

**Textos
inevitables
#01**

DISPUTAS SOBRE LO CONTEM- PORÁNEO

**Arte español entre el
antifranquismo
y la postmodernidad**

Juan Albarrán

**Textos
inevitables
#01**

Disputas sobre lo contemporáneo

Arte español entre el antifranquismo
y la postmodernidad

Juan Albarrán

Introducción	5
1 Tomas de posición: relato, poder, identidad	17
Relatos en pugna	
Conceptualismo y postmodernidad	
Arte contemporáneo... ¿español?	
2 Lo profesional es político	47
Arte, antitiranquismo y movimiento estudiantil	
La formación del artista	
Contra la Exposición Nacional de Bellas Artes	
Trabajo artístico y militancia política	
3 Un lugar para los nuevos comportamientos	80
(In)definiciones	
Del arte objetual al arte de concepto	
Antes y después del entusiasmo	
Conceptualismo(s), Norte-Sur	
4 Pragmática de la postmodernidad	130
Una sensibilidad postmoderna	
Una postmodernidad nerviosa	
Una generación postmoderna	
Deseñaces	
5 Lo relacional en el museo del presente	153
Lo relacional: génesis de un paradigma	
Nostalgia de postmodernidad	
Una tradición relacional: boutiques, discotecas y otras movidas	
Fiesta y arte en el museo del presente	
6 Disputas sobre el arte contemporáneo español	187
Retóricas de la resistencia	
Moderno y contemporáneo	
Temporalidades dislocadas	
Contar lo contemporáneo	
Bibliografía	217

Disputas sobre lo contemporáneo

Arte español entre el antitiranquismo y la postmodernidad

©Juan Albarrán

Editado por Producciones de Arte y Pensamiento / PROAP
con la colaboración de Museology.

Juan de Iziar, 5

28017 Madrid – España

Tel: +34 91 404 97 40

www.eximediana.net

Editora: Clara López

Directora de la colección: Rosa Olivares

Coordinadora de la colección: Marta Sese

Diseño de la colección: Jaime Narváez

Impreso en España por

Imedisa Artes Gráficas S.L., Madrid

Depósito Legal: M-4831-2019

ISBN: 978-84-940585-5-4

INTRODUCCIÓN

En 1991, el crítico y comisario Juan Manuel Bonet publicaba un artículo en la revista *Cyan* en el que atacaba lo que entendía como una vuelta del arte “comprometido” por su dogmatismo, falta de originalidad y “escasa entidad estética”. Refiriéndose a exposiciones colectivas como *El sueño imperativo* (Círculo de Bellas Artes, Madrid, 1991, comisariada por Mar Villasespa) e individuales dedicadas a Marcelo Expósito o Francesc Torres, entre otros, Bonet equiparaba a esos artistas de la “nueva extrema izquierda” con posiciones y eslóganes propios de la extrema derecha. Torres, artista que inició su carrera en al ámbito del conceptualismo catalán comprometido con posiciones antitiranquistas, respondió de manera contundente desde la revista *Lápiz*. Interpretaba el texto de Bonet como un abrupto conservador, tramposo y cobarde, “la venganza de un señorito” consciente del sentimiento de derrota experimentado por la izquierda tras la caída del Muro de Berlín y el final de la Guerra Fría: “espero que la próxima vez que el señor Bonet decida azotarme por rojo lo haga con mejores y más cabales argumentos, y que si por el contrario lo que pretende es sólo insultarme, tenga la hombría de hacerlo a medio metro de distancia. Queda impreso”¹. El artista e investigador José Antonio Sarmiento zanjaba el debate haciendo circular una tarjeta en la que se leía: “Juan Manuel Bonet apuñalado por Francesc Torres en el barrio de La

1. Bonet, Juan Manuel, “El nuevo realismo social”, *Cyan* 20, 1991, p. 9; Torres, Francesc, “Respuesta a la quinta columna”, *Lápiz* 80, 1991, pp. 28-29.

Celsa”. La sangre nunca llegó al río. Sin embargo, el intercambio entre Bonet y Torres puede interpretarse como un síntoma de las múltiples batallas que tenían lugar en el campo del arte contemporáneo a principios de los años noventa. El rifirrafe nos hace pensar que algo importante estaba en juego, pero, ¿qué?

