

## INTRODUCCIÓN

Lo autoritario y manipulador es presentar una perspectiva limitada como «universal» y la única manera de proceder democráticamente es suministrar al lector, desde el principio, la información necesaria sobre las limitaciones del punto de vista en que uno/a se sitúa (Toril Moi, *Teoría literaria feminista*, Madrid, Cátedra, 1995, pág. 55).

Este libro surge de la necesidad de ofrecer a los lectores interesados en el arte español una síntesis actualizada de la historia de las prácticas artísticas y el sistema del arte en nuestro país desde el final de la Guerra Civil hasta nuestros días. Aunque la bibliografía especializada que ha ido viendo la luz en los últimos años es muy extensa, no disponemos de ningún manual general de publicación reciente: el libro más utilizado sigue siendo *Arte del siglo xx en España. Pintura y escultura* de Valeriano Bozal, cuya primera edición data de 1991<sup>1</sup>. Bien es cierto que el autor ha ido revisando y poniendo al día los contenidos del libro en ediciones sucesivas<sup>2</sup> y que muchas de sus aportaciones siguen siendo válidas hoy, pero en términos generales el texto refleja la visión del momento histórico en el que se gestó. El hecho de circunscribir el análisis a la pintura y la escultura es ya, en sí mismo, sintomático del arrinconamiento que, como veremos, han sufrido hasta hace pocos años las prácticas de sesgo conceptual y experimental en la historiografía española. En este aspecto y otros muchos, el libro de Bozal representa la voz de una generación cuya fortuna profesional corrió pareja, en los primeros años de la democracia, al papel protagonista que el orden simbólico del nuevo régimen atribuyó al arte contemporáneo: ya fuese ocupando puestos de responsabilidad en las instituciones artísticas o labrándose

un lugar destacado en el campo de la crítica y el discurso académico, esa generación fue construyendo un relato sobre la creación artística contemporánea en nuestro país que ha permanecido prácticamente incólume hasta hace poco tiempo.

Guillem Martínez, al hilo de algunos argumentos surgidos durante la última década, ha propuesto el término «Cultura de la Transición» (CT) para designar el paradigma cultural hegemónico en España durante los últimos treinta años, el que nace, según este autor, con la derrota de los movimientos radicales de los setenta<sup>3</sup>. La CT es una cultura «consensual», pero no porque promueva acuerdos mediante el debate, sino porque impone, de entrada, un único marco admisible de organización de lo común.

En la CT, el consenso sobre las cuestiones políticas y económicas es absoluto: el sistema de partidos y el mercado no son ni pueden ser objeto de discusión [escribe Amador Fernández-Savater]. Sin embargo, se escenifica un conflicto permanente en el que estamos invitados a tomar partido: PSOE o PP, izquierda o derecha, capitalismo ilustrado o capitalismo troglodita, las «dos Españas». Esa polarización organiza nuestro mapa de lo posible<sup>4</sup>.

Aunque el concepto de la CT ha sido criticado —no sin razón— por resultar excesivamente simplificador, puede ser útil para entender cómo también en el campo de la historia del arte ha funcionado un determinado paradigma narrativo que, más allá de las aparentes batallas dialécticas y los enfrentamientos entre facciones, ha ido generando una visión bastante monolítica y, en cualquier caso, poco discutida de la evolución de la creación artística en la España contemporánea.

La historia del arte ha sido más lenta que otras disciplinas a la hora de cuestionar estas narrativas maestras: quizá sea precisamente el protagonismo que el Estado democrático otorgó al arte dentro de su programa de política cultural el que explique que las instituciones artísticas y académicas se hayan mostrado remisas a poner en duda el relato fundacional sobre el que se asentaba ese mismo Estado. Puede que también, como sugiere Jesús Carrillo, los historiadores del arte que primero tendrían que haber emprendido esa tarea de renovación, los nacidos en los sesenta y primeros setenta, se inhibiesen durante años del estudio del caso español, que identificaban, acertada o erróneamente, con una perspectiva desfasada y localista<sup>5</sup>.

