sobre aspectos de su trabajo. A Pepe Espaliú yo lo conozco de una forma muy curiosa, porque yo viví siete años en Córdoba y teníamos amigos comunes.

JML – Él es cordobés.

GO – Eso es. Él es cordobés y vivía en París. Viene a Sevilla y compra el número cero de Luis Gordillo. Lo descubre en el kiosco de La Campana, que yo creo que fue en el único kiosco que dejamos dos o tres ejemplares. De pronto lo ve, y por amigos comunes de Córdoba nos conocemos. Entonces yo le propongo en un principio que colabore como corresponsal en París.

JML – Entonces se pone en contacto contigo.

GP – Sí, a través de amigos comunes en Córdoba. Él me cuenta que ha estado un día en Sevilla, que ha visto eso y que lo ha comprado. El destino nos une de esa forma. Al estar viviendo en París, le pido que colabore y también que coordine otro tipo de

colaboraciones desde allí, tanto en forma de actualidad, como de entrevistas, como de preparación de dossiers. El dossier de Joseph Beuys está gestionado por él. Entonces poco a poco nos vamos haciendo amigos, y él me empieza a enseñar sus trabajos y una vez que yo entro en La Máquina Española...



JML – Sería en el...

GP – 1985-1986.

JML - ¿Pepe no tenía un sitio por La Maestranza? Yo entré un día con Juan Muñoz y Cristina Iglesias a ver la obra de Espaliú, que me acuerdo perfectamente que la tenía encima de sillas.

GP – Él quería un poco abandonar París. No recuerdo ahora las razones. Y pensó que estábamos todavía con la revista, que queríamos hacer cosas y que La Máquina había pasado por la pre-etapa. Yo convencí a Pepe Cobo para que... le enseñé unas diapositivas y ahí empezó una fructífera colaboración durante una serie de años.

JML – Lo siguiente que hace Pepe fue la serie de las máscaras de santos. Me encantó esa serie.

GP – No. Fue venirse a Sevilla y yo le busqué un estudio justo encima del mío, detrás de La Maestranza.

JML – Es lo que acababa de decir.

GP – Empezamos a exponer. Yo ya había expuesto en algunas colectivas. Él empezó también a tener presencia en algunas colectivas a través de los stands de Pepe Cobos. Fuimos a ferias, empezamos a discutir y a pensar con Pepe el programa de la galería, es decir... Yo recuerdo que en aquella época, antes de que vinieran Martin Kippenberger y Martin Ohelen, que conocía muchos trabajos de artistas alemanes, y que empezamos a hablar de la galería como una proposición ideológica, frente a la galería pastiche como española. Me acuerdo perfectamente que comentábamos que íbamos a Alemania y tú podías ver una exposición de un artista en dos galerías de diferentes ciudades y lo que nos gustaba mucho era que para esos artistas cada exposición, cada proyecto, no era una cuestión de estilo personal, de formas reconocibles, de autoría. En ese sentido, más que con Dokoupil o Walter Dahn o este grupo que estaba en Colonia...

JML – *Mulheimer freiheit.*

GP – Exactamente. Nos interesó mucho más la actitud alrededor de la galería Max Hetzler, a pesar de la distancia. Como decía Almodóvar sobre Fassbinder, que tomaba cocaína de forma compulsiva y que tenía esa cosa germánica autodestructiva, y que Almodóvar también la podía tomar, pero también tenía esa otra parte afectiva y mediterránea, mucho más alegre.

JML – He de decirte, y viene al caso, que he visto ahora el compendio, que se había editado hace un par de años o así, sobre la Edad de Oro. Entonces es muy curioso ver como al principio sale Almodóvar con McNamara, que por cierto le he encontrado un hermano a McNamara en N.Y. de la misma época, que se llamaba Johnny Sex, el mismo rollo. Y sale después en otro programa Almodóvar, ya de otra manera, y dice: *“Mira, Paloma, yo pasé del café a la cocaína. Y de la cocaína a la morcilla de Burgos”*.

GP – Entonces esos fueron un poco los inicios, y lo que queríamos era tener... Otra idea importante de estos años que teníamos presente es que recuerdo que siempre pensé que desde la periferia se podía hacer grandes cosas.

JML – Eso es muy importante.

GP – Eso al poder central de Madrid, al ver la movida desde Sevilla, la Luna de Madrid, al venir a Madrid, al estar un día, que me invitó Ana Cortijo para ir a ver un programa de La Edad de Oro y ver todo eso. Yo veía un poco que al margen de la importancia o no que tenía o podía haber tenido La Movida, siempre lo he dicho, la parte plástica de La Movida nunca me ha interesado nada. Me parece que ha sido mucho más interesante lo que es la parte musical y la parte cinematográfica. La parte plástica, lo siento por Sigfrido, lo siento por mucha gente, no me pareció nunca interesante. Me parecían como ocurrencias, y yo creo que desde Sevilla, y no es un tema de postularse porque me parece que también hay otros centros importantes, como es la escena vasca o Cataluña, Muntadas y eso...

JML – Y los gallegos.

GP – Sí. Me parece que la posición de hacer Figura desde la periferia, saltarte un poco lo que era el canon de venir a Madrid, que te escribieran los textos Funalito o Menganito...

JML – El filtro.

GP – Exactamente. Primero que la revista Figura fue un proyecto generoso al incluir muchas voces de aquí y muchas voces de fuera. Cosa que ellos eran muchísimo más endogámicos. Y después saltar directamente desde Sevilla, olvidarte de una serie de escalafones que supuestamente para hacer una carrera tenías que cumplir. Y poder ir al extranjero directamente, por una necesidad huérfana de diálogo, por ver otra serie de cosas. No es exclusivamente un tema mimético ni mucho menos. Para mí o para Pepe Espaliú, que estábamos hablando antes de él, es un tema que durante muchísimos años tuvimos una gran relación, era muy importante ese tema de “actitud”. Era ser consciente

también del tema performativo del trabajo. Ser consciente de que la obra no era exclusivamente la obra, sino que era también las estrategias de recepción de la obra, de exposición. Y de eso te podría contar muchos ejemplos. Tú contaste uno, esta exposición que hicimos en Barcelona. Estábamos más cercanos a otras formas de hacer, que no era el fácil discurso que se ha instaurado sobre el deseo de la política española de conectar con el extranjero. Había una parte institucional oficial que pedía que España se incorporara a la modernidad. Había también una necesidad de formación. La misma que yo me encontré, salvando las distancias, de las antenas parabólicas cuando estuve en Teherán. He visto cómo la gente se acercaba para preguntarme, y yo oía muchos ecos de lo que fue mi juventud y lo que después he visto que pudo ser el país con la apertura hacia el exterior.

JML – Me vas a permitir. Mira, hay un tipo que me cae muy bien que se llama Juan Carlos Martínez Manzano. Ha hecho una tesis doctoral sobre los pintores de los ochenta en Málaga, pero muy concreto. En una entrevista me dijo: *“Fíjate en un cosa. Alguien del centro, alguien que esté en Madrid, a lo mejor conoce el centro y cosas aisladas, pero alguien de la periferia conoce la periferia, las periferias y el centro”*. Y lo que acabas de decir, que ya lo tenía escrito porque está muy claro, esa idea de saltarse el filtro, pero que tampoco fuimos conscientes, es decir, ocurrió de forma natural. Y pum, venir a Madrid al Cock. ¿De dónde vienes? Yo de Amsterdam ¿Y tú? Yo de Amsterdam, pero de la otra ¹⁶. Fue muy bonito, ¿no?

GP – Sí. Hablando de la periferia, hace un tiempo leí algo de Din Matamoros, gallego, que expuso en Sevilla y que en unas declaraciones llevaba mucha razón en lo que decía. Yo recuerdo muy bien esa época. Antes de la primera realización del Estado de las Autonomías, donde cada comunidad ha tenido un Centro de Arte Contemporáneo, la eclosión de centros por toda España, la eclosión de propias trazas de biografías de los genios y figuras de cada sitio...

¹⁶ New York era New Amsterdam hasta su entrega a los ingleses en 1672.

JML – *Genius loci* también aquí.

GP – Efectivamente. Y antes un poco de que se enquistaran todo ese tipo de relaciones, al principio de mi carrera profesional, la transferencia en esos años, entre unos sitios y otros era mucho más abierta. No sé si tiene que ver con un tema de nacionalismo o algo así, y con este tema del desarrollo por otro lado, la profesionalización del arte contemporáneo en España o así me lo parece. La apertura de centros, el nuevo acceso de nuevas “castas curatoriales”, los nuevos poderes que se han desarrollado en cada autonomía. Eso ha creado desde mi punto de vista una mediocridad absoluta. Indudablemente ha habido muchas cuestiones que han sido positivas, pero creo que, y es un criterio aventurado de lo que es la situación ahora mismo, salvo en muy contadas excepciones, estoy pensando en Arte Leku como un sitio de producción local y una idea de contexto, más un montón de colaboraciones de gente de fuera, un modelo que a mí me parece mucho más interesante que la pura proliferación de centros por todos los lados, por cada comunidad o nacionalidad. Eso es una cosa que recuerdo bastante sobre la idea de la periferia. Me da la impresión también que tiene que ver mucho con un momento de cierto entusiasmo.

JML – ¿Antes o después? ¹⁷

GP – Antes, antes. Y bueno, hay gente que piensa que hay una cierta ingenuidad. A mí me gustaría recuperar, y creo que lo he hablado con mucha gente, alguno de esos efectos o algunas de las cuestiones que entonces movían a mucha gente para que salieran del estudio y hablaran con otros. No sé si es una cuestión de edad, de generación, pero me da la impresión que ahora todo está mucho más cerrado, más estructurado. No soy nada nostálgico, pero sí que hay cosas que observando un poco el pasado reciente, cosas que se ven de una forma a mí me gustaría verlas también de otra. Sobre todo en relación con el presente. La gente iba más a las galerías, para empezar.

¹⁷ Es una clara referencia a la exposición montada por José Luis Brea “Antes y después del entusiasmo”, muy comentada por su transcendencia. Paneque se sonríe.

JML – Y a todo.

GP – Y a todo. Entonces no creo que solamente sea un problema del mundo profesional del arte, sino también la relación con lo que es la sociedad contemporánea.

JML – Es que también has tocado un tema muy importante al decir lo de los centros. Toco el tema éste de las autonomías con absoluta seriedad, porque hay un problema: la cercanía a la subvención, que diría el amigo Chema Cobo, y luego es que se van atomizando las cosas. Y te diré algo de mucho humor. Entrevistando el otro día a Norberto, le digo: “Norberto, en el ochenta ¿qué museo había aquí? ¿Tú sabes la cantidad de museos y de centros que tenemos ya? ¿Qué vamos a hacer con tanto centro?” “Comedores gratis”, me respondió. Llegan los noventa...

GP – A ver, los noventa...

JML – Tenemos el noventa y dos de entrada. Y en el noventa y tres una crisis enorme.

GP – En 1992 coincide... Antes, en 1987-88 La Máquina Española se mueve a Madrid. Cosa que, tengo que confesarlo, en un principio no me hizo mucha gracia, porque como decía anteriormente, yo era un firme defensor de la periferia. Obviamente llega un momento, y yo creo que fue al año siguiente, cuando me mudé también a Madrid, en una especie de inicio de tránsito. ¿Qué es lo que hace un poco que La Máquina Española se vaya fuera? Por un lado, el agotamiento de la idea de trabajo con el contexto local, un cierto hartazgo por la situación. Y yo también creo un poco que una cierta comodidad. Todo hay que decirlo, porque hay gente que ha seguido insistiendo desde la periferia y creo que no ha ido mal. Posteriormente yo me vengo también a Madrid y en 1992 me voy a Egipto. Desde finales de Septiembre hasta Diciembre. Y entonces me empiezo a plantear lo que iba a ser mi trabajo posterior. Mi *background* fue siempre la pintura, pero siempre desde una forma bastante distanciada. Yo siempre trabajaba por series y nunca me consideré de verdad pintor-pintor, en el sentido de que ni mejor ni peor que otros artistas. Fui produciendo

esculturas y otro tipo de cosas. Y llega un momento en que me planteo que me interesa hacer un *break*, un corte con el trabajo, e irme a Estados Unidos en 1993 a estudiar cine, porque quería utilizar, igual que los escultores trabajan con el espacio y con la luz, pues yo quería trabajar con...

JML – Si lo hizo Schnabel por qué no tú.

GP - ...con materiales escultóricos, como puede ser el tiempo, la voz, el *speech*, la identidad, etc. Al principio de la UE, aquí en Madrid, yo me acuerdo de que se inauguró con Cindy Sherman. Te voy a contar una pequeña anécdota de esa inauguración a la que vine desde Sevilla. Te puedo decir que una gran persona responsable de políticas culturales –español- aún se preguntaba que cómo podíamos haber inaugurado con Cindy Sherman.

JML - ¿No me puedes decir ni el nombre ni el cargo?

GP – No... Para que posteriormente, todo el desarrollo de los años noventa, Cindy Sherman estuvo en el contexto internacional, en lo que son las regresiones del ser, el uso de la fotografía en formato biográfico, el tema de ficción y realidad. Bueno, fue un acierto de exposición. Y ahí... no sé qué decirte de los noventa.

JML - ¿Sabes una cosa? Eso también le pasó al amigo Ignacio Tovar. Cuando le pregunté sobre los noventa, me dijo: “*Yo no me acuerdo de nada*”.

GP – No, no. Yo sí te puedo decir muchas cosas, pero ¿qué es lo que quieres saber de los noventa? Yo puedo hablar de temas muy particulares, de una decisión que tomo de irme a New York, *contra natura*. Para mucha gente fue una especie de suicidio. Para mí fue de las mejores decisiones que he tomado en mi vida. Previamente, la de haberme ido a Egipto, el haber aclarado y eso. De hecho, cuando yo estaba en Egipto, o un poco anteriormente, fue cuando a Pepe Espaliú le comunican que era seropositivo.

JML – Yo me enteré en New York.

GP – Entonces vino el tema de las acciones, del *carrying*...y después aquí en Madrid. En el Reina Sofía hay una exposición suya posteriormente. Yo creo que los noventa suponen, también pasó con el tema de Figura y el cambio de equipo editorial, con José Luis Brea, Mar Villaespesa y Kevin Power, una reconsideración de aspectos críticos que no estaban resueltos anteriormente y una nueva revaloración de lo político.



Carrying de Pepe Espaliú en Madrid. 18

- 18 El *carrying* es una acción de origen norteamericano por la que un seropositivo es transportado por sus amigos en una cadena humana sin jamás tocar el suelo. Se trata de reivindicar la problemática y la falta de información sobre dicha enfermedad. De evidente metáfora con el Vía crucis de Jesucristo, el *carrying* de Espaliú se desarrolló por el Paseo del Prado, desde el Reina Sofía hasta el Ministerio de Cultura, con una leve parada en el Ministerio de Sanidad. Pepe falleció a los pocos meses, dejando una obra extraordinaria.

JML – Evidentemente, te tengo que confesar que he leído todo lo publicado, es decir, lo que le contó José Luis Brea a Paco Lara.

GP – Yo no me acuerdo.

JML – Bueno, pues yo te digo porque yo sí me acuerdo. Dice literalmente que “*Lo de Arena se fue al carajo por celos de Mar Villaespesa y de Kevin ante su enorme éxito con Antes y después del entusiasmo*”. Eso te lo digo yo porque lo he leído.

GP – Esas frases se escriben según quien la escribe... la feria se cuenta... Yo viéndolo en la distancia, creo que era un equipo editorial explosivo. Es muy difícil, yo creo que por falta de cultura democrática y por falta de diálogo, que es una cosa que sigue pasando hoy en día... hay que ver un poco la nueva aventura del Reina Sofía.

JML – Me lo ponen todos...

GP – No, lo digo en el sentido de que falta un poco de contraplano. Tenemos un plano, que es el crítico. A mí me parece que es el primer director serio que tiene una institución española como es el Reina Sofía. Otra cosa es que uno comparta todos los postulados, y sobre todo, más que los postulados, que uno comparta las metodologías. Sobre todo si se busca un diálogo franco, unas ganas de generar debate que no sea como sectario. Esas son mis objeciones a todo eso. Pero volviendo un poco al tema que nos incumbe, que es el tema editorial, visto desde fuera, yo creo que hay poca cultura como para aceptar la crítica, incluso de un compañero editorial. Entonces, eso que se quería postular y hacer creer que lo que necesitamos ahora es una “cultura crítica”, claro, crítica hasta que me toquen lo mío.

JML - ¡Claro!

GP – Entonces yo no sé que decirte quién es la persona que llevaba razón ante ese discurso. Sí que eran personalidades muy fuertes y que finalmente ese proyecto, que trasladamos desde Figura, pasamos la antorcha, sabiendo que unas personas serias iban a ocupar su tiempo y a hacer algo realmente con peso.

JML – Se ha escrito que Figura era tan buena que se resistió a morir. Tuvo dos vidas más allá: la Internacional y Arena. Y Brea también llegó a decir que lo que más le dolió fue la desaparición de Figura, que era la desaparición de un icono importante de este país.

GP - ¿Sabes lo que tiene Figura desde mi experiencia editorial, que escribí hace tiempo en el artículo? No hay una persona de 19 años que tenga una visión... hoy obviamente, si tuviera que montar una revista, la montaría de otra forma. Hay otra cosa que me resulta sorprendente, cómo hay personas que tienen el derecho a cambiar y otras que no les dejan, que no tienen el derecho a cambiar.

JML – Bueno, a ti te han dicho cosas fuertecitas, como que te habías enriquecido y eso. Pero bueno, es mala baba.

GP – Me refiero a este tema de cómo las personas evolucionan, y obviamente una cosa que empezó siendo nuestra salida de la Facultad de BBAA, una forma de aprender lo que no podíamos aprender dentro, lo que nos estaban negando, pues obviamente cobra una importancia, un carácter que se te escapa. Entonces para mí, eso que me acabas de decir que si Figura era tal... sí que tenía una gran “frescura” y sobre todo una gran “generosidad”, porque en Figura nunca se habló mal de otras personas.

JML – No, es más, te voy a decir otra cosa. El otro día, mi catedrático de pintura, que se llama Rafa Carralero y que me cae muy bien, se fue a la lectura de cátedra de Cárcels. ¿Te acuerdas de Cárcels? Me pasó el teléfono y le digo: *¿Qué pasa, Juan?* Y me dice: *“Oye, pues bien. Te voy a decir una cosa, aquellos tiempos eran complicaillos”*. Menos mal que la cosa cambió. Es que eran muy carcas.

GP – Pues yo recuerdo una cosa que fue decisiva para mí, que fue cuando tuvimos un profesor en primero que se llamaba Joan Sureda.

JML – Joan Sureda Pons.

GP – Y en una de las primeras sesiones de clase, presentó el programa y puso una serie de diapositivas. Creo que fue sobre la Bienal de Venecia y reflexiones sobre arte y naturaleza.

JML – Que fue Disraeli.

GP – Y el caballo de Kounnelis. Y cuando apagó el proyector y dijo: *¿A ustedes que les parece? ¿Esto es arte o no es arte?* A mí se me encendió una bombilla.

JML – A todos nosotros. La figura de Joan Sureda Pons es a reivindicar.

GP – No sé si a reivindicar. Es que claro, frente a lo que había era una anomalía.

JML - ¿Tú te acuerdas de los enfrentamientos que tenía con Cordero? ¿Tú te acuerdas de eso? Que salían cartas en El País.

PG – Sí, sí. Pero me acuerdo también, muy típico de las Escuelas de BBAA, cuando los alumnos graciosos de clase, al día siguiente le pusieron algún objeto encontrado en el camino de la Facultad. Se lo pusieron encima de la mesa, como para decirle: *¿Y esto es arte también?* Te indica un poco la falta de formación teórica, que era uno de los mayores déficits. Por el contrario, ahora estamos en una especie de complejo al revés. Parece que se prima exclusivamente el pensamiento y el “no hacer”. Es una cosa diría como de “nuevos ricos” o “nuevos catetos”. Pasamos de blanco a negro, siempre lo he dicho. O somos absolutamente expresionistas primitivos o somos ahora más papistas que el Papa. Y yo creo que hay muchos grises que no están todavía delimitados. A mí me consta que Figura por ejemplo, en ese sentido, con todas las inoperancias y todos los errores que pudimos comunicar, y que todos somos conscientes, y que sería absurdo no recordarlos...

JML – Aquí... lo que acabas de decir me parece de mucha transcendencia porque sé que en alguna asignatura de alguna Facultad, la obra es sólo hablar. Y eso tampoco es.

GP – Es que hemos pasado de un péndulo a otro, y eso es el tema español. Se crean unas especies de escuelas donde todo es esto o contra mí. A veces, ser librepensador o encontrar una postura crítica respetando la persona, respetando los logros de ese, entre comillas, oponente, no es el caso. Y esto viene un poco con el tema de Arena.

JML – Era un poco Arena movediza.

GP - ¡Ya!

JML - ¿Qué le contasteis Pepe Espaliú y tú a Agredano para que se fuera con vosotros, y yo me quedara tan triste, tan triste? ¿Súmate al proyecto?

GP – Pues sí. Yo creo que sí.

JML – He hablado con él.

GP – Yo creo que sí, que era eso. A mí siempre Rafa... en Figura convivía también con diferentes personalidades. Tiene una parte que no he explorado suficientemente por forma de ser o por capacidad de trabajo. Es su aspecto de artista, de *dandy*.

JML - ¿Que no?

GP – No. Yo creo que le falta trabajo. Incluso para ser *dandy* se requiere bastante trabajo.

JML – Él es muy varón dandy en eso. A mí me huele muy bien.

GP – Y tiene también otra parte que a mí me llama mucho la atención, porque ahora vamos a publicar una cosa suya en un proyecto de Borja Cassani, que yo he recuperado con mucho gusto. Es una parte de un artículo que yo no estoy muy de acuerdo, pero que sí estoy de acuerdo con el tono que lo escribió. Y ese era un poco el contrapunto. Yo creo que eso, respondiendo a tu pregunta anteriormente, que me parecía que era importante. O sea, que no quieras que todo el mundo vaya siempre en la misma línea. Lo que es interesante, al menos es eso lo que pienso yo, es la suma de diferentes

personalidades, y en ese caso, pues bueno, yo hice un poco de mediador, porque él (Rafa Agredano) nunca tuvo una buena relación con Pepe Cobo. Y ahí te puedo decir que le he salvado el culo muchísimas veces, muchísimas veces. Y obviamente, su retorno con Juana era un poco como volver a la parte esa maternal.

JML – La que sabemos todos.

GP – Y que ella también puede tener esa fascinación por la imagen o por el personaje. Obviamente tenía mucho más sentido y más afinidad con ella que con Pepe Cobos.

JML – Pero eso es una cosa que no sólo la piensas tú. Lacomba me lo decía el otro día, que Juana siempre necesitaba a alguien tierno, que en el fondo hay que proteger, porque en el fondo ella es buena.

GP - ¡Claro!

JML – *Mamma donna*. Guillermo, me has contado bastantes cosas. Díme una apostilla, que es el momento.

GP - ¿Tú no me ibas a preguntar por el 11 de Septiembre de 2001?

JML - ¿Por qué sabes que se lo he preguntado a...?

GP – Yo estaba aquí, yo estaba en la casa.

JML – Tú sabías. Te lo había dicho ¿no?

GP – Me lo ha dicho Curro González.

JML - ¡Qué cabrón! ¿Dónde estabas?

GP – Yo estaba aquí. En esta misma planta, cuando cogí esta casa. Recuerdo al mediodía en televisión ver el primer impacto, y durante toda la tarde estar enganchado. Era unos años más tarde de haber vuelto de New York. Me produjo bastante impresión.

Recuerdo estar viéndolo con una vecina, que también habíamos compartido un tiempo en New York. Lo que sí tenía claro es que en New York había conocido el cine iraní, a través de Kiarostami.

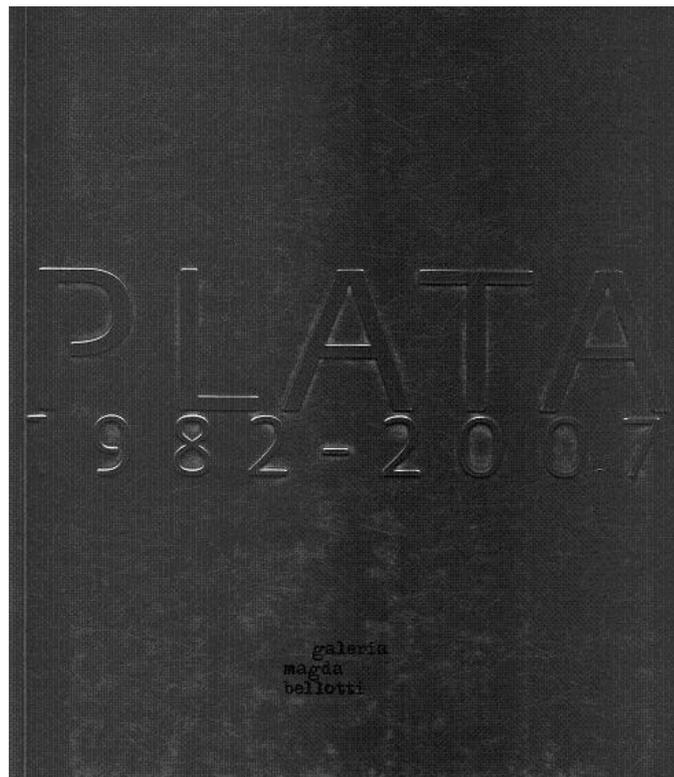
JML – ¡Ah! Kiarostami. Sí, sí.

GP – Un ciclo que hubo en el Lincoln Center. Recuerdo que pensaba si eso era una buena señal, lo del 11 de Septiembre, para un cambio de actitud ante el mundo. Y sobre todo ante el mundo islámico, y sobre la prepotencia. Hasta ahora me he equivocado en bastantes cosas. Lo que pasa es que en el fondo la sociedad y el mundo sí que han cambiado después del 11 de Septiembre. No sé si para bien o para mal.



Evaristo Bellotti.

JML – De pronto llegan los setenta y hay un grupo aquí en Madrid al que unos los llaman Los Esquizos y otros Los Fantasmas, y que estadísticamente, con el paso del tiempo, estaba muy bien nutrido de andaluces, como luego pasó en los ochenta. Y de pronto le dan la espalda a todo y desarrollan una iconografía muy poderosa. Poderosa en el sentido de que se vuelven iconográficos y de que aparecen imágenes. Y así hay una travesía de los setenta. En 1975 muere el general Franco, llega la democracia, el PSOE coge el poder en 1982 y la galería Bellotti, en Algeciras, creo que abre también en 1992 coincidiendo felizmente con Arco. ¿Qué pasó en ese principio de los ochenta? De pronto viene gente de fuera y empiezan a ocurrir cosas. Ocurren en Madrid, pero también en Andalucía.



EB – Mis primeros recuerdos, digamos que en una especie de prehistoria, es la Galería Juana de Aizpuru, en la calle Canalejas de Sevilla, a la que yo fui a ver muy jovencito. Todavía no había hecho la obra con la que yo hice las primeras exposiciones. Ni tan siquiera la obra que expuse la primera vez en la Galería Fúcares, que era una galería entre Madrid y Andalucía, o sea cuasi-andaluza, en la medida de las conexiones de Norberto Dotor, tan intensas con el mundo de Joaquín Sáenz y con el mundo de Sevilla. Fui a ver a Juana de Aizpuru con una carpeta de dibujos, y la verdad es que me atendió, puedo decirlo, con una extrema amabilidad. Esa es una imagen que tengo pre-ochenta. Podría ser 1977 o 1978, o una cosa así. Otra imagen conectada al sur y a Sevilla es la revista Separata. Yo era un auténtico indocumentado, pero llegaban noticias a través de mi hermana, que estudiaba Filosofía y Letras en Sevilla. En Separata estaba Jacobo Cortines. Escribió Kiko Rivas y ¡tanta gente! Yo me suscribí a la revista e intenté mandar unos dibujos para que me los publicaran. Ahora me da risa porque lo que mandé era absolutamente fuera de contexto y de lugar, dada la línea editorial de la revista Separata.

JML – Los dibujos que publicaste en Figura eran maravillosos.

EB – Sí, pero eso es muy posterior. Estoy hablando, digamos, de la prehistoria. Otro recuerdo de la prehistoria sería el encuentro con Molina ¹⁹. El encuentro con Paco Molina... Yo conocía a muy pocos artistas y sobre todo a muy pocos artistas activos. Te estoy hablando de un poquito pasado el setenta y cinco. Tuvimos un par de conversaciones que para mí fueron importantes. Aparte de una mano que me echó por una tentativa mía con la galería Egán. De hecho lo conocí en la galería Egán y después nos volvimos a ver en Madrid. En fin, son recuerdos con personas muy importantes en Andalucía.

JML – Tú eres escultor desde el principio, lo llevabas en los genes. ¿O fue un proceso que poco a poco...? Explícame un poco eso. Me interesa.

¹⁹ Hemos hecho referencia anterior a Paco Molina como un gran defensor del arte joven en Sevilla. pp. 21.

EB – No. Yo quería ser pintor.

JML – Eso es nuevo para mí.