El arte siempre ha sido un terreno abonado para los debates estético-políticos. El enfrentamiento entre Bonet y Torres no es ni mucho menos una novedad. Desde los orígenes de la esfera pública moderna, críticos, teóricos, historiadores y artistas han confrontado pareceres en un territorio en disputa cuyos límites mutan con el devenir histórico de cada sociedad. Así, en las particularidades históricas de la España contemporánea radican algunas claves para comprender el trasfondo del debate acerca del arte politizado que denostaba Bonet. Las tomas de posición, pugnas por el poder y discursos articulados en una coyuntura determinada dan forma a un campo de tensiones que, situado en el contexto artístico español, constituye el objeto de estudio de este libro. Mi propósito aquí es estudiar los lugares de enunciación desde los que se han cimentado relatos que permiten pensar el sentido histórico del arte producido en el territorio español durante las últimas décadas. A través de una concatenación de casos de estudio, este libro analiza algunos de los principales discursos—solo algunos, por supuesto han existido otras voces y programas— que han propuesto, con más o menos fortuna, modelos interpretativos desde los que valorar la producción artística del pasado, legitimar la del presente y, en consecuencia, orientar la del futuro.

En este objetivo está contenida una hipótesis de trabajo. Sugiero que el arte contemporáneo español es un “campo” en el sentido que le dio al término el sociólogo Pierre

Bourdieu. Éste entendía los campos como espacios de juego cuya estructura “es un estado de la relación de fuerzas entre los agentes o las instituciones implicados en la lucha o, si se prefiere así, de la distribución del capital específico que, acumulado en el curso de las luchas anteriores, orienta las estrategias ulteriores”². Dado que todos los agentes del campo comparten intereses, a sus antagonismos, por virulentos que puedan parecer—y aun llegando a las manos en La Celsa—, subyacen complicidades. Si participas en el juego y reconoces a tus adversarios, si aceptas sus normas, aunque solo sea para cambiarlas, mantienes vivo el campo. La autonomía de esa red de relaciones entre posiciones es, al mismo tiempo, limitada y relativa. En el caso concreto de los campos de producción cultural, estos “ocupan una posición dominada, temporalmente, en el seno del campo del poder. Por muy liberados que puedan estar de las imposiciones y exigencias externas, están sometidos a la necesidad de los campos englobantes, la del beneficio, económico o político”³. A nadie se le escapa que las fluctuaciones en el presupuesto de un centro de arte, el cambio de titular del Ministerio de Cultura, el fracaso comercial de una galería o las transformaciones de las disciplinas académicas modifican las posibilidades de los agentes—comisarios, directores de museo, artistas, investigadores, colectivos o instituciones— a la hora de incidir con sus discursos—vehiculados a través de exposiciones, proyectos artísticos o publicacio-

2. Bourdieu, Pierre, “Algunas propiedades de los campos”, en *Cuestiones de sociología*, Madrid, Itsmo, 2000, p. 113.

3. Bourdieu, Pierre, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 2015, p. 321.

nes— en el campo del arte contemporáneo. Pero, si éste es un terreno de juego con una lógica específica, englobado y en interacción con otros campos, surge de nuevo la pregunta: ¿qué se juegan los agentes?

No resulta fácil conocer los intereses que impulsan las tomas de posición y modifican las relaciones de fuerzas. En el caso concreto del arte contemporáneo español, cabe pensar que los agentes en disputa luchan, principalmente, aunque no solo, por prestigio, legitimidad y poder, tres elementos siempre interconectados. El prestigio de un académico se basa—o, al menos, debería basarse— en la solidez de sus argumentaciones, diagnósticos y propuestas. El reconocimiento en el campo le aportará capacidad para hacer, es decir, poder: proponer lecturas, publicar trabajos, superar posiciones establecidas por otros agentes, defender a determinados artistas, o, en lo puramente material, obtener comisariados bien remunerados y viajar invitado a universidades de todo el mundo, lo cual, a su vez, acrecentará su prestigio. Algo similar podría decirse de un director de museo, que en España rara vez provendrá de la universidad. Su prestigio, ya sea en el plano intelectual o en el de la gestión, le dará la oportunidad de trabajar con artistas de primer nivel, conseguir visibilidad mediática, atraer recursos económicos para su institución e, incluso, mantener una interlocución directa con agentes provenientes de otros campos sociales o políticos. Todo ello le puede catapultar a un centro de más nivel o a una bienal internacional. Difícilmente pasará al ámbito académico, endogámico y mal remunerado. Los creadores lucharán por ganar espacios para su trabajo. Una galería sería y bien relacionada aportará a sus artistas una seguridad financiera que les permita continuar desarrollando proyectos, exponer en museos importantes y ser reconocidos por críticos e his-

toriadores. Los intereses cruzados de estos agentes cambian con el tiempo y están relacionados con proyectos y caracteres personales, pero también con los modos de acción derivados de la posición que ocupan en el campo.