Por supuesto, esto no quiere decir que no haya habido, tanto en la transición como en años subsiguientes, voces individuales con una posición crítica y disonante, pero no será hasta finales de los años noventa o principios de la década siguiente cuando podamos hablar del inicio de un verdadero proceso colectivo de revisión historiográfica. Resulta significativo que los primeros pasos en este sentido hayan venido, sobre todo, de aquellos lugares de la geografía española, como Cataluña, en los que existía una mayor incomodidad con respecto a la categoría «arte español» y al propio concepto de «nación española». Habría que recordar, por ejemplo, la labor desarrollada, desde finales de los noventa, por la Fundació Espais d'Art Contemporani de Gerona a través de su colección *Premi Espais a la crítica d'art* o de la revista *Papers d'Art*<sup>6</sup> o la serie de libros *Impasse*, impulsada desde 1997 por el Centre d'Art la Pañera de Lérida<sup>7</sup>.

Parte de este trabajo previo será recogido por el proyecto *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español* que, desde su nacimiento en 2003, ha contribuido con energía a esa necesaria revisión de nuestra historia del arte reciente. Según escribe uno de los protagonistas del proyecto, Jesús Carrillo,

el término «desacuerdos», tomado de Jacques Rancière, se enfrentaba polémicamente a la noción de consenso y normalización dominantes en las narraciones de la Transición, que por entonces arreciaban al coincidir con el 25 aniversario de la Constitución española de 1978<sup>8</sup>.

*Desacuerdos* se presentaba como «una tarea colectiva, llevada a cabo por una red de investigadores coordinados por un grupo comisarial formado, a su vez, por instituciones, artistas, historiadores y activistas»<sup>9</sup>. Si bien el proyecto iba acompañado, en origen, de la realización de varias exposiciones, con el tiempo fue reduciendo sus objetivos: su resultado más visible ha sido la publicación de una serie de libros en los que se analizan distintos aspectos de la producción y la política artísticas en la España contemporánea<sup>10</sup>. Aunque se centra en casos concretos y no ofrece una visión sistemática de conjunto, *Desacuerdos* ha supuesto, a nuestro juicio, un punto de inflexión, ya que ha puesto sobre la mesa por primera vez determinados temas, ha abierto el camino a futuras investigaciones y, en palabras del propio Carrillo, ha logrado agitar las dormidas aguas del debate artístico español<sup>11</sup>. Con *Desacuerdos* han colaborado casi todos los jóvenes (y no tan jóvenes) historiadores que, desde el campo de la investigación académica, se han ido sumando en la última década a la revisión de nuestro pasado artístico reciente: iremos viendo sus aportaciones a lo largo de las siguientes páginas.

Nuestro libro pretende dar a conocer mejor estos trabajos (muchas veces difícilmente accesibles a los no especialistas) y profundizar en la renovación historiográfica emprendida. No hemos pretendido, evidentemente, hacer un relato exhaustivo y sabemos que, tanto debido a las limitaciones en la extensión del libro como a nuestras propias limitaciones a la hora de bucear en la amplísima bibliografía, nos hemos dejado fuera muchos nombres y referencias valiosos. No obstante, pensamos que *Arte en España (1939-2015), ideas, prácticas, políticas* proporciona una sólida visión de conjunto y presenta algunas novedades destacables con respecto a los manuales disponibles. En primer lugar, como sugiere el título elegido, partimos de la convicción de que para comprender la evolución del arte contemporáneo en nuestro país no podemos limitarnos a hacer una historia de los artistas y los objetos artísticos, sino que debemos abordar los tres grandes pilares que configuran, por utilizar la conocida expresión de Pierre Bourdieu, «el campo artístico»: las teorías del arte y los debates historiográficos; las instituciones y las políticas artísticas; y por supuesto, tam-

bién las propias prácticas de los creadores. En este último ámbito, el libro intenta contrarrestar algunas de las omisiones y olvidos en los que han incurrido las historias del arte español contemporáneo, que han tendido a centrarse —según subrayábamos al principio— en los géneros artísticos más establecidos, como la pintura o la escultura: así, nuestro trabajo presta especial atención a las obras de las mujeres artistas y los discursos feministas, a las manifestaciones contraculturales y populares, a las prácticas no objetuales, pobres, efímeras o experimentales, a las nuevas tecnologías, al arte público o callejero, a las prácticas que, ocultando en parte su disposición artística, anhelan una directa incidencia política o social y, en general, a toda una serie de manifestaciones periféricas, marginales o contrahegemónicas que nos hablan de un panorama mucho más plural y complejo de lo que ha querido reconocerse habitualmente.

