

1

**DE TRANSICIONES,
DESPLAZAMIENTOS Y
REFORMULACIONES.
ARTE, DEROGACIÓN DEL
FRANQUISMO Y MUTACIÓN
CAPITALISTA**

Narcís Selles



CAPÍTULO 1
DE TRANSICIONES, DESPLAZAMIENTOS Y REFORMULACIONES.
ARTE, DEROGACIÓN DEL FRANQUISMO Y MUTACIÓN CAPITALISTA

Cuando el ensayista y crítico de arte Alexandre Cirici murió, el 10 de enero de 1983, estaba escribiendo una novela de tesis, *Els ànecs salvatges*, en que a partir de sus vivencias personales pretendía tratar el cambio de valores y actitudes que se hizo evidente en el campo del arte durante la segunda mitad de la década de los setenta y que se consolidó en los ochenta¹. La obra en cuestión se inspira en personajes del entorno social de la escuela Eina, donde Cirici había ejercido de profesor, los cuales habían ido pasando de un espíritu inquieto, altamente receptivo a la experimentación estética y a nuevas alternativas vitales e intelectuales, hacia planteamientos y modos de hacer cada vez más conservadores y acomodaticios en una sociedad en la que, una vez superada la dictadura, la llamada “cultura de la mercancía”² pasó a ejercer, cada vez con mayor intensidad, un dominio implacable. En el relato aparece un personaje, Andreu Clarà, especie de alter ego de Cirici y a la vez prototipo del compromiso político e intelectual, que ve desplazada la posición de relevancia de que había disfrutado pocos años antes en favor de Claudi Buixeres, un representante del mundo de los negocios y la especulación económica.

Las transformaciones que intentaba plasmar el tratadista barcelonés en su novela inacabada iban ciertamente más allá del arte y respondían a un proceso histórico complejo en que confluían múltiples realidades y donde se imbricaban fenómenos particulares y de alcance restringido con dinámicas generales. Con el presente artículo pretendemos apuntar algunos aspectos de aquella alteración de valores que se dio en las prácticas y los discursos estético-ideológicos generados en el ámbito catalán, así como evidenciar en qué medida el gran viraje que se daba en el mundo occidental repercutió en un contexto local que sufría, en muchos aspectos, un desfase bastante importante en relación con la situación que se daba en la mayoría de países de su entorno. Un

1. Alexandre Cirici, *Els ànecs salvatges*, [Los patos salvajes], obra inédita incompleta. Se conserva en el archivo particular de A. Cirici.
2. Malcolm Bull, “Entre las culturas del capital”, *New Left Review* nº 11, noviembre-diciembre de 2001.

desfase que era inseparable de unas circunstancias históricas marcadas por la persistencia de un sistema político de raíz totalitaria.

En el título de este ensayo hemos utilizado el plural “transiciones”, no solamente porque las inflexiones que se produjeron durante el desmantelamiento del Régimen franquista y la construcción de una nueva institucionalidad afectaron a diversos ámbitos de la sociedad —si bien algunos quedaron prácticamente incólumes—, sino también porque las dinámicas transicionales que se desarrollaron en un mismo campo y durante un determinado espacio de tiempo ni tuvieron una única orientación, ni afectaron a todo el mundo de la misma manera³.

Así, por ejemplo, en el aspecto propiamente político, se ha señalado una primera fase de la Transición dominada por la antítesis “democracia contra dictadura”, mientras que posteriormente, una vez establecido cierto terreno de juego común por parte de los principales agentes involucrados en el proceso, la nueva antítesis pasaría a ser “democracia contra utopía”, paralela a la disyuntiva entre la necesidad de pasar

3. Sería posible señalar varios sentidos en la relación entre arte, transiciones y Transición. Así, las transiciones artísticas en la Transición corresponderían al paso desde unas determinadas posiciones, interacciones y relaciones de poder en el campo artístico a otras dentro de una dinámica de cambio político, y no a una simple progresión lineal de tendencias estéticas. La Transición como marco agruparía el conjunto del arte producido en esta coyuntura histórica de límites laxos. Mientras que la Transición como motivo englobaría aquellas aportaciones artísticas que hacían del proceso transicional, o de aspectos a él vinculados, uno de los objetos de su mirada, a menudo desde una voluntad manifiestamente performativa. Finalmente, y en parte relacionada con la anterior, podríamos hablar de la Transición como experiencia vital, en que las prácticas artísticas se inserirían, desde una intervención directa y de carácter activista, en la lucha socio-política con el fin de influir en su desarrollo.

CAPÍTULO 1
DE TRANSICIONES, DESPLAZAMIENTOS Y REFORMULACIONES.
ARTE, DEROGACIÓN DEL FRANQUISMO Y MUTACIÓN CAPITALISTA

página para mirar el futuro o establecer una pedagogía del recuerdo⁴. Nuestra atención se centrará básicamente en esta fase posterior, que es en la que Cirici enmarcó su obra de ficción⁵, y prolongaremos nuestra mirada, aunque sea de forma sucinta, en algunos episodios del periodo durante el cual empezó a desarrollarse una cierta política artística por parte del gobierno catalán después de la restauración de la Generalitat.

Ciertamente, los cambios artísticos de los que venimos hablando afectaron a todo el Estado español, pero se hicieron más visibles en Cataluña, ya que las posiciones puestas en cuestión, desplazadas o rebatidas habían disfrutado de una mayor proyección y reconocimiento público así como de una notable relevancia política. En efecto, sobre todo desde el segundo lustro de los años sesenta⁶, la intensidad de la movilización opositora a la dictadura había ido propiciando experiencias estético-comunicativas inéditas y nuevas conexiones cognitivas con dinámicas cívicas o socio-políticas que se situaban al margen o en

4. Javier Muñoz Soro, "La transición de los intelectuales antifranquistas (1975-1982)", *Ayer* nº 81, 2011, pp. 35-37. En relación a la terminología usada, nos permitimos apuntar que los árboles de las palabras no han de impedirnos ver el bosque de los sentidos. Así, hay que precisar que el término "democracia" englobaba proyectos muy diferentes, algunos claramente contrapuestos; y que el resultado finalmente alcanzado fue básicamente el fruto de unos determinados acuerdos y decisiones condicionados por una determinada correlación de fuerzas en un momento histórico concreto, en ningún caso la encarnación de un modelo ideal, razón por la cual en la nueva síntesis persistieron mecanismos, estructuras y valores del viejo orden autoritario. Por otro lado, vale la pena tener presente que el concepto de "utopía" no es necesariamente contrario a la idea de democracia; más allá de su interesada asimilación a algo quimérico, la utopía abre la posibilidad de pensar alternativas a lo existente y diseñar otros proyectos. O, en fin, la voluntad de construir el futuro no tiene, desde una mirada actual, por qué resultar incompatible con el establecimiento de unas políticas de la memoria.
5. Atendimos una experiencia artística enmarcada en los momentos finales de la fase anterior, caracterizados por una aguda confrontación entre los grupos opositores y el Régimen, en Narcís Selles, "Arte y política en la Transición. El caso de la Assemblée Democràtica d'Artistes de Girona (ADAG)", *Brumaria* nº 2, 2003.
6. En aquellos momentos, el campo artístico, más allá de viejas persistencias tradicionalistas, presentaba una multiplicidad de corrientes e intereses, desde prolongaciones informalistas, espacialistas y diversos tipos de visualismos (abstractos, neoconcretos, óptico-cinéticos, etc.), algunos relacionados con proyectos de reformismo social, hasta manifestaciones emergentes que impugnaban las sensibilidades más ensimismadas y trascendentalistas. Unas sensibilidades que los realismos críticos, los nuevos realismos y ciertas derivaciones del pop art ya habían empezado a poner en cuestión unos años antes.

contra de la oficialidad. A pesar de la diversidad de sus planteamientos, del reducido número de personas involucradas y de su limitada influencia social, alcanzaron una resonancia bastante considerable. Su capacidad de intervención crítica y voluntad interpeladora forzaron a sectores artísticos significativos a entrar en diálogo y tomar partido en relación a sus propuestas⁷.