EB – Yo de muy jovencito quería ser pintor. Tenía las láminas de todos los impresionistas, de Matisse... Yo empecé pintando paisaje. En casa de mis padres apareció una mochila de un pintor que detuvieron en la frontera, con marihuana o hachís o lo que fuera, en la aduana de Algeciras. Mi padre lo defendió y digamos que se quedó con las propiedades que llevaba este hombre, que fundamentalmente era una mochila llena de pinturas al óleo.

JML - ¿Y en los tubos había óleo u otra cosa?

EB – No. Había óleo. Lo otro desapareció. Había unos tubos estupendos de óleo. Había uno Azul Prusia maravilloso. Había uno Verde Esmeralda, en un tubo enorme, precioso. Había una paleta y unas brochas y esto estaba en un trastero. Yo lo cogí, lo recuperé y con eso empecé a pintar.

JML - ¿Y el paso a la escultura?

EB – El paso a la escultura fue completamente forzado. Forzado porque el único pretexto que tenía delante de mi familia para ser artista era estudiar Bellas Artes, con lo cual, me vine a Madrid siguiendo la tradición de la familia. Mis padres averiguaron que había una carrera con una cierta dignidad y un estatus que era Bellas Artes y entonces esa fue la coartada. Me vine a Madrid y en ese momento cambiaron el examen de entrada e introdujeron otros dos ejercicios. Aparte de aquel dibujo de estatua al carboncillo, introdujeron un ejercicio de pintura y otro de escultura. Entonces ahí empecé a modelar y me di cuenta que me encontraba muchísimo más cómodo modelando que pintando. No porque para mí sea incómoda la pintura. Yo era un pintor autodidacta y cuando empecé a utilizar todas estas técnicas de escuela empecé a perder todo mi encuentro con la pintura. Sin embargo, con la escultura me di cuenta que podía seguir por ahí sin todas estas deformaciones.

JML – Perdiste el *feeling*, ¿no? Te voy a decir una cosa muy curiosa. Recordando todo el material investigado, en todos los textos de la época se decía “los pintores”. Hay un primer catálogo oficial en el que por primera vez aparecen dos señores, que a uno le va la madera y a otro el mármol. Uno era Antonio Sosa y otro Evaristo Bellotti. Aparecen los escultores. Yo venía pensando que siempre has sido una especie de arqueólogo del futuro. Tú siempre explorarás algo que no ha ocurrido, pero siempre con esa pátina sureña que es lo bueno para mí, sacada de la propia tierra. En 1987 vienen los renanos y al mismo tiempo Dan Cameron monta El Arte y su doble, en el que había mucha obra objetual. ¿Qué recuerdas, más o menos, de ese tiempo? Lo que tú estabas haciendo, esa cosa que hemos sentido todos. Yo estaba haciendo esto y esa gente estaba haciendo lo otro. No somos tan diferentes. ¿Qué recuerdas de eso, sobre todo en el año 1987, en el que viene tanto objeto. Ya no era sólo la pintura.

EB – Sí, para mí supuso exactamente una confirmación de que no andábamos tan equivocados. Muchas de las intuiciones de principio de los ochenta que habías tenido en solitario habían supuesto la eclosión de las primeras formas de libertad. Afrontabas la escultura sin los corsés previos, sin los condicionantes anteriores. En 1987 se viene a confirmar que eso no solamente estaba sucediendo en tu cabeza o en el mundo restringido de tu estudio, sino que venía sucediendo y que había una coincidencia. Se sentía la magia de una comunicación sin hilos, a través del pensamiento, entre comunidades no conectadas.

JML – Un feliz momento.

EB – Es un momento feliz. Lo mismo que ese primer encuentro con la libertad, que en realidad es una conexión contigo mismo. Eso después resultó problemático. Yo soy muy crítico con la gestión que se hizo de esta circunstancia.

JML – Tú y mucha gente.

EB – Es decir, que creo que los artistas, con unos medios ínfimos, en contraste sobre todo con los alemanes y los italianos, que eran los dos puntos de referencia que teníamos en Europa... el contraste era muy fuerte. Creo que los artistas en general dimos los pasos. Yo recuerdo que por ejemplo el modo de abordar el dibujo era una cuestión común entre pintores y escultores, y todavía recuerdo en 1987 como alguien me decía “*Bueno, a ver si aprendéis de cómo dibujan los alemanes*”. Y digo pues será que no vienes a mis exposiciones, porque llevo dibujando de esa manera...

JML - ¿Quién te dijo eso?

EB – No, eso no lo puedo decir. Pero lo recuerdo como una especie de desconexión, y era una persona importante y decisiva. Y digo ¿porqué no atendemos a lo que realmente está pasando? Claro que hay que aprender de los otros maestros, pero aquí estamos trabajando y estamos trabajando enfrentándonos al papel desde la más pura condición postmoderna. Para bien y para mal.

JML – Que ya estaba intuita. Yo te voy a decir una cosa desde un punto de vista nada pasional, si me es posible. Es algo simplemente estadístico. El otro día le hice una entrevista a Rafael Ortiz y me dijo: ¡Es verdad! Me lo confirmaba. Buena parte de los artistas de los setenta, si me apuras el 50 %, eran andaluces, los llamados Esquizos. Y de los ochenta, un grupo muy poderoso, estadísticamente hablando, también han seguido operativos en los noventa, en el dos mil y siguen siendo operativos. Y siguen siendo andaluces o muy cercanos a lo que es Andalucía. Esto te lo digo con las cartas marcadas para hacerte una pregunta. ¿Se confundieron los ochenta con La Movida? Quizás la gente se quedó con el “plumeo” que tenía La Movida, no se le dio el cariz, la importancia que tenían los ochenta.

EB – Sí, yo tenía muchos amigos de La Movida y todavía tengo alguno, pero en La Movida propiamente dicha no me sentía cómodo. No me sentía cómodo en la medida que... mi tesis sería la desconexión ente Los Esquizos y los ochenta, teniendo todas las cautelas, entendiendo por los ochenta todos los artistas que empezamos un poco más tarde, por una cuestión puramente cronológica. Guillermo Pérez Villalta y Manolo Quejido ya tenían un primer recorrido de madurez, pues tú estabas en eso que yo acabo

de describir. Por supuesto estaba Guillermo, Chema Cobo, Manolo. Gordillo estaba antes...

JML – Gordillo siempre.

EB – Bueno, Gordillo ha estado siempre y lo que le queda. Quiero decir que hay ahí una cuestión cronológica que creo que es uno de los fracasos de los ochenta, y al mismo tiempo que Los Esquizos, en términos estratégicos, es haber producido una barrera falsa de la que salió malparado el arte español en su conjunto.



JML - ¿A qué barrera te refieres?

EB – A la barrera artificial que pretendía hacer una línea que separaba una postmodernidad y la otra. Que en principio la nuestra, la de los ochenta, vendría avalada por una exterioridad que venía a confirmar que sí, que no andábamos equivocados. Y una exterioridad que venía a relegar lo que había pasado en España en parte del franquismo y después del franquismo. Relegarlo a un fenómeno particular y desconectado del exterior.

JML – Eso ha producido muchos enemigos. Lo sabes ¿no?

EB – Claro, enemigos entre...

JML – Entre los que se sintieron fuera.

EB – Claro, es que la gestión, bueno, tampoco es que fuera una preocupación para mí. Lo que pasa es...

JML – Es que no se dio cancha a todo el mundo. En palabras de Rafa Agredano, por ejemplo, que no le va a importar porque esto se va a publicar, dice que *“No sé si para bien o para mal, pero aparece el número cero de la revista Figura y en cuatro meses gente maravillosa y divina pasó de estar fantásticamente bien a estar hundidos”*. Yo creo que Rafa tiene razón. Ahí se hizo mucho daño. Vamos a ver, ¿se podrían calificar los noventa, como alguna galerista me ha comentado (esto es muy galerístico), como que entonces llega el concepto de “profesionalidad”?

EB – La profesionalidad me importa un carajo. Bueno, sí hubo una modificación, hubo un cambio. Hubo una modificación de las posiciones y una crisis de por medio.

JML – En 1993 exactamente. La crisis gorda económica en toda Europa fue en 1992 y nosotros nos la comimos cuando se cerró la Expo. Yo quiero pensar que todas las infraestructuras en este país y las grandes obras en Sevilla y Barcelona acolcharon esa crisis.

EB – De todas maneras, no sé si estaba registrado en algún sitio, pero sabíamos antes del 92... Yo fui extremadamente crítico con el 92. A mi modo de ver, en Sevilla el 92 fue un fraude. Como lo dije entonces, pues...

JML - ¿Se podría decir, ya que tocas el tema que es muy delicado para nosotros, pero también ha pasado el tiempo y podemos hablar en libertad, que muchos artistas fueron muy condescendientes y se convirtieron en artistas de escaparate para que todo funcionara bien?

EB – Yo dirigiría las críticas al sistema, al sistema del arte, no tanto a los artistas como al sistema del arte. La Expo del 92 lo que vino a simbolizar fue un cierre y una apertura. Un cierre, una conclusión de eso que se llamó el “entusiasmo”, de esa primera ingenuidad. El espejismo fue que los artistas éramos los que llevábamos la... pero llegó el 92. Yo fui extraordinariamente crítico con el 92. Todos esos gestores culturales se portaron extraordinariamente mal conmigo. Bueno, es una impresión de orden personal,

pero que conste. El maltrato fue concienzudo y bien articulado. Para unos resultados que se vieron que no beneficiaron para nada al arte español en su conjunto. El resultado no fue un lanzamiento del arte contemporáneo español. Fue excluir gran parte de los setenta y gran parte de los sesenta. Fue tan sesgado que se perdió una oportunidad. Esto en los términos en que lo planteaban, es decir, el argumento a favor es que era una gran oportunidad y que ya vería cómo me estaba equivocando y perdiendo dicha oportunidad. Al cabo del tiempo, la oportunidad no se produjo y no se produjo porque no se gestionó. El sistema no fue capaz de gestionar esa oportunidad por dos razones: primero porque la oportunidad no se estaba dando en realidad. Lo mismo que para España no fue una oportunidad como tal y porque estaba ocultando una crisis que ya estaba instalada desde el año noventa. Es decir, estábamos viviendo una crisis de burbuja artificial, incluidos unos graves problemas políticos, una primera caída de la máscara de la democracia en España. Son los tiempos en que yo me preguntaba por qué Felipe González no convocó las elecciones nada más terminarse el año 92. Esto es para salvar los muebles que se pudieron salvar. Esa pregunta me la hice yo y la recuerdo perfectamente. Creo que fue un error.

JML – Como verás esta es una entrevista nada sistemática, pero has tocado la palabra clave: el sistema y la crisis del sistema. El sistema ha ido a peor, ¿no? ¿Cómo está el sistema ahora, si ha quedado algo?

EB - ¿El sistema? Se han ido sucediendo distintas tiranías, desde que yo empecé, por lo que yo conozco. Primero la tiranía del artista. El primer tirano fue el artista. Entonces lo propio era representar el papel de tirano. El siguiente tirano fue el galerista. El siguiente fue el comisario. Supongo que después fueron los museos y supongo que ahora volvemos a reeditarlos como el artista tirano pero de otra manera. Y así sucesivamente. Son pequeños tiranos que se van sucediendo. Yo hice de pequeño tirano al principio de los ochenta. Maltraté a otros artistas porque era lo que tocaba. Yo no confieso. Yo denuncié. Había que comportarse de un modo tirano.

JML – A los españoles siempre nos ha gustado el humor y la tertulia. He de decirte – porque te lo mereces- que el otro día le pregunté a un galerista. Le dije que antes no había nada y “fíjate la cantidad de museos y de centros de arte contemporáneos que

tenemos”. ¿Qué vamos a hacer con todo esto? ¿Sabes lo que me respondió?: “Comedores”.

EB – Comedores públicos.

JML – Hay cosas muy serias que se pueden explicar en términos muy sencillos. Yo me acuerdo desde 1986 en adelante cómo nos veíamos todos, estábamos en la calle, había una especie de *slang*, de jerga, y la frase que más se repetía era la siguiente, a ver si te acuerdas tú: “¿Qué estás haciendo?” Al año siguiente o a los dos años: “¿Dónde estás exponiendo?” Luego vino: “¿Has vendido?” Más tarde: “¿Has vendido algo?” La última que yo recuerde era: “Ofú, esto está fatal”. Seguimos igual. También es cierto que después de todo lo que me han ido contando y he estado leyendo, yo creo que se acabó la capacidad de los museos para adquirir obra, que el coleccionismo sigue estando en mínimos y que es muy difícil. Es posible pero muy difícil. Aquellos años pasaron. Lo mismo estamos como ha estado siempre.

EB – Sí, igual. Bueno, la cuestión es que como estamos hablando de los ochenta, una de las características de los ochenta es la aparición del arte como un sistema. La aparición de la postmodernidad como una vuelta de tuerca del capitalismo y la consiguiente emergencia del arte como paradigma de la libertad. El paradigma del hombre libre es el artista y el paradigma del hombre libre es el hombre que tiene éxito. El paradigma de un hombre libre que tiene éxito es el paradigma de un hombre que tiene algo que vender.

JML – Eso está muy bien.

EB – Y que lo vende. Entonces esa noción de que lo bueno tiene sitio en el mercado y que el mercado purga y sabe lo que es bueno y lo que no es bueno... Eso, por las circunstancias particulares de España, recién salida de la dictadura, pues produce una dificultad añadida, y es que la recién estrenada libertad, la inauguración del capitalismo, la llamada “modernización” no es más que la entrada en las sociedades liberales. Lo que hace Felipe González precisamente es liberalizar y liberalizar, para sacarnos de algo tan contradictorio como era el régimen de la dictadura, que en términos económicos se parecía más a la posibilidad de cierto socialismo real. La paradoja es que vino la

democracia y la libertad de liberalizar en términos económicos. En ese sitio los artistas ocupábamos y por eso hubo ese momento estelar, porque de alguna manera representábamos en ese momento que somos autónomos, libres, hacemos lo que queremos y lo hacemos porque somos hombres de la economía liberal.

JML – Y en consecuencia simbolizábamos el país. O se pretendía.

EB – Se pretendía que simbolizáramos ese nuevo hombre que surgía. No hace falta rascar mucho para ver que ese modelo era el modelo de un tirano, que tiene sólo una función que se fue desvelando poco a poco y que al final era el poder. En ese sentido, en los ochenta se vieron muy claramente dos actitudes que yo conocí muy bien de primera mano. Eran los modos que traían los pintores alemanes y los modos que traían los pintores italianos, que eran distintos, pero que coincidían en que ellos sí entendían de qué se estaba tratando. Sólo alguno de los artistas españoles sí lo entendieron. Yo no. Yo entendía otras cuestiones.

JML – Estamos llegando al final, Evaristo. Además estupendo. Características las sabemos todos: narración fragmentaria, nomadismo cultural, no sólo entendido “Pinto aquí o allí”, sino entendido también a lo largo de la historia del arte. Todo aquello de Baudrillard, Derrida, la apariencia, las estrategias del poder, la seducción, la representación substituyendo a la realidad. De todas formas, estoy recordando una frase que le soltó Bonito Oliva a Gerardo Delgado en una entrevista para *Figura*. Decía Achille que *“Una de las características de la pintura de la Transvanguardia era que una turbulencia abstracta desactivaba parte del significado de lo figurable”*. Parte de eso es verdad. Había una especie de figura, pero con otra estructura formal interna, y eso pienso que contribuía a la desazón. Son palabras de Achille, que también tiene su talón, por cierto.

EB – Una turbulencia abstracta, sí. Había como una... no se me había ocurrido.

JML – Yo creo que está bien. Pero hemos llegado al final. ¿Los ochenta se murieron solos? Cuando digo los ochenta, cuidado. Una cosa es el manierismo y otra cosa es representar de una forma manierista, que se puede hacer hoy perfectamente. ¿Entonces

los ochenta han desaparecido del todo? ¿Se murieron por sí solos? ¿Los desactivaron políticamente cuando ya no interesó? ¿Era demasiado ruido? ¿Se los cargaron? ¿Qué pasó? Para mí acaban en el noventa y dos.

EB – Sí, acaban en el noventa y dos. Sin duda. Bueno, yo lo rastrearía uno por uno en los artistas.

JML – Eso está muy bien.

EB – Uno por uno. Ver dónde aquello... afectó a muchos artistas. Nos afectó a todos. Afectó a muchos artistas para bien y a muchos artistas que ya tenían un recorrido para mal. Es como siempre, para algunos es irrenunciable. Yo no podía salirme de esos presupuestos de la postmodernidad. Yo no podía salirme de ahí, para mí son fundacionales. Yo no creo que pudiera alterar... Para unos fue más anecdótico y otros artistas fueron directamente destruidos.

JML – Creo que lo has dicho, al decir que había que rastrear artista por artista. Es que por ahí voy yo. ¿Me entiendes? Es que etiquetar tal casillero, no. Vamos a ver, pienso que los que abrazaron con más “jiji-jaja”, los ochenta son los que antes han caído. Y pienso que la gente, aún partiendo como tú has dicho de principios de los ochenta, que se han mantenido en sus coordenadas personales de hacer un trabajo serio, en el que interviene el paso del tiempo, son los que han subsistido. Es lo que pienso. El 92 fue *crash*. Te voy a hacer la última pregunta, Evaristo, que le hago a casi todo el mundo. ¿Dónde te pilló la caída de las gemelas? ¿En qué circunstancias y qué sentiste?

EB – Sí, recuerdo las dos de la tarde en la calle Salitre 17 de Madrid, en mi estudio... y estupefacción.

JML – Parece que tenías el estudio en el averno.

EB – Sí, en Lavapiés. Estupefacción. Lo escuché por la radio. No vi las imágenes. Yo soy muy partidario de la radio, con lo cual las imágenes eran, como lo conozco bastante bien, la caída de las gemelas más que verlas, las escuché. Después, como no tenía televisión en el estudio, pues salí por la tarde y lo repetían una y otra vez, y ya tenía las

imágenes, pero tenía antes la imagen sonora. Parece ser que unos aviones se han estrellado... eso fue la primera noticia. Se especula que puede haber sido un atentado...

JML – Bueno, Evaristo, hemos concluido. Ha sido un placer. Es una entrevista con mucha carga y sólo te diré que si algún día voy por Almería, te pego un toque y me llevas a ver Macael, que me encantan las canteras. Tiene que ser maravilloso.

EB – Maravilloso.

JML – Un planeta blanco. Tu hermana, en la feria de Salamanca, me dijo que te habías ido a vivir a Macael. Has hecho muy bien. Seguro que estás siendo muy feliz en estos momentos.

EB –Más que nunca.

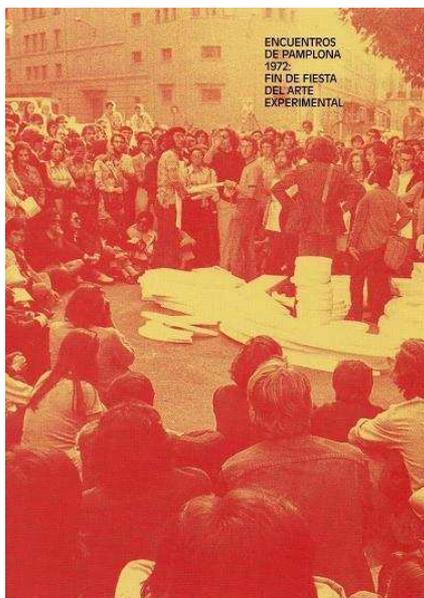
Mariano Navarro.

JML - ¿Cómo recuerdas tú ese paso de los setenta a los ochenta? ¿Qué coordenadas fundamentales sacarías a colación?

MN – El tema es un poco complejo. Por centrar un poco el tema y el asunto: en primer lugar, yo diría que al igual que la transición económica y la transición social empezaron antes en España que la transición política propiamente dicha. La transición cultural también empezó antes, de tal modo que a lo largo de los años setenta, digamos que aquí el mayo del 68 nos llegó un poco más tarde, pero nos llegó al principio de los setenta. De tal manera que una generación, que pasaba entonces del instituto a la universidad, o ultimaba la universidad, ese período más o menos de una generación, pasó en cierta función de las ideas de la dictadura, inevitablemente de la generación de sus padres porque lo habían sufrido en sus propias carnes indirectamente. Esta generación hace una transición cultural. Empieza un movimiento cultural anterior, es decir, no es algo que ocurrió específicamente en el territorio de las artes plásticas. Se dio en la literatura, se dio en la música evidentísimamente, se dio en determinados movimientos ciudadanos, movimientos culturales populares. De tal manera, que por decirlo de algún modo, se produce un cambio de paradigma de lo que una generación quiere con lo que ha querido la generación anterior. Ciñéndonos al territorio de las artes plásticas, digamos que al principio de los años setenta empiezan a surgir públicamente una serie de artistas, que por un lado se retiran del debate sobre la dictadura, la dan por supuesta, pero además con inicios de empezar a superarla. Es decir, que su pensamiento no estaba basado continuamente en una lucha o en una resistencia contra la dictadura. Y además digamos que viven los justificantes que una generación anterior ha tenido plásticamente para enfrentarse a la dictadura. Lo que se va a producir es un cambio de discurso y ese cambio de discurso implica muchas cosas, y una de las que implica es digamos la descreencia en sistema absolutamente reglados, aunque no estuvimos ajenos, en algunos casos, a ellos. Se produce una ruptura, evidentemente, con los estamentos de la dictadura y se produce una ruptura con el ideario estético que se había manejado. Dicho con una frase de Carlos Franco, muy ilustrada, digamos muy gráfica, es que era una generación que *“No quería hacer cuadros en blanco y negro”*. Estaban hartos de pintar en blanco y negro para recordar que estábamos muy tristes porque teníamos una

dictadura. Y a la vez que hacen esa ruptura, curiosamente establecen un vínculo histórico mucho más amplio que puede ir al manierismo italiano, a los primitivos italianos, a la pintura holandesa de determinado tipo y a una relectura evidentemente de todas las vanguardias. Fue una época, ésta de los setenta, en la que por un lado se generan toda una serie de... Nada se inventa de nuevo, todo cuando nace es una relación casi escalonada, aunque no nos guste. Bueno, los cincuenta y sesenta habían sido movimientos de tendencias, habían sido colectivos. Pues también los había aquí y se van formulando de ese modo. De tal modo que hay como tres grupos fundamentales de trabajo en los setenta: los artistas figurativos, entonces nadie los llamaba ni Esquizos ni Fantasmas. Eran tonterías, eran los figurativos madrileños. Estaban los abstractos, los pintores abstractos, y estaba lo que se dio en llamar “nuevos comportamientos artísticos”, que englobaba un montón de posibilidades. Posibilidades a las que no eran ajenos ni los artistas que se habían dado a la abstracción, ni los que se habían dado a la figuración. Porque la poesía visual, porque el tema de la música, porque el tema de la *performance*...

JML – Era un poco lo que ocurrió en Pamplona.



Catálogo editado por el Reina Sofía en 2009.

MN – Sí. Por decirlo de otra manera, Pamplona siempre fue en cierto sentido una especie de isla dentro de una historia que estaba ocurriendo, por las dimensiones, por la capacidad económica, por la capacidad de movilización, por el significado político que tuvo. Bueno, sería un análisis que tendríamos que hacer si estuviéramos analizando los setenta. Yo lo que estaba tratando de centrar es que de alguna manera los setenta centran una serie de temas de debate, de discusión y de posiciones de los artistas. Y se produce a la vez el inicio muy tímido de cierta estructuración del sistema del arte. Salen más galerías, se inicia un período de la recuperación de la memoria histórica, más o menos de la época de la dictadura, lo que había sido... Recordarás las exposiciones de Chillida, las exposiciones de Picasso, que se van haciendo a lo largo de esos últimos setenta, antes e inmediatamente después de la muerte de Franco. Digamos que se va constituyendo un sistema del arte. En los años ochenta, o principios de los ochenta, sí digamos que políticamente un signo puede ser que el gobierno fuese asumido por un partido que era el Partido Socialista Obrero Español, que es el primer escalón que supera la guerra civil, porque un partido prohibido por toda la dictadura es el que va a ejercer las tareas de gobierno, y eso puede ser un cambio que está ahí. Se ha ido produciendo también un cambio social y un cambio cultural que lleva a esa última conclusión política y no al revés.

JML – Sí, no es por nada pero el otro día leí una frase de Montesquieu. No te creas que venía en un tratado de filosofía ni nada, sino en una versión de una película que se llama “Atmósfera cero”. Decía que *“Algo no es justo porque sea la ley, sino al revés. La ley se hace porque es justo”*.

MN – Entonces lo que se produce y lo que se va a producir a lo largo de los años ochenta socialmente, de alguna manera es también lo que se produce con relación a la cultura y con relación al arte. Crecen las galerías, se intenta hacer una apertura exterior, se institucionalizan los diferentes centros que se van a ir creando, se inicia entonces la relación de centros de tal. ¿Qué aparece? Bueno, con esa palabra que no nos gusta a nadie: el sistema y el mercado. Y de alguna manera, en los años ochenta, lo que se va a producir muy fuertemente, más vinculado ya en este momento a historias internacionales, puesto que estas aperturas se han dado, es que el mercado va a plantear una serie de cuestiones. ¿Qué es lo que interesa en ese momento? Pues cierta pintura

figurativa expresionista que guarde... Bueno, pues eso será lo que empiece a instituirse. La abstracción, por otro lado, dejará de ser reduccionista, con tesis muy vinculadas al tema político, etc. para irse a aquello que Cameron, en un momento dado llama abstracciones híbridas, por ejemplo.

JML - ¿Dany?



MN – Sí, Dan Cameron, hablando de las primeras pinturas de Vicky Civera, que tienen una tendencia a las abstracciones híbridas. Todo el tema de los nuevos comportamientos conceptuales en esos años, digamos sufre una decontracción. De golpe se produce un efecto muy curioso, también muy vinculado a ciertos individualismos sociales que se van a ir produciendo. Se produce la idea de que “el artista”, “el pintor”, “el creador”... Un epitome prolongado en el tiempo es Barceló, con el que se recrea la figura de Picasso. Necesitamos un elemento coagulante de la idea de creatividad.

JML – Pero él tiene esa obsesión.

MN – Sí, ya. Pero como decía el otro: “Las comprendo, pero no las comparto”. Es decir, me parece que a estas alturas de la vida, es como si nos pusiéramos a buscar un Giotto con la idea de que pintando corderitos y el pastor llegará a ser el artista... Pues bueno, sabemos que la literatura es la literatura, pero...

JML – Te voy a hacer otro inciso. ¿Tú te acuerdas cuando Juana montó hace muchísimo tiempo el congreso aquel en Sevilla en el que estuvieron Bonito Oliva y Giulio Carlo Argan? Lo digo al hilo de lo que tú has dicho, la búsqueda de un nuevo Giotto. Porque Julio Carlo dijo que necesitábamos un nuevo Caravaggio, y entonces muchos de nosotros pensamos ¿qué quiso decir con eso?

MN – La parte más positiva es digamos la transformación de todo un sistema iconográfico, y por tanto la transformación de las ideas que se introducen en los cuadros. Siempre he dicho que Caravaggio es el primero que introduce la “la suciedad”. Los pobres son sucios. Es una transformación absolutamente radical en cuanto va centrando la idea del hombre. Bueno, el cambio más radical para mí, el cambio más perceptible que se da entre los setenta y los ochenta es que en los setenta se plantean una serie de cuestiones ideológicas y de cuestiones conceptuales, y los ochenta son una redistribución que efectúa el mercado, de ese tipo de ideas que estaban en los setenta. De hecho, en una parte un tanto fastidiosa... digamos que los ochenta fueron más aburridos que lo que parece. Había más movimientos y más eclosiones en los setenta y las va a haber en los noventa, sobre todo en la segunda parte de los ochenta, donde hay un proceso de uniformización de muchas de las ofertas estéticas que se están haciendo. Inclusive con ese predominio del mercado, digamos las exigencias del mercado. Lo que se intentan son muchas vías de penetración, de proyección. Hay unos cuantos que están más en la estructura del mercado, en la estructura del sistema que en la propia relevancia de los elementos estéticos que vayan a surgir. Como en toda época, hay recuperaciones, pero hay ese elemento. Y en España fue muy perceptible y muy fuerte. A mi modo de ver se pagaron muchos “pecadillos de juventud”. Era un mercado que empezaba y se dice así como de broma: la lista de caídos en los ochenta es interminable. Cantidad de artistas que fueron descubiertos como el “no va más”.