Esta complejidad nos obliga a revisar también las continuidades y discontinuidades entre pasado y presente: frente al relato de consenso que presentaba la muerte de Francisco Franco y el inicio de la transición como un momento inaugural, una suerte de nuevo nacimiento, en nuestro libro se perciben algunos de los hilos subterráneos que conectan a la dictadura con la democracia. No pretendemos negar, por supuesto, los enormes cambios que se han producido desde el final del franquismo. Por dar tan solo un ejemplo, en 1975, España contaba con un puñado escaso de centros dedicados a la exhibición del arte contemporáneo: el Museo Picasso de Barcelona (1963), el Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca (1966), el Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla (1970), el Museo de Arte Contemporáneo de Ibiza (1971), el Teatro-Museo Dalí de Figueras (1974), la Fundación Joan Miró de Barcelona, la Fundación Juan March y el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid (estos tres últimos abiertos al público en 1975). Cuarenta años después, en 2012, el número de instituciones y colecciones museográficas dedicadas al arte contemporáneo había ascendido a la sorprendente cifra total de 126.

No obstante, junto a las transformaciones, hay también elementos que perviven y es importante tenerlo en cuenta si queremos ser capaces de ana-

lizar de forma crítica nuestro presente. Como decía Walter Benjamin, «no todo el pasado se realiza en el pasado; parte de él es el modo de resistir las imposturas de lo actual»<sup>12</sup>. Por volver al ejemplo de los centros de arte, el tejido museístico ha crecido, en efecto, exponencialmente, pero algunas prácticas institucionales se han mantenido estables desde el franquismo: los continuos cambios legales en materia de política artística; los nombramientos y destituciones constantes de los directores de los centros; el reiterado intervencionismo político, o la preeminencia otorgada a los continentes en detrimento de los contenidos. Dicho de otro modo, hay determinados aspectos de la relación entre arte y Estado en la España actual que no pueden entenderse si no buceamos en el pasado franquista. Una parte importante de las ideas que conformaron las políticas culturales de la democracia posfranquista beben de las fuentes creadas durante la dictadura, en la década de 1950. Lo mismo cabría decir de determinados discursos críticos: por ejemplo, como veremos en las páginas que siguen, muchos de los argumentos que se utilizaron para promover a los jóvenes pintores de los años ochenta en los mercados internacionales ya habían sido empleados con éxito en los años cincuenta por el régimen franquista para impulsar a los artistas del informalismo. Tanto los apogetas del «retorno a la pintura» en los ochenta como los defensores de la pintura abstracta en los cincuenta eran herederos, en realidad, de una línea de pensamiento muy arraigada en el canon historiográfico español: una línea que se define tradicionalmente, como explicaremos a lo largo de estas páginas, por postular una íntima existencia entre los conceptos de cultura, nación y libertad. Los complejos avatares de la historia española durante el siglo xx han servido de justificación para situar el arte en una posición de cierta inviolabilidad: el arte tendría así la capacidad de susstraerse a los conflictos y ofrecerse como plataforma de encuentro, de consenso y de conciliación. De entre las muchas paradojas que ha producido esta asunción, la primera es evidente: el arte en España es un fundamento de normalidad frente a la excepcionalidad social y política; o en otras palabras, el arte y la cultura son el rasgo que define la continuidad histórica nacional frente a las constantes interrupciones y discontinuidades.