Desde la distancia que nos da nuestra actual perspectiva, podemos considerar que el citado cambio ideológico-cultural, venía impelido por dos factores fundamentales. Por un lado, por las irradiaciones derivadas de la última mutación sistémica global del capitalismo, con todas sus implicaciones en el terreno político, social, económico y cultural⁸. Y, por otro, por las consecuencias derivadas del proceso de derogación del franquismo, el establecimiento de un nuevo marco jurídico-político y el impulso de políticas culturales acordes con las necesidades y exigencias de la nueva situación. De manera que ambas realidades —la global y la local— no dejaron de interactuar e influirse mutuamente en su desarrollo. Y el campo artístico, en tanto que subsistema con sus dinámicas propias, se vio condicionado por esta dialéctica, así como por sus especificidades y contradicciones internas. Con cierta frecuencia se ha atribuido la residualización de determinadas prácticas estéticas de cariz antagónico a la casi exclusiva superación del sistema autoritario, en el sentido de que habría sido

7. El que posiblemente era el principal medio escrito de canonización artística en Cataluña, la revista *Serra d'Or*, que aglutinaba las diversas corrientes ideológicas de la oposición democrática bajo el manto protector de la comunidad benedictina de Montserrat, promovió de manera destacada las llamadas prácticas desmaterializadas, las poéticas pobres, el arte conceptual y manifestaciones conceptualistas de la mano de A. Cirici, M. Vidal y A. Suárez; mientras que otras publicaciones —*Destino*, *Qüestions d'Art*, *D'Art*, *Batik*, *Artes Plàstiques*, *Presència*, *Artlugi*, etc.— mostraron niveles variables de interés y receptividad hacia las citadas tendencias. Esta actitud de los críticos de *Serra d'Or*, que pretendían vincular la contemporaneidad artística catalana con las propuestas consideradas más avanzadas de la escena internacional, fue a menudo contestada desde ciertos sectores del catalanismo que pensaban que la publicación tenía que tratar indiscriminadamente todas las líneas estéticas que se daban en Cataluña. Por otro lado, A. Tàpies, sobre todo en el declinar conceptualista y la emergencia de la nueva pintura, tachó a la revista de tendenciosa por no atender suficientemente las reactualizaciones de la disciplina pictórica.

8. Fredric Jameson, *El giro cultural*, Manantial, Buenos Aires, 1999, pp. 55-77.

CAPÍTULO 1
DE TRANSICIONES, DESPLAZAMIENTOS Y REFORMULACIONES.
ARTE, DEROGACIÓN DEL FRANQUISMO Y MUTACIÓN CAPITALISTA

la quiebra de la dictadura y la instauración de la democracia el motivo del desarme y la aparente despolitización de estas manifestaciones críticas o disidentes⁹, y se ha tendido a infravalorar la repercusión de la pujante e involucionista corriente de fondo que venía afectando los considerados países de libre mercado.

Según Charles Harrison y Paul Wood, la Documenta de Kassel de 1972 prefiguró algunos de los substanciales cambios que se manifestarían en los años siguientes. Hacia mediados de la década, ya resultaba evidente que las condiciones económicas que habían sostenido el desarrollo de una vanguardia diversa y cosmopolita se estaban modificando¹⁰. Los sectores más atentos de la crítica catalana dejaron puntual constancia de los desplazamientos y las transformaciones que se experimentaron en los grandes eventos artísticos internacionales, y las ideas de parada y de estancamiento “vanguardista” pronto se hicieron presentes¹¹. En este sentido, algunas miradas articuladas desde la esfera estética en el Estado español apuntaron, con cierta precocidad y en relación a otros ámbitos de la sociedad, algunos de los cambios que se expresarían en toda su amplitud un poco más tarde. No tanto como consecuencia de un supuesto carácter anticipatorio del arte, sino más bien por su autonomía relativa y por la influencia más o menos directa de las tendencias estético-ideológicas emergentes que acabarían hege-

-
9. Por otro lado, no hay que confundir la muerte del dictador —el año 1975— con el fin simultáneo de la dictadura, ya que tras la desaparición de Franco la legalidad y las instituciones franquistas aún quedaban en pie. Algunas periodizaciones usadas por la historiografía tienden a obviar que la llamada Transición no era algo ajeno al tiempo del franquismo. Cf. Pere Ysàs, “La crisis de la dictadura franquista”, en: Carme Molinero (ed.), *La Transición, treinta años después*, Península, Barcelona, 2006, p. 27.
10. Charles Harrison y Paul Wood, “Modernidad y modernismo”, en: *La modernidad a debate. El arte desde los cuarenta*, Akal, Madrid, 1999, p. 213.
11. Cf. Narcís Selles, *Alexandre Cirici Pellicer, una biografía intelectual*, Afers, Catarroja, Barcelona, 2007, pp. 345-350. En el artículo “L'actualitat a debat: La Documenta”, *Artilugi* nº 1, diciembre de 1977, las críticas V. Combalia, A. Suárez y M. Vidal consideraban que la citada manifestación representaba la visión oficial del arte contemporáneo y que estaba sometida a unos determinados intereses mercantiles. A su entender, el arte actual y verdaderamente vivo ya no pasaba por las coordenadas de la exposición de Kassel.

monizando los espacios centrales. Vamos a ver algunos aspectos de todo ello, de forma necesariamente sucinta, en las páginas siguientes.

De turbulencias y naufragios, para unos; de bonanzas y viajes en crucero, para otros

La situación internacional durante los años setenta estuvo marcada por el agotamiento del modelo de crecimiento capitalista que se instauró tras la II Guerra Mundial gracias a un proceso de expansión rápido y continuo, el cual había vivido su cénit durante los cincuenta y sesenta. Estas dos décadas se habían caracterizado por la reinversión del capital excedente en el comercio y la producción material. Sin embargo, al final del ciclo se dio una importante caída de la tasa de ganancia que indicaba una crisis de sobreacumulación. Y con el incremento de las presiones competitivas entre los diferentes agentes económicos, una parte del capital dinero se apartó del comercio y la producción, lo que supuso una financiarización de la economía y el incremento de las actividades especulativas¹². Las formas de acumulación capitalista basadas en la plusvalía obtenida del sistema productivo cedieron el paso a lo que David Harvey ha calificado como “acumulación por desposesión” (apertura forzada de mercados, privatizaciones, pérdida de derechos no mercantiles por parte de los trabajadores, etc.)¹³.

El nuevo escenario de recesión, en el que se combinaban una inflación elevada y una tasa de crecimiento baja, propició un aumen-

12. Todos estos cambios sucedían en un momento de declive del poder estadounidense en el orden geoestratégico, a pesar de los enormes esfuerzos y los ingentes gastos militares que había supuesto la intervención en el sudeste asiático, la cual, a su vez, había provocado un déficit estatal extraordinario. Cf. Giovanni Arrighi, *El largo siglo xx. Dinero y poder en los orígenes de nuestra época*, Akal, Madrid, 1999, pp. 322-390.

13. Bob Sutcliffe, “Viejo y nuevo imperialismo. Un comentario sobre *The New Imperialism* de David Harvey y *Empire of Capital* de Ellen Meiksins Wood”, *Mientras Tanto* n° 104-105, otoño-invierno de 2007.

CAPÍTULO 1
DE TRANSICIONES, DESPLAZAMIENTOS Y REFORMULACIONES.
ARTE, DEROGACIÓN DEL FRANQUISMO Y MUTACIÓN CAPITALISTA

to del paro y el agravamiento progresivo de las desigualdades, con un repunte de los extremos de pobreza y de riqueza, así como de los márgenes de distribución de las rentas en la zona social intermedia. La historia de los años que siguieron a 1973 fue, según Eric Hobsbawm, la historia de un mundo que perdió el rumbo y que se deslizó hacia la inestabilidad y la crisis¹⁴. Esta dinámica tiene su correlato político en la victoria del thatcherismo en el Reino Unido y el acceso, poco después, del Partido Republicano al gobierno de los Estados Unidos. La escena mundial vivió una fuerte ofensiva neoconservadora con la aplicación en varios estados de los principios del neoliberalismo, ensayados previamente en el Chile pinochetista; mientras que las políticas socialmente avanzadas sufrieron un retroceso bastante generalizado a pesar de la presencia de partidos de tendencia socialdemócrata en el gobierno de diversos países¹⁵. Para Terry Eagleton, aquellos fueron unos años marcados por un estado de recesión de los planteamientos y estrategias de la izquierda transformadora fruto de una derrota política específica y de la desilusión, pero sobre todo de la falta de fe en una alternativa y de la sensación de impotencia política que se había ido apoderando de mucha gente¹⁶.

En este estado de pesimismo y desmoralización aparecieron reactualizaciones de la vieja noción de posthistoria, esto es, la creencia en la imposibilidad de nuevos avances en política y en arte, como si el arsenal de la experiencia histórica se hubiera agotado¹⁷. Para Peter Wollen, el uso del tropo “posmodernismo” expresaba la confusión

14. Eric Hobsbawm, *Historia del siglo xx, 1914-1991*, Crítica, Barcelona, 1995, pp. 403-431. Ahora bien, para el capitalismo como tal, aquellos fueron unos años florecientes, pero en cambio para las sociedades fueron especialmente malos. En efecto, el capital conoció numerosas oportunidades de inversión con tasas de beneficio a menudo más elevadas que en épocas anteriores. Cf. Luc Boltanski y Ève Chiapello, *El nuevo espíritu del capitalismo*, Akal, Madrid, 2002, pp. 18-22.