JML – Vamos a ver. Entre todas las cosas que tú has dicho sobre ese período largo, se fue digamos construyendo el sistema. Con sus aciertos y sus fallos. El libro de Bonito Oliva de la Transvanguardia italiana está fechado en 1980. La Transvanguardia italiana, como grupo, se expuso en Roma en 1982. Y curiosamente, todos los transvanguardistas, sobre todo los cinco primeros, sin contar con los de Nápoles, expusieron en New York. Se comieron literalmente el mercado. En Andalucía estábamos muy al tanto de lo que

era la Transvanguardia y nos influyó muchísimo. En 1987 se da un hecho todavía más curioso. En el mismo año vino una exposición que se llamaba Renanos- Hacen lo que quieren, donde descubrimos a los nietos de los salvajes: Dokoupil, Walter Dahn, Martin Kippenberger, los Oehlen... Pero también en el mismo año de 1987 Dan Cameron trae, de la mano de María Corral, “El Arte y su doble”, que era lo último de lo último que se estaba haciendo en New York, mucho más allá de lo de Barbara Rose, que fue anterior. Entonces, en ese lapso corto de tiempo, creo recordar que todos los colegas éramos absolutas esponjas en cuanto a esos tres grandes *inputs*, de los cuales descaradamente nos nutrimos. Pero como me ha dicho hace una hora Evaristo Bellotti, él tenía la sensación de que no estábamos tan despistados. ¿Qué pasó? Ellos vienen y parece que la estructura ya estaba montada. No olvidemos que Arco lo tenía preparado Juana en 1981, pero quiso que saliera bien y lo inaugura en 1982. Vienen cosas de fuera y nosotros estábamos haciendo cosas que estaban en sintonía con las de fuera. Parece que vamos a construir un conducto –y estoy hablando de mercado- que va a servir tanto para allá como para acá. Yo tengo la ligera sensación de que el desembarco fue para acá pero no para allá. ¿Qué falló? Todo en términos relativos, evidentemente.

MN – Es un poco la pregunta del millón, porque se la lleva haciendo la gente en España desde las diferentes ofertas que se han ido haciendo a lo largo de todos estos años. Podemos hacernos la pregunta al revés. Los artistas que han funcionado fuera ¿cómo lo han hecho?

JML – Individualmente.

MN – Me alegra que hayas dado la respuesta. Individualmente y curiosamente desde posiciones personales, que bien se vinculaban a la escena en la que se estaba desarrollando su trabajo y se incluían en ella de manera natural, entre comillas, o en otros casos se ha hecho de manera muy apostasiada, de manera incluso ampulosa, con todo el aparato del estado, como ha sido el caso de Barceló. Yo te recomiendo un texto de Francis Montesinos sobre Barceló en Artecontexto. Te hablaba del aspecto social, no del artista. Pero la pregunta de “¿Por qué no?” “¿Por qué los que sí salieron?” Yo creo que hay un doble tema que nos ha costado mucho entender. Uno por el mero hecho de ser español, no te sitúa en ningún sitio. ¿A quién coño le importan los artistas finlandeses? ¿O los artistas luxemburgueses tienen un lugar específico en el mundo?

Los artistas españoles siempre han tenido la idea de que tienen un lugar en el mundo. Velázquez, Goya, El Greco... se han ido instituyendo como figuras mayores de la historia del arte. Y de alguna manera, podíamos jugar a una *boutade*, teniendo en cuenta que uno venía de Creta, el otro había estado estudiando en Italia y el tercero procuró marcharse a Francia. Éstos notaban también, más o menos, una pista de por dónde deberían de ir las cosas. ¿Que tenemos un lugar en el mundo porque lo tuvimos? Pues no, no lo tenemos. Lo tienen determinados artistas. Sí estoy de acuerdo contigo en algo, de lo que creo además que fuimos conscientes en los setenta y sobre todo al principio de los ochenta. Era por razones que podían escapárse nos entonces y que quizá podríamos intentar dilucidar ahora. Los artistas españoles, dentro del reducidísimo grupo de los artistas entonces españoles, sí tenían una conexión mental conceptual internacional. Los Chema Cobo, Manolo Quejido, Guillermo Pérez Villalta eran equiparables al grupo de Chicago, eran equiparables a lo que estaban haciendo los primeros transvanguardistas. Evidentemente no hay conexiones y yo creo que tienen más influencias los transvanguardistas aquí que nosotros en los transvanguardistas, sin lugar a dudas.

JML – Los italianos nos caían simpáticos, pero convivimos con los alemanes.

MN – Exacto. Y de algún modo yo creo que no se produce la incorporación. Primero porque no existe la fascinación que existe por nuestra parte hacia lo que llega de fuera. En otros casos, porque la idea de lo que llega de fuera Alemania lo tiene integrado de otra manera o Estados Unidos lo tiene integrado de otra manera. Es que lo de fuera está dentro. Tú eres un artista neoyorquino o no eres neoyorquino. Da igual que seas español, si los de allí son polacos o rumanos, pero eres artista de New York o no eres artista de New York. Entonces, sumas dos factores: primero el que nos creemos que tenemos un lugar porque lo tuvimos; segundo, la capacidad y necesidad por nuestra parte de absorción de lo que viene de fuera porque ese caldo no existe internamente en ese intercambio. No digo que los artistas españoles no estuvieran conectados con la historieta. Hay otro caso, para mí mucho más paradigmático y mucho más interesante que Barceló a la hora de situarse internacionalmente. Uslé viaja a mediados de los ochenta a New York y se convierte en un artista neoyorquino. Y hoy es un artista internacional que podría ser español o de Tumbuctú. No es el elemento de hecho en ese cumplimiento, digamos de algunas de las teorías de los años setenta, pues a Uslé muy

difícilmente lo vas a relacionar con una tradición española en ese sentido. Claro que puedes encontrar elementos en su trabajo... ¡Estaría bueno! Nadie es de ningún lado, pero este tipo de historieta... No creo que te haya hecho un esquema completo, pero sí son detalles de por qué no funcionó. Porque las bases para hacerlo funcionar no funcionaron, fueron incluso confusas. Uno de los elementos que se dan al principio de los ochenta, sacando artistas españoles, sumando aquellos que ha nosotros nos parecían interesantes, resultaba un cocido insufrible. Piensa en las “New Images”, por ejemplo, de Carmen Giménez. ¿Qué eran?: los que se llevaban. Una crítica en el fondo un poco más acerada: pues los que se conocían y eran amigos. Pero el resultado final de juntar un artista que nos resultaba muy interesante, como Miquel Navarro, pues en New York no tuvo ningún tipo de repercusión. O artistas en los que se había invertido muchísimo en los ochenta, para que salieran al exterior y que quedaron reducidos a ciertas parcelas europeas. Es el caso de Broto o el caso de Sicilia, y que tampoco acaba de producirse. Pero volvemos a lo mismo que hemos dicho antes, el caso de Juan Muñoz. No solamente no se sirve de ninguno de los estamentos españoles para su historieta, sino que huye absolutamente de todos esos estamentos. Bien es cierto que algunas de las exposiciones que le han dado más credibilidad intelectualmente, las hace La Caixa, cuando hace “El animal en el arte contemporáneo”. No recuerdo exactamente el título. Mezcla obras de diferentes períodos. La exposición que hace con Carmen Giménez de escultores y de arquitectos. Juan hizo toda su carrera independiente de todo ese posible apoyo, entre comillas, del sistema español. Se apoyó en otro tipo de historias.

JML – Vamos a ver. Algunas personas me han comentado que habría que distinguir que una cosa son los ochenta y otra La Movida. Pero aparte de eso...

MN – Una de las mayores burradas que se han hecho, con perdón, a la hora de analizar lo que había pasado fue cuando se hizo aquí la exposición de La Movida. Hubo una mesa redonda. Yo no asistí a ella porque no me interesaba. Pero se planteó una mesa redonda en la que los artistas de los setenta eran los antecedentes de La Movida, y yo no lo sabía, por suerte. Hubiera sido tristísimo, supongo, que en Tarifa te dijeran que te ibas a quedar en esta línea de antecedente de La Movida. No sé si me explico.

JML – Totalmente.

MN – La teoría de que los artistas de los setenta habían sido un antecedente de lo que fue un movimiento mucho más complicado y bastante más superficial. Estaban bien situados sus límites, por mucho que determinada derechización, tanto en el aspecto cultural del país, como desde luego de los que han sido apoyo a lo largo de veinte años, han gobernado en la Comunidad de Madrid. Estuvieron encantados de conocerse. No me parece mal, pero vamos, las cosas en su sitio, o por lo menos los que tenemos la memoria de haberlo vivido. Hay una historia de música, de joven, en la que la cultura absorbió, lo que llamamos alta cultura para entendernos... Quiero decir, la gente de La Movida, entre comillas, o de la Nueva Ola, no vino al programa “Imágenes” de Paloma Chamorro pidiendo un hueco. El programa de Paloma Chamorro incorporó música, incorporó historias porque estaba atento a eso que estaba pasando en la calle, pero las conexiones fueron bastante más laxas de lo que parece. Una cosa es que a todo el mundo le gustara el rock, las rayas de cocaína y el whisky, y otra que compartieran las teorías de Barthes sobre la imagen.

JML – Ya, vamos a ver. Pongamos una fecha simbólica. Vamos a suponer que los ochenta acaban en 1992 con los eventos de la Expo y de las Olimpiadas. Te hablo de Madrid en concreto. ¿Hubo una utilización política de los ochenta y hubo un momento en que ya no interesó y se los cargaron descaradamente? A mí me ha llegado a decir una artista muy conocida de Madrid que su galerista le dijo: “¡Mira! No te puedo exponer porque tú eres de los ochenta. No me dejan”. ¿Se murieron por sí solos los ochenta? ¿Hay que verlos por individualidades? ¿Qué pasó?

MN – En primer lugar, los ochenta fueron una época, como he dicho antes, en que empezaron a surgir muchos artistas, sobre todo pintores. Es al final de la década cuando va a entrar sobre todo la escultura y la instalación, y la incorporación de nuevas tecnologías, sin olvido de la pintura. Creo que no soy crítico sospechoso de haber enterrado la pintura nunca. Y además me parece que está tan mal enterrada que cada vez que pasa uno, te tira de la pierna y te enseña algo.

JML - ¿Incluido el Sr. Danto?

MN – Incluido el Sr. Danto. Lo siento por él, porque Warhol pintaba. De otra manera, pero pintaba. Me quedo con la frase que repitió a lo largo de tantos años: *“Todos se fueron y me quedé yo solo en el estudio dibujando”* ¿Qué pasa en el tránsito de los ochenta a los Noventa? Uno, la deconstrucción natural de muchos artistas que era imposible que dieran más de sí. Dos, se está produciendo un cambio de paradigma, la incorporación cada vez más acelerada de las nuevas tecnologías. Me hace mucha gracia cuando se dice que las nuevas tecnologías se han incorporado muy deprisa al arte. Y bueno, a la vida diaria no te quiero ni contar. Por un lado, se está produciendo ese cambio tecnológico que va a alterar montones de historias. Ahí, como te digo, existe una deconstrucción de artistas porque se agotan determinados discursos y quedan reducidos a una carcasa sin significado. La segunda generación de alemanes, la que va a tener una cierta influencia fuerte... Al final, ha tenido más influencia Kippenberger que haya podido tener Dokoupil, por poner dos extremos. El propio mercado, que se ha cansado porque ve que aquello... Primero que ha sacado mucho. Yo recuerdo que los ochenta es la época enloquecida del mercado.

JML - ¿Recuerdas los panderos?

MN - ¿Los qué?

JML – Los famosos panderos de los ochenta. Quien no pintara en 2 metros x 3 metros...

MN – Sí, sí. Eso por un lado. Y por el mercado, busca nuevos elementos de renovación. Y curiosamente lo va a hacer a través de dos vías: una por la vía de recuperación de cosas que había dejado, y se empiezan a recuperar artistas de los setenta, pero no sólo aquí. El discurso en el fondo que hoy sostienen algunos directores de museos, se gesta a finales de los ochenta y principios de los noventa, en la recuperación de todo un aspecto conceptual que había sido. La diferencia entre la expresión individual, a la que se ha atendido tanto en un momento dado de los ochenta y la expresión colectiva es que la otra es de concepto, y un concepto lo podemos compartir. Por un lado, se recuperan artistas de los sesenta y de los setenta...

JML – Pero, permíteme un inciso. Una cosa es que en los noventa se empiecen a recuperar conceptuales y otra cosa es que se montaron los ochenta para desactivar los conceptuales de los setenta, porque eso yo lo he escuchado.

MN – Lo que sí es cierto es que ese discurso más monolítico, sobre todo en la primera época de los ochenta hasta 1986-87... Se hablaba de pintores, como tú habías dicho antes. Al término de la década y al inicio de la siguiente, se produce un interés cada vez mayor por los movimientos conceptuales de los sesenta y setenta, y su recuperación. La irrupción de la escultura, que no es sólo en España, y sobre todo de la instalación. Aquí la instalación va a llegar en los noventa, pero la instalación está en el mundo desde finales de los setenta y principios de los ochenta. No te quiero decir las *performances*, que aquí había tenido una cierta tradición, pero que fuera la tuvo mucho más fuerte. Se multiplica el espectro de actuación de los artistas. Supongo que muchos artistas de los años ochenta, cuando les planteaban... Bueno, yo revisiones genéricas no he conocido ninguna, y desde luego de las últimas actas del franquismo, creo que aquí a nadie se le persigue por ser nada en particular, o sea que no ha habido ninguna persecución a los pintores. Lo dicen ahora muchas veces: “Es que a los pintores nadie les hace caso”. Yo les saco la lista. Pues mira, este año han expuesto Fulano, Mengano y Zutano. ¡Sensatez! Ahora, que Fulano, Mengano y Zutano te parezcan muy malos es otra historia, pero ahí ya estamos en otro discurso. Entonces se multiplicó ese efecto, se redujo cierta prepotencia de determinado discurso. Se incorpora otro montón y cambia el panorama del arte. Cambia hasta el punto de que se tienen que replantear muchos artistas, y de manera muy seria, sus propias técnicas y sus propias historias para estar en ese mercado. Porque a ese mercado antes le servía la pintura, fuera como fuera. Ahora ya no. Ahora era mucho mejor si tenías tres flexos, una casete y una maquina de escribir y... ojo, insisto, no quiero culpabilizar exclusivamente al mercado, sino que claro que se multiplican además los discursos, y recuerda las recuperaciones que se producen en todo el mundo occidental del arte. Que no es una cuestión específica española, sino que se da en Inglaterra, se da a la vez que se produce la eclosión, cada vez más multiplicada, de más artistas. Pero es que es de cajón: se han multiplicado los centros de arte, han multiplicado las posibilidades, las tecnologías permiten cada vez una multiplicidad mayor de las propias obras, pues lo que nos pasa hoy... hombre, yo en los setenta creo que sabía casi todo lo que se hacía en este país. Hoy es absurdo. Sé una parte, más o menos. Ya no te quiero decir multiplicado, porque se ha multiplicado, porque somos

más y hace falta más. Cualquiera que analice medianamente la historia, sé que es una comparación que queda idiota, pero al principio de los setenta la mayoría de las casas en España no tenían frigorífico. Pues tampoco tenían obras de arte. Pues ya está. Ha habido momentos álgidos de la economía porque se consume más, se gasta más, se admite más. Hemos llegado a un suelo distinto, pues por supuesto. Es que el que no haya vivido los setenta no sabe qué es “que no hubiera”. Muy difícilmente a un artista joven o a alguien... ¿Tú te imaginas un mundo donde no hubiera? Y existía el arte. Claro que hemos experimentado cambios brutales, brutales.

JML - ¿Qué ha pasado en la última década? Ya no en los noventa, quiero decir en los dos mil. ¿Cómo ha evolucionado? ¿Ha evolucionado algo? Háblame un poco del *Dream stream*. Esto del artista perfecto que es poliactivo, exposiciones –no lo digo con acritud, todo lo contrario- con cuatro pantallas de plasma, una música dodecafónica al fondo, algo que tienes que pisar que se oye crac, crack, un bonito cuadro enorme hecho con displicencia por dos asistentes. Tú sabes.

MN – A ver. Pocas prácticas se han sometido a una autocrítica tan brutal como las artes plásticas, desde el origen de las vanguardias. Ha sido un ejercicio de todo despojamiento.

JML - ¿Revolución perpetua?

MN – Sí, pero más que revolución, quizá una especie de subversión permanente de aquello en lo que se había creído y al igual que ha pasado con ese ejercicio de cierta subversión permanente, al arte le ha pasado también que cuanto más se ha ido multiplicando, cuanto más esferas ha ido ocupando de la vida social, porque puede parecernos que no es así, pero el arte está hoy mucho más metido dentro del engranaje social de las sociedades contemporáneas en las que vivimos de lo que parece. Y la influencia que ha tenido el desarrollo visual de las artes en el mundo de la publicidad, en el mundo de los mensajes, en el mundo de la comunicación es fundamental. Un artista que a mí me ha interesado siempre muchísimo, por ese juego que era capaz de establecer entre la idea de la transmisión del pensamiento a través de los esquemas del mundo publicitario, es la tesis de Eugenio Ampudia, que lo maneja maravillosamente bien. En ocasiones, sus piezas parecen un *spot*, pero además cumplen la función de la

historia del arte, es decir, tú te vas con otra idea en la cabeza. Ha sido una cosa muy curiosa, porque si lo pensamos de verdad, la primera década del S. XXI ha sido de las más tranquilas en el mundo del arte.

JML – Es la sensación que yo tengo.

MN – Es decir, no está pasando nada excesivamente llamativo porque están ocurriendo muchas cosas llamativas a la vez. Desde toda una transformación de nuestro universo visual, que hoy es incomprensible sin las pantallas de plasma, sin los elementos de sonido, sin elementos tecnológicos. Una bienal sin una pantalla de plasma es imposible, pero tan imposible como era en el S. XVII una exposición sin cuadros. Bueno, no había exposiciones, pero lo que se colgaba en el panteón eran cuadros. No había pantallas de plasma, pero tampoco exponían láminas o pinturas sobre la pared de la cueva. Y hoy puede parecer tonto, pero en el siglo XVII el óleo sobre lienzo era una revolución tecnológica. Hoy no lo parece, pero lo era. ¿Qué es lo que ha ocurrido? Pues que en estos diez años no han pasado grandes cosas llamativas porque hay muchas cosas llamativas a la vez. Hay una transformación. En este momento, sobre todo estamos experimentando un proceso, en el que no nos está resultando fácil adaptarnos, que es una transformación radical de los medios de transmisión del arte, lo cual implica la desaparición de montones de conceptos que nos parecían inamovibles.

JML - ¿Cómo el qué?

MN – Pues el de obra única, el de autoría individual. Hay artistas que deberían de firmar como directores. Me parece absolutamente legítimo. A ver, ¿dónde bajó alguna vez un Moisés, con las tablas de la ley, diciendo primero “Serás tú solo y trabajarás solo en el taller”. Lo que ocurre es que en un período relativamente breve de tiempo, hemos pasado de una economía artesanal del mundo del arte a una economía – no me gusta la palabra “globalizada”- casi universalizada. Y esas transformaciones afectan radicalmente a todo el concepto preestablecido de lo que debemos hacer.

JML – Hay un tipo muy interesante que se llama José María Durán, que trabajaba en la Universidad Libre de Berlín, que tú sabes que son expertos en pensamiento marxista, que ha sacado un libro que se llama “*Hacia una crítica de la economía del arte*”, que

toca estos temas. Me parece que dice cosas que están bien porque analiza todo esto. Es decir, ¿dónde aparece el concepto de arte contemporáneo? Pues aparece cuando hay una estructura que lo define como tal. Por ejemplo, la figura del galerista. Ya no sólo los talleres con muchos asistentes. En la estructura está el que lo hace, el crítico, el gestor cultural que a veces es la misma persona, el centro de arte. Eso...

MN – Lo que yo te he llamado antes el sistema del arte.

JML – Bueno, pues ese sistema del arte ahora mismo ¿está en crisis? O simplemente evoluciona a la par...

MN – Está en un proceso de transformación tan rápida como el propio proceso de transformación social. El arte no está ni fuera de ninguna de las estructuras sociales en las que desenvolvemos nuestra vida, ni al margen. Está absolutamente incurso en ella. Entonces, del mismo modo... cuando yo empecé a estudiar en el colegio ortografía, lo hacíamos con plumilla. Yo no soy una persona excesivamente mayor, pero yo he conocido la plumilla. ¡Imagínate que fuera artista y siguiera aferrado a la plumilla! Sería bastante ridículo. Si hemos asistido a esa transformación brutal, ¿cómo no considerar que esa misma transformación se está dando en el mundo del arte? Claro que nos va a resultar mucho más difícil encontrar aquellos... cada vez pierde más su sentido “los 100 artistas más importantes” Bueno, sí vale, ¿para qué? Da igual. Aunque sea tirar piedras contra mi propio tejado. La propia figura del crítico está en un proceso de transformación absoluto. Ha perdido todos los elementos de valoración académica para ser substituidos por elementos de reflexión. Intermediario, compañero de viaje del artista e intérprete. Lo siento por Susan Sontag. Si en el arte no hay interpretación, ya me contarás a qué puñetas vamos. Entonces, insisto, no nos está pasando nada. Yo prefiero que nos salga un Saatchi contándome que hay ahora una nueva generación de artistas británicos. Y australianos, y taiwaneses. ¿Cómo vamos a digerir la pulverización de los discursos monourales? Pues no lo sé. Que nos va a costar, sin lugar a dudas. Que establecer nuevos elementos de reflexión y nuevas estructuras de aplicación, para que aquello que deducimos de lo real tenga una interpretación que sea también aplicable a lo real, me resulta complejo, pero imprescindible.

JML – Estamos llegando al final, Mariano. Vamos a ver, no te voy a decir si tienes esperanza, pero hay mucha gente que piensa que el arte contemporáneo ya no interesa a nadie. Pero de alguna manera, estamos de acuerdo los dos que hay otros canales que están invadiendo la vida normal de todo el mundo, que hay una creación detrás y además hay una creación plástica. Lo mismo está pasando lo que tiene que pasar, que la noticia es que no hay noticia. Y dentro de esta pregunta te incrusto otra. Puede que sea inocente, pero esta crisis económica tan planetaria ¿contribuye también a meter lejía y que se quede lo más valioso, o en realidad no influye para nada?

MN - ¿Tú te acuerdas de aquel viejo tópico de que el tiempo limpia la historia? Bueno, no. El tiempo reduce a miseria la historia, y nos deja lo que queda. Hombre, seguramente conservamos los mejores Velázquez, por poner un ejemplo. No estoy seguro de que aquellos que han quedado sean los mejores. ¿No sé si me explico lo que te quiero decir? En el caso de Velázquez, es más tonto el ejemplo que he puesto porque está muy catalogado, pero sabes a lo que me quiero referir. Vete a civilizaciones más antiguas y dices es que nos queda eso esplendoroso. Ya, pero es que no sabemos... La pregunta primera que era el tema de si hay esperanza, mira, que sepamos hasta la fecha, lo que denominamos arte nos ha acompañado desde que tenemos memoria de nosotros mismos. Se ha transformado pues desde las pinturas de Altamira hasta hoy, más de lo que parece y menos de lo que parece. Y creo que esas son dos de las condiciones inapelables del arte. Una nos remite a todo lo que somos y otra nos deja abierto el camino de todo lo que podemos ser. ¿Esperanza? Claro, pero en el sentido de que vamos a seguir pensando y vamos a seguir creando. La palabra “crear” hay quien la discute y hay quien no. Bueno, pues vamos a seguir...

JML – Trabajando por lo menos.

MN – Produciendo objetos o produciendo elementos que seguirán formando y acompañando todo el transcurso de nuestra vida y enseñándonos cosas sobre ella. Que se están transformando las cosas, sin lugar a dudas. Insisto, en mi propia vida profesional yo he vivido desde los mínimos elementos materiales para la producción de la obra, hasta la desmesura actual. Sí, en cierto sentido los elementos fundamentales que conforman la idea del arte no se han cambiado. Lo que ha cambiado, como ha cambiado nuestro pensamiento, es cómo son nuestros focos de atención, cómo son nuestros modos

de desarrollo, cómo son nuestros modos de expresión, cómo es nuestro modo de valoración de aquello. Lo que hay es una dispersión, una fragmentación. Es tonto, porque ahora cuando decimos “Es que no podemos conocerlo todo”, como si eso hubiera sido posible en alguna ocasión. Es más, lo que tenemos es tal capacidad de absorción de lo que ocurre, que no me extraña que no podamos absorberlo todo, porque ya con esa parcela que absorbemos es una exageración.

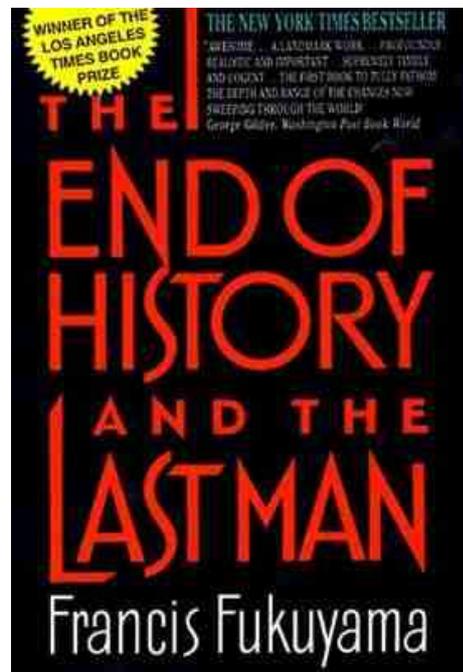
JML – Es un poquito Baudrillard, cuando decía desinformar hiperinformando, y que había que crear institutos de desinformación, creo recordar.

MN – Sí, pero incluso sin suponer ningún tipo de matices en el nuevo existir. Todo lo que nos llega es un puro arrebato. Claro que tendremos que ir tendiendo a fragmentaciones, a formas de explicación no más reducidas, no podremos abarcar todo lo que ocurre, sino aquello que nos interesa. Pero eso también es un ejercicio de interrogación sobre nosotros mismos muy interesante. ¿Por qué sí unas cosas y no otras? ¿Por qué entraremos en un determinado territorio de la expresión donde se mezcla música y tal, y en otro no se da? ¿Por qué a mí me resulta más cómodo, y lo digo matissianamente, estar delante de un cuadro que soportar un vídeo de hora y media? Porque estoy más cómodo delante de un cuadro. Pero serán elementos de decisión que en cuanto quitemos también determinadas canonizaciones, nos podremos dar el lujo, igual que ahora podré decir con toda tranquilidad: no, es que la pintura sobre esmalte no me interesa. ¿Que hay maravillas en la pintura sobre esmalte? Estoy convencido de ello. ¿Que no hay ninguna razón absoluta para que yo me vaya a transformar la vida radicalmente? También. Por lo tanto, como el arte me oferta esos dos extremos: el extremo del gozo y el extremo de la reflexión, pues entre ellos jugaré.

JML – Hemos concluido, y me parece además que este final está muy bien. Pero no me voy a ir sin hacerte una pregunta que le hago a casi todo el mundo. Algunos, desde mi punto de vista exagerados, dicen que cuando se cayeron las dos torres gemelas acabó definitivamente la postmodernidad. Yo no te voy a preguntar qué piensas tú, pero sí como conclusión, te pediría que me contaras dónde te pilló la caída de las gemelas y qué sentiste los primeros segundos.

MN – La respuesta es absolutamente prosaica. Me estaba friendo un filete en la cocina de mi casa con la radio puesta. Así que lo primero que oí era que el corresponsal, Javier del Pino, me acuerdo perfectamente, comentó que parecía que el servicio de vigilancia de New York había dicho que una avioneta se había estrellado contra una de las torres gemelas. ¿Una avioneta estrellándose contra...? Pero digo, qué cosas más peregrinas y más absurdas. Es imposible que una avioneta se haya estrellado contra una torre gemela. No recuerdo si aquel filete y aquel tomate que me iba a comer, me lo comí. Sí recuerdo que me fui a la televisión, vi el impacto en la segunda torre, como todo el mundo, y el resto de la tarde lo pasé pegado al televisor. Por un lado, convencido que podía ser el origen de una catástrofe internacional de dimensiones inconmensurables. Y al tiempo, con esa otra imagen que tienes de que el mundo entero nunca se ha destruido. Se han destruido cachos, pero el mundo entero nunca. Sobre la otra teoría, me parece que fue Fukuyama quien dijo que se había acabado la historia y todavía no se habían tirado las torres gemelas. Fíjate tú si había terminado la historia.

JML – Mariano, ha sido un placer. Muchísimas gracias.



Federico Guzmán.

JML – Te dije el otro día por teléfono con mucha sinceridad que tú me interesas, independientemente de otras cosas, porque tu recorrido desde el principio sigue y a ti no te mata ni una bomba nuclear. 1984: ¿Qué recuerdas de aquella época? La Facultad, se hacen proyectos a lo loco, los ocho pintores, Pepe Cobos con aquella primera exposición en Santander. ¿Cómo recuerdas aquello hasta que llegaron los galeristas? ¿Qué sensaciones te produjo?

FG – Bueno, yo me acuerdo de la Facultad. Fue como pasar de andar a cuatro patas a andar a dos patas, derecho y a seguir a los hermanos mayores.

JML - ¿Quiénes eran los hermanos mayores?

FG – Los hermanos mayores eran todos los amigos, que en aquella época resulta que todos eran más mayores que yo, aunque eso no tiene ninguna importancia. Yo recuerdo la exposición de Fau, Curro (Cassillas) y Agredano en el Caliope.

JML – Que fue muy potente, con mucha lluvia. Llovía continuamente.

FG – Sí, es de lo primero de lo que me acuerdo.

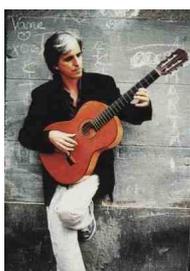
JML – Fue el primer *black room* que vi en mi vida, con dibujos porno fluorescentes ¿te acuerdas?

