

Olvido de la pintura
Arte en España (1970-1990)

Cuadernos Arte Cátedra

Julián Díaz Sánchez

Olvido de la pintura
Arte en España (1970-1990)

CÁTEDRA
CUADERNOS ARTE

1.^a edición: abril de 2025

Diseño de cubierta: Germán Úcar

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaren, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.



© Julián Díaz Sánchez, 2025

© Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S. A.), 2025

Valentín Beato, 21. 28037 Madrid

Depósito legal: M. 249-2025

I.S.B.N.: 978-84-376-4889-7

Printed in Spain

*A Pablo y Ana,
como siempre*

Introducción*

«Es difícil encontrar, en la historia reciente del arte europeo, una cuestión tan succulenta como el auge, mitología y fracaso de la pintura española desde mediados de los años setenta hasta principios de los noventa» (Marzo y Mayayo, 2015: 458): siendo consciente de la dificultad de resolver tan apasionante enigma, creo que algo puede aclararse analizando los (auto)relatos que los protagonistas de las diferentes opciones pictóricas en la escena

* Este trabajo se vincula al proyecto de investigación *Puentes creativos. Desplazamientos, retornos, disidencias y adhesiones en el arte español contemporáneo*. MICIU/AEI, Ref: PID2022-138643NB-100.

española de los años setenta y primeros ochenta pusieron en circulación. Nuestra indagación se refiere sobre todo a la denominada «Nueva Figuración Madrileña» y, en menor medida, al grupo Trama; los dos grupos tuvieron relación entre sí y, como se verá, algunos aspectos en común. En esta década quedó repartido el juego político de la transición y, en gran medida, las llamadas «fuerzas de la cultura» se prepararon para el previsible cambio político que seguiría a la desaparición del dictador:

Hacia mediados de los años sesenta algo muy particular ocurrió en España; la gente más lúcida empezó a comprender la futilidad de la lucha cultural contra el régimen y lo poco que podía dar de sí el sacrificio de un talento artístico o científico para pelear contra un recalcitrante moribundo (Benet, 1996: 198),

aunque hubiera que adaptarse a realidades contundentes, como la censura. Algunos artistas pensaron de forma parecida, por ejemplo, Pedro Almodóvar (que hizo un recorrido completo de la contracultura a la cultura oficial), que se desdiría, con el tiempo, de esta actitud:

Hace veinte años, tras haberme reído de él, mi venganza contra Franco consistía en ni siquiera reconocer su existencia, en hacer mis películas como si no hubiera existido nunca. Actualmente creo que es bueno no olvidar aquella época, recordar que no está tan lejos (Méjean, 2007: 23).

A día de hoy, las palabras de Juan Benet, como las de Pedro Almodóvar, tan distintos, tan alejados, ilustran bien el proceso de desactivación de la cultura descrito con brillantez por Guillem Martínez; según él, esta fue la aportación de la izquierda a la estabilidad política; la relación del Estado con la cultura fue la siguiente: «La cultura no se mete en política —salvo para darle la razón al estado— y el estado no se mete en cultura —salvo para subvencionarla, premiarla o darle honores» (Martínez *et al.*, 2012b: 45). La cultura se convierte así en una gigantesca máquina propagandística del sistema democrático español y sirve, sobre todo, para afirmar la condición modélica de la transición democrática.

A estas alturas, rotos los relatos oficiales de la transición a la democracia, se ha abierto camino la convicción de que hay que gestionar una historia de

carácter plural para analizar un periodo con multitud de estratos y narrativas posibles (Díez, 2011; Hernando, 2017); ha de tenerse en cuenta (aunque se sabe desde siempre) que el proceso fue bastante menos pacífico de lo que se ha dicho (Sánchez Soler, 2010; Baby, 2018), mucho más complejo e improvisado (Juliá, 2017), y que, por otro lado, los ciudadanos tuvieron un papel que no conviene depreciar (Risques *et al.*, 2007) en un proceso que, como afirmó Manuel Vázquez Montalbán en expresión afortunada, pareció más una correlación de debilidades que de fuerzas. En este ámbito, el lugar del arte ha sido, hasta hace muy poco, irrelevante en unas historias que, por otra parte, han concedido una gran importancia a la cultura, seguramente por el papel que, según Guillem Martínez, se le asignó, por su vinculación a la gestión pública y por su capacidad para generar identidades (Albarrán, 2012; Quaggio, 2014). En realidad, uno de los aspectos más visibles de la transición ha sido la creación de un estado cultural a semejanza de los europeos (Fumaroli, 2007 [1991]), construido desde una noción que supone que lo cultural predomina sobre lo social (lo enmascara, incluso) y funciona de modo

autónomo. El término «cultura» se utiliza, además, en sentido lato (todo es cultura).