15. Geoff Eley, *Una historia que ganar: Historia de la izquierda en Europa, 1850-2000*, Crítica, Barcelona, 2003, pp. 381-423.

16. Terry Eagleton, *Las ilusiones del posmodernismo*, Paidós, Barcelona, 1997.

17. Perry Anderson, *Los fines de la historia*, Anagrama, Barcelona, 1996, p. 88.

causada por la crisis simultánea y persistente del fordismo en economía y de las vanguardias cultas en las artes¹⁸.

La coyuntura política de Cataluña durante los últimos años de la dictadura franquista, con una cultura de oposición muy influida por una diversificada izquierda marxista y con un PSUC que había emprendido el camino del eurocomunismo, presentaba aún un escenario lleno de esperanzas para un cambio sustancial, no solo con respecto al orden autoritario, sino también en relación al mismo sistema capitalista. Más allá de los partidarios de avanzar hacia opciones socialistas o socializantes, no hay que obviar el hecho de que las configuraciones concretas adoptadas por el capitalismo en los diferentes países eran bastante diversas. Y partidos catalanes en absoluto “izquierdistas” llegaban a propugnar el llamado “modelo sueco”. De manera que las aspiraciones transformadoras abrazaban un amplio espectro de sensibilidades, estrategias y objetivos sociopolíticos, algunos claramente antagónicos entre ellos, y, a la vez, contenían una dosis importante de vaguedades e indefiniciones¹⁹. Tras la muerte del dictador, a pesar de la importancia que adquirió la movilización en amplias capas de la sociedad, se fue asumiendo que las condiciones objetivas, más el contexto internacional en el que quedaba alineado el Estado español, no eran lo suficientemente favorables para una ruptura estructural. Sin embargo, la resolución de ese largo contencioso tuvo unas consecuencias culturales muy significativas. El hipotético desencanto político que hizo entrar en crisis a muchos sectores de la izquierda cuajó y se erigió como estado de ánimo de una sociedad inmersa en una profunda crisis económica.

En aquellas circunstancias, el mundo de la creación vivió, en términos generales, un repliegue desde las anteriores perspectivas críticas, un enclaustramiento disciplinar y una inclinación hacia diversas

18. Peter Wollen, *El asalto a la nevera. Reflexiones sobre la cultura del siglo xx*, Akal, Madrid, 2006, p. 221.

19. Francisco Fernández Buey, “Para estudiar las ideas olvidadas en la transición”. Disponible en: <https://bit.ly/2zT8S5B> (Fecha de consulta: 26 de enero de 2012).

CAPÍTULO 1
DE TRANSICIONES, DESPLAZAMIENTOS Y REFORMULACIONES.
ARTE, DEROGACIÓN DEL FRANQUISMO Y MUTACIÓN CAPITALISTA

formas de revisionismo estético. Al mismo tiempo, se producía una creciente mercantilización inducida por el nuevo modelo capitalista así como una progresiva y cada vez más omnipresente estetización del entorno, que no era ajena al creciente despliegue de la industria de la cultura y del ocio. Los principales ensayos de acción colectiva orientada ideológicamente y con voluntad socio-política transformadora se desarticulaban con bastante rapidez y, si bien se mantuvieron algunas opciones individuales que apuntaban en esta dirección, se vieron cada vez más desplazadas hacia espacios residuales del sistema artístico. El Grup de Treball²⁰, aparentemente el intento más consistente de articular una neovanguardia implicada social y políticamente, se disolvió antes del fin del franquismo, precisamente cuando crecían las luchas y las acciones de protesta. Una disolución que fue, en gran medida, un efecto de sus propias contradicciones internas, así como de las distintas expectativas profesionales, motivaciones personales y grados de compromiso político de sus componentes. Por otra parte, el hecho de que estos fueran de orígenes sociales muy diversos —alta burguesía, capas intermedias y clases trabajadoras—, a pesar de su común izquierdismo ideológico, tampoco debió favorecer su cohesión. Seguramente este conjunto de factores fueron relevantes para los miembros del colectivo a la hora de decidir entre permanecer en Cataluña, en un espacio artístico periférico, conflictivo y con un endeble sistema del arte, o fijar, o en otros casos mantener, su residencia en una zona central —Estados Unidos— con un clima más distendido, con unas infraestructuras más sólidas y con un entorno cultural más diversificado y receptivo, que ofrecía mayores posibilidades de proyección.

De los componentes del grupo, unos abandonaron la práctica del arte o se integraron en el orden estético-ideológico emergente; otros,

20. Antoni Mercader, "Sobre el Grup de Treball", en: Pilar Parcerisas (ed.), *Idees i actituds. Entorn de l'art conceptual a Catalunya, 1964-1980...*, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1992, pp. 65-71; Antoni Mercader, Pilar Parcerisas y Valentín Roma (eds.), *Grup de Treball*, MACBA, Barcelona, 1999; Pilar Parcerisas, *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España, 1964-1980*, Akal, Madrid, 2007, pp. 233-259.

a pesar de no renunciar a una crítica interdisciplinaria de la realidad, fueron tendiendo hacia modelos discursivos más abstractos; unos terceros privilegiaron su trabajo personal profundizando en la instalación o la performance; unos pocos más mantuvieron el interés por las nuevas tecnologías de la imagen y el análisis crítico de los *mass media*²¹. El cineasta Pere Portabella se integró de lleno en el mundo de la política institucional, mientras el escritor Carles Hac Mor, autor de significativas aportaciones en el campo de la teoría bajo la inspiración del grupo *Tel Quel*²², que hacía una síntesis entre un cierto marxismo, el psicoanálisis y la semiología, modificaría su perspectiva, de modo que la subversión de los códigos lingüísticos dejaba de estar incardinada en una estrategia de cambio social²³.

-
21. Cabe destacar la publicación del libro de Eugeni Bonet, Joaquim Dols Rusiñol, Antoni Mercader y Antoni Muntadas, *En torno al video*, Gustavo Gili, Barcelona, 1980. Desde 1975, se celebraban en Barcelona unos encuentros sobre videoarte, organizados primero desde el Institut de Teatre y posteriormente en el Palau de la Virreina. Cf. Jesús Carrillo (ed.), *Desacuerdos 4. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, Arteleku, Diputación de Granada, MACBA y UNIA, Barcelona, 2007.
 22. C. Hac Mor formó parte del colectivo Ignasi Ubac (1975-1976), junto con S. Pau y A. Munné, todos ellos provenientes del Grup de Treball, y F. Fanés. En su crítica al *establishment* literario catalán, coincidían en parte con el grupo Trencavel (1974-1976), con nombres como J. Fuster, X. Romeu u O. Pi de Cabanyes, si bien estos últimos, vinculados al independentismo de base marxista del Partit Socialista d'Alliberament Nacional (PSAN), defendían un proyecto de literatura nacional-popular de inspiración gramsciana. Otros autores, como B. Mesquida, Q. Monzó o J. Albertí presentaban afinidades y diferencias hacia ambos grupos. Cf. Margalida Pons (ed.), *Textualisme i subversió: Formes i condicions de la narrativa experimental catalana (1970-1985)*, PAM, Barcelona, 2007. También cabe citar diversos sectores vinculados a la editorial Llibres del Mall, fundada a finales del 1973, que, desde posiciones de izquierda catalanista y/o independentista, propugnaban la experimentación formal, la revisión creativa de viejos modelos retóricos y la reelaboración culturalista de determinadas tradiciones de vanguardia, en especial las representadas por J. V. Foix y J. Brossa. Este último y A. Tàpies apadrinaron al grupo. El 1975, la editorial publicó en facsímil la obra conjunta de Brossa y Tàpies, *Novel·la* (1965). Entre sus impulsores cabe destacar los poetas M. M. Marçal, R. Pinyol y X. Bru de Sala. Posteriormente el artista J. P. Viladecans se vinculó al grupo.
 23. C. Hac Mor, según nos ha contado él mismo, colaboró con F. García Sevilla en unas primeras pinturas que pretendían encontrar una salida al universo conceptualista y a la inflación ideológica. En contra de la idea de una ruptura radical, persistían aspectos de la teoría vinculados tanto a la *jouissance* barthesiana como al psicoanálisis (en torno al deseo, el lugar del sujeto, el mundo del inconsciente, etc.).