FG – Sí, sí. Era muy fuerte, era como en plan discoteca.

JML – Obispos haciendo felatios, lo cual de alguna manera, ahora que lo pienso, parece que fue premonitorio de todo lo que estamos viviendo. Te lo digo muy en serio.

FG – Sí, era una cosa superlibre, iconoclasta y superfresca. Era un bofetón de alegría. Y luego también me acuerdo de una exposición de dibujos de Luis Gordillo que hubo en el Pasaje Villasís. Él dio una charla que a mí... bueno, me gustó mucho. Yo venía de estudiar COU en Estados Unidos, y entonces los ochenta para mí fue engullir la

modernidad sin digerirla, a golpetones. Y realmente, mira yo pienso una cosa, que nuestra vida es una energía que se desarrolla en el espacio, más que en el tiempo, y que ahora mismo es, más o menos, igual que entonces. Cada vez uno está más adaptado al entorno, aprendes a adaptarte, a estar mejor, pero básicamente somos lo mismo. Tú eres igual que eras, yo soy igual y eso no cambia nada. A mí me gusta mucho fijarme más en los parecidos que en las diferencias. De todas maneras, sí que había muchas cosas particulares en aquella época porque había descubrimientos. Para mí fue el descubrimiento del sexo, las drogas y el *rock & roll*. Salir del colegio y fue salir a la calle, conocer el centro de Sevilla, la nocturnidad en una época que era, bueno tú sabes. Era el final de la transición cuando se da una situación política de efervescencia, cuando ganó el PSOE las elecciones, cuando había una escena *underground* aquí, que venía de los setenta, en la que yo no participaba, pero que estaba en el aire. Eso era lo que te decía un poco de los hermanos mayores, que incluía a gente de música, a Silvio, a Raimundo Amador, a Kiko Veneno, a Pata Negra, y digamos que el arte en ese momento a mí me parecía que estaba muy unido a todo lo que era la música, el diseño gráfico, la arquitectura, el comic...



Kiko Veneno



Silvio



Raimundo Amador

JML - ¿Te acuerdas de lo que eran los fanzines?

FG – Los fanzines, claro. Para mí era la música independiente mi fuente de inspiración, para mí era todas las noches “Esto no es Hawai”. España estaba al final de un túnel.

JML – Horroroso.

FG – El oscuro túnel de la dictadura, de la guerra que todavía no se había asimilado, y de pronto era una explosión de colores, de colorines, digamos de lo pop, de lo banal, de la vida cotidiana, de la frivolidad, y por ahí también andaba por debajo el punk. Digamos un sentimiento iconoclasta que reaccionaba contra los *hippies*, con lo que para mí fue un poco empezar la casa por el tejado, hasta cierto punto. Fue absorber un montón de cosas que luego me he tenido que quitar para poder empezar a construir desde abajo para arriba.

JML - ¿Tú recuerdas el Zonos, el Centro negro, el Sangre española?

FG – Yo los recuerdo como espacios primordiales de iniciación, en cuanto a estados alterados de conciencia, en cuanto a la forma que tú conoces el mundo a través de ese espectro de estados alterados, que no son solamente la vida diurna, entre comillas, los estados normales. Entonces ahí empieza la mezcla de la música, las drogas y la conexión con otras personas. Es una cosa de aprendizaje del corazón muy fuerte.

JML - ¿Qué iconografía –no hables sólo de la tuya- empezó a aflorar entonces?

FG – Me acuerdo de la Transvanguardia. Vamos a ver, lo que estaba haciendo la gente que estaba por aquí era una cosa romántica, neorromántica, y al mismo tiempo irónica. Era una especie de baile de máscaras, donde uno ha podido usar los abanicos de la iconografía de todas las épocas, para hacer una recombinación mutante de lo que a uno le diera la gana, sin importar nada. Entonces, esa frescura, esa libertad fue muy efervescente. Para mí todas las épocas son de aprendizaje, desde antes que salgamos del útero materno hasta que nos morimos. De todas maneras, hay ciertos momentos, ciertas experiencias punta, que le pueden dar sentido al resto de tu vida.

JML – Bien, te voy a dar tres puntos, tres *inputs*. El librito de la Transvanguardia italiana se edita en 1980. La Transvanguardia se presenta, con bombo y platillo, en Roma en 1982. En ese lapso de tiempo, todos los transvanguardistas, sobre todo los cinco primeros, luego se añadieron los dos napolitanos, exponen en New York vía Paul Maenz. Ese sería, Federico, el primer punto. En 1982 el PSOE se hace con el poder, se liberaliza todo, digamos. Aparece el primer Arco, importantísimo, y suceden muchas otras cosas más. Pero desde 1982 a 1987, que pasa muy rápido, independientemente de otras exposiciones, hay un hecho para mí importante y es que en 1987 vienen los Renanos-hacen lo que quieren. Que aquí estuvo de comisario Ignacio Tovar, que también lo he entrevistado y le dije que le llamaban Toby y S. Ignacio Tovar. Me dijo que de eso no se acordaba. ¡Te lo recuerdo yo! También en 1987, Dan Cameron trae a La Caixa algo trascendente que se llamaba “El arte y su doble”. Estos para mí son los tres grandes *inputs* para nosotros de los ochenta. Háblame un poco de cómo recuerdas todo eso. ¿Cómo era ese gazpacho?

FG – De esos tres hitos que me sugieres, realmente el arte renano y “El arte y su doble, para mí, arrasaron con la Transvanguardia. Para mí fue como un descubrimiento. Para mí, el gran descubrimiento fue una cosa muy obvia: Marcel Duchamp y Picabia. La exposición de Marcel Duchamp y Picabia en Madrid, fue lo más transcendental que yo viví en cuanto a exposiciones. Entonces yo estaba en una onda más cercana a... esta cosa americana que también tenían los Kippenberger, esa mezcla, ese interés por la cultura popular.

JML – Y la diversificación formal, también.

FG – Sí, la diversificación formal. Utilizar el arte como un abanico abierto para abordar la realidad como te de la gana, y mucho más allá de la pintura. “El arte y su doble” me gustó muchísimo. Y luego la estancia de Albert Ohelen y Kippenberger en Sevilla, también fue...

JML – En Carmona.



FG – En Carmona. Quizá lo fui digiriendo después del tiempo. Pero mira, estaba también Bettina Semmer, amiga de ellos, e hice más amistad. Ha sido una relación que continúa hasta la actualidad, cada vez más fructífera. Ha sido una línea de evolución vital paralela, porque hemos seguido siendo amigos, y también se ha venido al Sáhara²⁰. Total, que estaba todo este descubrimiento del arte conceptual, del feminismo...

JML – Eso. Yo creo que la bandera en aquel momento... porque hubo un momento en Colonia que nos fascinaba. Pienso que los italianos nos caían muy bien, pero que en realidad convivimos con los alemanes. Es cierto que vinieron por aquí. Entre Pepe y Juana se trajeron a casi todos.

FG – Bettina, Jhuta...

JJML – Milan Kunc, Pepe se trajo a Kunc. Juana se trajo a Dokoupil, a Kippenberger a los Ohelen, a Kiecol, y convivimos con ellos. Ellos vinieron aquí, pero también nosotros

²⁰ Bettina Semmer es una conocida crítica de arte alemana. La referencia sobre el Sáhara se refiere a que al desarrollar esta entrevista, Federico acababa de volver del Sáhara en una misión de cooperación con la Junta de Andalucía.

íbamos por allí. Nosotros nos encontrábamos en Colonia, Basilea y Amsterdam. Era normal que nos encontráramos. Yo, cuando les cuento a mis colegas de ahora, de que “no teníamos ni puta idea de nada”, pero vamos a ver...

FG - ¿Ni puta idea de nada? Yo me acuerdo de conversaciones de estas de bar, de conversaciones de filosofía sobre Derrida...

JML - Y Baudrillard.

FG - Sin tener “ni puta idea”.

JML - Yo me acuerdo de estar hablando con Paul Maenz, que yo era mayor que tú, pero tampoco mucho, y hablando con Clemente, y nos daba igual.

FG - Y nos daba igual.

JML - Yo creo que la gente flipaba.

FG - La gente flipaba, pero yo flipo más ahora. Parece como si fuera de otra persona. Toda esa trayectoria...

JML - Eso me lo reconoce hasta Pepe Cobos. Me dijo Pepe que era como el “echar para adelante del inconsciente”. Y luego sí reconoció que nosotros teníamos una energía tremenda.

FG - Aquí había una energía muy especial porque era una esquina del planeta muy particular. Entre Europa, Africa, América. No sólo de la gente que salió, sino de la gente que miraba aquí. Esos alemanes que vinieron...

JML - Yo creo que pasaron varias cosas cuando se ponen los planetitas en línea. Por un lado, Juana hace Arco. Por otro lado, el tándem Juana-Pepe. El rollito, que lo he hablado con Paneque, y estamos de acuerdo, de no pasar por Madrid como filtro para lo exterior, sino que íbamos desde aquí hasta donde haya que ir. Y luego, una temporadita en New York. Yo me acuerdo del apartamento aquel que tenías, que parecía un

invernadero. Me acuerdo cuando agarró a Vicky un negro muy grande y llegamos a la conclusión de que le estaba pidiendo cinco dólares para una postura de crack. ¿Tú te acuerdas de esas cosas?

FG – Bueno, me acuerdo de muchas cosas en New York.

JML – Yo me acuerdo del estudio de Patricio.

FG – De Rogelio, de Javier Baldeón.

JML – El estudio de Patricio, a 20 ° bajo cero, y que entro y me lo encuentro con una cara horrible. “¿Qué te pasa?” “Que me han intentado robar” “¿Pero cómo?” No, si la puerta estaba blindada, pero las paredes eran de pladur. Le han metido dos patadas y como sólo había cuadros, no se han llevado nada. Esas cosas las hemos vivido.

FG – Están ahí. Pero mira, nos quedamos con lo bueno y siempre vamos sacando lo mejor.

JML - ¿Qué cosas espectaculares recuerdas de aquella época?

FG – Estamos hablando de cosas muy iconoclastas que ocurrieron, como lo de Víctor y lo de Piju ²¹, pero hay otras cosas fantásticas que no salieron nunca a la luz.

JML - ¡Cuéntamelas!

FG – El Paco Lomas, el Agustín Povedano y el Pedro G. Romero, que se fueron a El Corte inglés para hablar con el jefe de ventas. Le dijeron que querían dinero porque iban a poner a los cuadros el logotipo de El Corte Inglés.

21 Las referencias a Víctor y Piju (José Antonio Carrillo) han sido descritos en páginas anteriores. Nos referimos a la detención por crucificarse en el caso de Victor, y a la entrada de Piju, con petardos, en el Ayuntamiento de Sevilla.

JML - ¿Cuál fue la respuesta?

FG – No lo sé, pero nada más que con esa cara dura. A mí se me quedó eso grabado.

JML - ¿Tú te acuerdas del día de la primavera cuando en la Facultad nos disfrazábamos? Recordarás a un tipo extremeño, que se llama Sebastián. Se presentó el día que José María Ruiz Mateos hizo quiebra con Rumasa, vestido de abejita, con unas mallas, en un banco de Rumasa para retirar la cuenta, y todo el mundo mirándole con una cara de asco... Fue portada del Correo de Andalucía.

FG – Yo flipé el día que llegamos en coche de caballos, vestidos de “sangre española” a la fiesta de la primavera, borrachos perdidos, vestidos de españoles cañí. Luego nos fuimos al concierto de Silvio a Arquitectura. Los de BBAA eran los más canallas. Era salvaje aquello.

JML - ¿Tú te acuerdas cuando cuarenta tíos se disfrazaron de autobús? Era como los “Picapedra”, de cartón y madera por dentro, y se dieron una vuelta por toda Sevilla vestidos de autobús. Cuarenta tíos dentro del autobús, y cuando volvieron estaban tan borrachos que cuando entraron en la Facultad cogieron la curva mal. El decano, el vicedecano y el secretario estaban acojonadísimos, porque en la curva se dieron una hostia contra una columna del patio y se descalabraron. Y ya lo único que se les ocurrió fue prenderle fuego al autobús. Empezaron a estallar las baldosas y apareció la policía. Bueno, ¿qué pasó luego? Aparecen los galeristas.

FG – Aparecen los galeristas. Para mí fue como si de pronto te regalaran todo.

JML – Dólares.

FG – Dólares. Que te consideraran artista...

JML - ¿Tú qué edad tenías? Cuando Pepe Cobos te compra “El placer de la línea”, que te lo pagó en dólares en Santander, delante de mí.

FG – Tenía veinte años. Yo expuse en el Aperto de la Bienal de Venecia con veinte años. Y claro, era empezar la casa por el tejado. A mí me decía que yo tenía un cohete en el culo. Pero claro, yo “palante”, pero no digería mi propia trayectoria. Estaba pasada de revoluciones y me ha costado años desembarazarme de conceptos que tenía, que eran cerrados, muy cerrados. Por ejemplo, todo ese rollo *punky* contra los *hippies*, que para mí era una cosa fundamental, yo al final por supuesto que me he decantado por el rollo *hippie* de todo corazón, con el conocimiento de los años.



Fiesta de la primavera 1983. Patio de la facultad de BBAA. Sevilla.

JML – Aquí tampoco hubo ningún movimiento *punky*.

FG – Bueno, pero había un movimiento...

JML – *Post-punky*.

FG – *Post-punky*. Digamos La Movida, *after punk*.

JML - ¿Tú distinguirías entre La Movida y los ochenta, sobre todo en Madrid?

FG – A ver, es que yo Madrid no lo conocía tanto. Solamente cuando íbamos a Arco, que nos tomábamos un “tripi” y nos montábamos en el autobús. Nos tirábamos una semana alucinando. Por ejemplo, me acuerdo de la instalación de Vostell, la de los perros.

JML – El pimentón.

FG – De eso me acuerdo yo.

JML - ¿Ibas en “tripi”?

FG – En tripi no, pero me acuerdo del olor del pimentón.

JML - ¡Genial! Porque todo el mundo decía “¿dónde huele?” “¿dónde huele?” Y todo el mundo iba para allá.

FG – Menos la Reina, que no pudo pasar por allí porque Juana la desvió para que no viera que había unos perros disecados. Pero los pobres perros tenían los puñales clavados al revés.

JML – Me alegro que lo digas. Yo es que creo que Vostell le da la vuelta al guante. El interior de muerte es lo que creo que está fuera, y lo de dentro es otra cosa. Yo lo leí así. Y eso que tú me acabas de decir, que Juana desvió a la reina, yo ya lo sabía.

FG – Son anécdotas. Era tan poderosa esa obra, tan hermosa, tan bonita. A mí esa obra me llegó muy profundamente. Y descubrí el trabajo de Vostell, que lo he entendido y lo he conocido más con el tiempo. Y veo la importancia que ha tenido el que se viniera también para España.

JML – Con la maestra de Malpartida.

FG – Ha creado el museo. Creó un precedente alucinante.

JML - ¿Tú sabes que la mayor colección Fluxus del mundo está ahí, en Malpartida?

FG – Sí.

JML – Por cero pesetas.

FG – Por cero pesetas. Eso es algo único, increíble. Todavía no valorado.

JML – Algunos lo valoramos. ¿Y tú sabías que la colección Helga de Alvear, heredada en parte de Juana Mordó, también está en Cáceres por cero pesetas? Yo estaba semi al tanto de la maniobra política. Helga, para allá y para acá, que no le hacían caso, y en una cenita, ¿recuerdas a Paco Muñiz, el consejero?... En una cenita: tómate un vino, te ponemos un palacete y la colección para acá. Y he visto un reportaje alucinante el otro día, que dan ganas de ir a Cáceres a verla. Impresionante.

FG – Quiero ir a verla. Me han dicho que tiene una habitación toda con mi obra. Estoy muy contento.

JML – Bueno, aparecen los galeristas.

FG – Aparecen los galeristas y se trabajó, pero digamos un poco a destajo, sin conocimiento. Bueno, es igual que ahora. Lo que pasa es que ahora cada trabajo tiene mucha más intención y mucha más...

JML – Recordarás que el bueno de Eduardo Chillida decía que una obra de arte había que hacerla “en el límite del conocimiento”. Yo creo que va por ahí lo que tú me quieres decir.

FG – Pues sí. Pero mira, en aquella época era un poco en el sentido de que todos estos mitos de juventud, de ventas, de mercado... yo no los veo tan fructíferos. Yo pienso que me gustaba mucho más la obra de los artistas... No quiero hacer ninguna línea teleológica de pensar que el arte de un artista es mejor cuando tiene ochenta años que cuando tiene treinta años, pero de alguna manera, es un poquito mejor. Hay la energía, hay digamos la fascinación y las hormonas, pero eso se conserva. O sea, la fuerza generadora anterior se conserva.

JML – Fede, estoy encantado de hablar contigo. Mira, esta mañana hablando non Evaristo, muy al final de la entrevista, le dije: los ochenta no deben entenderse... es como decir “el manierismo” es algo que va entre el renacimiento y el barroco. Por supuesto que es eso, pero muy posteriormente se puede representar de una forma manierista. Es un período que se convierte en una “manera de”. ¿Cómo habría de analizar a los artistas de los ochenta? Pues mira, yo creo que la única manera de analizarlos es uno por uno. ¡A que te gusta la respuesta de Evaristo!

FG – Me gusta mucho.

JML – Me ha parecido muy inteligente, muy humana y muy con los pies en la tierra. Seguimos activos y hay mucha gente que sigue activa. Pero te diría yo, aunque sea falso, que los ochenta como período de tiempo, acaban en 1992, con los fastos de la “Expo” y las Olimpiadas. ¿Qué pasa en los noventa? ¿Qué sientes tú?

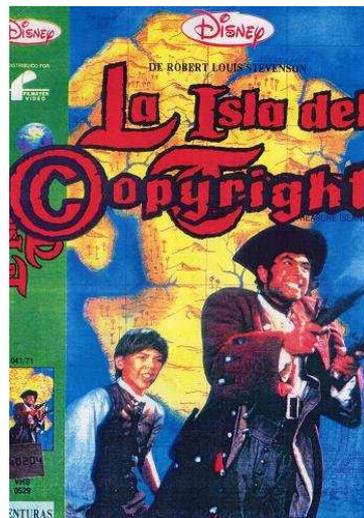
FG – Pues mira, si en los ochenta había sido descubrir las drogas, el sexo y el rock & roll, en los noventa más todavía. Los noventa fueron... bueno, irme a New York. Exponer en 1991 en New York, la experiencia de la “cápsula de tiempo”²² fue absolutamente... y aprendí tanto en un año. Para mí fue salir de Sevilla e ir a New York.

JML – Hay otro evento que te tengo que decir. En la salita donde estoy haciendo la tesis, todas las paredes están forradas de cartón pluma y todo está lleno de flechas, de anotaciones y de *posits*. Alguno piensa que parece una comisaria buscando un asesino.

FG - ¿De verdad? Como en las películas.

²² La cápsula de tiempo fue una obra de Federico, que tras varios intentos en Córdoba, finalmente fue ubicada en La Cartuja de Sevilla en 1992. Consiste en una gran zanja llena de brea donde fueron depositados centenares de objetos. La idea es que pueda ser analizada la documentación dentro de muchísimos años.

JML – Y tengo un rotulador negro con el que pone “Isla del *Copy right*”. Yo compartí lo de la isla, que me pareció una cosa maravillosa, y quiero hacer una reflexión sobre el concepto de copy right, porque tú ahí te lo curraste, en ese barquito, en 1995 ²³. Tú sabes que en los noventa empieza el concepto de autoría, que sería lo del *Copy right*.



FG – El anarquismo, el anarquismo como campo para sentirte a gusto, las herejías, el chamanismo...

JML – ¿Tienes mucha relación con Paka Antúnez? ²⁴

²³ La Isla del Cpoy right es un proyecto de 1995. Federico consiguió un barco amarrado al puerto de Portugalete, e invitó a decenas de artistas para hacer obras que reflexionaran sobre el concepto de autoría y de *copy right*.

²⁴ Paka Antúnez es una artista residente en Sevilla, cuya obra está íntimamente relacionada con el chamanismo.

FG – Con Paka Antúnez, por supuesto, mucha. Fue, digamos, descubrir la libertad ontológica, el subconsciente, y empezar a conocer todos los márgenes de la cultura pictórica. Ha sido como nosotros, como de nuestra propia tribu.

JML -¿Como una fuente de producción iconográfica?

FG – Como fuente de producción iconográfica, por supuesto. Y como fuente de un imaginario que cada vez se me confirma más. Las utopías que yo pensaba en los noventa cada vez se hacen más realidad.

JML – Luego estamos en lo mismo.

FG – Estamos en lo mismo. Mira, estamos en lo mismo, pero de alguna manera estamos transformando el espacio. Y yo creo que es verdad, que el efecto que tiene el trabajo en la cultura, en el arte, en la educación, es verdad. Ha habido una época de mucha desolación y de frivolidad también, pero yo creo que estamos... bueno, que unas alas de mariposa están moviendo todos los vientos del mundo para derribar los muros...

JML – Oye una cosa, avanzando en los noventa. No son ideas mías, son cosas que yo he escuchado. Tú recuerdas que hubo un momento en el que no había ningún museo, y ahora...

FG – A ver, la casa por el tejado. Esto se ha convertido en un fenómeno de *marketing*, en recurso turístico.

JML – ¿La crisis implica estar cerca de la subvención para sobrevivir?

FG – La crisis implica un reencuentro con los valores más esenciales, o sea, con la utilidad de tu trabajo como oficio. Ya vemos que el arte en la crisis es lo que más sufre, porque se supone que es algo como un adorno a todo lo demás, que es importante. Y entonces se supone que los artistas van a pasar mucha hambre, porque hay mucha crisis, pero ahí se demuestra que el arte es una necesidad importante del ser humano.

JML - ¿Los ochenta se los cargaron políticamente o no?

FG – Todo el espíritu anarquista rebelde no se lo cargaron, sino que está aquí.

JML – Yo me encuentro con muchísima gente que sigue igual de combativa.

FG – Se cargarían, digamos ¿yo qué sé? Se cargarían las subvenciones o crearon una estructura para rellenar. Convirtieron la cultura en un recurso turístico, pero la energía que está debajo de eso no sólo no se la cargaron, sino que está más fuerte que nunca.

JML - ¿Estás convencido?

FG – Estoy convencido. No sólo estoy convencido, sino que estamos en un momento en que todo eso va a aflorar de aquí a tres o cuatro años.

JML - ¡Qué bueno! ¡Alguien positivo!

FG – Mira, a mí siempre me han comentado que yo era muy optimista con las críticas. Yo lo que te puedo decir es que soy anti-pesimista. No es que sea optimista en plan alegre, escapista. Yo soy muy romántico, pro tengo los pies en el suelo.

JML – Tú eres *talking head* ²⁵.

FG – Mira, cada vez el arte tiene más importancia. Cada es más posible transformar el mundo, cada vez es más grande el efecto que se puede tener sobre la realidad.

JML – Di algo bonito para concluir.

FG – Lo que comunica el bien y la sabiduría es saber que aquello está aquí ahora, pero mucho más grande y mucho más fuerte.

25 Talking heads (Cabezas parlantes) era un grupo de culto en la década de los ochenta. Es una especie de reconocimiento a Federico.

JML – Me encanta lo que dices.

FG – Y que realmente no existe el tiempo. Lo único que existe es el espacio y estamos en una buena posición. Estamos en nuestra vida con un desarrollo de energía en el espacio, donde cada vez más esa ola puede ayudar a más gente.

JML - ¿El efecto mariposa?

FG – El efecto mariposa. El mismo caos puede ayudarnos a todos mucho.

JML – Para concluir, Federico, a casi todo el mundo le hago la misma pregunta. ¿Dónde te pilló el ataque a las gemelas? ¿Qué recuerdas de ello?

FG – Yo estaba en Estambul, en la bienal de Estambul, con el Colectivo Cambalache. Haciendo el “museo de la calle”. Me llamó mi madre: “Niño, ¿tú sabes que ha habido un ataque terrorista contra las torres gemelas?” No tenía ni idea. La siguiente cara era en el primer periódico de Estambul, que no me acuerdo cómo se llama, y ya las pantallas de televisión que estaban allí y vimos las torres gemelas ardiendo, mientras el periódico nos estaba regalando unos anillos y unas cosas para el “museo de la calle”. Mira, esa noche cené con Chris Burden a orillas del Bósforo. Él comentó “que había que bombardear a estos moros”. Es lo único que te puedo comentar como resumen de todo. De verdad que me llegó muy adentro.

JML - ¿Tú estuviste en las gemelas, arriba, alguna vez?

FG – Por supuesto.

JML – Yo también. A mí me pilló comiendo sardinas y cuando me llamó mi tío no me lo creía. Hemos concluido, Fede. Ha estado fantástico.

FG – Me alegro muchísimo.

Moisés Moreno.

JML – Cuéntame lo que te de la gana de ese primer momento del ochenta y cuatro al ochenta y seis. ¿Qué es lo que estaba pasando en Sevilla?

MM – Hombre, yo creo que lo que pasó, independientemente de lo que te hayan contado, es que coinciden una serie de gente en la Facultad de BBAA, con muchas inquietudes, entre ellos tú y tu curso. Y otros cursos que ya venían de antes. También aparece por Sevilla un personaje bastante importante, porque la Facultad de entonces no sé si ponerle cementerio o Facultad, y como tú bien sabes, cuando en el arte no hay iniciativas, está muerto y no sirve para nada. Hay una persona, que me parece a mí que después de la generación anterior a la nuestra, que hubo ahí un espacio bastante muerto y desanimado dentro de lo que era toda la actividad cultural, y ese personaje era Joan Sureda. Joan Sureda es un personaje muy importante porque no despierta inquietudes, sino que lo que hace es potenciar una serie de valores. Éramos jóvenes y teníamos inquietudes distintas al resto de la gente que había por allí. Joan Sureda como jefe de departamento, Ana Guash... también quiero decir que se une una figura que había antes, que no desmerecía absolutamente nada porque era también de ese departamento, que es Manuel Ferrán, un gran profesor de historia clásica.



Joan Sureda

JML – Grandísimo.

MM – Porque el arte no es sólo el arte moderno. La base del arte clásico también es interesante. No se puede dejar una cosa a un lado sin tener en cuenta la otra. Entonces ese compendio de circunstancias... A esos tres personajes se les une Luis Gembes, una persona también muy interesante. Todo eso era como empezar otra vez un embrión. Lo mismo que pasó a lo mejor en la galería M-11, que estaba en la calle Velázquez, tú lo sabes, donde empezamos a ver la gente que éramos más jóvenes una serie de exposiciones como la de Luis Gordillo. Y entonces, eso unido a que éramos muy golfos, éramos una pandilla de gamberros, pues ya salen una serie de cosas que te habrá dicho todo el mundo. Hay una serie de gente joven que organiza una revista, Figura; hay una exposición que montáis prácticamente la gente de vuestro curso, con algún añadido que era Rafael Agredano, que era “los ocho juntos”. Y de ahí se empieza a despertar un interés por las cosas que estábamos haciendo, que se hacían con todo el amor y todo el interés del mundo, y me parece que estaban muy bien hechas.

JML - ¿Tú sabes el primer cuadro que vi tuyo?

MM – No.

JML – Pues yo me acuerdo. ¿Me equivoco si te digo que tenías un estudio con Salomé cerca de La Maestranza? Era un cuadro con un contraluz de un personaje y se llamaba algo así como “Qué bellos son los amaneceres en el estudio”. ¿Te acuerdas o no?

MM – Sí, sí, Claro que me acuerdo.

JML – Tú me dijiste que te fabricabas el óleo, y entonces yo vi un antiguo fluido de óleo que no tiene que ver nada con el óleo que sale de un tubo comprado.

MM – Es más barato.

JML – Pero bueno, aparte. No quería decir eso, va implícito. Curiosamente fue la primera pieza que veo yo, que de alguna manera era antecesora de una cosa que iba a venir luego y que tú me vas a entender muy bien. Y es que “el fluido”, “el agua”, “la

pintura” formaban parte de la misma historia. Que yo en aquel momento no estaba pintando así en absoluto, pero vamos al tema. Pasa el tiempo. A Pepe Cobos se le ocurre montar una galería aquí, y Juana dice “¡Vamos a montar una cuadra!” Háblame un poco de ese tema.

MM – Vamos a ver, se escriben hasta tesis doctorales pero la historia cada uno la escribe como quiere, como le da la gana o como la quiera contar. Yo en eso siempre he sido muy imparcial, y leo muchas cosas que se escriben y con casi ninguna estoy de acuerdo. Juana ya tenía una galería y Juana era la única galerista que siempre había tenido cuadra de pintores jóvenes. Alrededor de Figura se montó un grupo de artistas, pero todo viene de una exposición anterior que monta Ignacio Tovar, con un grupo de amigos, que éramos todos, que era “Ciudad invadida”.

JML – Fundamental.

MM – Que despierta muchísimo interés. Y entonces unos artistas se van con Norberto Dotor. Me parece que al principio nos fuimos tú, Salomé y yo.

JML – Está escrito.