En cualquier caso, al estudiar el campo del arte contemporáneo, mi enfoque es más historiográfico que sociológico. No me interesa tanto el mundo social en el que se tejen los relatos como su potencia, lo que pueden o, al menos, lo que desean hacer en el—y desde el— campo artístico; no pretendo diseccionar los engranajes que operan en ese territorio ni las condiciones de existencia o ambiciones de sus participantes. En este libro voy a detenerme en las narraciones puestas en juego por varios agentes, en sus entrecruzamientos y en el sentido histórico que destilan. Con ello, no propongo una historia al uso—cerrada, sistemática y unidireccional— del arte español desde el último franquismo, pero sí trato de seguir la pista a algunos de los principales conceptos, dinámicas, propuestas curatoriales y construcciones historiográficas que han dado forma a nuestra contemporaneidad.

En estas páginas, el lector no encontrará lecturas en profundidad de proyectos artísticos. Se podría decir que esta es una historia—o, mejor, un entramado de pequeñas historias— sin apenas obras de arte. Asumo que este es un problema metodológico, pero creo que es evidente que los discursos fuertes, aquellos que han constituido el campo, los que han adquirido visibilidad social y han logrado levantar marcos interpretativos o modelos institucionales, han sido desarrollados por comisarios, críticos, directores de museo e investigadores antes que por artistas. El arco temporal que abarca el volumen se extiende desde finales de los años sesenta hasta una actualidad, 2018, marcada por la crisis económica

e institucional. En el último tramo de la dictadura y durante la transición se produjo una rápida mutación del campo del arte contemporáneo. El proceso de normalización democrática transformó las infraestructuras culturales del país y, con ellas, las expectativas de artistas, críticos e historiadores. En este sentido, la transición podría considerarse como el punto de arranque de la contemporaneidad española, un momento clave en la reconstrucción de un sistema altamente institucionalizado en el que sus protagonistas, superada la dictadura y debilitados los horizontes de lucha que movilizaban a la oposición democrática, debían repositionarse en un panorama inestable. En ese gozne histórico, en ese proceso que —para bien o para mal— da sentido a nuestro presente, la fuerza política del antifranquismo, con el que se habían alineado tantos artistas e intelectuales, tendió a disolverse en un panorama dominado por la teorización sobre la postmodernidad. Desde esta perspectiva, los términos antifranquismo y postmodernidad que aparecen en el título de este libro no deben entenderse como inicio y fin de un recorrido clausurado —no son punto de partida y llegada—, sino como polos de tensión que animan las fricciones discursivas que vamos a recorrer.

El primer capítulo introduce a algunos de los agentes que, en las últimas dos décadas, han logrado enunciar relatos influyentes sobre el arte producido en España desde los años setenta. Entre otros, me referiré al proyecto *Desacuerdos*, a José Luis Brea y a Rafael Doctor. Todos ellos reaparecerán a lo largo del libro. En un primer acercamiento a sus propuestas y objetivos, pueden vislumbrarse algunas de las características del campo: el enorme peso de las instituciones financiadas con dinero público —museos, centros de arte— en su configuración, la necesidad de posicionarse con respecto a ciertos hitos históricos e historiográficos o las dificultades

que todo agente debe salvar a la hora de definir la identidad —y, por tanto, el sentido social— del arte español.

A través de entrevistas y documentos localizados en varios archivos, el segundo capítulo reconstruye las actividades de la Célula de Pintores del Partido Comunista de España entre finales de los sesenta y principios de los setenta. Hacia 1967 un grupo de artistas próximos al PCE (Partido Comunista de España) empieza a trabajar en la Escuela Superior de Bellas Artes de Madrid para poner en marcha, con ayuda de artistas profesionales y estudiantes, un sindicato de artes plásticas. Se crean entonces grupos de trabajo que coordinan varios eventos de protesta contra el régimen y por la renovación del sistema artístico. En aquellos grupos de artistas antifranquistas pueden vislumbrarse algunas de las últimas tomas colectivas de posición que los creadores trataron de afianzar antes de la desmovilización generalizada que supuso la transición. El estudio de sus acciones, logros y contradicciones puede ayudarnos a impugnar algunos lugares comunes acerca de las relaciones entre arte y política en el último franquismo.