CAPÍTULO 1
DE TRANSICIONES, DESPLAZAMIENTOS Y REFORMULACIONES.
ARTE, DEROGACIÓN DEL FRANQUISMO Y MUTACIÓN CAPITALISTA

Personas y colectivos más o menos cercanos a las posiciones de Mor, como los intelectuales y artistas provenientes del textualismo y/o del grupo Trama, hicieron un trayecto hasta cierto punto similar. La progresiva renuncia a la teoría, el abandono del marxismo y la disociación entre revolución formal y revolución social, consumados a finales de los años setenta, llevó su obra de raíz materialista a una alteración estratégica y a una basculación de sentidos inclinados ahora hacia la autorreferencialidad, el ejercicio metalingüístico y/o la expresión de la subjetividad personal²⁴. En este cambio influyeron sin duda los nuevos posicionamientos de quienes habían sido sus principales referentes internacionales²⁵. De manera que, como apuntábamos anteriormente, este proceso de tránsito en el terreno de las superestructuras ideológicas no era simplemente un efecto de las nuevas condiciones políticas que se daban en el contexto local.

Ahora bien, cabe decir que mientras que en el Viejo Continente el encuentro entre modernidad y marxismo tendía a retroceder, en el Reino Unido y Estados Unidos, más allá de las opciones más difundidas y institucionalizadas, se hacían nuevos usos y lecturas de esta

-
24. En el año 1978, a raíz de la presentación en Madrid de las revistas *Diwan* y *Trama*, F. Jiménez Losantos y J. Rubio, en nombre de las respectivas publicaciones, explicaron su ruptura con el marxismo y su evolución respecto al psicoanálisis. En relación a este último, cabe decir que los miembros de Trama habían asistido a los seminarios que el argentino Oscar Masotta empezó a impartir en Barcelona unos años antes sobre Lacan. En el acto citado se aclararon posiciones: apoyo más o menos crítico en la carta de los intelectuales europeos de la nueva derecha sobre las libertades individuales y apoyo a los nuevos filósofos; según la crónica de Juan Manuel Bonet, "Presentación de las revistas *Diwan* y *Trama*", *El País*, 12 de mayo de 1978.
25. En 1974, después de un viaje a China junto a M. Pleyner, P. Sollers, F. Wahl y R. Barthes, Kristeva ya manifestó su distanciamiento con respecto al comunismo chino. Cf. Susan Rubin Suleiman, "La dernière avant-garde?", en: Denis Hollier, *De la littérature française*, Bordas, París, 1993, p. 957. Y en 1976, el grupo *Tel Quel* explicitó su ruptura con el maoísmo. Cf. "A propos de maoïsme", *Tel Quel* n° 68, 1976, p. 104. En 1980, P. Sollers consideraba que la historia de las vanguardias europeas había acabado, que se habían convertido en académicas y que ya no tenían ninguna función subversiva. Cf. Chowki Abdelamir, "On n'a encore rien vu", *Tel Quel* n° 85, 1980, p. 21. Sollers proyectaba el fracaso de su ideario político-literario, marcadamente ideologista y totalizador, sobre todas las corrientes y tendencias de vanguardia, algunas de las cuales no solo no tenían nada que ver con su perspectiva, sino que incluso se oponían a ella. Algo parecido sucedió con Louis Althusser y otros teóricos influyentes de su entorno, los cuales en 1977 declararon la crisis del marxismo.

confluencia, enriquecidos con aportaciones de diversa índole y abiertos a las múltiples dimensiones de lo social²⁶. Paralelamente, una parte muy importante de la investigación y de la literatura marxistas desplazó su centro de producción al mundo anglosajón y también a los países nórdicos, donde los estudios de base empírica y la reflexión histórica contextualizada en los terrenos de la filosofía y las ciencias sociales disfrutaban de un mayor arraigo, mientras que en la mayor parte del continente europeo predominaba la pasión especulativa²⁷. En Cataluña y en el conjunto del Estado español, la recepción de la escena artística anglosajona, a pesar de las constantes referencias a sus principales metrópolis, en especial Nueva York, no incorporó, más allá de casos aislados, estas perspectivas críticas, sino que los mecanismos de filtración y mediatización (medios de comunicación, centros de exposición públicos y privados, iniciativas oficiales, etc.) tendieron a difundir y promover las opciones que no entraban en conflicto con los modelos estéticos que respondían a las nuevas necesidades políticas, culturales y económicas hegemónicas en el Estado español. De manera que el manido “pluralismo” no dejaba de ser, en la mayoría de los casos, una mera retórica al servicio de la nueva tesis dominante²⁸.

Por su parte, la Asamblea Democràtica d'Artistes de Girona (ADAG) que, tras la desaparición del Grup de Treball, se había consti-

-
26. Cf. John Roberts, “Muntatge, dialèctica i facultació”, en: Jorge Ribalta (dir.), *Domini públic*, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1994; y Martí Peran, “Propietat i teatralitat. En el trànsit dels anys vuitanta”, en: VV.AA., *Sobre la crítica d'art i la seva presa de posició*, MACBA, Barcelona, 1996. También son útiles: Lucy Lippard, “Caballos de Troya: arte activista y poder”, en: Brian Wallis (ed.), *Arte después de la modernidad*, Akal, Madrid, 1991; y Nina Felshin, “¿Pero esto es arte? El espíritu del arte como activismo”, en: Paloma Blanco, Jesús Carrillo, Jordi Claramonte y Marcelo Expósito (eds.), *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2001.
27. Francisco Fernández Buey, “Marxismos y neomarxismos en el final del siglo xx”, en: Javier Muguerza y Pedro Cerezo (eds.), *La filosofía hoy*, Crítica, Barcelona, 2000, p. 156.
28. Tanto la rápida dilución, la residualidad o la asimilación de las experiencias estéticas de cariz antagónico como la generalizada y acrítica adopción de modelos puristas, restauracionistas y neotradicionalistas sugieren la endeblez y la escasa consistencia intelectual del sistema del arte en España, así como su exagerada dependencia de los patrones cosmopolitas en boga y de las necesidades políticas de los grupos de poder.

CAPÍTULO 1
DE TRANSICIONES, DESPLAZAMIENTOS Y REFORMULACIONES.
ARTE, DEROGACIÓN DEL FRANQUISMO Y MUTACIÓN CAPITALISTA

tuido en el principal grupo de intervención socio-política de Cataluña, también renunciaría pronto a su práctica a raíz de los primeros cambios sustanciales en la esfera político-institucional²⁹. Jaume Fàbrega, crítico de arte discípulo de Cirici, militante socialista y uno de los ideólogos del colectivo, pasó a propugnar, en nombre del avance hacia la normalidad democrática, la sustitución del enfrentamiento por la negociación y la necesidad de una profesionalización del mundo del arte³⁰. Y, en poco tiempo, su discurso asumiría la gratuidad y el hedonismo como funciones privilegiadas del arte³¹. Otros miembros de la asociación gerundense defendieron posiciones parecidas. Así, por ejemplo, Niebla, militante del PSUC, consideraba que “ahora es el momento de poder empezar a hacer gran pintura, la que corresponde a nuestro momento histórico”. También entendía que el movimiento conceptual había desorientado a los artistas, y que el arte no debía patentizar los problemas sociales de forma servil³². Poco antes, en la publicación *Art/Actitud*, que presentaba una exposición de antiguos componentes de la ADAG, se afirmaba que la obra de arte “no tiene —no ha de tener, ni aportar— ninguna otra significación que aquella que, en sí misma, trascienda de su estricta Presencia”³³.

29. Una de las primeras medidas rupturistas fue el reconocimiento por el gobierno español, el año 1977, de J. Tarradellas como presidente de la Generalitat, es decir antes de la aprobación de la Constitución española, con lo que, implícitamente, se asumía la legalidad anterior a la dictadura franquista. Una maniobra con la que, paradójicamente, se pretendía evitar que el proceso de cambio en Cataluña fuera conducido por las izquierdas socialistas y comunistas, las cuales se habían impuesto en las primeras elecciones generales. En el resto del Estado español, con la excepción de Euskadi, ganó la UCD, surgida y alimentada desde las entrañas mismas del aparato franquista estatal, si bien la diversidad de intereses que acogía y su instrumentalismo oportunista acabó propiciando una dinámica implosiva.
30. Narcís Selles, *Art, política i societat en la derogació del franquisme. L'Assemblea Democràtica d'Artistes de Girona*, Llibres del Segle, Gaüses, 1999, p. 150.
31. Narcís Selles, “Pràctiques artístiques i dinàmica sociopolítica. Apunts sobre la construcció de la imatge de la nova Girona des del camp de l'art”, en: VV.AA., *L'art a finals del segle xx*, Universitat de Girona y Ajuntament de Girona, Gerona, 2002.
32. Isabel Juanola, “Niebla, una cal·ligrafia personal”, *Punt Diari*, 8 de junio de 1979, p. 21 [todas las traducciones al castellano son del autor].
33. P.C.M. (Pep Colomer Martí), *Art/actitud* nº 1, agosto-septiembre de 1978. Precisamente, P. Colomer y antiguos miembros de la ADAG —J. Faixó y E. Ansesa— formaron parte de la primera junta gerundense de la naciente Federació Sindical d'Artistes Plàstics de Catalunya.