MM – Y otros artistas se van con La Máquina española. Pero lo que no se puede es reescribir todo en torno a La Máquina. La Máquina española y todo lo que pasaba aquí... Los periodistas están muy desinformados. Entonces aquí, lo que parecía es que había cuatro pintores. Estaba el grupo de La Máquina, que era muy interesante. Estaba Ricardo, Patricio, después estaba Rafael Agredano, que estaba como “a tránsito”, entre las dos batallas.

JML - ¿A tránsito?

MM – Era un poquito más puta y más inteligente.

JML – Yo lo he descrito como el primer transfuguismo cotejado, pero después hubo otros.

MM – Claro.

JML – Yo he entrevistado a Paneque y le pregunté: “¿Pepe y tú qué le contasteis a Agredano?” Se lo puse en bandeja: “¿Que formara parte del experimento?” Sí, sí... Vale, vale.

MM – Pero si era absurdo. Teóricamente aquí no había ninguna contradicción entre grupo y grupo, porque prácticamente todos hacíamos lo mismo. Incluso gente, que no pudo participar en la movida de las grandes galerías, que a lo mejor tuvimos la suerte nosotros... pero que también hacían una cosa interesante. ¿Entonces se trataba de un grupo de cuatro personas? ¿O tú eres mejor que yo? Se trataba de un equipo, como en el fútbol. También había gente en el banquillo, por decírtelo de alguna manera. Todos son interesantes cuando se juega a un nivel. De aquello sale una exposición estupenda, para mí la mejor que he vivido. Pero yo creo que me he beneficiado de haber estado en Juana. Nunca he hablado mal de Juana, tú lo sabes. Simplemente ocurre que las etapas se van quemando y es lógico que una galería comercie. Pero la experiencia de Juana no es sólo exponer en Juana, que es una galerista, sino lo que puedes aprender detrás. Y lo poco que puedes aprender de otros galeristas.

JML - ¡Ahí va!

MM – Y después, ya por partir una lanza por Juana, yo no soy de los que se van resentidos de Juana, todo lo contrario. Y nosotros éramos de los que teníamos un sueldo. Poco, pero...

JML – Pero daba para materiales.

MM – Daba para materiales y para pagar el estudio. Los demás no tenían un sueldo. Ahora por ejemplo, que se quiere hacer una asociación, que yo de eso siempre he huido y tú lo sabes. Cuando te invitan a hacer una exposición, de ahí mi actitud duchampiana, de decir “no, no y no, porque no hay derecho”. Cuando yo fui comisario de una exposición, sólo por una vez, todos los artistas que participasteis cobrasteis dinero.

JML – Maravillosa exposición. Muy recordada.

MM – Una exposición muy incómoda para la Administración, porque si marcas ese precedente, es lo que no quieren. Pero siempre he dicho que gana el que pinta. No gana el que tiene la idea y hace la obra. Gana el empresario, gana el que transporta los cuadros, gana el de la imprenta, gana el del seguro... Y ¡joder, a los artistas que les den por el culo!

JML – ¡Está tan claro!

MM – La verdad es que quieren hacer una asociación. Lo llevamos diciendo gente más incómoda...

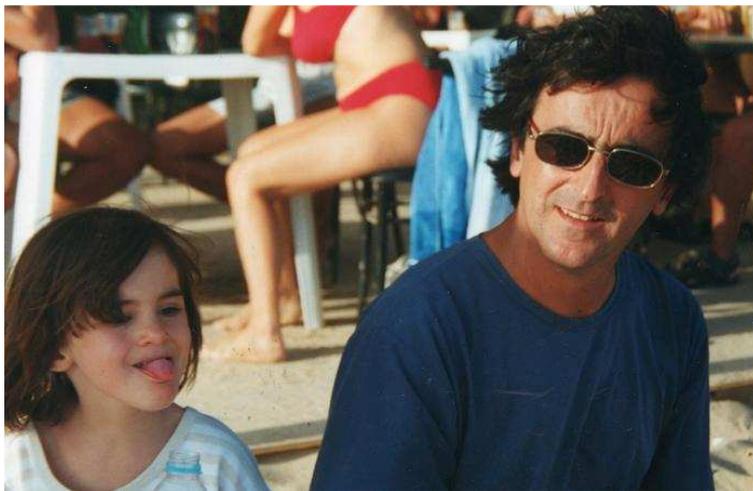
JML – Tengo el *mail*. Me lo envió Salomé.

MM – Gente que somos más incómoda, pero tú lo sabes, yo digo lo que me da la gana. Estamos en un mundo cultural libre. Y lo sigo diciendo. Si resulta incómodo me da absolutamente igual. Y sobre todo, ahora tengo todavía más libertad para decirlo porque tú sabes que económicamente siempre he aportado. Con más o menos habilidad, pero siempre he intentado que eso sea así. Yo creo que es lo mejor, un artista siempre tiene que ser libre, y la libertad empieza por ahí.

JML – Está clarísimo. Una cosa que me vas a permitir. En el ochenta y tres pasan muchas cosas, incluida la Transvanguardia, pero en el ochenta y siete viene el arte renano y “El Arte y su doble” de Dan Cameron. Para mí son los tres grandes *inputs*. ¿Qué recuerdas de todo eso?

MM – No, pero nosotros teníamos mucha más información que el resto, porque nosotros leíamos la revista *Figura*, era *Kunst forum*, era *Flash art*... Tú sabes que en todos nuestros estudios esas revistas aparecían. Es decir, que la información la teníamos. Y hay un hecho más importante, hablando de la Transvanguardia, que es cuando Juana crea aquí el debate ente Bonito Oliva y Argán. Y ya nosotros estábamos más cerca de Argán que de Bonito Oliva. Por lo tanto dimos un salto hacia delante. También hay gente que se queda desmarcada. Te puedo hablar de mucha gente, de Ferrán, de Barceló... Nosotros dimos un salto hacia delante antes de que viniera Dan Cameron con

“El Arte y su doble”. Y cuando viene Dan Cameron se da cuenta de que muchos habíamos dado ese salto. Teníamos referencias de la Transvanguardia, pero en el hecho de sentir el arte ya empezamos a ver a Argán. Y te lo digo sinceramente, eso es como de la noche al día. Aparte de que los tochos de Argán también estaban en nuestros estudios, y claro, ¿qué pasó? Pues ahí ya no tienen tanta conexión con nosotros gente como Ferrán o Barceló. Dimos un salto cualitativo y cuantitativo, porque también pintábamos un mogollón de cuadros. Teníamos una habilidad fantástica.



Moisés con su hija Virginia, también hija de Salomé del Campo.

JML – Energía, energía.

MM – Energía. Podíamos estar hasta veinte horas en el estudio. Digo pensando, no digo pintando.

JML – Ya. Una cosa al hilo de lo que has dicho sobre Giulio Carlo Argán y Achille Bonito Oliva, y que me ha comido la cabeza durante años. Estábamos todos allí y fue esa frase final que dijo Gulio Carlo. Te voy a preguntar qué piensas tú que quiso decir con “Necesitamos un nuevo Caravaggio”.

MM – Argán para nosotros no sólo es un erudito, sino también un visionario. ¡Cómo va enlazando! Una cosa que me llamó muchísimo la atención y que la descubrí a través de

Argán fue la relación entre Rauschenberg y Kurt Schwitters. Fantástico. Es igual, esa es la poesía que tiene Argán como persona inteligentísima. No es el crítico de moda que apoya un movimiento, más o menos temporal, vanguardista...

JML - ¿Tú sabes que fue alcalde de Roma?

MM – Sí, además del PC.

JML - ¿Y tú te acuerdas de aquella movida tan gorda, cuando se restaura la Capilla Sixtina? Surge un debate en Italia que fue planetario. ¿Quitamos las bragas del Braguetone o no? Y nadie se ponía de acuerdo. Claro, que para pintar aquello había que picar el mortero. Entonces, vamos a hablar con el viejo. ¿Tú te acuerdas de lo que respondió?

MM – No, no me acuerdo de eso.

JML - ¡Por favor! ¿Cómo vais a pintar el sexo de Dios a la manera de Miguel Angel? Y entre otras cosas, dejadlo, la historia también tiene sus vergüenzas.

MM – Pero mira, eso sigue pasando. Porque tú te vas al tema de la iconografía franquista y... Yo tuve la oportunidad de hacer un informe muy grande que nos pidieron a un grupo de Sevilla, y lógicamente toda la nomenclatura de las calles, los nombres, había que quitarlos. Pero después hay símbolos, signos, que están dentro de lo que es referencia de un conjunto histórico. Y puede haber gente burra, que cuando presentamos el informe... Yo digo, vamos a ver, la fachada de la Facultad de ciencias. Ahí hay una cosa que está labrada en piedra, un conjunto escultórico fantástico. Y estos son como Giulio Carlo Argán, pero de Izquierda Unida, y dice uno: “Le metemos la rotaflex”. Hombre, no. Lo primero es pedir permiso a Patrimonio del Estado, por lo que se va a poner, y estudiarlo. Bueno, pues fíjate la diferencia de la visión que hemos tenido nosotros, o de los amigos que hemos tenido a través de los libros que hemos leído, y lo que te puedes encontrar. Ya no es una cuestión de sensibilidad, sino también de cultura. Yo me he educado de otra manera, y tú también. Los artistas nos hemos educado de otra manera. ¿Y ante eso qué respondes? Te callas.

JML – De los tres *inputs* de los que te he hablado: Transvanguardia, renanos y Dan Cameron, ¿tú dónde sentiste “la quiebra”, que estaba cambiando de verdad algo fuerte? ¿Quizá con lo de Dan Cameron?

MM – No, a mí me parece que no. Yo creo que para nosotros fue cuando descubrimos, cuando empezamos a estudiar todo lo que era la escuela de Düsseldorf, de Berlín, de Colonia, y eso que nos separa bastante, porque como tú bien sabes, podía haber afinidades, pero los alemanes iban un paso más allá, como después se ha demostrado lógicamente. Es decir, lo que tú estás haciendo ahora. Cuando nosotros estuvimos viendo durante mucho tiempo a Polke, a Richter, a Kieffer por ejemplo, que son todos profesores; es decir, es un mundo mucho más erudito. Y creo que teníamos más relación, sin ánimo de tirarnos flores, con el grupo que había ahí. Erudito en el sentido de sensibilidad, y un “puntito” más allá de lo culto.

JML – Te voy a hacer un regalo dialéctico. ¿Tú sabes porqué decidí meterme en la Facultad? Lo estaba dudando, pero de pronto vi en El País una entrevista a Lüpertz y entonces –te lo juro que es cierto- leo: *“Mi vida es tan anárquica, que el día que voy a dar clase a la escuela mis alumnos me la ordenan”*.

MM – Eso enlaza con lo que te dije antes de la independencia que tiene que tener un artista. En eso, los alemanes son sabios. Yo creo que artistas como tú o Guillermo Paneque, o Federico Guzmán, o Curro, son los que deberían de estar dando clases en las Facultades de BBAA. Sería un bien.

JML – Yo soy un asociado a extinguir.

MM – Es lo que suele pasar en las escuelas de Berlín o Dusseldorf. Pero además sin oposición, son invitaciones a cátedra.

JML – En América eso se tiene muy claro.

MM – Claro, eso es reconocer el mérito a una persona que ha dedicado toda su vida, como un artesano. Sería estupendo que en todos los oficios tuviéramos buenos carpinteros.

JML - ¡Por favor! Además estás diciendo una cosa tremendamente importante. Vamos a ver, ¿quién da clases de literatura en Harvard? García Márquez o Allende, Isabel. Aquí el problema es que la figura de asociado es a extinguir.

MM – Sí, pero eso ya lo hizo Felipe González cuando ganó las últimas oposiciones, que cogió...

JML – Elecciones.

MM – Bueno, oposiciones a presidente, lo podíamos decir así. Te acuerdas que metió en el grupo a cinco o seis independientes, y entonces... Este país no, este país es un país de opositores. Yo te digo una cosa: ¿si todos son opositores quién mantiene el país?

JML - ¿Los ochenta acaban en 1992?

MM – No. Es que yo creo que los movimientos pictóricos, artísticos, literarios, no desaparecen. Eso sería “acaba”. ¿En qué acaba? Si el arte es un *ready made* sumado a un granito y a otro granito. Me imagino que igual que evoluciona la arquitectura o como evoluciona la literatura. Es decir, yo conozco a mucha gente joven que hace poesía. ¿Es que todo el mundo escribe *best sellers*? ¿Me explico?

JML – Mira, las características de los ochenta que ya se han escrito: narración fragmentaria, nomadismo cultural no sólo entendido como el artista que viaja, sino entendido también como el artista que puede extraer iconografía a lo largo de la historia. Pero me estoy acordando de una frase que le cuenta Achille Bonito Oliva al amigo Gerardo Delgado. Le dice que una de las características fundamentales de la Transvanguardia, porque acuérdate que en aquel momento se decía “los pintores”, no “los artistas”, era que “una cierta turbulencia abstracta desactivaba en parte la capacidad de emisión de significado de lo figurable, o figura”. ¿Qué te parece? ¿Retorcido?

MM – A ver, dímelo otra vez. No, no...

JML – Que había muchas manchas detrás de la figura, para que de alguna manera... de forma natural todo.

MM – Si te vas a la pintura americana de los cincuenta o los sesenta, el abstracto era un arte plano. En Las Meninas puede andar una persona, pero a través de un cuadro de Pollock puede navegar una mosca o una nave espacial. Es así. Un problema que tiene el arte, que es un tema que a todos los teóricos me parece que... hombre, todas las teorías que están relacionadas con Foucault, con Lacan... los artistas muchas veces las utilizábamos, pero esos no son teóricos propiamente del arte. Los teóricos propiamente del arte son personas bastante dependientes del momento, del mercado. Los grandes teóricos del arte vienen de la filosofía y de la literatura. Quizás una frase de García Márquez sobre un cuadro puede ser más acertada que cualquier teórico.

JML – Ayer me contaba Bellotti, en un fin de fiesta muy brillante de la entrevista, que tal y como lo veía, lo que sucedió primero fue una tiranía del artista, luego hubo una tiranía del galerista, luego una tiranía del crítico y luego una tiranía de los directores de los centros y los museos. ¿Tú estás de acuerdo con eso?

MM - ¿Pero tiranía del galerista porqué? Eso está superado. Los artistas se quejan, pero exceptuando a algunos galeristas que son muy profesionales, que te promocionan, que se gastan dinero en la promoción, que te pagan un sueldo... Te acuerdas cuando íbamos a Colonia, que había una serie de señores que se pavoneaban, pero luego preguntabas y te decían “yo trabajo con Pepita tal”. Y tú decías “con Juana de Aizpuru”, que estaba por encima del bien y del mal. Eso es así, está claro. Después, en cuanto a los artistas: “¿Pero de qué os quejáis los artistas?” Coge tú, alquila un local con cuatro focos y no le tienes que dar dinero a nadie. El artista de por sí es vago, no es emprendedor y tú lo sabes. Y si tú te dedicas al arte, como el que se dedica a la literatura o a la poesía... pero vamos, a mí nunca me ha explotado un galerista. Me ha podido putear mínimamente porque no me ha pagado cuando me tenía que haber pagado, pero eso es otra historia. Tú te metes en el juego o no te metes. Que no te quieres meter, pues sacas el pie y te vas. ¿Cuánto te cuesta el estudio? Pues píntalo, pon los cuatro focos y monta una exposición. Ahora, se necesita un tiempo como tú sabes: promoción, meterte en internet, buscar clientes. Pero claro, si tú quieres que te lo den todo, el tío que te está prestando el

servicio se tendrá que llevar algún dinero. Lo que pasa es que abusan, se llevan más de lo que se tenían que llevar.

JML - ¡Oye, Moisés! ¿Tú te acuerdas que un día en Colonia nos levantamos muy tarde y no nos querían dar el desayuno? Y nos fuimos a un bar, que el tipo no hablaba inglés ni nada, y al final era “una tapita”. ¿Te acuerdas lo que nos tuvimos que comer a las diez de la mañana?

MM – Pero no... no nos lo llegamos a comer. Nos pusieron un codillo con chucrut, y seccionamos el codillo y lo enterramos debajo del chucrut.

JML - ¡Qué ridículo!

MM – Fue muy divertido.

JML – Fue cantidad de divertido. ¡Que quede claro!

MM - ¡Que quede claro! Y cuando coincidimos en New York también nos dimos un lote de reir.

JML – El chaparrón aquel que nos cayó. ¿Y en los noventa qué pasó?

MM – En el noventa y dos, las Olimpiadas. Dejaron las arcas vacías. Hay una inversión: el Ministerio de Cultura, la Junta, más exposiciones, unos efectos tan grandiosos para que verdaderamente pase algo, pero claro, a lo mejor pasa el 25 % de lo que tendría que pasar. Y después del noventa y dos hubo una crisis muy grande, tan grande como la que hay ahora, lo que pasa es que no nos acordamos. Y cuando se dan esas crisis, el que baila con la más fea es todo el tema del arte. Tampoco tiene porqué ser. Yo no estoy de acuerdo con que el arte esté siempre subvencionado por las administraciones.

JML - ¿Y el panorama actual? ¿Hay panorama o hay diaporama?

MM –No, no. Hay una historia, como siempre. Hay una serie de gente joven, que se dedican a las alternativas. Hay chavales interesantes en Sevilla, pero ya están metidos todos en el juego de las becas.

JML - ¿Subvenciones?

MM – Subvenciones, becas. Y te voy a contar una anécdota muy graciosa. No te voy a decir quién es la artista. La vi hace poco en una de las becas que da la Junta, y eran tres videos. A mi me resulta interesante lo que hace, pero no me impresiona. Uno de los vídeos es “La Libertad de Delacroix”, y ese vídeo está muy bien porque ella se erige en la libertad con un grupo de amigos actores. Después tenía otro vídeo en el que ella compra una escultura de Miguel Ángel, el Moisés. La mete en su estudio y la destroza a martillazos. Y un artista contemporáneo de ellos, que es más joven que nosotros, dice: ¡Qué le habrá hecho el pobre! La frase es fantástica. Claro, para ti y para mí no nos escandaliza absolutamente nada, pero el arte son esos gestos. Ya lo hicieron De Kooning y Rauschenberg.

JML – Acuérdate de aquella Dokumenta donde –no recuerdo el artista- se puso una Virgen María de escayola, pero sin pedestal, y los católicos enardecidos la destruyeron. ¿Quién era aquel tipo? Que tenía varias preparadas porque sabía que se la iban a destruir.

MM – Era Katharina Fritsch.

MM - ¿Era Katharina Fritsch? En la Dokumenta de Kassel, que la puso a pie de calle y los católicos no lo soportaron.

MM – Katharina Fritsch es fantástica.

JML – La escayola y el martillo siempre han ido...

MM – No, pero lo que te digo yo es que lo que se está haciendo son *ready mades*, porque ese gesto de romper una escultura clásica... Ya lo hizo Rauschenberg con el dibujo de De Kooning. Lo borró ¿no? Pues es lo mismo. ¿Romper a martillazos la

escultura de Miguel Ángel no es lo mismo que Rauschenberg joven? Es como si tú le pides un cuadro a Luis Gordillo y lo borras.

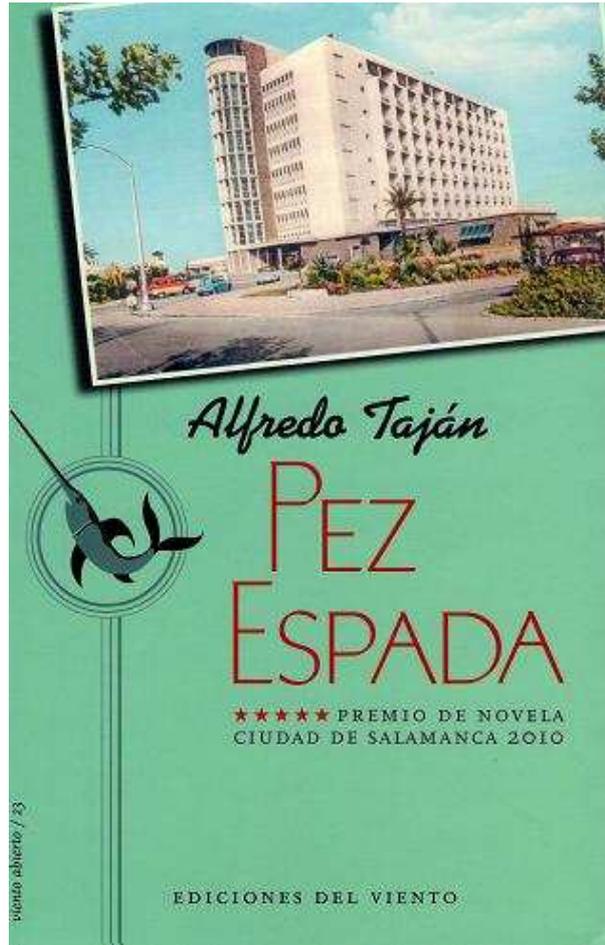
JML – Para nada. ¿Para qué?

MM – Son gestos.

JML – Bueno, pues si quieres añadirme algo más.

MM – Vamos a tomarnos una cervecita.

JML – Venga. Muchas gracias, Moisés.



Alfredo Taján.

JML – Esta mañana te han dado el premio “Ciudad de Salamanca” de novela y lo he sentido -bueno, igual no puede ser- como si fuera mío. Tú eres rosarino, ¿con qué edad te viniste a España? Por cierto, con el alcalde he cometido un error. Le dije que tu apellido significa molinero, aunque por otro lado le dije que era judío, aunque en realidad es sirio. Cuéntame un poquito a vuela pluma, hasta que llegemos a la muerte del general Franco, y ese periodo tan importante que hay desde la muerte de Franco hasta la subida de del PSOE al poder.

AT – Muchas gracias. Nos hemos reencontrado porque no hablábamos desde hacía tiempo. Se había congelado el diálogo. Vamos a ver, yo vengo a España en 1968-1969. Con la dictadura de Dugarías salimos por primera vez, y luego vinimos en 1971 y en 1973 ya definitivamente, o sea que vengo un poco antes de la muerte del general Franco. Estudio los últimos cursos del bachiller en Málaga y luego me voy a estudiar derecho a Granada, que por cierto fueron unos años muy interesantes, porque adquirí una formación en la que tuvo mucho que ver la Facultad de derecho, con la que yo no tenía un reencuentro, pero con la que adquirí una formación en la periferia de todo lo que ocurría en aquel momento en España y en una Facultad tan destacada como la de Granada. Yo no lo veo como año fundacional en mi formación, sino del 1977-78 al 1983-84. La subida del PSOE al poder tiene que ver con una evolución en general del país. Es decir, el país tiene la gran crisis institucional de 1981 con el golpe de estado, pero me parece que ese golpe de estado, en definitiva no es más que una traca final que no tiene verdadera trascendencia. Ni tampoco tiene una verdadera trascendencia para mí el acceso al poder del partido socialista, que ya no es el partido socialista del año treinta de Largo Caballero, es un partido socialista que está pasado por agua después del congreso de Suresnes. Los socialistas del interior, para mí habían hecho mucho más que los socialistas del sector de Felipe González. Fue por un tema carismático por lo que lograron la mayoría, pero fue positivo para el país. ¿Por qué? Porque vino, de alguna manera, a consolidar las instituciones democráticas. Todo eso vino acompañado también de una evolución del país hacia la homologación con países europeos y con Estados Unidos. Empezamos a entrar en las instituciones democráticas europeas, en el Mercado Común, en el ochenta y cinco entramos en la OTAN. Todo eso también, en el

tema cultural se vio reflejado en una nueva generación de escritores, una generación de arquitectos, y en lo que nos atañe, en una nueva generación de creadores plásticos.

JML – Una historia muy importante para mí, dado que nos conocemos hace ya bastante, es que es muy difícil encontrar a alguien poli...

AT – Polifacético.

JML – Policanal. Quiero decir que tú, aparte de abogado y demás, fundamentalmente eres escritor, pero también eres un enorme gestor cultural. Estás continuamente cerca de lo que son las artes plásticas. La poesía es importante, la novela lo que más.

AT – La música.

JML – La música. ¡No me cojas las palabras antes de tiempo! Yo lo venía pensando esta tarde con Carmina. ¿Si yo hubiera sido tu lugarteniente y te hicieras el harakiri, hubieras dudado en que yo te cortara la cabeza para que no sufrieras? Me refiero a que hiciste una cosa que se llamaba “Generación Mishima”. Siento no haberte visto. ¿En qué año fundas Generación Mishima? ¿Por qué lo haces? No hace falta que me digas por qué desaparece.

AT – Bueno, vamos a ver. Yo soy hijo de mi época, hijo de un pensamiento postmoderno, y por lo tanto se expandía mi curiosidad tanto en las letras poéticas como también en cuanto a las influencias de la música *pop*. Yo soy un admirador de determinados autores, músicos *pop*, como David Bowie, como Bryan Ferry o Lou Reed. Y de alguna manera, encuentro un campo de expansión en fundar un grupo. Mira, en el año ochenta y dos sale el libro “Golpe de estado en Mombasa”, que me edita el Aula de Cultura de la Universidad de Málaga, en la colección “Cuadernos del almirante”, con la dirección de Miguel Romero. Rafael Pérez Estrada me ilustró el libro, y de esas letras que están influidas de un universo *pop*, digamos de un universo de disgregación de la palabra, de ironía, de sarcasmo, de ruptura con la poesía tradicional... entonces, de ese libro, en diciembre del ochenta y dos, hablamos con el Aula de Cultura del Colegio de Arquitectos de Málaga. En ese momento ya iba en emergencia, y ellos nos apoyaron para hacer la primera grabación de Generación Mishima, que se hizo en abril del

ochenta y tres. El grupo duró hasta 1986, a principios, y luego refundé otro grupo, ya con una actitud más endeble que se llamó Carta Blanca. Todo eso se venía acompañado de una contaminación o transversalidad, como se dice ahora, en cuanto a



Ferry



Taján

mis intereses en el arte plástico, que fueron años de formación en la literatura. No sólo Mishima, sino que empecé a informarme de las nuevas corrientes, porque ya empezaban a traducirse autores en colecciones de poesía, autores que hasta ese momento no habían estado. Estoy hablando de grandes autores poéticos, de Wallace Stevens, de Eliot, de Emily Dickinson. La editorial Visor e Hiperión empezaron a editar nuevas corrientes. Y a la vez empecé a acudir a ARCO, empecé a interesarme por el mundo plástico. Lo que principalmente me llamaba la atención, y sigue llamándome la atención, y por eso sigo metiendo la cabeza en cualquier sitio, es la curiosidad. Sin curiosidad no se puede ir a ningún sitio.

JML – Yo soy de Villafranca de los Barros y allí se dice de una forma muy bonita, se dice “Este es muy letrao”, de letrado, de ser un tipo curioso. Sin curiosidad, evidentemente estás muerto. Pongamos que estamos a principios de los ochenta, más o menos. Es estúpido decir el uno de enero y se acaba... Bueno, tú que eres tan curioso, ¿me podrías corroborar que ciertas facetas de la expresión o de la creatividad cogieron la misma onda a principios de los ochenta? Aunque yo me iría al ochenta y cuatro o una cosa así, al mismo tiempo, con las mismas coordenadas de enfoque. Quiero decir, en aquella época todo el mundo leía a los postmodernos, y era el pensamiento débil francés, y todo era Derrida y Baudrillard. La literatura, las artes plásticas, la poesía

¿tenían unas mismas coordenadas por aquello de los tiempos o habría que distinguir entre una disciplina y otra?

AT – No es una pregunta fácil, porque yo no te lo podría delimitar. En mi caso, puedo hablar desde una perspectiva radicalmente subjetiva, a mí me interesaba con igual intensidad la música que la poesía. La narrativa también me empieza a interesar. Empiezo a comprar libros de narrativa inglesa y francesa de la primera mitad del siglo XX y empiezo a interesarme por los últimos movimientos estéticos, no sólo por la visión del arte plástico, por la admiración de la materia de un lienzo o de una escultura, o de una *performance*, sino que también a eso le añado un interés mío subjetivo por la explicación, por el relato que soporta esto. Tú te acuerdas, porque tú viviste todo eso, que era muy importante, tanto la obra como explicarla, con unos parámetros sorprendentes. Para mí, un programa que fue fundamental, y que no se le ha hecho justicia, fue el programa para televisión “La Edad de oro”. Yo creo que fue un “roman à clef”, es decir, una novela en clave, un relato en clave de todas aquellas... porque lo mismo podías ver una exposición en Helga de Alvear que accedías a ver el grupo “Japan” tocando en el Royal Albert Hall. Entonces, esa interdisciplinariedad de la que luego se habló tanto y se ideologizó tanto con el tema del multiculturalismo, con el que no comparto absolutamente nada. Comparto la interculturalidad, no la multiculturalidad, porque tiene un contenido ideológico que a mí no me interesa. Eso sí confluía, si eran aspectos confluyentes. ¿Por qué? Porque Guillermo Pérez Villalta, por ejemplo, mientras pintaba escuchaba Roxy Music. O tú, mientras estabas pensando en una obra de arte estabas leyendo... Era otro momento, había un interés mayor por las cosas. Y no sé, es una lectura subjetiva como todas las lecturas. Pero para mí fueron años fundacionales en mi mirada. Aprendí a mirar determinadas cosas.