Revisar la relación entre pasado y presente implica también replantearse cuáles son los puntos de inflexión y momentos de cambio, que en el terreno de las artes no siempre coinciden —como tradicionalmente se ha señalado— con los llamados «grandes» acontecimientos históricos. El libro se articula en siete capítulos, que ofrecen un recorrido a través de las prácticas artísticas, los discursos y las políticas artísticas en España desde el final de la Guerra Civil. El capítulo 1 («Del fascismo a la desideologización del arte [1939-1951]»), analiza los devastadores efectos de la guerra, tanto en el ámbito político y social como en el cultural: el exilio de cientos de miles de artistas e intelectuales (70.000 tan solo por la frontera francesa, según algunos cálculos) fue una de las consecuencias más evidentes (aunque hasta ahora poco estudiada) de la victoria franquista, pero también lo fueron los cambios emprendidos por el régimen en el campo de la educación artística (constreñida, en estos años, a una rancia doctrina académica) o la implantación de la censura o la generalización de las persecuciones y depuraciones de los «rebeldes» que habían permanecido en el país. En este capítulo se analiza, además, el protagonismo que cobra la estética falangista en los primeros años de la posguerra y el papel destacado ejercido por la Iglesia y la imagen religiosa en la política artística del régimen franquista.

El año 1951, como estudiamos en el capítulo 2 («Los conflictos de una vanguardia oficial [1951-1962]»), supone un punto de inflexión: en julio Franco remodela su gabinete, restringiendo la presencia de falangistas en el ámbito de la cultura. La política artística del régimen, que busca salir de su aislamiento y legitimarse en los foros internacionales, pasa a estar dominada por una generación de nítidos perfiles cristianos que proviene, en su mayor parte, del Instituto de Cultura Hispánica. Ellos convierten la hispanidad y la cultura en una herramienta de alta diplomacia, que encontrará en la pintura informalista su mejor aliado. A lo largo de este capítulo analizamos las contradicciones y paradojas de esta «vanguardia oficial» que, durante unos años, gracias a la estrategia impulsada por Luis González Robles —entre otros—, conocerá éxitos notables en las bienales y grandes eventos internacionales.

La luna de miel entre la vanguardia y el franquismo empieza a quebrarse en torno a 1962, como estudiamos en el tercer capítulo del libro («Disidencia y experimentación en los años del desarrollismo [1962-1973]»): al agotamiento del informalismo, se suma el creciente compromiso del mundo del arte con la lucha antifranquista. Mientras el régimen despliega una política cultural cada vez más errática, en el campo de las artes se multiplican los gestos de disenso. Para muchos críticos y creadores de la época, la mejor alternativa a la ambivalencia política de la pintura informalista se encontraba en el campo del realismo, aunque no había unanimidad, como veremos, en torno a qué había de entenderse con este término. Algunas mujeres artistas próximas a la órbita realista desarrollan, en estos años, un discurso que podríamos calificar de profeminista y que habría que enmarcar en el incipiente desarrollo del movimiento de mujeres. No todos los artistas, sin embargo, comulgarán con la estética del realismo. El panorama se vuelve más rico y variado: a la importancia creciente del diseño gráfico e industrial, se une el desarrollo de la abstracción geométrica y las tendencias analíticas, así como el inicio de una importante línea de experimentación conceptual y *entre medios* que alcanzará su cenit en la década siguiente.

Muchos historiadores sitúan el inicio de la transición a la democracia en 1973, fecha del asesinato del presidente del Gobierno Luis Carrero Blanco a manos de ETA, aunque veremos que fueron muchos los aspectos que andamiaron el proceso que llevaría a unas elecciones parlamentarias: en el capítulo 4 («Transiciones y transacciones [1973-1982]»), la transición se dibuja como una época de cambios y luchas en las calles, pero también de pactos y transacciones. Paradójicamente, la voluntad de convertir el Ministerio de Cultura en una herramienta para «democratizar» el país hará que se recuperen los viejos argumentos culturalistas: una vez más, la cultura se ofrece para articular una nueva personalidad nacional. No obstante, al tiempo que se articulan las bases de una cultura oficial (que se desarrollará ya plenamente en los años ochenta), la escena contracultural —habitualmente despreciada por la historia oficialista del arte— se muestra más viva que nunca: la expansión del cómic *underground*, los

fanzines y la historieta feminista; el surgimiento del movimiento de liberación homosexual y de toda una serie de prácticas performativas de disidencia de género; la explosión de la llamada *movida* madrileña, que tardará pocos años en institucionalizarse; la consolidación de las prácticas conceptuales y experimentales, o la difusión del vídeo y el cine militante, convierten el período que media entre 1973 y 1982 en una época de intensa creatividad y experimentación.