Fig. 1. Grup Praxis 75, *Eleccions a Girona*, h. 1983

Por el contrario, el otro teórico del grupo, Enric Marqués, si bien no adoptó este cambio de orientación tampoco sería capaz de encontrar una alternativa viable³⁴. Solo el Grup Praxis 75, con sus montajes críticos, su inserción en las contradicciones del contexto local y el cultivo de una estrategia colaborativa con los nuevos movimientos sociales, mantuvo y actualizó el espíritu de la ADAG, pero ya en una posición residual dentro del campo artístico³⁵.

34. E. Marqués había militado en el PSUC hasta 1968, había sido uno de los ideólogos de Estampa Popular y mantenía relaciones con su principal impulsor, José Ortega. Posteriormente, se vinculó con el sector artístico-cultural —UPA— de que disponía el FRAP en París. Tras su regreso a Cataluña y la experiencia de la ADAG, dio apoyo a varios intentos de confluencia de fuerzas rupturistas, de la izquierda radical al independentismo de izquierdas, pero ninguno de estos proyectos tuvo éxito.

35. Narcís Selles, *El Grup Praxis 75 (1975-1990), una guerrilla comunicativa*, Ajuntament de Girona, Girona, 2011.

CAPÍTULO 1
DE TRANSICIONES, DESPLAZAMIENTOS Y REFORMULACIONES.
ARTE, DEROGACIÓN DEL FRANQUISMO Y MUTACIÓN CAPITALISTA

Este giro ideológico de las prácticas artísticas quedaba apuntado en un texto de la crítica Victòria Combalia, proveniente del entorno conceptualista, la cual contaba, en el prólogo de un libro colectivo, que no había sido posible centrar su temática en las relaciones entre el arte y la política debido a la reacción de quienes debían participar: “¿cómo enfocar, en 1979, un tema que parecía tan árido y tan superado a la vez?”³⁶. Por su parte, Alicia Suárez y Mercè Vidal, también señalaban la preeminencia de posiciones inhibitoras con respecto a la política en el campo artístico³⁷; mientras que para Javier Rubio, proveniente del grupo Trama, la primera y principal función del arte no era otra que la fidelidad a su propia naturaleza. Asimismo, Rubio reprochaba la perspectiva sociológica y la crítica a la mercantilización, que había sido uno de los caballos de batalla de las neovanguardias conceptualistas³⁸. Un poco más tarde, Carles Hac Mor reconocía que “de la involución ideológica actual nadie se escapa por ninguna tangente, la regresión nos afecta a todos, todo el mundo la sufre e incluso se la puede disfrutar, depende de cómo se tome y del partido que se pueda sacar con ella”³⁹.

El énfasis puesto en la despolitización artística y la defensa de un arte autoreferencial, autónomo y con voluntad de inscribirse de manera eficiente en el mercado acabaron convirtiéndose en lugares comunes

36. Victòria Combalia, “Prólogo”, en: VV.AA., *El descrédito de las vanguardias artísticas*, Blume, Barcelona, 1980, p. 7.

37. Alicia Suárez y Mercè Vidal, “De la década prodigiosa a el sueño ha terminado”, en: VV.AA., *El descrédito de las vanguardias*, op. cit., p. 90.

38. Javier Rubio, “La razón ética”, en: VV.AA., *El descrédito de las vanguardias*, op. cit., p. 55.

39. Carles Hac Mor, “Fer força no és pas moure bregues”, *Artilugi* nº 10, mayo de 1980, p. 6.

para sectores mayoritarios del campo artístico⁴⁰. Pero, como ha indicado Tomás Llorens, esta supuesta despolitización venía promovida desde el ámbito político, tanto por la UCD como por el PSOE⁴¹. Jorge Luis Marzo, por su parte, ha subrayado con perspicacia los paralelismos entre esta estrategia estatal y las políticas artísticas promovidas por el franquismo en los años cincuenta y primeros sesenta⁴², más allá del hecho evidente de que en un caso se quería consolidar una dictadura y en el otro se buscaba la equiparación con las democracias liberales. Ahora bien, si buscamos paralelismos históricos, la recesión de finales de los setenta tiene bastantes similitudes con el giro de los años treinta, en que conspicuos vanguardistas pasaron del rupturismo estético-ideológico a opciones de modernidad moderada. La instauración de la República reclamaba, a su entender, dejar a un lado el “espíritu

40. Una de las iniciativas más relevantes en la construcción y promoción de esta representación aconflictiva y despolitizada del arte en la sociedad española posfranquista fue la exposición *New Images from Spain*, celebrada en Nueva York y que contó con el apoyo de instancias oficiales. El eco de sus tesis en España fue muy grande. La imagen que se proyectó fue la de normalidad, a pesar de las profundas tensiones que atravesaban la sociedad, y la de un arte moderno que solo se planteaba problemas estéticos, “an art-as-art expression”, en palabras de la curadora. Los artistas participantes fueron S. Aguilar, C. Calvo, T. Gancedo, A. Muntadas/Serrán Pagán, M. Navarro, G. Pérez Vilalta, J. Teixidor, D. Villalba y Zush. Cf. Margit Rowell, *New Images from Spain*, The Solomon R. Guggenheim Foundation, Nueva York, 1980. Tras la iniciativa estaba la galería Vandrés. En paralelo y bajo idéntico título se organizó una muestra de los mismos autores, más J. L. Alexanco, en la Hastings Gallery de Nueva York. En el artículo de F. Calvo Serraller, “El arte español contemporáneo a la búsqueda de su identidad”, incluido en el catálogo, el crítico reafirmaba el que sería el nuevo relato canónico y consideraba que los jóvenes artistas españoles hacían, por fin, del arte la verdadera cuestión de su identidad, lejos de la historia política.
41. Según Llorens, esta opción representaba “la expresión artística oficial y oficialmente protegida”. Tomás Llorens, “El arte español de los 80: una visión polémica”, en: VV.AA., *Pintura española de vanguardia (1950-1990)*, Fundación Argenteria, Visor, Madrid, 1998, p. 111. Los gobiernos de la UCD, sobre todo en la etapa de J. Tusell como director de Bellas Artes, ya impulsaron desde el arte la construcción de una nueva identidad estatal en contraposición con la España más tradicional, culturalmente aislada y “diferente” del resto de Europa, pero excluyendo no solamente disidencias anticapitalistas o imaginarios alternativos, sino incluso cualquier crítica ética o moral al franquismo. Cf. Giulia Quaggio, “Política cultural y transición a la democracia: el caso del Ministerio de Cultura UCD (1977-1982)”, *Historia del Presente* n° 17, 2011.
42. Jorge Luis Marzo, “El ¿triunfo? de la ¿nueva? pintura española de los ochenta”, en: VV.AA., *Toma de partido. Desplazamientos*, Institut d’Edicions de la Diputació de Barcelona, Barcelona, 1994. También trata y amplía el análisis Juan Albarrán, “Entre el viejo arte político y las nuevas políticas artísticas: La desactivación del arte español durante la transición democrática”, *Trasdós* n° 11, 2009.

CAPÍTULO 1
DE TRANSICIONES, DESPLAZAMIENTOS Y REFORMULACIONES.
ARTE, DEROGACIÓN DEL FRANQUISMO Y MUTACIÓN CAPITALISTA

de inquietud” y las “estridentes subversivas” y adoptar un “espíritu de reconstrucción” acorde con las posibilidades inéditas que abría el nuevo marco político⁴³. La diferencia es que el antagonismo social y la tensión internacional lejos de moderarse, crecieron. Y la progresiva polarización de posiciones, más allá del terreno de juego liberal-democrático, preludiaba el futuro enfrentamiento a gran escala.