JML – He de decirte, Alfredo, que con el programa de Paloma volamos todos. Y también he de decirte que desde hace un par de años, está siendo bastante reivindicado porque se ha editado. Se ha editado un compendio, yo lo tengo. Y mi sensación, que no será última pero es mi sensación, es que se ve con mucha ternura. O sea, aquello era tremendamente curioso. ¿Cómo definirías la postmodernidad?



Paloma Chamorro

AT – Pero antes de contestarte a esa pregunta, que es un cajón de sastre y un cajón desastre, has dicho algo importante. Esa ternura, ese aspecto emocional, ese aspecto de ingenuidad básica que teníamos todos, de apasionamiento por las cosas, era el correlato de una época en la que también había entusiasmo por la democracia. Las instituciones no estaban tan desprestigiadas. La clase política estaba en otro momento. La postmodernidad no sólo bebía de sus iconos, con los autores que tú citas. Más Baudrillard que Derrida, menos Foucault que Baudrillard. Había una panoplia de autores, pero es que para mí, la verdadera postmodernidad no era tener la biblia de estos autores, sino que la postmodernidad era una actitud en la que tu programa de lecturas se expandía. Eso lo podía hacer quien estuvo muy atento. Se expandía tu programa de exposiciones, se abría a nuevas formas de mirada, y tu presupuesto se agotaba porque ibas a comprar los últimos discos, casi todas las semanas, de las últimas bandas. Entonces, para mí eso es la postmodernidad. Menos un movimiento folclórico y más un movimiento de carácter subjetivo en el que se traducía un mundo. Para España un nuevo mundo. Que por cierto, España se puso de moda en aquella época. Almodóvar fue un paradigma de todo aquello, pero no sólo era Almodóvar. Era aquello y mucho más, y bueno, se puso de moda y nosotros estábamos en la cresta de la ola, de alguna manera.

JMI – Yo me encuentro últimamente con mucha gente que son tremendamente críticos con los ochenta. Yo creo que esa crítica, que la veo soez a veces, no me cuadra. Tú, que eres rosarino ¿los ochenta, recuerda ese río tan maravilloso, son Paraná?

JML – Vamos a ver, ser rosarino tampoco es ser un Borbón Parma, o ser un paleontólogo de los bizantinos. No, todos aquellos que los estoy escuchando muchísimo, que están muy de moda, criticándonos tal, de manera nostálgica de los

ochenta, critican una forma de simulacro, porque en los ochenta también ellos mismos eran simulacro. Eran un simulacro porque no sabían. Les gustaba más Luis Eduardo Aute o Ana Belén que David Bowie o Bryan Ferry, y no tenían ni idea de lo que eran los movimientos, ni tan siquiera Eliot. O sea, estaban instalados en unas formas postmodernas y en el fondo eran unos “hipilonguis” de mucho cuidado. Excomunistas reciclados, gente que no tenía ni idea de nada porque no habían vivido la postmodernidad. Hasta tal punto, que muchos no habían leído a Rubén Darío, aunque habían leído a Gabriel Celaya, con todos mis respetos por Gabriel Celaya. Entonces, los que critican los ochenta es que no vivieron los ochenta. Los ochenta fueron una autopista enorme, en una España que rozaba lo utópico. Y entonces están reproduciendo el simulacro que hicieron en los ochenta ahora, porque no se enteraron ni antes ni ahora se están enterando.

JML – Me estás comprometiendo con tu verborrea, pero bueno, se admite. Vamos a focalizar un poquito. ¿Cómo cambia la literatura, la narrativa en palabra? ¿Cómo cambia la literatura en los ochenta, y al mismo tiempo, que tú eres policanal, en la plástica? ¿Hay correlato? ¿Hay una cosa en paralelo? Una cosa que me han criticado muchísimo a mí es que yo soy narrativo con la pintura. Respóndeme lo que te dé la gana.

AT- Vamos aver, si he podido traducir lo que me quieres decir, primero en el tema de las décadas. Los ochenta son como los setenta, como los noventa. Quiero decir que no son décadas que se agotan en sí mismas. Los famosos *twenty* tienen su manifestación en el *charleston*, pero Scott Fitzgerald no se muere hasta el año cuarenta y sigue siendo un autor de los *twenty*. Hemingway, quiera o no, fue un autor de los años veinte, pero que duró hasta los sesenta, pero que tenía aquel recuerdo del París de entreguerras. Picasso es de las vanguardias, pero imagínate la laxitud de su energía solar. ¿En narrativa cómo cambiaron las cosas? Cambiaron las cosas en cuanto que se empezaron a introducir elementos distintos en la novela. Lo deconstructivo, no nos metamos ahí, porque toda esa fraseología de la deconstrucción, de la construcción... esto son simples intentos muy loables de determinar las cuestiones. Para determinar las cuestiones hay que ampliarlas. Hubo diversas corrientes en la narrativa española en la que al final hubo un “ritornello”, se volvió a lo de siempre. ¿Qué era lo de siempre? Pues el guerracivilismo, la miseria, los santos inocentes. Sí, los escritores periféricos siguieron siéndolo. Los que

eran: Perucho, Cunqueiro, seguían siéndolo porque el tema era otro. Y en la plástica, ¿qué quieres que te diga? En la plástica no había sino estilemas, creo yo. Algunos muy bien resueltos, de traducción, de apropiacionismo de las corrientes más rabiosamente modernas. Pero claro, ya te lo dije ayer por la tarde, pienso que el arte contemporáneo se convierte en un ritual y en una fiesta, y eso está muy bien. Y se convierte en un punto de fuga que está muy bien. Empieza a haber coleccionistas, aunque pocos, que también está muy bien para el mercado del arte, pero en la plástica pasamos de El Escorial a la feria de ARCO en cinco minutos. Entonces no hubo esa transición, no hubo esa transición ni en el costumbrismo. En España, el costumbrismo no pasó de ser un folclore, y en Inglaterra son los grandes cuadros de Hogarth, y después de Reynolds y de Constable. Entonces aquí hay orfandades. ¿Qué ocurre? Ocurre lo siguiente: que España avanzó en algunos aspectos, pero se estancó en otros, porque se volvieron a reproducir los mismos esquemas de la narrativa, en el relato, en la palabra. Y en el arte plástico, desde mi punto de vista, se sacralizaron aspectos formales, aspectos secundarios, como el mercado del arte. Se dio una importancia básica a determinadas galerías, que habían hecho mucho por esa recepción en el país, pero que no se podían convertir en paradigmas, o en cajón de resonancia, de todo lo que ocurría. Bueno, ese es el recorrido que ha habido. En los ochenta, y yo creo que hasta mediados de los noventa, siguieron los mismos síntomas. Luego vino la debacle.

JML – Estamos de acuerdo. Has dicho una idea muy importante para mí, la cual yo defiendo. La has dicho como yo lo hubiera dicho. Es decir, una cosa es lo que se hace en una determinada época, y otra cosa es que aunque pase la época se siga haciendo como se hizo. Tú y yo no somos manieristas evidentemente, pero se puede representar de una forma manierista. Eso es muy importante, sobre todo en pos de ciertos epitafios mal escritos de las décadas. Que por cierto, has dicho otra idea que responde también a ciertos personajes muy amigos tuyos, que lo han dicho clarísimo: “El pataleo fue de aquellos que no entraban en las conversaciones”. ¿A quién te suena? Bueno, de los ochenta me han llegado a decir a mí barbaridades, en el sentido de que fueron montados artificialmente para desactivar a los conceptuales de los setenta. Yo no me creo nada, simplemente se murió el general y nos desmelenamos. Y tu has dicho una cosa muy bonita: “la autopista”. Yo añadiría la “ventana abierta”, viento por un tubo. Entonces, ¿tú cómo definirías los ochenta? ¿Distinguirías entre La Movida y los ochenta?

AT – Es que vuelvo a insistir en que la década de los ochenta, como cada década, tiene sus montajes, sus representaciones, sus códigos de representación, las modas que inspiran, las modas que oscilan hacia un lado y hacia otro, y luego están los movimientos intelectuales que van definiendo la característica del tiempo en el que nos movemos. Entonces, yo no le veo más interés a la década de los ochenta que el interés de la ruptura con una época de atrás, que fue tremendamente gris. Empieza España a introducirse en la órbita de sus poderosas vecinas europeas. Recupera su sitio, y en esa recuperación del sitio, pues se acomodan determinadas tendencias plásticas y determinados autores que se convierten, como en otras épocas, en los paradigmas y en los artistas que definen ese tiempo, definen ese momento. Yo no le veo mayor excepción. La excepcionalidad viene de la situación política, del cambio político y del comienzo de una incipiente industria del mercado del arte, en el que sí hay mucho, indudablemente, mucho fraude.



JML – Bueno, como me lo has dejado en bandeja, te pregunto ahora: los noventa y la década del dos mil. Puedes definírmelo como quieras.

AT – Después de una época de euforia, viene una época un poco de... grisalla, de esperar un poco y no ser tan ingenuos como antes. Se empiezan a consolidar autores en la cultura en general, empiezan a revalorizarse otros que no estaban, hay algunos que se

salvan de la quema, otros no se salvan de la quema. Y yo creo que hay una recuperación ahora, a partir del siglo XXI. Hay una recuperación, pero hay una recuperación porque España ya no es la misma que en 1980, ni en 1975. España ha evolucionado, con sus cosas buenas y con su gran crisis, que tenemos ahora mismo, pero España está yendo en buena dirección. Yo creo que hay una mistificación en todo eso de la crisis. En momentos de crisis siempre hay mucho que pensar, y siempre hay que elaborar con cierta sutileza y con bastante cautela. No obstante, hay temas que son inamovibles, temas que están en el proceso artístico, en cualquier lenguaje, en cualquier disciplina, que son temas trascendentes. La obsesión del artista que sabe plasmarlos, temas como el fulgor, la búsqueda... Ayer hablábamos de la emocionalidad, el fuego de hielo llega un momento en que verdaderamente no te quema, sino que te hiela. O sea, yo creo que se están ahora atisbando, desde mi punto de vista y sin querer hablar en términos absolutos, posiblemente determinadas nuevas corrientes, o nuevos puntos de vista que confluyen o que se van a dinamizar. Veo un momento en general que es positivo.

JML – Dí lo que te quema ¿helados sabor a fuego para días fríos quizás?

AT – Quiero expresarme mejor, que no es una figura retórica ni literaria. Quiero expresar que cuando ves tanto de lo mismo... No me estoy refiriendo a tendencias pásticas, que si abstractas frente a no se qué, que si es figurativo, que si es un lienzo frente a una *performance*, que si es un audiovisual, no. Estoy hablando en general. El soporte no es lo de menos, lo que pasa es que muchas veces hemos visto que se ha mezclado el soporte con la verdadera obra. Mire usted, ha hecho algo bueno en el soporte que ha sido elegir ese soporte, pero luego no ha sabido decir lo que quería decir.

JML – Lo has dicho muy claro, el fondo, el contenido, toda esa historia. A mí me ha gustado muchísimo, de todo lo que me has contado, primero no entender el tiempo como un “cachito” de tiempo, que es absurdo. Y luego, como a lo largo del tiempo se puede representar de una determinada manera. ¿Han querido hacer un epitafio sobre los ochenta o no?

AT – Hombre, si antes me decías que hay muchos críticos con los ochenta, pues supongo que intentarán hacer un epitafio. No obstante, para hacer un epitafio hay que sintetizar mucho.

JML – Parece que hemos hablado poco, pero hemos hablado de ciertas historias de la plástica y de la literatura, lo que se leía en aquel momento. Tú lo has señalado muy bien desde mi punto de vista, más Baudrillard que Derrida. Bueno, pero te voy a decir una frase que recuerdo en este momento de Achille Bonito Oliva. ¿Te acuerdas de Bonito Oliva?

AT – Sí, es más, en las jornadas de arte contemporáneo que organizábamos Pedro Pizarro y yo en Málaga, que tú sabes que tuvieron tanta repercusión durante diez años en todo el circuito nacional, y que fue un trabajo bastante bueno...Yo estoy muy orgulloso porque fue muy plural. No estábamos casados con ninguna galería, con ningún crítico, porque tú lo sabes. Allí fueron todos los críticos de todas las tendencias, de todos los medios de comunicación, o casi todos, incluso extranjeros. Tuvimos a Sergio Baur, tuvimos a Achille Bonito Oliva, Kevin Power, Dan Cameron. Digo lo de los extranjeros, para señalar que no era simplemente repetir otra vez lo que se hacía en los foros de ARCO. Tú fuiste invitado y viste el nivel que había en aquellas jornadas, que yo reivindico desde aquí. Aprovecho para reivindicar, y que estamos pensando Pizarro y yo volver a plantearlas desde otro punto de vista absolutamente distinto.

JML – Vamos a ver, Alfredo. Te voy a decir una frase del amigo...

AT – De Achille Bonito Oliva.

JML - ¿Por qué sabías que iba a hablar de Achille Bonito Oliva?

AT – Porque me lo habías hablado antes.

JML - ¡Ah, claro! En una entrevista que le hace Gerardo Delgado para Figura, hubo un momento que definió la plástica de la Transvanguardia como una “*especie de turbulencia abstracta que desactivaba la capacidad de emisión de significado de lo figurable*”. ¿Esto ocurrió también en literatura o no?

AT – En los mismos términos no. Pero al hilo de que citas la revista *Figura*, tan importante, quiero también recordar otras revistas que se editaron en Andalucía y que abordaron el tema del arte con bastante interés y con bastante complejidad, como fueron las revistas “Puerta oscura”, “Boulevard” y “Fábrica del Sur”. “Fábrica del Sur” editada en Granada, “Boulevard” y “Puerta oscura” en Málaga. *Figura* fue la estrella porque coincidió con un momento en que desembarcó en Sevilla el poder político, con sus circunstancias orteguianas. Entonces fue ese momento de la instauración de un régimen que dura hasta hoy. Quiero decir que *Figura* representó, pero fue muy efímera para lo que podía haber hecho. La ciudad no daba para más. Sevilla era la nueva Roma. Fue la nueva Roma con el arte contemporáneo y también estetizó todo lo que tocó. Madrid hizo en parte también lo mismo. Me preguntas si en la Transvanguardia hay una tormenta de ideas que se convierte en un movimiento, que nace y muere en el mismo momento, o sea, que nace muerto. Porque Achille Bonito Oliva apostaba formalmente por posiciones muy radicales, sin embargo sus referencias eran la Italia del renacimiento, una especie de síndrome epigonal. Tuvo su importancia Bonito Oliva, yo no voy a decir que no. No soy nadie para decir eso, y además a Bonito Oliva lo llevamos a Málaga. Su conversación fue tan interesante que no tocó ningún estilo artístico, sino que habló de síndromes, de éxitos y de fracasos. De ahí que podamos hablar de la importancia de aquella época en cuanto al método indirecto. Es que son muchas cosas las que hay que manifestar, y entonces el campo de expansión yo no lo puedo resumir en cuatro momentos. Se hablaba de arte hablando de música, se hablaba de música hablando de literatura, se hablaba de literatura... El correlato en la literatura, pues mira, no. En aquella época pasaba una cosa concreta, que todavía sigue pasando pero con un prurito mayor. Los escritores españoles, no latinoamericanos, ni franceses, ni ingleses, ni alemanes, ni italianos, eran fundamentalmente en el gusto artístico muy reaccionarios. Cuando abordaban los temas de carácter plástico, eran verdaderamente provincianos porque no había habido en ellos una educación de la mirada. Entonces los temas a los que se referían, eran temas abruptamente de la historia inmediata, no ya sólo al guerracivilismo, sino una historia de alguna manera de ajuste de cuentas, que lo considero lógico, con el régimen anterior. El código de representación formal no existía, excepto que había excepciones.

JML – Fantástico. Esto está prácticamente terminado. Una cosa que te digo, me remito a lo anteriormente hablado, de que una forma de representar no tiene porqué estar fijada en un tiempo. Me remito a otra cosa hablada de que hay mucha gente que está muy molesta con los ochenta porque no intervinieron en la historia. Pero también te voy a decir otra cosa, una cosa que se me repite una y otra vez, después de tantas entrevistas: la energía que hubo todo el mundo la hecha de menos. ¿Tú echas de menos esa energía, o quizás el paso del tiempo nos ha hecho madurar y vemos las cosas de otra manera? Tú sigues siendo un autor que estás en activo. Yo me considero un autor que está en activo. ¿Pertenece a una época por algo generacional, porque te ha tocado vivirla? ¿Y al seguir en activo se tiene en cuenta esa historia que te ha tocado?

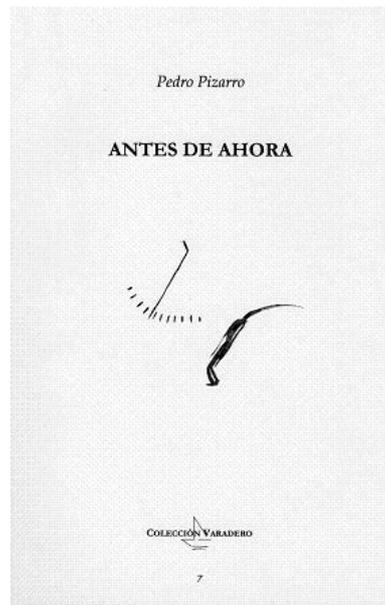
AT – Indudablemente estamos hablando de una época en la que yo tenía treinta años menos, por lo tanto tenía veinte años. La idea no es energía, yo sigo teniendo energía. Lo que a veces no tienes es el mismo entusiasmo que había en aquella época. Entusiasmo por descubrir, entusiasmo porque teníamos otra edad y España entraba en otra dimensión. También, a pesar de lo que he dicho que fue una época epigonal, fue una época interesantísima. Fue una época donde se malbarataron muchas cosas, pero pudimos, a través de una formulación didáctica, llegar a muchas otras. Empezaron a editar muchísimos libros. Se empezó a traducir, que antes España estaba secuestrada por un régimen albanés, empezaron a abrirse nuevos campos de conocimiento, de mirada con libertad absoluta. Pero a lo que me niego es a ser nostálgico, yo no voy a vivir de esa época. Los ochenta fueron una prolongación de determinadas expectativas, aunque otra cosa que hay que decir, en la formulación global, es que fueron muy reaccionarios.

JML – Te agradezco tremendamente la calidad de tus respuestas, y aunque te comente y os comente, que tengo gente en cartera que está esperando entrevistas, creo que con tus palabras mi trabajo de campo ha concluido. Muchas gracias, Alfredo.

AT – Muchas gracias a ti.



Presentación de “Antes de ahora”, libro de poemas de Pedro Pizarro. A su derecha, Juan Carlos Martínez Manzano, Isabel Pérez Montalbán y Alfredo Taján. Instituto municipal del libro. Málaga, 8 de Junio de 2011.



Interacciones iconográficas durante los ochenta.

No es el mejor vino el más caro, sino el que se comparte.

Georges Brassens

¿Qué es lo que pasó antes de ahora? ¿Qué ocurrió hace más de veinticinco años, visto desde nuestros días? Tenemos la sensación, en el momento en que nos aproximamos al final, de que sabemos mucho menos de lo que creíamos saber al principio. Se supone que es algo normal. También es normal manifestar que cuando empiezas a bucear en un tema, el tema nunca acaba. Y de hecho, ocurrirá así.



Las entrevistas forman el cuerpo central de este trabajo, pero empezamos por desplegar un escáner histórico. Analicemos ese pliegue inevitable que se produce entre lo que pasa a la historia y la historia en sí. Hagamos un penúltimo ejercicio para visualizar el poliedro desde otro punto de vista. ¿Cómo se vería desde fuera, desde muy

lejos? Veamos las opiniones de alguien que lo vivió desde Tokio, Manuel Luca de Tena.

JML – Cuando tú te vas en 1984 a Tokio, por razones personales evidentemente, tú allí sigues trabajando y haces exposiciones en Japón. ¿Cómo es la información que te llega de lo que está pasando en España, sobre todo en Madrid?

MLT – Pues mira, te cuento. Yo tuve como una especie de cordón umbilical con Madrid, porque me casé en el mes de Junio y un mes después yo me voy. Hubo un amigo íntimo, editor y muy querido entonces por mí, que me hace un regalo que era una suscripción a El País internacional. Y a raíz de estarlo recibiendo semanalmente, me voy enterando de algunas noticias. Naturalmente, no es esa toda la información que tengo del movimiento que está habiendo no sólo en Madrid, sino también en otras ciudades significativas, como Sevilla, Barcelona, etc. Pero yo me sirvo también de otros medios, hay cartas de amigos, mis amigos están exponiendo en Madrid, y por otro lado, desde luego hay cartas. El tema epistolar lo trabajo mucho. Es algo que me viene muy bien, porque uno está, en cierto modo, en un medio lleno de gente, pero percibiendo una cierta soledad, también tengo que decir elegida. Y bueno, las noticias que me llegan me dan, es cierto, un poco de envidia, sana o insana me da igual. Para mí, moverme en Tokio, no es que me esté costando demasiado, pero estoy viendo que el mundo del arte... Aunque a mí se me abren puertas, por el hecho de estar casado con una nativa, ocurre que el mundo allí es un poco más cerrado y de cara a un extranjero pues se le abren muchas puertas, pero al mismo tiempo la sociedad japonesa tiene un sistema de defensa. Bueno, defensa suena un poco fuerte y un poco militar. No es tan así, pero bueno, para entendernos. Fueron seis años prácticamente seguidos, porque la única vez que vine en esos años fue una visita a Madrid, a raíz de la muerte de mi padre. Vine a ver a la familia y tampoco me ocupé de mucho más. Me entraron ciertas ganas de volver en un momento dado, precisamente porque vi que aquello estaba efervescente. Había posibilidades, y bueno, me planteé a medio plazo un regreso a Madrid, pero sin ninguna prisa.

JML – Cuando entrevisté a Ouka Lele, me dijo que en un momento dado recibió en su estudio a un montón de periodistas japoneses y ella se quedó absolutamente alucinada porque los japoneses la trataban, como tú eres experto en protocolo japonés, imagínate. Estaba alucinada porque había un ramillete de periodistas culturales japoneses en su estudio. De hecho, se sabe que cuando La Movida madrileña, porque hay que hablarlo así, toda Europa y medio mundo estaba pendiente de lo que estaba ocurriendo en Madrid. A ti te llegaba esa información...



MLT – Sí, sí. De hecho, algunos artistas extranjeros que andaban por allí, colegas míos con los que trataba de vez en cuando, me decían que para ellos, no sé si para todos, pero quizás sí para algunos, sí que consideraban que Madrid era una especie, en el ochenta y pico, era un poco el centro de atención del arte internacional. ¿Hasta qué punto esa gente estaba informada? No lo sé, pero lo cierto es que algo se movía, y a mí en ese momento me apetecía haberlo palpado, pero yo tomé una decisión y lo asumí con todas las consecuencias.

JML - ¿Cuál es el tramo de tu lectura de los ochenta en el período en que estás en Tokio, en la lejanía, a tantos kilómetros?

MLT - ¿De los ochenta en Madrid?

JML – O en España.

MLT – La respuesta es bastante complicada porque es un cúmulo de sensaciones y de sentimientos. Y de pensamientos, a veces encontrados. Es decir, por un lado, tengo la sensación de que el partido socialista, del que tengo que decir que yo votaba o sigo votando. Un partido al que tenía una mayor simpatía, sin que me fuera con ellos a la cama, desde luego, pero yo creo que el poder estaba claramente aprovechando una situación que se notaba. Todo ese color, de aquellos carteles de José Ramón.

JML - ¿Qué José Ramón?

MLT – Se llamaba José Ramón. Era un ilustrador de aquel momento que hizo el cartel de la primera victoria del Partido socialista. Había carteles en el metro, no lo recuerdo ahora con mucha precisión gráfica, pero era un mundo pintado feliz, de colores, casi en un cierto estilo...

JML - ¿Era amigo tuyo ese José Ramón?

MLT – No, no. En absoluto. Te estoy hablando de una imagen absolutamente optimista, muy prometedora y luminosa de lo que podría ser después de una etapa muy larga del franquismo, de mucha oscuridad, que yo reconozco haberlo pasado muy mal. Era una etapa esperanzadora para la mayoría, y eso representaba un poco esa imagen del socialismo. ¿Qué pasó? Bueno, paralelamente todos los artistas o buena parte de ellos, contribuyeron. Es decir, fue un momento de eclosión bastante rico, y que pasó allí de todo. Yo, desde luego para analizarlo estás tú en ese momento, yo lo ví desde una cierta retaguardia. Conocí a algunos de los protagonistas, trabajé con ellos incluso, pero realmente voy a ser sincero, yo en aquel momento, no por ninguna mala relación con nadie, ni con ningún entorno, ni con ningún medio, ni con ninguna atmósfera, sea socialista o no. Yo en ese momento quería irme del país, pero no por... Quizás hubiera sido el momento de decir yo me quedo aquí, porque esto parece que empieza a florecer.

JML – Difícil 1.

1. Entrevista a Manuel Luca de Tena. 2-Febrero-2011.

Acabamos de explorar las opiniones de alguien muy allegado y que pudo observar el panorama desde fuera con continuidad. Parece evidente que el panorama de los ochenta resultaba más que atractivo. Es el momento de hacer ciertas puntualizaciones acerca del resto de las entrevistas, que como hemos apuntado forman el cuerpo central de esta tesis. Una primera revisión apunta a que las lecturas de aquellos años difieren bastante entre cada uno de los protagonistas, dependiendo del nivel de participación en los hechos. Esto no hace otra cosa más que enriquecer la visión global del tema que nos ocupa. Sí, los ochenta envidiados, recordados y también odiados y defenestrados.

Se dice que a la naturaleza le encanta la redundancia; pues bien, a nosotros también. Ya apuntamos que hay una serie de preguntas que se repiten. Esta era la única manera de inferir a las entrevistas cierto carácter estadístico. Lo que no se repiten son las respuestas. Nos hemos encontrado con análisis cronológicos, denuncias de ciertos comportamientos, diversas posiciones frente al plano político, amarguras por lo que no pudo ser y recuerdos cargados de humor.

También nos hemos encontrado con hechos bastante claros. Uno fundamental sería que lo ocurrido en Andalucía, sobre todo en Sevilla, no tuvo nada que ver con La Movida madrileña. Desde luego que hubo divertimento, tal y como demandaban los nuevos tiempos, pero también hubo mucha reflexión y mucha profesionalidad. Puede que algunas obras respondan demasiado claramente al momento que les tocó y zozobren en su calidad con el paso del tiempo; pero no es menos cierto que los autores que tuvieron que perdurar, siguen hoy más que nunca en activo, pese a la crisis.

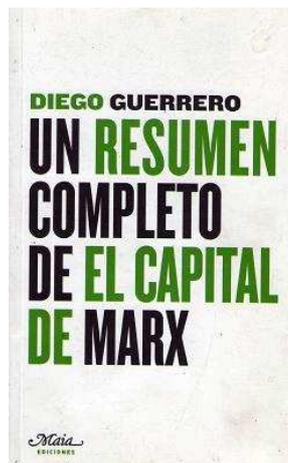
A propósito de crisis, ¿cuántas crisis llevamos? ¿Y las que están por venir? ¿Acaso en las actuales fechas no estamos viviendo una crisis diaria dependiendo cómo esté el bono diferencial alemán? Advertimos al principio que no podíamos desconectar el arte andaluz de los ochenta de los hechos políticos, ni de los hechos económicos. El estado y las autonomías intervinieron por supuesto. También hay que tener en cuenta que las galerías de arte, queramos o no, son empresas. En consecuencia, el arte está íntimamente ligado con el devenir de la política y la economía. ¿Libre mercado? Puede, pero estaba claro que no nos creíamos del todo “la mano invisible”. Veamos que nos cuenta Diego Guerrero de este concepto tan fascinante.

JML – Háblame un poco, porque me interesa muchísimo del concepto de “mano invisible”.

DG – La “mano invisible” se atribuye a Adam Smith, pero puede tener antecedentes. Es la idea de que la gente, los empresarios, no tienen por qué tener ninguna preocupación por cómo funciona la sociedad, por cómo funciona la economía. De lo único que tienen que preocuparse es de maximizar sus intereses, de que las cosas les vaya bien a ellos. Entonces, cuando hagan eso, la economía se va a reproducir y se va a reproducir de forma eficiente, porque hay una especie de “mano invisible” que conduce a esos resultados sociales positivos, sin que nadie lo prevea, sin que nadie se proponga ese objetivo. Entonces ponía un ejemplo: cuando el carnicero va al cervecero, el otro le da la cerveza porque está buscando sus intereses. Así es como se contribuye a que la sociedad funcione. Date cuenta que tiene su importancia en la medida de que es una primera teorización de un sistema nuevo, que ahora llamamos capitalismo, donde la decisión no la toma nadie centralizadamente. No es como en el antiguo régimen, donde el rey o el gobierno decían: “Aquí es donde hay que construir la fábrica de porcelana de Segres”, y allí tal. Aquí la idea es: cada uno buscando su interés, se invertirá correctamente, cada uno contratará tal, y eso es suficiente para que la economía funcione. Es una manera de entender y de explicar cómo funciona la economía. Después también tiene dimensiones extraeconómicas, del tipo de filosofía moral. Hay una economista que se llama Joan Robinson que decía que la idea de la “mano invisible” era la eliminación del problema moral porque ya no te tienes que preocupar si haces bien o haces mal. Tú buscas tus propios intereses egoístamente, que el resultado será positivo. Era una especie de crítica que hacía Robinson a esta idea liberal. Yo creo que la “mano invisible” es el núcleo del pensamiento del liberalismo económico. Que después hay liberalismo político, pero la idea es dejar al mercado que funcione, que el mercado, por sí solo, hará quebrar a los ineficientes.