Dado el interés que la cultura ha suscitado tanto en las prácticas políticas como en los ámbitos de la historiografía, conviene pensar un poco en la hipótesis (algo impostada, es verdad) de François Jullien: «La cultura no es la guinda del pastel. Creo que ese es el gran error de Marx, que dijo cosas esenciales, pero se equivocó cuando dijo que la estructura es la economía y que lo cultural es una superestructura; no, no es cierto, la cultura está en la base» (Elola, 2017: 28; Jullien, 2017). Una idea que podría complementarse con las de Sánchez Ferlosio: «La cultura quedará cada vez más exclusivamente concentrada en el acto cultural, o sea, identificada con su estricta presentación propagandística» (Sánchez Ferlosio, 1984). Puede que haya cierto acuerdo en este asunto: «Siguiendo las posiciones teóricas de George Yúdice y Fredric Jameson, el “modo artístico de producción” se referiría menos a una formación social urbana específica que a un modelo más abstracto de la economía contemporánea que ahora sitúa a la cultura en el centro» (Squibb, 2017: 21).

Por otra parte, Didi-Huberman ha hablado de memoria saturada como aquella en la que lo que se recuerda pierde efectividad porque se sitúa al margen de las condiciones históricas que lo hicieron posible (Cadenas, 2019: 36); es una memoria que deja las causas al margen, y que suele propiciar un «pasado que no quiere pasar» (Morán, 2015: 80). De algún modo, la pintura de la transición ha sido víctima de esa memoria saturada y también, aunque no solo, de una historia del arte que construía sus narrativas por nodos independientes (abstracción, realismo, nueva figuración) y que, parece claro, ha decidido prescindir de la pintura en unos relatos que tienden a priorizar la cultura de masas, la teoría del arte y, en los ámbitos institucionales, la fotografía. Así las propuestas pictóricas de los años setenta parecen estar paralizadas, fuera del tiempo, como el *Grupo de personas en un atrio* que aparece en el famoso retrato múltiple de Guillermo Pérez Villalta, una verdadera imagen de época.

Puede que sea verdad que no hay un momento claro que defina el inicio del arte contemporáneo en España, al menos no como en México, donde la crítica de arte invoca el año 1968 como momento

de ese principio (Albarrán, 2019). Sin embargo, creo que sí hay una fecha para entender los mecanismos de autoconstrucción que condujeron al triunfo efímero de la pintura. Buscar una fecha, un inicio, es siempre una forma de sesgo; cada uno de los relatos artísticos de los años sesenta y setenta (y son muchos) se construye desde una fecha, un hecho, un hito. Pero para esta forma de vuelta al orden que fue la neofiguración hay, sin duda, un año y un libro.

Se trata, ya se habrá adivinado, de *Arte último. La «nueva generación» en la escena española*, un libro sobrevalorado en cierta medida, pero que tiene hoy el valor, de nuevo, de imagen de época; rememora (y canoniza) dos exposiciones celebradas en 1967 en las galerías Amadís y Edurne. Es un pequeñísimo detalle en el intenso año 1969, cuya cronología incluye, entre otras muchas cosas, el escándalo MATESA, el asesinato de Enrique Ruano, unas huelgas en Asturias que condujeron a una declaración de estado de excepción que sería, a partir de entonces, casi la norma y la designación de Juan Carlos de Borbón como sucesor de Franco en la Jefatura del Estado, que se materializó en una sesión solemne de las Cortes el día 22 de julio; la cla-

se política del régimen dejaba clara su previsión de que la desaparición del general Franco («el hecho biológico inevitable») no podía estar muy lejana. En la memoria colectiva, la imagen del anciano general (vestía la chaqueta blanca del uniforme de gala falangista y contaba setenta y siete años) colocándose unas gafas para leer un discurso se superpone a la del astronauta estadounidense Neil Armstrong, que pisó la Luna un día antes. Ese mismo año, los acuerdos con Estados Unidos se habían renovado hasta 1978, lo cual da pie a pensar que, aunque no estuviera todo «atado y bien atado», como afirmó el dictador en su discurso navideño del mismo 1969, tampoco estaba totalmente desanudado.

Añadamos dos detalles: en 1969, Fernando Chueca Goitia redactó un minucioso informe en que proponía la conversión del Hospital de Atocha en un centro cultural (Cabañas Bravo, 1989), y, con el tiempo, la historia del arte español contemporáneo se escribiría en ese edificio. Ese mismo año, Equipo Crónica realiza *Guernica 69*: no es solo que sea una de sus series más logradas; es que, vista hoy, resulta, sencillamente, profética en todas sus partes, pero

especialmente en *La visita*; aunque toda la serie fabula sobre la vuelta del *Guernica* a España (solicitada al MoMA en los últimos años del franquismo), en el cuadro del Equipo se ve la pintura de Picasso expuesta en una sala que bien podría ser del Museo del Prado, la mano del quinqué sale del cuadro y el busto y el brazo de la parte inferior se encuentran en el suelo de la sala vacía, en la que se dispone a entrar un grupo de hombres vestidos de chaqué, ataviados con unas bandas y a los que es inevitable identificar como próceres del régimen franquista.