En el Estado español, la evolución de la realidad política y social del posfranquismo, con las medidas de ajuste económico para contener la inflación, la consolidación de la reforma política y la necesidad de definir y apuntalar un nuevo marco institucional, puso en un primer plano de las agendas de las fuerzas políticas mayoritarias las ideas de estabilidad y de consenso. Aquellos eran unos momentos fundacionales, de fijación de las bases que debían regular la vida colectiva —los Pactos de la Moncloa se aprobaron el 1977, la Constitución española el 1978 y el Estatuto de Autonomía de Cataluña el año siguiente—. En esta nueva coyuntura, el enfrentamiento y la movilización se fueron sustituyendo por los acuerdos entre los representantes de los principales partidos y sindicatos⁴⁴, a fin de construir, con las menores tensiones posibles y con llamadas constantes a la moderación, un nuevo terreno de juego, siempre bajo la amenaza de los llamados poderes fácticos, los cuales no dejaron de limitar y condicionar, sin ninguna legitimidad democrática, todo el desarrollo del proceso.

En Cataluña, la entrada en el flamante gobierno autonómico de los catalanistas liberal-conservadores y democristianos de CiU, con el apoyo del republicanismo liberal de ERC, y, a partir de 1982, el acceso al poder del Estado de un PSOE que había renunciado al marxismo y a todo ideario anticapitalista y que incluso erradicó el keynesianis-

43. Cf. Guillem Díaz-Plaja, *L'avantguardisme a Catalunya i altres notes de crítica*, La Revista, Barcelona 1932. Hemos tratado esta cuestión en Narcís Selles, “La revista *Victors*. Art, cultura i política en la Girona republicana”, *Locus Amoenus* nº 3, 1997 y “Les cultures artístiques del republicanisme”, en: Enric Pujol (dir.), *El somni republicà*, Viena, Barcelona, 2009.

44. El año 1979 fue el punto culminante de la conflictividad social, en que el número de huelguistas y horas perdidas alcanzó las más altas cotas. Además, persistían numerosas violencias de distinto signo.

mo de su programa⁴⁵, así como la crisis en que entraron el PSUC y el PCE, abonaron el terreno de juego para la consolidación de una cultura y un arte afirmativos, de plena sintomatología posmodernista. En tal situación, tendió a imponerse una visión bastante reduccionista y supraestructural de la política democrática, fuertemente condicionada por la situación heredada, en la que lo público se relacionaba de forma casi exclusiva con la esfera político-institucional. Los movimientos asociativos que habían erosionado el régimen autoritario fueron cediendo su lugar a la política parlamentaria hasta llegar a un estado de desarticulación y desmantelamiento de las redes de autoorganización popular⁴⁶.

El ejercicio del disenso, base y fundamento de la democracia, quedaba bajo sospecha ante el juego de equilibrios que parecía exigir el nuevo estado de cosas. De modo que la dinámica artística y las necesidades políticas dominantes confluían en una tendencia hacia cierto estado de mansedumbre, de apaciguamiento de lo conflictivo. Este proceso ligaba muy bien con la consolidación en el campo artístico del discurso en torno a la autonomía y la especificidad del arte y de las disciplinas artísticas. En su justificación teórica se hacía uso de un amplio abanico de obras y autores que iba de la concepción kantiana de la estética como categoría autónoma que respondía a una finalidad desinteresada hasta Roman Jakobson y su concepto de función poética pasando por G. E. Lessing y su *Laocoonte* (1766), en la que trataba los condicionamientos y las limitaciones propios de los diferentes medi-

45. Según G. Eley, la política económica promovida por el PSOE desde el gobierno español fue “furiosamente tecnocrática: modernización neocapitalista y reestructuración industrial en beneficio de la integración en Europa, desmantelamiento del sector público, desempleo masivo”. Cf. Geoff Eley, *Una historia que ganar*, op. cit., p. 421. Mientras que para D. Sassoon, la aplicación progresiva de medidas liberales de desregulación por parte del PSOE en la lucha contra la crisis económica convertía el nombre del partido, con el énfasis sobre socialista y obrero, en un anacronismo. Cf. Donald Sassoon, *Cien años de socialismo*, Edhasa, Barcelona, 2001, pp. 677-684.

46. Este proceso afectó también a los ambientes *undergrounds* y contraculturales de la época, que vivieron una progresiva desnaturalización de sus planteamientos y una integración en las vías institucionales. Cf. Pepe Ribas, *Los setenta a destajo*, Destino, Barcelona, 2007.

os artísticos⁴⁷. El uso de estas categorías en el contexto posfranquista pretendía encerrar el arte en una especie de autonomía blindada, en un idealizado espacio de pureza estética a salvo de las posibles contaminaciones de la vida política y social. Según Vidal y Suárez, en los productores de arte se detectaba “la misma actitud dimisionaria y desencantada de muchos activistas políticos” que se habían situado “en la vía de una práctica reformista o en la del pasotismo”⁴⁸.

Representaciones artigráficas dominantes y sistema socioartístico

En este contexto de mutación capitalista y de intensificación de los mecanismos reguladores de la producción, de reorganización del mercado de trabajo, de declive de la manufactura, de recesión del gasto público y de aplicación de medidas privatizadoras impulsadas por la clase dirigente, reapareció una visión del mundo que ponía en cuestión lo moderno asociado a la razón y a sus capacidades transformadoras.

47. Hay que aclarar que, en contra de la idea consolidada en los ochenta, que atribuía a las neovanguardias y a las prácticas críticas de los sesenta y setenta un absoluto desinterés por las formas estéticas, fueron artistas e intelectuales vinculados a dichas corrientes los que introdujeron sistemas de análisis crítico especialmente atentos a la dimensión formal de las obras y los que hicieron uso de métodos inspirados en autores que actualizaban y añadían complejidad a la reflexión pionera de los formalistas rusos. En Cataluña, un año clave fue 1967 en que se organizaron unas jornadas de intercambio en la escuela Eina con los miembros del Gruppo 63 (U. Eco, R. Barilli, G. Dorfles, A. Spatola, etc.). L. Goldman y R. Barthes también impartieron, el 1968 y el 1969 respectivamente, seminarios en Barcelona. O, en fin, M. Sacristán tradujo *La crítica del gusto* (1966) de G. Della Volpe. Por su parte, el colectivo madrileño que impulsaba la colección Comunicación también editó textos históricos de referencia (V. Shklovski, I. Tinianov, R. Jakobson o J. Mukarovsky) y aportaciones más actuales (F. Antal, L. Marin, R. Barthes o A. Ponzio). Todos ellos intentaron indagar en cómo interactuaban y se interrelacionaban las formas artísticas y las formaciones y las tramas sociales. En cambio, el formalismo hegemónico en los ochenta tendía a extasiarse en una percepción endogámica de su objeto, casi como si fuera una emanación de la naturaleza y no un artefacto histórico condicionado por una multiplicidad de factores estéticos y extraestéticos. Sobre los diferentes usos y recepciones del formalismo, Raymond Williams, *La política del modernismo. Contra los nuevos conformistas*, Manantial, Buenos Aires, 1997, pp. 224-226.

48. Alicia Suárez y Mercè Vidal, “De oca a oca y tiro porque me toca”, *Artilugi* n° 9, marzo de 1980, p. 5.

En un período caracterizado por la desposesión escalonada y gradual de los derechos de los trabajadores bajo el fantasma de la crisis económica, se hicieron presentes unas dinámicas de pensamiento que reactualizaban el viejo tema del mal del siglo o del *kulturpessimismus*⁴⁹. Según Vázquez Montalbán, “la batalla cultural se aplicó a inocular pesimismo histórico, incluso catastrofismo, para amedrentar a las clases ascendentes y forzarlas a detenerse, cuando no a retroceder, para “conservar” un determinado estatus de supervivencia”⁵⁰.

Este alejamiento y esta desconfianza hacia las políticas de aspiración emancipadora, así como una actitud antiintelectualista, caracterizó a corrientes estéticas emergentes como la transvanguardia y los neoexpresionismos, las cuales propugnaban la recuperación de una identidad correspondiente al *genius loci* que, supuestamente, habitaba en la cultura propia⁵¹. Se imponía pues una revisión de ciertas tradiciones nacionales o un repliegue selectivo hacia lo particular, según unas pautas interpretativas a menudo esencialistas y reductoras. Estas construcciones ideológicas afectaron, más si cabe, a los discursos dominantes en el Estado español, a causa del proceso de refundación en que este se hallaba inmerso. Disquisiciones psicológicas y abstractas sobre el “ser” del arte español y del arte catalán impregnaron buena parte de las narrativas artigráficas. Según Kevin Power, el arte se convirtió “en un escaparate que representaba, promocionaba e imitaba simbólicamente la búsqueda de una nueva identidad

49. Véase Juan José Sebrelli, *El olvido de la razón. Un recorrido crítico por la filosofía contemporánea*, Debate, Barcelona, 2007.