JML – Has llegado al punto que yo quería, porque de alguna manera en el mundo del arte también ocurre algo parecido. Hay una idea que me repica mucho en la cabeza, que es pensar en el término de temperatura. Aquí (Sevilla) siempre se ha hablado de pintores, pero claro, en los ochenta la temperatura subió colectivamente, y yo creo que fue tremendamente positivo. Eso por un lado, pero por otro lado también es cierto que el mercado funciona y es cierto que el mercado echa ¿qué digo? ¿a los ineficientes? Y el

mercado premia, el mercado te pone en aprietos y el mercado te prueba. Pero sí es cierto que si la gente por separado funciona, el mercado globalmente también funciona. Es que yo creo que además el arte es mercado. ¡Estos puristas que...! No, el arte es mercado. Tú amigo José María Durán dice, también discutible, que el concepto de arte contemporáneo aparece cuando se contempla claramente la importancia de todos esos elementos adyacentes que no tienen que ver directamente con la producción del objeto. Es decir, los galeristas, los museos, los críticos y todo eso. Lo cual nos inclina a pensar a muchos que, quieras o no, te guste o no, un artista plástico es uno más en la cadena. Hay ciertas historias en paralelo entre el mundo de la economía y el mundo del arte. ¿Tú establecerías también paralelismos entre el mundo del arte y el mundo de la ideología? Izquierdas, derechas...



DG – Me da la sensación de que sí, por lo menos en la dirección ideología-arte. Posiblemente la ideología es una cosa quizás más amplia o más inconsciente. Te lleva a preocuparte por ciertas cosas, y es posible que condicione la manera de enfocar el arte que tiene el individuo, que tenga una raíz ideológica, por lo menos en las primeras búsquedas, en los primeros referentes. Y después, ¿el arte puede influir en la ideología? Pues también ².

- 2 Entrevista a Diego Guerrero II 0'00''-5'12''. Diego Guerrero es profesor de Economía en la Universidad Complutense de Madrid. Miembro de Asalariados sin Fronteras y formado en economía marxista en las universidades París-XIII, New School (New York) y SOAS (Londres). Cuenta con numerosísimas publicaciones.

¿El arte es mercado? En los ochenta estaba clarísimo que el arte era mercado, y el mercado se comportó como tal. El concepto de libre mercado es algo bastante más complejo, porque claro, el poder público intervino. Ya hemos apuntado que de alguna manera aquello se iba un poco de las manos. La variable humana pesaba mucho, la libertad de cada artista era lo único que tenía sentido, sobre todo a comienzos de la década. ¿La variable humana?

Al principio de esta tesis sacamos a colación el concepto del arrepentimiento de Lenin, algo que algunos ponen en duda. Veamos si un experto en pensamiento marxista nos lo pudo corroborar. De nuevo contamos con Diego Guerrero.

JML – Lenin. ¿A ti no te suena eso de que se le olvida la variable humana?

DG – A mí lo que me suenan son ciertas autocríticas. Él era bastante autocrítico. Sí es conocido que decía “No lo hemos hecho bien” o “Hemos dejado...”

JML – Algo soltó, ¿no?

DG – Sí, sí. Soltó bastante. Yo esto no lo he leído, pero parece ser que hay unos cuadernos, unas declaraciones, cuando ya le había dado el derrame cerebral, o un poco antes. Por ahí andan publicados, creo que se llaman “Confesiones de su secretaria” o algo así. Eran cosas que le decía a nivel íntimo, que digamos era el culmen de las críticas que hacía en parte de forma pública y en parte privada, reconociendo los errores donde había metido la pata. Ese papel autocrítico importante sí lo conocía. Ahora, que estuviera centrado en la cuestión del lado humano, o que Marx se dejara fuera la variable humana, en realidad me parece muy razonable, porque Marx nunca hablaba de personas. Casi todo lo que escribió se refería o bien a figuras, como el capitalista o el asalariado, o bien a clases ³.

3 Entrevista a Diego Guerrero II. 10'40''- 11'44''

Es en la década de los ochenta cuando se desarrolla el mercado del arte en España. Por lo tanto es de vital importancia tener ciertas ideas claras alrededor de este concepto, dado que la intervención política en cuanto el apoyo al principio, la utilización después y la evidente manipulación y desactivación parcial al final, se hace obviamente a través de los entresijos del mercado. Eso sí, la variable humana es más difícil de desactivar. En todo caso, desnutrir o desacelerar.

Se puede describir concienzudamente una operación a corazón abierto, pero tan sólo el cirujano sabe en qué consiste. Es fácil hablar de la pintura andaluza de los ochenta y argumentar a favor, en contra o incluso argumentar tibiamente. ¿Es tan importante estar a favor o en contra de algo? Lo importante es tratar de enfocar claramente los hechos, desde los hechos en sí mismos. Claro que el mercado fue fundamental, y por supuesto que la apertura de las fronteras y la creación de Arco fueron fundamentales. Es en este punto donde debemos redundar. Las relaciones con el resto de países europeos y con Estados Unidos eran las bases para intentar instaurar un gran mercado. Los creadores estaban trabajando sin descanso y había mucha prisa.

Resulta evidente, por tanto, que todas estas variables influyeron en el tipo de imágenes que se estaban fabricando y en las que se iban a fabricar. Había imágenes que bebían directamente del pensamiento débil francés, pero también las había que reflexionaban sobre el arte en sí mismo y sobre el mercado del arte. Ya hemos analizado que la Transvanguardia fue un auténtico bofetón de libertad, con sus connotaciones mediterráneas, más bien sureñas, que enraizó en muchos estudios sevillanos, y que se yuxtapuso con la energía alemana un poco después. Cada uno tiró por donde pudo o quiso, y por supuesto que hubo despeñados en las curvas del mercado, pero también hubo un enorme grupo de artistas que se hicieron absolutamente personales y que perviven hoy en día mejor que nunca. Eran los tiempos en que no había todavía consignas iconográficas que normalmente tienen que ver con consignas políticas. Ya se sabe, lo feminil, el estrecho, la aldea global y demás.

La figura de Achille Bonito Oliva saltó a la fama con enorme fuerza, y por supuesto fue objeto de estudio a través de múltiples entrevistas y algún que otro texto no tan de acuerdo con sus teorías. Recordemos algunos trazos de su pensamiento, vertidos en una entrevista concedida a Gerardo Delgado para la revista *Figura*. Corría el año 1984.

ABO – En este momento el arte está recuperando su camino ideal y por tanto puede relacionarse con grandes ejemplos del Renacimiento, del Manierismo. No olvidemos que nosotros estamos viviendo una época de una sensibilidad manierista. No podemos olvidar que la Transvanguardia es una operación neomanierista y los jóvenes de hoy siguen un modelo neomanierista, es decir trabajan la historia del arte, sobre el lenguaje del pasado pero de manera ecléctica, nómada, libre, sin tener ninguna obligación.

GD – Una de sus bases críticas es el concepto de *genius loci*. El concepto que alberga la palabra *loci*, al menos para mí, es bastante ambigüo...

ABO – En los años sesenta el arte de la vanguardia se había acostumbrado a una especie de internacionalismo lingüístico. Los poderes lingüísticos internacionales eran sin embargo hegemonizados por el arte americano, que era el más fuerte, el más radical y también el más unido a un mercado muy agresivo. Desde la Transvanguardia con la recuperación de la pintura, que en la cultura europea y especialmente en la italiana, nos hemos encontrado con una inversión positiva. El internacionalismo vanguardístico ha sido de alguna manera neutralizado e incluso sustituido por la recuperación de las propias raíces culturales, una especie de regionalismo cultural. Pero esto no significa autarquía sino reencuentro con lenguajes de artistas que eran considerados menores en los años sesenta en cuanto no participaban en ese mito abstracto del internacionalismo...

GD – Sí, pero este sentido de territorio del artista, ¿qué quiere decir hoy? En el tiempo de las comunicaciones de masas, de la televisión...

ABO – Significa, por ejemplo, en el terreno de la Transvanguardia alemana, recuperación de la tradición expresionista; significa, por ejemplo, en la tradición francesa, recuperación de las raíces de Matisse; significa, en la Transvanguardia inglesa, recuperación de un cierto realismo irónico y de la escultura; significa, en la Transvanguardia holandesa, recuperación del puro visibilismo de la pintura flamenca y para la Transvanguardia italiana, naturalmente, el tomar una pluralidad de direcciones que van de la metafísica de Chirico al novecentismo, del futurismo al simbolismo...

ABO - De los años setenta en adelante, desde la irrupción de la Transvanguardia ha existido sin embargo una supremacía del sur, una recuperación de la figuración. Pero la madurez del arte hoy está en el hecho de no poner el norte contra el sur, ni figuración contra abstracción, está en la capacidad de entrelazar los dos lenguajes, y también sus raíces, y por consiguiente, los distintos modos de crear ambos.

ABO – El arte, por si solo, no puede resolver los problemas; puede simplemente participar en aportar más problemas más que resolverlos. El arte no es una respuesta sino una última pregunta sobre el mundo que el artista propone.

GD – Usted habla siempre del “fragmento”. Pero hay una forma que se da mucho en el arte de hoy: la acumulación. No es tanto ver una parte solamente, un fragmento, sino ofrecer un conglomerado de formas que en sí no van unidas. Pienso que en el concepto de fragmento, está comprendida esta idea de acumulación. ¿No es cierto?

ABO – Sí, la acumulación... pero entendida como trama, como enlace. La trama es una acumulación donde los fragmentos encuentran un mínimo de relación. No es la acumulación brutal del nuevo realismo, no es la acumulación de Armán, que en el fondo, es siempre una acumulación serial. Aquí la acumulación es una relación de diferencias estilísticas.

GD – Sí, es la acumulación de Clemente o de Schnabel...

ABO – Sí, es una trama de diferencias estilísticas.

GD – Cuando habla de Baselitz usa la palabra “disenso” porque la imagen de Baselitz con la figura invertida no es un fragmento ni siquiera una acumulación. El uso constante de la inversión tiene algo de...

ABO – En Baselitz nos encontramos frente a un “senso”, a un sentido, a una recuperación del significado...

GD – Sí, a un significado, pero invertido.

ABO – Sí, es una inversión. Mientras que Clemente, Salle o Chia trabajan con un deslizamiento, con un desmoronamiento del significado.

GD - ¿Hasta qué punto la Transvanguardia está ligada a esta recuperación del sentido figurativo, narrativo?

ABO – La Transvanguardia recupera lo que yo llamo el “figurable”, una posibilidad figurativa que no es nunca total, está siempre “interrupta”, una figuración no descriptiva. Es una figuración que asoma, que arroja sospechas, detalles. No es una figuración cerrada en sí

misma sino siempre atravesada por una turbulencia abstracta, decorativa, ornamental, por lo cual no hay nunca una narración 4.

Al recordar estas palabras, no tenemos por menos que reconocerlas como muy familiares. Pero, al mismo tiempo, son reveladoras. No se trata sólo de la idea de la “turbulencia abstracta”, sacada a colación varias veces durante las entrevistas, sino también de la idea de la “supremacía del sur”. Ocurre otra cosa además, si nos centramos en Sevilla como evidente ciudad sureña. Los sitios empiezan a ser interesantes cuando se convierten en sitios- termómetro, en ciudades-termómetro. Hacia la mitad de los ochenta, la efervescencia pictórica, las ganas de participar en proyectos, en colectivas, de formar parte de alguna galería, era increíble. Las posiciones en el ranking cambiaban continuamente y el mercado internacional estaba al alcance. Las interacciones iconográficas resultaban evidentes, precisamente porque las interacciones humanas eran continuas.

Las interacciones iconográficas han ido saliendo a colación durante las entrevistas, pero precisamente por ello, es bueno que recordemos algunas tendencias en la formalización de las imágenes. Recordemos a Agredano con aquella primera pieza, “El ángel exterminador”. Parece que aquel o aquellos personajes habitaban un mundo mitológico clásico, incluido algún que otro templo griego. De pronto, mucha gente empezó a desarrollar su narrativa en campos visuales donde ineludiblemente aparecía algún templo griego.

Luego, la historia comenzó a variar por otros derroteros. Surge la necesidad de ir conformando las características personales de cada individuo que aparecía en los cuadros. Se tendió a desconnotar a dichos individuos, y así aparecen los tan bien descritos “calvos desnudos” por José María Córdoba. Era una forma de comodín a utilizar para tocar temas dependiendo del espacio, de otros personajes o de los objetos adyacentes. Dentro de esta tendencia, muy teatral, muy tragicómica, muy en la línea de Bonito Oliva, se empezó al revés, a connotar lo desconnotado y surgieron personajes

4 Fragmentos de la revista Figura N°3, Otoño 1984, p.19-23.

que se parecían bastante al autor y a sus amigos. ¡Algo tan normal en la historia de la pintura! Vendría a ser algo así como “me utilizo a mí mismo porque soy lo que mejor conozco”. Evidentemente, esta tendencia bebe de lleno en una de las características principales de la postmodernidad, el sentido antropológico. Los autores eran protagonistas de sus propias vidas, unas vidas aceleradas que había que llevar rápidamente a la pantalla más a mano. Esa pantalla era el lienzo.

Esta manera de ejecución iconográfica ya fue utilizada por gente que funcionaba muy bien a mediados y finales de los setenta. Entre ellos, Chema Cobo y Guillermo Pérez Villalta. Se podría decir que eran una especie de autorretratos, pero más que autorretratos. Era el personaje y lo que ocurría a su alrededor.

Esta primera fase, que se podría ubicar en una banda aproximada entre 1982 y 1986, varía poco a poco. Se detecta que cada autor ha ido acumulando su propia iconografía y de pronto hay un recelo, un cuidado especial por no utilizar las imágenes que tácitamente pertenecen a otro. Es curioso, porque un poco antes ocurría todo lo contrario. Si utilizo templos y seres calvos me entero, si no los utilizo no me entero. Sobre 1986, como hemos dicho, la cosa bascula. Por ejemplo, si Paneque pinta un cuadro con un sillón, una bomba y una zambomba, resultaba muy peligroso pintar cualquiera de estos elementos. Otra cosa sería pintar sillas, si haces una referencia en el título a Joseph Kossutz, ya que aunque no se alcanzara la categoría de metalenguaje, sí sería alcanzar la de revisión o un merecido homenaje.

Recordemos la reflexión de Rafael Agredano en su texto “*Titanlux y moralidad*”: “La Transvanguardia, eso que tanto escándalo está armando, no ha sido un invento de Bonito Oliva; ya existía cuando Bonito Oliva le puso nombre y comenzó a teorizar el movimiento. Un movimiento que además no era un hecho aislado o un acuerdo entre cuatro o cinco pintores, e incluso siéndolo, era también coincidente en algunos aspectos con otros movimientos jóvenes que estaban surgiendo en Europa y que aún no eran el mercado ⁵.”

5 P. 11 de esta tesis.

Lo curioso de todo esto es que sobre 1986, los autores andaluces, bien informados y teniendo acceso a las ferias internacionales, ya habían alcanzado suficiente madurez en un tiempo record. Ya sabemos, lo hemos reiterado y preguntado muchas veces, que en 1987 aparecen los alemanes e inmediatamente después el arte neoyorquino. Con respecto a los primeros, salvo la inevitabilidad de la pincelada expresionista dentro del apartado de los pintores, aquellas piezas tampoco diferían tanto del enfoque transvanguardista, entre otras cosas porque nos consta la fascinación que sintieron los jóvenes teutones con la producción italiana. Se comenta que cuando tienen acceso a la primera exposición italiana, Walter Dahn se deprimió muchísimo y Georg Dokoupil continuó pintando al día siguiente.

Otra cosa fue el arte americano. Había pintores, desde luego, pero la cosa cambió y nos explicamos. New York en particular y USA en líneas generales, es otro mundo. Allí todo funciona bajo reglas mucho más estrictas de lo que parece. Sirva el siguiente ejemplo, aparentemente banal: un bastidor en New York es más grueso que en Europa, el tamaño sí cuenta, antes de hablar con un galerista hablas con alguien que te introduce con la persona encargada de relaciones, y ésta a su vez te introduce en el despacho del galerista. Si un sitio no funciona, te cambias de barrio. El barrio informa de tu categoría, y así sucesivamente. Evidentemente, en un mercado americano tienes que ofertar un producto muy concreto. A esto es a lo que nos referimos con la quiebra, con el cambio que se produce en 1987. Pintores son Philip Taaffe, Peter Schuyff, Tim Roll & KOS o Peter Halley, pero la diferencia con Europa es que el producto tiene que tener mayor recorrido en el mercado. Vendes ese producto y no otro.

¿Cómo se producía en Andalucía durante los ochenta? En realidad, como se ha producido casi siempre, pero no estaría mal puntualizarlo. Lo primero que hay que tener en cuenta es la velocidad a la que fue todo. No había más remedio, se tenía que montar la estructura como fuera. Juana de Aizpuru lo tenía muy claro. Esto implicaba dos cosas que rara vez se sacan a colación: por un lado, la obra única; por el otro, la serie. La obra única, entendida como una o dos o tres que formaran un bloque compacto, aparecía cuando se planteaba una colectiva importante, la invitación a algún proyecto, una selección para tal sitio, etc. Lo curioso, en la Sevilla de los ochenta, es que se entablaba un juego que se expandía por toda la ciudad. Sería interesante desplegar un plano de la

ciudad con la ubicación de los estudios. Zonas evidentes, para quien conozca Sevilla, eran el centro, la Maestranza-García de Vinuesa, calle Feria, Nervión, Triana, etc.

El juego empezaba cuando se daba la lista de los seleccionados. Estos se agrupaban (por galerías) o no. Se jugaba a establecer una estrategia común o se jugaba al secreto. Pasaron cosas inverosímiles. Se podía dar el caso de visitar a otro autor para la ver la última pieza a presentar a un concurso. Se podía dar el caso de que dicha pieza te gustara muchísimo y aplaudirla. Lo que no ibas a esperar es que dicho autor, en una sola noche, levantara otra pieza que no tuviera nada que ver, ya que pensó que te alegrabas porque era un error de estrategia. Sé de casos en los que se han desplegado series enteras, también en una sola noche, tras una mera conversación. Ya se dijo en su momento: ¡Es la guerra! Cuando se trataba de series, normalmente para una exposición individual, la cosa variaba, ya que el tiempo de ejecución era mayor. No obstante, está claro que a partir de 1986 y 1987 todo el mundo producía bajo el concepto de serie, con un tema concreto y además exprimido hasta el límite. A veces, se producía “de oído”. Bastaba escuchar un comentario a altas horas, en un lugar determinado, para presuponer la estrategia del grupo contrario. Se sabe que cierto grupo de cierta galería no tomaba ni una sola copa para no irse de la lengua. Eran los tiempos en que te preguntaban en verano: “¿Estás pintando?” La respuesta era “no”. Se añadía: “¡Ya, por eso estás tan blanco!”

Otro aspecto interesante era la disposición de la obra en los estudios de Andalucía, y de Sevilla en particular. No se trataba de tener la obra a la vista, ya que así no se vendía. Se trataba de otra cosa, había otro protocolo. Debemos de recordar el concepto de “tokonoma” y también debemos de recordar, porque viene muy al caso, el cómo distribuía los pisos, y sobre todo las barras de bar, don Pablo Neruda. Tokonoma es una especie de nicho, forrado de madera, en la sala principal de la casa, donde un japonés tradicional guarda sus obras de arte, sus objetos más queridos. Éstos los enseñará a sus amigos íntimos cuando él lo estime oportuno. El “tokonoma” no deja de ser una especie de altar, una panacea a la que tan sólo unos pocos tienen acceso.

Don Pablo Neruda era constructor de casas. Conocí las tres por el orden que debe ser. Primero La Chascona (despeinada en jerga chilena) en Santiago, la segunda era La Casona, en Isla Negra, frente al Pacífico, donde observaba con un catalejo los objetos

que el mar vomitaba en la playa. La tercera tomó el nombre del arquitecto que se la construyó, La Sebastiana, en Valparaíso. Pero había una regla: los diferentes pisos indicaban el nivel de reconocimiento y de confianza de Don Pablo frente a sus visitantes. El primer piso era para los amigos, el segundo para literatos, el tercero tan sólo para gente que estaba a su nivel. Probablemente en el tercero, la pared del fondo consistía en un enorme pavo real en madera policromada, con las plumas desplegadas, por supuesto. También gozaba de pasillos secretos, por los cuales viajaba domésticamente de un nivel a otro.

Pues bien, guardando las distancias con dos sitios tan lejanos, como son Japón y Chile, en Sevilla se actuó de una forma parecida, aunque por supuesto, uno se dé cuenta mucho más tarde. ¡Cuidado! La iconografía era lo más importante. Había que reaccionar con rapidez y enseñar o no enseñar. Te jugabas mucho. Había una jerarquía de confianza, y por supuesto una jerarquía de simpatía tribal.

Lo que está claro es que se substituyó el cultivo del “yo” mucho más rápidamente que en otros sitios del país, incluido Madrid. Se substituyó por el cultivo del mensaje dentro de un grupo elitista, que es mucho más cultivo del “yo” todavía, pero que enriqueció el lenguaje. No se quiso ilustrar en ningún momento las teorías de los pensadores ni de los políticos. Eso vino luego, bien entrados los noventa. El estrés fue muy intenso. A veces ocurre que te entra una “pájara” y no sabes reaccionar. Hubo muchos casos.

El caso es que sí se mantuvo un concepto durante muchísimo tiempo, me atrevo a decir que desde los últimos cursos de Facultad. Una obra funciona o no funciona. Una obra se mantiene o se cae. Una obra aguanta el tiempo o se vuelve patética y falsa. Entonces ocurre que cuando tienes que aguantar la increíble bajada del fracaso, no tienes más remedio que defender aquella única obra que tus amigos defendieron, hace tanto tiempo. Es preferible quitarse de en medio con dignidad.

¿Pinto porque quiero y pinto lo que quiero? ¿Estoy fuera de la historia? ¿Quién de verdad está fuera de la historia? ¿Es tan necesario estar dentro de la historia? ¿Tiene algún interés? Confesamos francamente que preferimos visitar la geografía, tal y como comenta el artista extremeño Alfonso Sánchez Rubio:

Las respuestas que busco ya no se encuentran en conceptos intelectuales ni filosóficos, por muy sofisticados que sean o se nos presenten, sino más bien en un nivel de experiencia directa no conceptual que no se limita a la naturaleza dualista del lenguaje. Mientras, la maquinaria de defensa de la especie me despoja del título de artista (lastre) y los especímenes (tara), fieles servidores del proyecto, me señalan como sacrílego, impío, traidor o débil sin dedicar un solo minuto a lo que debiera ser su preocupación más honda: no descuidar la atención de la alarmante entropía que sufren los restos, maderas nobles, de su naufragio ⁶.



Obra de Sánchez Rubio. Niño. Huesos y alambre sobre madera. 2000.

Si la memoria no me engaña, Alfonso se autocensuró parte del texto, ya que no fue muy bien recibido en la revista el párrafo en el que describía lo que había que hacer con las maderas nobles del naufragio: un chiringuito en la playa, para hablar con los amigos de las batallas pasadas. Sí recuerda al rey Arturo, pero también a Neruda. Por cierto, los huesos son humanos. Al descubrir unos enterramientos en la iglesia desamortizada que compró en Badajoz, los utilizó.

Uno de los problemas de los ochenta fue cómo analizarlos. Resulta mucho más fácil cuando hay unas reglas establecidas y un lenguaje común, por lo menos europeo. Cuando la libertad es absoluta, lógicamente las fórmulas de análisis tienen que ir mutando y adaptándose a los nuevos nichos de oferta. Sería como continuos nuevos antibióticos adaptándose a los virus mutantes. Algo agotador para la crítica. En este punto, sí parece que hubiera una especie de deseo tácito para desactivar lo logrado.

⁶ Tacere, Ars Sacra N°26-27, Madrid, 2003, p 13.

Es más, hoy parece que Tom Wolfe está más presente que nunca. Parece como si las obras tuvieran que ilustrar los textos. En aquel momento no pasaba eso.

Otro punto importante era el aspecto formal de las obras, cosa analizada a lo largo de este trabajo. Esto no quita para dejar algo muy claro: en Andalucía siempre se ha dibujado mucho y por lo tanto no se renunció a este hecho. Las imágenes eran muy medidas, muy compuestas. Se medía la iconografía, cómo no se iba a medir la imagen. ¿Qué ocurrió cuando aparece el fenómeno Barceló? Pues que en Sevilla se hizo cuatro ejercicios Barceló y nada más, tal y como ha reiterado tantas veces Rafael Agredano. Había una especie de repulsión ante tanta materia, tanta textura, también llamada “pella”. La pincelada daba igual, más refinada o más expresionista, daba igual. Al día siguiente podías utilizar la pincelada contraria. El caso era que la imagen debía de ser clara y el mensaje también, aunque a veces fuera ambiguo, que es otra manera de enganchar al espectador.

Hoy todo el mundo habla de fusión en el mundo de la moda y de la gastronomía. En los ochenta sí que hubo fusiones, y totalmente naturales. Creo incluso que hubo fusiones, con demasiada temperatura.

Hemos mostrado nuestro recorrido, que pudo haber sido otro, pero éste es el nuestro. Hemos mostrado muchas imágenes, y ahora en lo referente a la iconografía, no tenemos por menos que recordar todo lo expuesto, ya que todo trabajo tiene un límite. Todo es lo mismo, tanto las imágenes como las palabras. Se nos comenta que pintura figurativa es lo mismo que pintura abstracta, porque ambas son pintura. Por supuesto, pero en los ochenta, sobre todo al principio, convivieron y no pasó nada. Lo único que ocurría era que prevaleció la figuración, y sigue prevaleciendo a través de otros modos de representación, muchos de ellos cargados de pictoricidad.

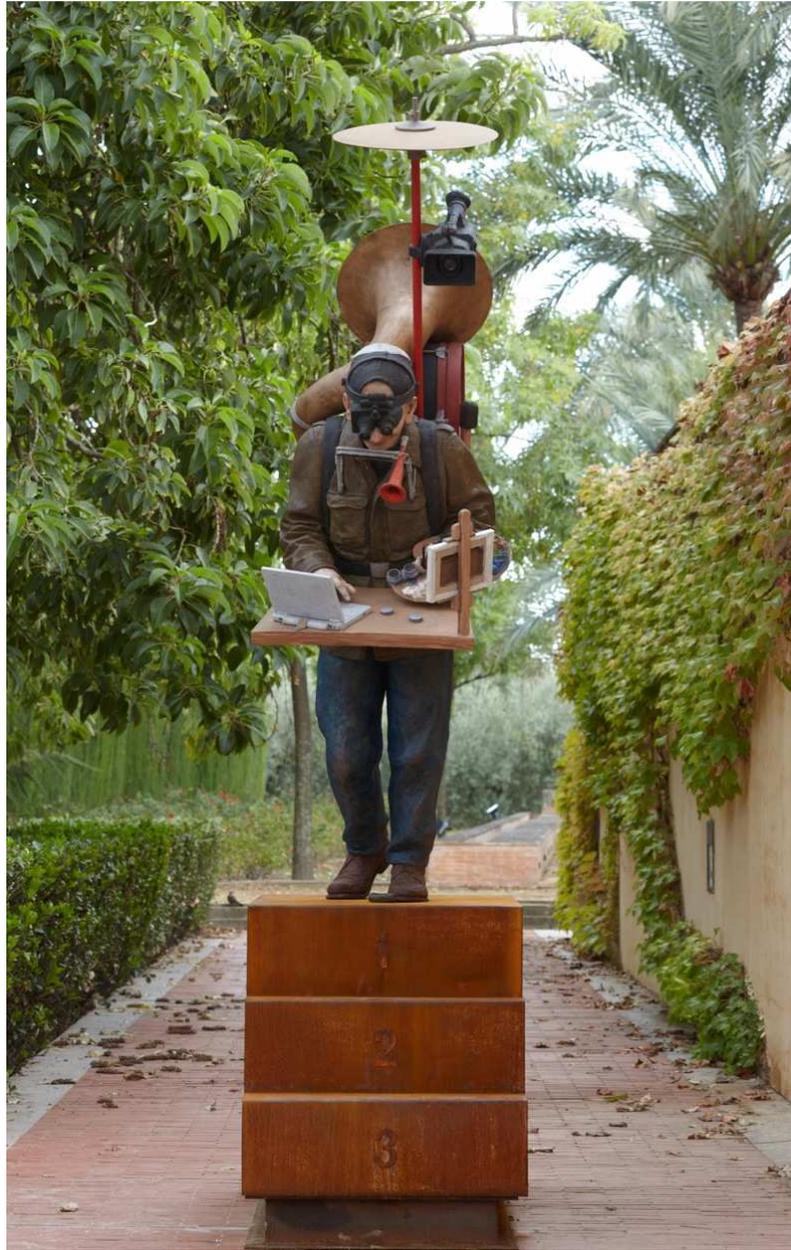
Estamos llegando al final. Pocas reflexiones nos quedan, aunque sí alguna confesión. Puede que este trabajo, en cuanto a su narrativa, sea fragmentario. También puede que toque personajes alejados unos de otros en el tiempo o que haya enfocado otros sitios que no eran estrictamente andaluces. Todo ello se ha hecho con el ánimo de enriquecer una visión centrada principalmente en la Sevilla de los ochenta. Fragmentario, viajero

en el tiempo, nómada por el país: no dejan de ser características de los ochenta. La palabra se adapta a los hechos y nada más.