Parte de esta efervescencia se diluye con la aprobación de la Constitución del 78, cuyo carácter pactista provocará el inicio del llamado *desencanto* —término que habrá que definir con propiedad—, y sobre todo con la victoria del PSOE en las elecciones generales de 1982. Como explicamos en el capítulo 5 («Quimeras y resistencias, I [1982-1992]»), a partir de esta fecha la política artística se pone al servicio de un objetivo principal: sustituir el conflicto social y político heredado de la dictadura, y aún presente en la transición, por un modelo desideologizado de bienestar e integración que vertebrase una ciudadanía capaz de responder a los retos de una naciente democracia que surgía, no a través de una ruptura institucional, sino bajo el signo de una adaptación del sistema anterior a nuevas reglas de juego. Entre 1983 y 1986, el primer gobierno socialista aumenta un 68 por ciento la inversión en infraestructuras culturales, mientras se multiplican los discursos acerca de las bondades de la cultura como instrumento de cohesión, consenso y encuentro. En consonancia con lo que estaba ocurriendo en los mercados internacionales, la pintura —y en especial la pintura joven— se convierte en la expresión más clara de esa imagen de una cultura desprovista de conflicto, un discurso que será adoptado también, con distintos matices, por las nuevas Comunidades autónomas. Con el apoyo de las administraciones autonómicas o municipales, nacen la nueva figuración madrileña, la nueva escultura valenciana, la nueva escultura vasca o el atlantismo gallego, etiquetas que reúnen diversas actitudes estéticas —a menudo difusas— asociadas a modernas traslaciones identitarias.

Las resistencias a esta visión individualista y mercantilista de la creación artística fueron, sin embargo, mayores de lo que se ha querido reconocer hasta ahora: según se explica en el capítulo 6

(«Quimeras y resistencias, II [1982-1992]»), el asociacionismo, con la difusión de las asociaciones de artistas visuales a lo largo del país, la actividad de colectivos y espacios independientes, la *okupación* y el desarrollo de las *radios libres*, las redes activistas y colaborativas, las prácticas de sabotaje comunicacional, el arte postal y la *performance*, las luchas contra el sida, la experimentación con medios electrónicos y digitales y el arte público o el grafiti constituyen un contrapunto notable a la esfera oficial que es necesario valorar.

Parte de la euforia generada en torno a esta cultura oficial empieza a resquebrajarse en torno a 1992, como mostramos en el último capítulo del libro («Entre la euforia y la crisis [1992-2015]»): el 92, con la celebración de los fastos organizados en torno al quinto centenario del «descubrimiento» de América, supone al mismo tiempo la apoteosis y el declive del modelo cultural socialista. En un contexto marcado por la fuerte crisis económica, algunos críticos detectan un «cambio de marcha» en el arte español: al creciente interés por la genealogía de artistas conceptuales de los setenta, se suma una incipiente «repolitización» del arte. En el campo de las políticas artísticas puede decirse, sin embargo, que prevalece la continuidad (solo quebrantada por la falta de fondos en los momentos de crisis), incluso después de la llegada al poder el Partido Popular en 1996: sigue favoreciéndose la construcción de grandes equipamientos culturales, y en particular de grandes museos y centros de arte contemporáneo, concebidos como expresión de poder y palanca de gentrificación urbana; así como la proyección exterior del arte español dentro de una estrategia de consolidación de una marca-España que intenta reactivar su pasado imperial y barroco.