50. Manuel Vázquez Montalbán, *La literatura en la construcción de la ciudad democrática*, Crítica, Barcelona, 1998, p. 98.

51. El tratadista Bonito Oliva, proveniente del entorno del Gruppo 63, se preguntaba: “¿Qué confianza se puede tener en el futuro si ya no existe un proyecto o un modelo de transformación social y el curso de la historia ya no es cumplidamente lineal?”. En una línea similar, Christos M. Joachimides, apelaba a un nuevo espíritu de la pintura y a la ratificación de los valores tradicionales. Cf. Achille Bonito Oliva, “Transvanguardia: Italia/América” [1982] y Christos M. Joachimides, “Un nuevo espíritu de la pintura” [1981], en: Anna Maria Guasch (ed.), *Los manifiestos del arte posmoderno*, Akal, Madrid, 2000.

CAPÍTULO 1
DE TRANSICIONES, DESPLAZAMIENTOS Y REFORMULACIONES.
ARTE, DEROGACIÓN DEL FRANQUISMO Y MUTACIÓN CAPITALISTA

nacional⁵². El modelo formal que se convertiría en hegemónico durante los primeros ochenta tomó elementos de la abstracción lírica y de cierta neofiguración de años anteriores como fuentes de inspiración y bases retóricas a partir de las cuales construir simbólicamente esta nueva identidad posfranquista⁵³, más desde la mistificación y la deshistorización que desde el análisis crítico.

En Cataluña se impusieron, en síntesis, dos líneas discursivo-institucionales en relación al hecho artístico⁵⁴, si bien no dejaban de presentar coincidencias y entrecruzamientos, incluso algunos de los artistas con más proyección fueron integrados en ambas líneas a la vez. La primera correspondía, a grandes rasgos, a un modelo con voluntad restauracionista —de las técnicas, las disciplinas y los lenguajes— que defendía un arte autónomo en su artisticidad, el cual en algunos casos también incorporaba dimensiones lúdicas, historicistas, simbólicas o alegóricas, y que solía explicitar su alejamiento y su supuesta superación de las prácticas “radicales” y “politizadas”⁵⁵. Un tipo de discursividad cercano al del núcleo madrileño, encabezado por Juan M. Bonet, Quico Ribas, Ángel González o Francisco Calvo Serraller, y con afinidades a determinadas poéticas internacionales. Fue el relato que, en general,

52. Kevin Power, “La ligereza de los ochenta”, *Revista de Occidente* n° 129, 1992, p. 96.

53. Uno de los signos iniciales de afirmación de este relato era el distanciamiento y/o la oposición con respecto a la Barcelona capital de la cultura crítica, la contestación sociopolítica y el arte alternativo, así como hacia las izquierdas culturales madrileñas (S. Marchán, V. Bozal, A. Corazón, etc.). En este sentido es interesante el pequeño debate que se produjo a raíz de un artículo de V. Combalia —“La crítica desde la crítica”, *Batik* n° 50, junio-julio de 1979—, y que fue contestado por Juan Manuel Bonet, “La crítica desde la crítica, sobre un artículo de Victoria Combalia”, *El País*, 26 de julio de 1979. Posteriormente, Combalia se incorporaría al equipo docente de Eina y pasaría a ejercer la crítica de arte en la sección “Catalunya” de *El País*, a partir de 1981, y se iría adaptando a las sensibilidades estéticas dominantes. Precisamente este periódico jugaría un importante papel en la construcción de la nueva identidad artística española bajo la batuta de F. Calvo Serraller.

54. Es fundamental, a nuestro entender, caracterizar los modelos dominantes y las relaciones de poder a que responden, ya que es a partir de ellos desde donde se establecen encasillamientos y se imponen jerarquías, o desde donde se dan operaciones de apropiación ideológica, procesos resignificadores y silenciamientos.

55. Los autores de Cataluña que se vieron más integrados en este relato fueron X. Grau, G. Tena y, sobre todo, J. M. Broto, F. García Sevilla y un poco después M. Barceló. A un nivel menor, Zush, R. Llimós, F. Amat y L. Claramunt. Y, posteriormente, en el campo de la escultura S. Solano y J. Plensa.

asumieron y proyectaron instancias estatales, grandes galerías españolas, departamentos universitarios de arte y centros de Bellas Artes, una parte de las publicaciones especializadas o potentes entidades financieras⁵⁶, lo cual le otorgó una gran capacidad hegemonzadora.

Mientras que la segunda, un poco posterior en el tiempo y de carácter más ecléctico, recogía determinadas prolongaciones conceptualistas y ciertas tradiciones de vanguardia bastante enraizadas en el tejido sociocultural catalán y las amalgamaba con las tendencias neo-revisionistas en boga. Esta orientación fue promovida por el Servei d'Arts Plàstiques (SAP) de la Generalitat de Catalunya en sus primeros años, y si bien pronto diluyó sus aspectos más revulsivos continuó apelando, desde una óptica más subjetivista que históricamente contextualizada, a un supuesto espíritu vanguardista como principal definidor de la identidad catalana.

Por lo que hace a la primera representación podemos señalar algunas iniciativas que contribuyeron a abrirle paso. Posiblemente entre las más novedosas haya que destacar la recepción y adaptación de los planteamientos materialistas del colectivo francés Supports/Surfaces. El grupo Trama fue el introductor de sus tesis y adquirió una gran visibilidad en la escena artística catalana con la exposición en la Galería Maeght, *Per una crítica de la pintura* (1976), avalada con una finalidad táctica por Tàpies, el cual en su pugna con los conceptualismos y quienes los apoyaban —en especial los críticos de *Serra d'Or*— pretendía impulsar una nueva vía desde la que afirmar la contemporaneidad y vigencia de la pintura; si bien los miembros del grupo ya habían dado a conocer su propuesta estética dos años antes en las jornadas *Noves Tendències a l'Art*, organizadas por el FAD y el Instituto Alemán de

56. La Obra Social de la Caixa de Barcelona y la Fundació Caixa de Pensions, vinculadas a las dos principales cajas de Catalunya, se destacaron en la organización de grandes exposiciones como una forma de promoción de las respectivas entidades.

CAPÍTULO 1
DE TRANSICIONES, DESPLAZAMIENTOS Y REFORMULACIONES.
ARTE, DEROGACIÓN DEL FRANQUISMO Y MUTACIÓN CAPITALISTA

Barcelona⁵⁷. Pero su incorporación y participación en el nuevo relato hegemónico se hizo desde la desnaturalización de sus presupuestos de partida, de modo que la supuesta radicalidad política originaria — comunismo de inspiración maoísta— se disolvió como un terrón de azúcar en el mar de un retoricismo visual marcadamente endogámico.

Por otro lado, en 1975 se celebró la I Biennial de Barcelona de Jove Pintura Contemporània, impulsada por la Obra Social de la Caixa de Barcelona⁵⁸, que puede contemplarse como una vindicación de la tradicional disciplina en unos momentos en que las prácticas alternativas y conceptuales aún mantenían operatividad e influencia. Esta reorientación tiene una expresión relevante en un texto posterior de Victòria Combalia en que consideraba que, frente a la sensación de que, en arte, “ya todo estaba dicho”, quedaba la opción autorreflexiva, es decir la mirada hacia la propia práctica y la búsqueda de una ruta personal y especializada. Y frente a las crecientes dificultades del activismo, cierta aceptación de la postura tradicional del artista⁵⁹.