Quedan muchísimas cosas almacenadas, que no han salido a colación. Sobre todo queda todo un compendio de hechos acaecidos cargados de humor y de ocurrencia de muchos de nuestros personajes. No era el momento, aunque hayamos narrado alguno. En este sentido, tal y como dice Umberto Eco, una tesis es para toda la vida y puede que algún día vean la luz en alguna publicación aparte. Son aquellos hechos que informan más de las situaciones que los análisis más profundos, precisamente porque son hechos en sí. Lo que pasa es que la historia se escribe con muy pocos nombres, y aún así dichos nombres varían en importancia, dependiendo del tiempo y de nuevos enfoques.

Hubo muchos aciertos y muchos errores, pero se vivió intensamente. Es algo así como cuando los juristas definen la ley existente (*lege data*), pero al mismo tiempo elucubran cómo debería ser la ley (*lege ferenda*). Los ochenta en Andalucía fueron así y a veces nos preguntamos si pudieron ser de otra manera. Habrá que revisar el tema muchas veces, porque da para mucho.

Interrelaciones iconográficas e interacciones humanas, múltiples hechos acaecidos en Andalucía durante aquellos años. Eso sí, en el mundo de la pintura y durante la década de los ochenta. Han pasado veinticinco, en realidad treinta años desde el inicio de la década, y ya sabemos que entre el hombre económico y el hombre heroico, el hombre humano sigue su inseguro camino. La última imagen es una obra reciente de Curro González, la cual nos parece que ilustra mejor que nada la situación real de todos aquellos que vivieron con intensidad no una, sino todas las décadas. La imagen es tan clara que sobran las palabras.



Conclusiones

Estamos llegando a unas posibles conclusiones. Estamos llegando o... ¿vienen implícitas desde el primer párrafo? Siempre quedarán cosas en el tintero. Insistimos en que la línea de investigación permanece abierta y bien abierta. Pero aunque asumamos en el futuro correcciones y matices, no dejaremos de anotar ahora ciertas ideas que emanan claramente de todo lo expuesto. No sabemos si tienen categoría de conclusiones.

Primero.

No se puede aislar una parte de la Historia, ni de sus orígenes ni de sus consecuencias. Si Lenin hubiera podido dar marcha atrás en su política económica, probablemente la idea de globalización hubiera aparecido antes y no hubiera existido ni la guerra fría ni la guerra fría cultural. A lo mejor, los fascismos no hubieran germinado y tampoco las explosiones de libertad cuando caen las figuras que los sostienen.

Segundo.

Los ochenta, en el plano creativo, fueron un fenómeno internacional. La internacionalización se hizo posible gracias a la bonanza económica y, en el caso español, también gracias a la apertura de fronteras tras la muerte de Franco en 1975. Independientemente de todo esto, las particularidades sociales de los ochenta en España resultaron muy significativas y provocaron un gran interés por parte de muchos países. Todo el mundo sabía que en Madrid existía un fenómeno que se llamaba La Movida.

Tercero.

Los años ochenta son herederos directos de los años setenta, sobre todo en Madrid. Buena parte de los artistas pioneros de la época eran andaluces, quienes contribuyeron notablemente a armar el arte de la época. Una característica importante en éstos fue dar la espalda a casi todo, incluida la ideología, el sentido político y la Historia del Arte de entonces, que en España se encontraba a medio camino entre la abstracción y la figuración reivindicativa. Hacían lo que querían.

Cuarto.

La España de las Autonomías provocó un interés por agrupar, exponer y exportar los artistas de cada región; y en Andalucía esto se llevó a cabo de una forma reiterada a través de múltiples exposiciones y concursos relevantes, como es el caso del Premio Fundación Luis Cernuda.

Quinto.

La aparición en 1983 de la revista *Figura* tuvo mucha transcendencia. No dejaremos de señalar que fue una idea de un grupo de estudiantes, de los primeros cursos de la Facultad de BBAA de Sevilla. No se trató precisamente de una “revista de estudiantes”. Todo lo contrario, se editaron obras y textos de los más avanzados, y al mismo tiempo se insertaban análisis del mejor arte último, tanto del país como del extranjero. El fenómeno de esta revista está suficientemente analizado por el profesor Paco Lara en su tesis *21 años después de la revista Figura*, defendida en la Facultad de BBAA de Sevilla en 1993. Esta revista estimuló a su vez la creación de múltiples revistas en Madrid que dieron cobertura a la década de los ochenta.

Sexto.

La iniciativa privada tuvo una relevancia capital. Nos referimos a las galerías Rafael Ortiz, Juana de Aizpuru y La Máquina Española. Hubo muchas más, pero estas tres fueron las fundamentales, si bien la gran batalla internacional la libraron estas dos últimas.

Séptimo.

Un peso específico le corresponde a la crítica de cobertura. Nos referimos a Kevin Power, teorizador de lo que estaba ocurriendo y sempiterno hacedor de textos en casi todas las publicaciones. También son notables Mar Villaespesa y José Luis Brea.

Octavo.

Si durante los años setenta la calidad y formación intelectual de los artistas andaluces en Madrid resultó patente durante los ochenta no lo fue menos. En parte se explica porque durante los ochenta en Madrid todo el mundo se puso a pintar, con mayor o menor acierto, pero muy probablemente sin continuidad más allá de la frontera de la década. Los andaluces, en su mayoría, siguen en activo.

Noveno.

Si en los setenta lo normal era que un pintor no hubiera pasado por la Facultad de BBAA, en los ochenta sucedía todo lo contrario. Nos referimos a los autores andaluces. Esto merece comentario aparte, ya que los autores surgidos en Andalucía a principios de los ochenta pasaron todos por las clases de Joan Sureda Pons, auténtico catalizador de cerebros en el sentido más conceptual de la palabra. Lo cual se notaba mucho a la hora de cotejar tu obra y tu palabra con la de otros autores en Madrid o en las ferias internacionales. Había mucha formación, sobre todo –insistimos- a partir del inicio de la década. Nos referimos fundamentalmente a los llamados “novísimos”.

Décimo.

En los setenta se confería reconocimiento a la obra, entre otras cosas por rompedora, y al autor. No había duda de que existía la figura del artista. Incluso el comportamiento de los artistas lo demostraba. Pero en los ochenta la cosa cambia. Nos referimos a que el autor en sí mismo era una obra de arte, por su actitud, y que incluso el evento de una inauguración formaba parte de la obra. Este enfoque es muy importante a la hora de abordar futuros estudios sobre la época.

Décimo primero.

Utilización política y connivencia con el poder. Este es un aspecto de máxima transcendencia, por razones obvias. Por supuesto que el PSOE se dio cuenta de la potencia de la movida y la absorbió, apoyó y vendió. No sólo eso, hizo de ella a través del alcalde D. Enrique Tierno Galván su bandera, y todo fue perfecto. Era la imagen de la libertad y era la imagen de España en su momento. Éramos más modernos que nadie.

Mientras tanto, en Andalucía, el esfuerzo se centró en múltiples proyectos colectivos para vender el “marchamo andaluz”, cosa bien loable.

Décimo segundo.

Las influencias extranjeras en Andalucía se tomaron de forma natural, sobre todo por parte de los más jóvenes. La influencia norteamericana se había asumido desde siempre. La influencia italiana fue la más aplaudida. En el caso de los alemanes, no se puede hablar sólo de influencia, sino de interacción. Se convivió de continuo con ellos.

Décimo tercero.

Los artistas andaluces de la década de los ochenta, muy probablemente por su juventud (de lo cual ya se ha dicho que no se era demasiado consciente), pasaron directamente a ser internacionales, sin ninguna obra anterior que traicionar. Nos referimos a que no hubo un filtro previo en Madrid. Esto provocó un primer embate de celos. Aquí tocamos la variable humana por primera vez, la cual se mantendrá lo suficiente en el tiempo como para ir creando epílogos desde el penúltimo capítulo, gracias a los que no accedieron a las conversaciones, tal y como señaló Chema Cobo.

Décimo cuarto.

Las estrategias de las galerías de la época –que no eran estrategias- resultaban inverosímiles. Nada que tenga que ver con lo que se hace ahora. Es curioso que no se medite sobre ello. Ahora se coteja a un autor, primero con colectivas, luego con individuales, y más tarde, cuando parece que funciona se le lleva a ferias internacionales. En aquellos tiempos sucedía al revés. Te echaban a la arena, y si subsistías es que tenías cuerda y te ibas a mantener. Se trataba de una mercadotecnia apasionada.

Décimo quinto.

En los ochenta, el rosario de múltiples exposiciones colectivas dejó a mucha gente en la cuneta. Pero hay que decir una cosa: todo se asumía con elegancia. Ni tan siquiera los compañeros de Facultad levantaron jamás una palabra. Cosa muy diferente a los tiempos que corren, ante los cuales no hay que añadir ninguna explicación.

Décimo sexto.

De pronto se produjo una quiebra, tanto en Andalucía como en el país: mejor, una doble quiebra. Por un lado, las teorías apropiacionistas de Dan Cameron, con “El Arte y su doble”, lo cual levantó la veda a todos los emboscados para destruir el concepto de autoría. Por otro lado, el Estado se volvió monoteísta (y lo sigue siendo) en pos de Miquel Barceló, como quintaesencia de nuestra imagen más moderna.

Décimo séptimo.

El sentido del romanticismo frío, tan sacado a colación en las tendencias generales de los ochenta, ya estaba implícito en la vanguardia andaluza de los setenta. Ello evitó que hubiera que hacer esfuerzos a la hora de dialogar con lo que venía de fuera. Se podría decir que se produjeron múltiples “fusiones frías”.

Décimo octavo.

La carga iconográfica de la pintura contemporánea andaluza es algo que no discute nadie. Mientras que en otros lugares siempre encontramos un cierto perfume de artificialidad, en Andalucía, la imagen brota de las raíces de su propia cultura. No es de extrañar que el sentido trágico-cómico del que hablaba Bonito Oliva se expandiera con naturalidad. Era lo normal.

Décimo noveno.

La evolución formal en la factura de las piezas también se produjo sin rigideces. Mientras que los autores de los setenta hacia el final de la época ya estaban formados y habían adquirido su personalidad, los autores que arrancaron en los principios de los ochenta partieron precisamente de un momento en el que confluía lo americano con lo alemán, e inmediatamente después, una cierta manera alemana cargada de una construcción iconográfica totalmente italiana. Esta última es propia de los novísimos, que surgieron a partir de 1984. Dicho de otro modo, si a mediados de los ochenta la iconografía formaba parte de la pincelada, más o menos expresionista, los nuevos autores se liberan de esta última, y además la obra se hace más luminosa.

Vigésimo.

Los ochenta supusieron un despliegue de energía sin precedentes. La juventud de los autores era un valor de salida, y gracias a esa juventud se desplegó un amplio abanico de oferta. Tanto despliegue provocó múltiples reacciones en contra. Unas serían las causadas por las disensiones en cuanto se engranó el rosario de colectivas, que en el fondo era un rosario de filtros. Otras fueron las azuzadas por cierta parte de la crítica que no se sintió verdaderamente cómoda con lo que estaba ocurriendo. El ataque más demoledor vino directamente de las más altas instituciones, ya que todo aquello se les estaba yendo de las manos. Lo cual se tradujo en que, al final de los ochenta, tan sólo

los más adocenados estaban en las selecciones. Y por supuesto en las compras más escandalosas.

Vigésimo primero.

Al hilo de esto último, y precisamente como consecuencia de ello, las galerías empezaron a su vez a seleccionar, y los más rebeldes fueron defenestrados. Ya sabemos: “¡No te puedo exponer en ARCO. No me dejan!”. Las consecuencias fueron nefastas. Los *stands* se volvieron amables, montados con buen gusto y con un mínimo de carga crítica, tan sólo la políticamente correcta; pero el artista en sí pasó a un segundo plano. Fueron absorbidos tal y como casi siempre pasa en la Historia, incluidos aquellos otros rebeldes del Mayo francés.

Vigésimo segundo.

Una vez metidos en los noventa, e incluso más allá, hubo otro tipo de consecuencias. Nos referimos fundamentalmente a dos, aunque como ya sabemos, estas abrirían otra línea de investigación. La primera cuestión es el avance en la estructura de la figura del curator. La segunda sería el perfil de los últimos artistas. Por supuesto que Harald Szeemann dignificó y elevó el papel de curator o comisario hasta cotas increíbles: se le consideraba un artista de artistas. Esto es una cosa, pero ahora sucede que todos, salvo contadas excepciones, quieren ser Harald sin tener su formación, como otros tantos “aprendices de brujo”. En cuanto a los nuevos artistas, sabemos que la actitud normalizada es la de instituirse lo antes posible, por los canales más oficiales posibles, y no dudar de nada con tal de hacerse con un nicho de mercado, también lo antes posible. El modelo de referencia sería, en este caso, el de los “Chukys” o muñecos diabólicos.

Vigésimo tercero.

La variable humana pesa mucho en todo lo anterior. De entrada, al sistema se le olvidó, tal y como se le olvidó a Lenin. Sirva esta reflexión para subrayar el tremendo coste que en la dimensión humana ha supuesto la “supuesta” liquidación de los ochenta. Lo diremos a través de frases escuchadas, será bien simple: “¿Qué? Ya no cogemos tantos aviones”. “Los artistas no se saben expresar”. “¿Para qué escribes?” “¿Quieres meterte en mi terreno?” “Es que no tienes suficiente poder”. “Es que manejas demasiado”. En cuanto a la obra: “Demasiado grande”. “Demasiado pequeño”. “No cambias”. “Cambias demasiado”. “No es la pintura de mi tiempo”. “Está bien, pero es

pintura”. “Si pintas, ¿por qué esto?”. “Ponte a hacer otras cosas”. “Demasiado caro”. “Demasiado barato”. “Te invito a mi exposición, pero vas a hacer lo que yo te diga”. Y para concluir: “Cuando cambie la política, te vas a enterar”. Como se ve, todo de mucho nivel.

Vigésimo cuarto.

Puede que los ochenta ya no estén en la calle, pero según lo que me han transmitido mis entrevistados, se mantienen vivos en cada persona. No es tan sólo algo espiritual, es una actitud por hacer, por aportar en libertad, y es algo tan valioso que se protege con cuidado. Recordamos a aquel filósofo rumano que dijo “Nosotros no somos nosotros, somos el resultado de toda la gente que ha estado con nosotros. Y esto es hasta tal punto cierto que cuando alguien muere, no muere nadie, sino las pequeñas partes de todos los que le conocimos”.

Vigésimo quinto.

Ni supieron escribir un epílogo, ni supieron escribir un epitafio, porque no se atrevieron. No hace tanto, escribir necrológicas era un arte, tal y como representó el maravilloso Mastroiani en *Sostiene Pereira*, su último papel. No tuvieron gracia ni para lo uno ni para lo otro. En cualquier caso, todo lo vivido sigue vivo y sí hay futuro. Evoquemos a Nexus 6, en *Blade runner* de Ridley Scott, cuando simplemente advierte que, al morir, todos sus recuerdos se perderán como lágrimas bajo la lluvia. Esperemos que no ocurra así.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. *Encuentros de Pamplona 1972: Fín de fiesta del arte experimental*, Madrid, Museo Nacional de Arte Reina Sofía, 2009.
- AA.VV. *Lo crudo y lo cocido*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1994.
- AA.VV. *Lo mejor de La Edad de Oro*, Divisa Home Video, Madrid, 2008.
- AA.VV. *Los ochenta, algo más que una década*, Actas VII Congreso Nacional de la Asociación Española de Críticos de Arte, Huesca, 1995.
- AA.VV. *Los tiempos están cambiando. La Movida, Un país de música, El País*, Madrid, 2000.
- AA.VV. *Magiciens de la terre*, París, Centre Georges Pompidou, 1989.
- AFRICA VIDAL, M^a. Carmen, *¿Qué es el Posmodernismo?*, Alicante, Universidad de Alicante, 1989.
- AGREDANO, Rafael, “Titanlux y moralidad”, *Figura N° 0*, Sevilla, 1983, pp. 9-11.
- AMMANN, Jean Christophe, “Para Julian Schnabel”, *Julian Schnabel. Reconocimientos, Pinturas del Carmen*, Sevilla, Junta de Andalucía, 1988, p.14.
- ARGAN, Gulio Carlo, *El arte moderno. Del iluminismo a los movimientos contemporáneos*, Madrid, Ediciones Akal, 1998.
- ARNHEIM, Rudolf, *Arte y percepción visual*, Madrid, Alianza, 2006.
- AUMONT, Jacques, *El ojo interminable. Cine y Pintura*, Barcelona, Paidós, 1989.
- BALLESTEROS, Jesús, *Posmodernidad, decadencia o resistencia*, Madrid, Tecnos, 2000.
- BARTHES, Roland, *Elementos de semiología*, Madrid, Alberto Corazón, 1971.
- BARTHES, Roland, *La Cámara lúcida*, Paidós, 1994.
- BAUDRILLARD, Jean, *América*, Barcelona, Anagrama, 1987.
- BAUDRILLARD, Jean, *Cultura y simulacro*. Barcelona, Kairós, 1984.
- BAUDRILLARD, Jean, *El complot del arte: ilusión y desilusión estéticas*, Madrid, Amorrortu, 2006.
- BAUDRILLARD, Jean. *El espejo de la producción*, Barcelona, Gedisa, 1980.
- BAUDRILLARD, Jean, *El otro por sí mismo*, Barcelona, Anagrama, 1988.
- BAUDRILLARD, J, *La izquierda divina*, Barcelona, Anagrama, 1985.

- BENJAMIN, Walter, *El arte en la era de la reproductibilidad técnica. Discursos interrumpidos*, Madrid, Taurus, 1987.
- BENÍTEZ REYES, Felipe, “Presentación (Bastante ociosa, muy divagatoria) de 17 Jóvenes pintores sevillanos”, *Un Palacio dentro de otro*, Sevilla, Junta de Andalucía, 1985.
- BIERLEIN, John Francis, *El Espejo eterno. Mitos paralelos en la Historia del hombre*, Madrid, Oberón, 2001.
- BONET, Juan Manuel, “Entrevista a Jiri Georg Dokoupil”, *Diario 16*, Madrid, 14-Febrero-1988, p. 41.
- BONITO OLIVA, Achille, *La Transvanguardia Italiana*, Milano, Giancarlo Politi Editore, 1980.
- BOZAL, Valeriano, *Modernos y posmodernos, Historia del Arte, Historia 16*, Madrid, 1989.
- BREA, José Luis, “Entrevista a Milan Kunc y Jiri Georg Dokoupil”, *Figura internacional* N° 2, Sur Exprés N° 9, Madrid, 1987, pp. 8-11.
- BREA, José Luis, *Las auras frias*, Barcelona, Anagrama 1985.
- BUCHLOH, Benjamín, *Procedimientos alegóricos. Apropiación y montaje en el arte contemporáneo*, Barcelona, MACBA, 1997.
- CALVO SERRALLER, Francisco, *España. Medio siglo de arte de vanguardia. 1939-1985*, Fundación Santillana, Madrid, 1985.
- CALVO SERRALLER, Francisco, “Zur Situation”, *Spanische Bilder. Kunstverein in Hamburg*, 1986, pp. 7-9.
- CAMERON, Dan, *El arte y su doble. Una perspectiva de Nueva York*, Madrid, Fundación Caja de Pensiones, 1987, pp. 14-41.
- CORTEZ, Diego, “La piscina, de Francesco Clemente”, *Affreschi*, Madrid, Fundación Caja de Pensiones, 1987, pp. 36-39.
- CORTINES, Jacobo, “Enzo Cucchi”, *Enzo Cucchi*, Madrid, Fundación Caja de Pensiones, 1986, pp.19-28.
- CRONER, Rainer, “Buon fresco. El arte de la pintura: Colores y formas. La fascinación de Clemente con la técnica del fresco”, *Affreschi*, Madrid, Fundación Caja de Pensiones, 1987, pp. 30-35.
- DANTO, Arthur, *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona, Paidós, 1999.

- DANTO, Arthur, *El abuso de la belleza: la estética y el concepto del arte*, Barcelona, Paidós, 2005.
- DANVILA, José Ramón, *Andalucía. Arte de una década*, Sevilla, Junta de Andalucía, 1988, pp.5-24.
- DANVILA, José Ramón, “Recuento personal”, *Última hornada*, Madrid, Ediciones del Sur, 1986.
- DELGADO, Gerardo, “Entrevista a Achille Bonito Oliva”, *Figura* nº 3, Sevilla, 1984, pp. 17-23.
- DERRIDA, Jacques, *La diseminación*, Madrid, Fundamentos, 1975.
- DERRIDA, Jacques, *La filosofía como institución*, Barcelona, Juan Granica, 1984.
- DOR, Jöel, *Introducción a la lectura de Lacan. El inconsciente estructurado como lenguaje*, Barcelona, Gedisa, 1985.
- DURÁN, José María, *Hacia un crítica de la economía del arte*, Madrid, Plaza y Valdés, 2008.
- FOSTER, Hal, *La posmodernidad*, Barcelona, Kairós, 1985.
- FOUCAULT, Michel, *El sujeto y el poder, Arte después de la modernidad, Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Madrid, Akal, 2001.
- FRAILE, José, “El Panrealismo”, *Crónicas desde el planeta verde*, Jaén, MM, 1998.
- GELDZHALER, Henry, “Acercamiento a Clemente”, *Affreschi*, Madrid, Fundación Caja de Pensiones, 1987, pp.14-28.
- GOHR, Siegfried, *Europa/Amerika. Die geschichte einer künstlerischen faszination seit 1940*, Köln, Museum Ludwig, 1986.
- GÓMEZ DE LIAÑO, Ignacio, “Entre la experimentación y la formalidad”, *Los Esquizos de Madrid*, Madrid, Ministerio de Cultura, 2009, pp. 81-89.
- GONZÁLEZ DE ÁVILA, Manuel, *Cultura y razón. Antropología de la literatura y de la imagen*. Barcelona, Anthropos, 2010.
- GONZÁLEZ DE ÁVILA, Manuel, *Semiótica crítica y crítica de la cultura*, Barcelona, Anthropos, 2002.
- GUASCH, Ana María, *Los manifiestos del arte posmoderno*, Madrid, Akal, 2000.
- GUASCH, Ana María, *La crítica y el arte de los ochenta, Tekne revista de arte*, Universidad Complutense, Madrid.
- GUISASOLA, Félix, *Arte joven hoy. Muestra de arte joven*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1986, pp. 11-14.

- GUISASOLA, Félix, *Aproximación al arte de los ochenta en España*, Zehar, 1993, pp. 14-26.
- HOBBSAWM, Eric, *Historia del siglo XX*, Madrid, Crítica, 1995.
- HUBERT LÉPICOUCHÉ, Michel, *Mayo 68. Una superación del arte o el espectáculo de la sociedad*, Córdoba, Fundación Rafael Botí, 2009.
- HUBERT LÉPICOUCHÉ, Michel, *Pintores literarios*, Córdoba, Fundación Rafael Botí, 2005.
- HUTCHEON, Linda, *A poetics of postmodernism: history, theory, fiction*, London, Routledge, 1988.
- JAMESON, Frederic, *El Posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Paidós, 1991.
- JAMESON, Frederic, *Teoría de la postmodernidad*, Madrid, Troya, 2001.
- JOACHIMIDES, Christo, *Origen y visión. Nueva Pintura Alemana*, Centro Cultural de la Caixa de Pensions, Barcelona, 1984.
- JOCHIMSEN, Margarethe, “Todo tiene su antecedente histórico”, *Hacen lo que quieren. Arte joven renano*, Sevilla, Junta de Andalucía, 1987, pp. 13-28.
- LARA-BARRANCO, Paco, *21 años después de la revista FIGURA*, Sevilla, Fundación Cajasol y Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2008.
- LARRONDO, José María, “Una mesa gris: de la funcionalidad a la simulación”, *Revista Figura* N° 2, Sevilla, 1984, p. 79.
- LARRONDO, José María, “Tres patricios. Crónica sacra sobre Juan Suárez, Rafael Agredano y Fau Nadal”, *Ars Sacra* N° 39, Madrid, 2006, pp.117-131.
- LÓPEZ MUNUERA, Iván, “¿Qué hace a los setenta tan diferentes, tan atractivos?”, *Los Esquizos de Madrid*, Madrid, Ministerio de Cultura, 2009, pp. 27-37.
- LUCIE-SMITH, E, *Art in the Eighties*, Oxford, Phaidon Press Limited, 1990.
- LYOTARD, Jean-François, *La condición postmoderna*, Madrid, Cátedra, 1989.
- MARCHÁN FIZ, Simón, *Contaminaciones figurativas*, Madrid, Alianza, 1986.
- MARCHÁN FIZ, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto*, Madrid, Akal, 2009.
- MARCOS NAVAS, Genaro, “Que trata de pintores y otras cosas que les atañen que de la ciudad son”, 29-92. *Cita en Sevilla*, Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla, 1986.
- MARÍ, Antoni. “Miquel Barceló”, *Miquel Barceló. Pinturas 1984*, Sevilla, Galería Juana de Aizpuru, 1984, pp. 7-21.

- MARTÍNEZ MANZANO, Juan Carlos, *El posicionamiento estético de la pintura figurativa en la década de los ochenta en Málaga. Transeúntes en hora punta*, Málaga, Diputación de Málaga, 2009.
- MATEI, Calinescu, *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, Kitch, posmodernismo*. Madrid, Tecnos, 1991.
- Mc EVILLET, T, *Abrir la trampa. La exposición posmoderna y Magos de la Tierra en Los manifiestos del arte posmoderno*, Madrid, Akal, 2000, pp. 357-366.
- PANERA CUEVAS, Francisco Javier, *Emociones formales. Reflexiones sobre el "inconsciente pictórico" en la fotografía contemporánea*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 2004.
- PANOFSKY, Erwin, *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza, 1980.
- PANOFSKY, Erwin, *Idea*, Madrid, Cátedra, 1980.
- PIZARRO, Pedro, "Impromptu para 12 instrumentos de cuerda y continuo", 29-92. *Cita en Sevilla*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 1986.
- POWER, Kevin, "Corriendo tras las olas a la orilla del mar, llamándolas por su nombre", *Cota Cero sobre el nivel del mar*, Alicante, Diputación Provincial, 1985, pp.7-58.
- POWER, Kevin, "A donde nadie sabe nada de nadie", *Primer Certamen de Pintura Fundación Luis Cernuda*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 1985, pp. 7-22.
- POWER, Kevin, "Veintinueve instantáneas", 29-92. *Cita en Sevilla*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 1986.
- POWER, Kevin, "En el sur tan distante quiero estar confundido", *Andalucía pinturas*, Junta de Andalucía , Europalia, 1985, pp.11-18.
- RIVAS, Francisco, "Pintar en Sevilla", 29-92. *Cita en Sevilla*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 1986.
- RODRÍGUEZ BARBERÁN, Francisco, MOLINA, Paco y MARTÍN MARTÍN, Fernando, *Pintores de Sevilla 1952-1992*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 1992.
- RODRÍGUEZ GARCÍA, José Luis, *Crítica de la razón posmoderna*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2006.
- RODRÍGUEZ MAGDA, Rosa M^a, *Transmodernidad*, Barcelona, Anthropos, 2004.
- RUBIO NAVARRO, Javier, "La pintura como diario", *Ferrán contra García en Sevilla*, Sevilla, Galería Juana de Aizpuru, 1987, pp. 7-10.
- SÁNCHEZ BERCIANO, Blanca, "Prólogo", *La Movida*, Madrid, Comunidad de Madrid, 2007.

- SIERRA I FABRA, Jordi, *Los tiempos están cambiando. La Movida, El País*, Madrid, 2000.
- STANGOS, Nikos, *Conceptos de arte moderno*, Madrid, Alianza, 1986.
- STONOR SAUNDERS, Frances, *La CIA y la guerra fría cultural*, Barcelona, Debate, 2001.
- SUREDA PONS, Joan, *La pintura románica en Cataluña*, Madrid, Alianza, 1981.
- SUREDA PONS, Joan y GUASCH, Ana María, *La trama de lo moderno*, Madrid, Akal, 1987.
- TOVAR TOVAR, Juan Ignacio, *Ciudad invadida*, Sevilla, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 1985.
- TRIMARCO, A, *Confluencias. Arte y crítica en la posmodernidad*, Julio Ollero Editor, Madrid 1991.
- WERT ORTEGA, Juan Pablo, “*Eppur si muove (La Movida y lo movido)*”, *La Movida*, Madrid, Comunidad de Madrid, 2007, pp. 47-54.