Los nuevos comportamientos —el conceptualismo español— ocupan una posición equívoca en nuestra historia del arte. Los relatos que han tenido más visibilidad durante las últimas décadas minusvaloran sus aportaciones, en gran medida por el aliento político que caracterizaba a aquellas prácticas y que tanto parecía molestar a Bonet. El objetivo del capítulo 3 es resituar historiográficamente los conceptualismos y estudiar cómo han sido recuperados y reinterpretados desde finales de los ochenta hasta la actualidad a través de exposiciones y proyectos de investigación.

El capítulo 4 analiza los sentidos que adquirió el concepto de postmodernidad durante los ochenta a partir de tres casos de estudio interrelacionados: la producción crítica de

Simón Marchán desde 1978, la revista *La Luna de Madrid* —cabecera clave para entender la movida madrileña—, y las primeras *Muestras de Arte Joven*, dirigidas por Félix Guisasaola. El estudio del concepto de postmodernidad aporta claves para comprender los principales debates desencadenados en el ecosistema artístico de la joven democracia española, sobre todo en lo referido al agotamiento de proyectos estético-políticos transformadores, la expansión de las industrias culturales y las dificultades para construir un sistema del arte saneado en el que los jóvenes artistas pudiesen desarrollar sus carreras profesionales. Analizar la postmodernidad desde los usos que se le daban al término en nuestro medio puede ser útil para desprendernos del peso de teorizaciones provenientes de centros hegemónicos, donde la categoría tuvo significados que, en ocasiones, han sido trasladados de manera acrítica al espacio cultural español.

En el capítulo 5 se propone un estudio del modelo institucional implantado en el MUSAC (Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León) durante el periodo en que Rafael Doctor ocupó la dirección del centro. Éste había desarrollado una carrera curatorial desde principios de los noventa al frente de la Sala Canal de Isabel II y el Espacio Uno del Museo Reina Sofía. Antes de llegar a la dirección del museo leonés, Doctor consiguió modelar una generación de jóvenes artistas españoles y maduró una forma de entender el arte contemporáneo en clave celebratoria. El capítulo explora las conexiones entre la exitosa estética relacional, defendida por el comisario francés Nicolas Bourriaud desde mediados de los noventa, y el modelo de promoción y comunicación que Doctor plantea en el MUSAC como “museo del presente”; pero también las relaciones entre éste y productos culturales asociados a la Movida. De hecho, en

la Movida podría localizarse una tradición relacional típicamente hispana y postmoderna que se redefine y actualiza en el MUSAC.

El capítulo 6 plantea una reflexión final en torno a las dificultades para asir lo contemporáneo. La contemporaneidad se refiere a temporalidades muy diferentes en cada contexto. En el caso español, lo contemporáneo está atraído por las asincronías y *décalages* del par modernidad/postmodernidad, desde el cual los agentes aquí convocados han tratado de fijar posiciones para operar en su presente. El tiempo dislocado de la contemporaneidad aparecerá, a su vez, moldeado por las disfuncionalidades de los programas institucionales implantados en un territorio en el que sigue siendo difícil representar —estudiar, analizar, historiar— y, por tanto, construir una identidad coherente para el arte producido en España en las últimas décadas.

La elección de estos casos de estudio, como expongo en el primer capítulo, parte de experiencias personales, si bien entiendo que su relevancia queda objetivada a lo largo del libro. Como alguien que se ha formado en el medio español desde finales de los noventa y que enseña Historia del Arte en una universidad pública, mi trabajo ha estado condicionado, de un modo u otro, por los debates que aquí se narran. Asumiendo, pues, mi posición en el campo, espero que los recorridos cruzados que serpentean entre estos casos y problemas puedan arrojar luz acerca de la construcción discursiva, repleta de inercias, rupturas y contradicciones, del arte contemporáneo español.

Este libro condensa algunos años de trabajo académico. En ese tiempo he contado con el valioso retorno crítico de mis compañeras en el Departamento de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma de Ma-

drid, en especial, Olga Fernández López, Patricia Mayayo y David Moriente. Parte de estas investigaciones se han desarrollado en el marco de los proyectos *Modernidad(es) Descentralizada(s)* (HAR2017-82755-P) y *Larga Exposición* (HAR2015-67059-P), dirigidos por Paula Barreiro y Noemí de Haro respectivamente. También quiero agradecer el apoyo recibido por parte de Rosa Benítez, Mariola Campeño, Darío Corbeira, Estrella de Diego, Domingo Hernández, Armando Montesinos, Javier Panera, Víctor del Río, Rocío Robles, Sergio Rubira y Daniel Verdú Schumann. Por último, agradezco a Rosa Olivares, Marta Sesé, Clara López y al resto del equipo de Exit su complicidad y la atenta lectura del texto.