El fuerte dirigismo cultural impuesto por el Estado central y las comunidades autónomas no ha impedido que, desde los años noventa, se hayan multiplicado las iniciativas de la sociedad civil para intentar influir en las políticas culturales, imaginar nuevas formas de colaboración con las instituciones artísticas e incluso proponer formas de nueva institucionalidad. Veremos cómo muchos de estos debates surgidos desde la base han girado en torno a cómo impulsar formas críticas de intervención artística en la esfera pública: proyectos de arte público de nuevo cuño, que van a ensayar mo-

delos más participativos y relacionales, capaces de dialogar con los contextos locales; intervenciones en áreas despobladas, rurales o abandonadas; estrategias contextuales o colaborativas de raigambre situacionista; *performances* y prácticas accionistas; todo un abanico de prácticas y colectivos que se sitúan en los márgenes o, a veces, en ambigua convivencia con la institución artística.

El capítulo 7 explora, además, algunas de las novedades que han caracterizado el mundo artístico español en los últimos veinticinco años: la «audiovisualización» del arte y la eclosión del arte de Internet; la institucionalización definitiva de la fotografía; el *boom* de la instalación; la creciente visibilidad de las prácticas feministas, los activismos sexo-políticos y las políticas *queer*; o la reflexión en torno a la memoria histórica y las prácticas de archivo, que intentarán cuestionar el discurso de consenso y neutralidad articulado en la transición.

Es obvio que existe un canon historiográfico del arte en España. Solo hace falta explorar mínimamente las bibliotecas de cualquier facultad de historia del arte para percibirlo. Este canon se define, como en otras geografías intelectuales europeas, herederas en parte de los relatos del Estado-nación, por la asunción de un estilo intrínseco de hacer las cosas, de un modo singular y duradero de tejer referencias y actualizarlas en el espacio y en el tiempo sin que por ello pierdan un supuesto sustrato inmemorial. Así, la modernidad española sería moderna por haber sabido poner al día esencias lejanas. Como decimos, ese relato no es propiedad única de la academia historiográfica española. Sin embargo, hay aspectos que sí surgen con acentos más locales: la falta de voluntad de desplegar una mirada deconstructiva sobre el pasado y sobre sus efectos, a veces devastadores, sobre los instrumentos para imaginar y desplegar el presente; la naturalidad con la que se asume que

la política artística ha de estar al servicio de la cohesión y no de la exploración de los universos sensibles de las diversas comunidades y grupos sociales, los cuales no siempre conducen al consenso; la ubicación del arte en un espacio lleno de protocolos ilustrados e institucionales que impiden percibir la enorme fuerza del «vórtice» social; la tendencia de una gran parte de los actores creativos a ubicarse en un tiempo de productividad oficial como marco que garantiza y legitima su posición, habitualmente precaria y precarizada.

El análisis y verificación de estas circunstancias y actitudes (así como de las opuestas) podrían llevarnos a pensar que, en el presente libro, se pretende deshacer un canon para plantear otro en el que sea posible reescribir un relato bien cosido que haga posible una nueva interpretación ordenada de la historia del arte en España. No es esa la intención de sus autores (además de que, afortunadamente, eso ya no es posible hoy). La deconstrucción de un canon no debe conducir mecánicamente a la creación de otro. Lo que las siguientes páginas sí pretenden es articular algunos instrumentos que hagan posible explorar nuestra memoria artística, la lejana y la cercana, a fin de poder realizar con más tino determinadas preguntas, cancelando, en la medida de lo posible, una historia del arte realizada meramente a través de respuestas, a menudo tan manoseadas que ya nadie recuerda a qué cuestiones remitían. En resumen, el presente libro se propone como una historia del arte heterotópica, enfocada a bucear en aquellos espacios y tiempos historiográficos que ofrecen condiciones no hegemónicas ni míticas de pensamiento, y que contribuya a fomentar una interpretación plural de las ideas, prácticas y políticas del arte desarrolladas en la multiplicidad de contextos que se han conformado en España. Ese es el resultado que nos gustaría haber alcanzado.