Por otra parte, el año 1969 tiene un papel fundamental en el proyecto *Desacuerdos*, como momento de inicio de algunas prácticas artísticas disidentes, ocultas hasta hace poco tiempo, pero muy visibles en las propuestas historiográficas más recientes. El año, por tanto, es el punto de partida para articular un relato histórico-artístico alternativo muy evidente sobre todo en los primeros volúmenes del proyecto.

El mundo del arte empieza a tomar posiciones, en muchos casos, como hemos visto, al margen de las coyunturas políticas (aunque observándolas desde una distancia prudente). Aguirre afirma el final

de la vigencia del informalismo (canonizado en el Museo de Arte Abstracto de Cuenca en 1966), algo que no era ningún secreto. Al mismo tiempo, se desmarca de los realismos, y, de paso, declara una separación radical entre el arte y la política que los críticos y los artistas vinculados a la Nueva Figuración Madrileña seguirán de manera contundente. Por su parte, los miembros de Trama, pese a su decidida posición ideológica, afirmarán la intelectualización del hecho artístico (de la actividad de pintar, al menos), y ambos grupos reivindicarán en la práctica la vigencia del concepto de alta cultura.

Los artistas y críticos situados alrededor de la pintura no tuvieron una mala relación con lo que se denomina «contracultura», que crecería desde 1966 al ritmo en que lo hizo la industria cultural que, en los primeros años de la transición, proporcionó al país la imagen más evidente de cambio. En los últimos tiempos, la cultura de masas ha tenido un papel importantísimo en las narrativas de la transición (Labrador, 2017; Costa, 2018, y Ribas, 2021, entre otros muchos trabajos que podrían citarse), tanto que puede que se haya sobredimensionado,

igual que las políticas culturales que, en la práctica, han centrado los relatos que tienen que ver con el arte. Por otro lado, la práctica de la pintura ha generado un relato (esta es una de nuestras principales hipótesis) en buena medida monopolizado por sus protagonistas (artistas y críticos) y cerrado desde el principio. Por muchos motivos, el más evidente, aunque puede que no el más poderoso, es el de la tendencia a la autocanonización que todos los grupos tienen (veremos más de un ejemplo en estas páginas). La cultura de masas y el estudio del sistema del arte han ganado terreno en el ámbito de la historia del arte contemporáneo. Así que es posible que la idea de Javier Utray de que el grupo de figurativos al que, más o menos vagamente, perteneció fue banalizado y degradado por la Movida (Escribano, 2008: 42) no sea del todo falsa. Queda claro, a estas alturas, que el grupo en cuestión no encontró la proyección internacional que buscaba.

En estas páginas estudiaremos los mecanismos de autoconstrucción en los ámbitos de la llamada «Nueva Figuración Madrileña» (cuyos titulares negaron siempre cualquier condición grupal) y tam-

bién los del grupo Trama, que, al contrario que los primeros, exhibieron un alto perfil ideológico. Lo haremos poniendo los documentos en relación con un contexto que nunca aparece y que parece ser el elemento esencial de las narrativas desde el principio.

Las artes plásticas, insistimos, no han encontrado un lugar claro en los relatos generales de lo que se denomina «la cultura de la transición» (Martínez, 2012a), ni en los oficiales ni en los alternativos; han generado narraciones aisladas, muchas veces escritas por los propios protagonistas; resulta más bien paradójico que esto haya sucedido en los años de expansión de la historia del arte; la historia de la pintura de la época se ha escrito con frecuencia desde la memoria personal.

Inicialmente el cuarteto de Amadís [Carlos Alcolea, Carlos Franco, Rafael Pérez Mínguez y Guillermo Pérez Villalta] compartía muchas cosas. Una fuerte conciencia de la tradición de la pintura y de lo que Juan Antonio Aguirre iba a llamar «la manera antigua»; una no menos fuerte voluntad de autoanálisis; la capacidad de asumir aspectos entonces poco apreciados de la cultura y la vida españolas; la

voluntad de releer críticamente la modernidad, tomando en consideración no solo ciertos hitos de la misma, sino también ciertas rupturas con las lecturas más lineales que de ella se solían hacer todavía en aquel tiempo (Bonet, 1991: 16),

y más cosas, como David Bowie, Roxy Music o la aversión al arte comprometido. Este es, exactamente, el programa que animó, en los años setenta y ochenta (especialmente en la primera década), el arte no político que durante un tiempo ocupó el primer plano de la escena española y que, contra todo pronóstico, pasó pronto al olvido. Pero es también un perfecto ejemplo del tipo de relato cerrado (de consumo interno) al que nos referimos y en el que al crítico le interesa subrayar, sobre todo, que las cosas se hicieron bien. Si el inicio de este libro es el año 1969, el final es algo más incierto, aunque sus hitos principales sean *1980*, una exposición que tuvo lugar en 1979 y anunciaba el comienzo de un momento brillante para la pintura española y *Madrid DF*, que preveía la posibilidad de que el Madrid de los años ochenta pudiera equipararse al París de 1905 o al Londres de 1960.