-
57. El año 1976, también participaron, entre otras, en las exposiciones *Pintura-1* celebrada en la Fundació Miró, junto a artistas como J. Chancho, C. Pujol, E. Lootz, C. León o J. Teixidor; *Polémica* en la galería Buades de Madrid o *España. Vanguardia artística y realidad social: 1939-1976* en el marco de la Bienal de Venecia. Paralelamente, en la Universitat Central de Barcelona, A. Cardín, F. Jiménez y Álex S. Valero pasaron a impulsar la *Revista de literatura* y dedicarían un número monográfico al freudomarxismo. La exposición *En la pintura* (1977), celebrada en el Palacio de Cristal de Madrid, al lado de G. Delgado, C. León y P. Ortuño, representó el cénit y el nadir de la pintura-pintura. Posteriormente, lo colectivo cedió el paso a lo individual. Cf. Javier Lacruz, *El grupo de Trama*, 2 vol., Mira, Zaragoza, 2002-2003.
58. Los artistas ganadores en las primeras ediciones fueron Niebla, J. Teixidor y P. Palomer (1975), J. Vidal y F. García Sevilla (1977), C. Pazos y D. Lleixà (1980), Q. Corominas y J. M. Broto (1982), A. Genovart y M. Raseró (1984). En un clima de plena euforia pictoricista, Giralt-Miracle, habitualmente comedido, atacó globalmente y sin matices al arte conceptual, al que acusaba de arrogante, farragoso, oportunista y de haber proclamado una profecía desorientadora y condenada al fracaso. Un posicionamiento personal respetable como crítico, aunque hay que tener en cuenta que en aquellos momentos era el principal responsable de las políticas artísticas de la Generalitat. Daniel Giralt-Miracle, “Acotacions a la Biennial de Barcelona o el triomf de la pintura”, en: Josep Miquel Garcia (comis.), *Cinc biennals*, Obra Social de la Caixa de Barcelona, Barcelona, 1985.
59. Las obras maduras de J. Hernández Pijuan, A. Ràfols Casamada, J. Teixidor, A. Tàpies o las últimas aportaciones del Equipo Crónica se situarían, según Combalia, en esta dirección. En cambio, no consideraba las aportaciones de los jóvenes miembros de Trama a causa de su mimetismo hacia los modelos franceses (Cane, Devade, Dezeuze, Viallat, etc.). Victòria Combalia, “Autorreflexió”, en: *Art i modernitat als Països Catalans*, Staatliche Kunsthalle, Berlín, Barcelona, 1978.

Esta línea interpretativa acabaría confluyendo con determinadas derivaciones formalistas, como las que sustentaban la exposición *American Painting: The Eighties. A Critical Interpretation*, comisariada por Barbara Rose y que se pudo ver en Barcelona en 1981. La muestra se presentaba como una propuesta de futuro y contó con el apoyo del Ayuntamiento de la ciudad, de mayoría socialista. A pesar de los posicionamientos que hubo en contra⁶⁰, la capacidad de atracción y reconocimiento público de los patrones neopuristas llevó a muchos artistas catalanes a distanciarse de las opciones más críticas y experimentales⁶¹. Dos pintores influyentes del entorno del PSC, Albert Ràfols Casamada y sobre todo Joan Hernández Pijuan jugaron un papel relevante en este desplazamiento estético-ideológico, al que se añadieron muchos jóvenes vinculados al entorno personal y/o docente de ambos artistas, la escuela Eina y la Facultat de Belles Arts. Precisamente, sectores vinculados a Eina fueron los restauradores de los viejos Salons de Tardor⁶², también con el apoyo del Ayuntamiento de Barcelona. En el catálogo del primer año, la crítica M. Teresa Blanch hablaba de los “extremistas años precedentes” y de cómo la pintura y la escultura retornaban “lo más desinhibidamente posible sobre las propias identidades” para “recuperar la antigua sensibilidad subjetiva y dar nuevamente una personalización en el arte”. Un arte que supuesta-

60. Por ejemplo, E. Sales, que había estado vinculado al Grup de Treball, la calificó de reduccionista y de carecer de interés, “no estamos de acuerdo con los criterios de Barbara Rose (la comisaria), ni con las obras seleccionadas, ni creemos que se debe hacer futurología con las obras de ayer”. El crítico se preguntaba con lucidez por qué se ofrecía aquella muestra, y en cambio “las grandes exposiciones indiscutibles no llegan”. Enric Sales, “El museu imaginari de Barbara Rose o les discutides profecies d’una experta en art”, *El Món* nº 18, 16 de abril de 1981, p. 32.
61. Una anécdota que ilustra este nuevo clima se dio durante la concesión de los premios de la III Biennial de Pintura (1980). El jurado, formado por A. Cirici, J. Glusberg y D. Walker, otorgó el máximo galardón a la obra *Milonga* de C. Pazos, que tenía poco que ver con la emergente ortodoxia pictórica. La decisión fue contestada por una parte de los asistentes al acto que armados con tubérculos y verduras amenazaron con lanzarlos a los miembros del jurado. Daniel Giralt-Miracle, “Acotacions a la Biennial...”, *op. cit.*
62. La comisión organizadora estaba formada por los artistas J. Colomer, D. Dalmau, F. Llopis, R. Rabassa, J. Ribas y S. Segura, el escritor C. Hac Mor y el cineasta M. Huerga. Mientras que la comisión de apoyo incluía a los escultores S. Aguilar, los críticos T. Blanch, V. Combalia, J. Rubio, R. Queralt y los pintores M. Girona, J. Hernández Pijuan y A. Ràfols Casamada.

CAPÍTULO 1
DE TRANSICIONES, DESPLAZAMIENTOS Y REFORMULACIONES.
ARTE, DEROGACIÓN DEL FRANQUISMO Y MUTACIÓN CAPITALISTA

mente lleno de energía, persuasión, esfuerzo y deleite⁶³. La muestra se siguió celebrando hasta el año 1986, con altos y bajos, intentos de apertura, ciertos elementos de autocrítica y cambios de formato.

La exposición *Vint-i-sis pintors, tretze crítics. Panorama de la jove pintura espanyola* se enmarcaba en una orientación cercana⁶⁴. Esta iniciativa propició la entrada en escena de Alexandre Cirici, quien, tras una etapa de desorientación ante el giro posmoderno, con la inesperada ruta adoptada por algunos de sus discípulos como Ferran Garcia Sevilla y las opciones asimiladas por buena parte de sus compañeros intelectuales del entorno socialista, empezaba a tomar posiciones críticas hacia el estado de cosas⁶⁵. Según el tratadista barcelonés, la muestra venía inspirada por un nuevo hegemonismo estatal y ofrecía una imagen homogénea y deformadora de la realidad artística, ya que obviaba la diversidad de los diferentes contextos socioculturales y excluía las prácticas y disciplinas no tradicionales. A su entender, mientras que en la capital española se seguía mayoritariamente el modelo localizado en el oeste americano, basado en una reacción de inspiración comercial contra el arte alternativo y de investigación, en Cataluña el interés se decantaba hacia los núcleos artísticos experimentales de

63. M. Teresa Blanch, "La represa dels salons en veu d'Albert Ràfols Casamada", en: *I Saló de Tardor*, Ajuntament de Barcelona, Barcelona, 1982, p. 6.

64. Los pintores participantes fueron A. Albacete, F. Amat, M. Barceló, J. M. Bermejo, J. M. Broto, C. Calvo, M. A. Campano, Ch. Cobo, G. Delgado, C. Franco, X. Franquesa, F. García Sevilla, A. Gortázar, X. Grau, M. Lamas, J. Morea, J. Navarro Baldeweg, A. Patiño, G. Pérez Villalta, M. Salinas, S. Sevilla, G. Sin, J. Suárez, J. Teixidor, I. Tovar y J. Uslé; y los críticos eran T. Blanch, J. M. Bonet, V. Combalia, J. R. Dávila, M. García, V. Lleó, M. Navarro, R. Queralt, P. Ramírez, Q. Rivas, J. Rubio, X. Saenz de Gorbea y D. Santos. La exposición itineró por Barcelona, Madrid, Valencia, Alicante, Sevilla, Cáceres y Santander, y ejerció una gran influencia. *Vint-i-sis pintors, tretze crítics: Panorama de la jove pintura espanyola*, Centre Cultural de la Caixa de Pensions, Obra Social de la Caixa de Pensions, Barcelona, 1982.

65. Narcís Selles, *Alexandre Cirici Pellicer, op. cit.*, pp. 356-372. Vale la pena destacar que los nuevos posicionamientos críticos de Cirici se produjeron después de la recepción de la obra de J. Habermas, que asociaba posmodernismo con neoconservadurismo, y de los planteamientos de G. Dorfles, uno de los habituales referentes del ensayista barcelonés, que consideraba que el posmodernismo correspondía a un reaccionarismo. Las nuevas y más complejas lecturas de la posmodernidad que hicieron F. Jameson o H. Foster, las cuales abrieron vías inéditas y suministraron sólidos puntos de apoyo a las izquierdas culturales, no llegaron a ser conocidas por Cirici, que murió a principios del año 1983.

Afonso ALBACETE
Frederic AMAT
Miquel BARCELÓ
José María BERMEJO
José Manuel BROTO
Carmen CALVO
Miguel Àngel CAMPANO
Chema COBO
Gerardo DELGADO
Carlos FRANCO
Xavier FRANQUESA
Ferran GARCÍA SEVILLA
Afonso GORTAZAR
Xavier GRAU
Menchu LAMAS
José MOREA
Juan NAVARRO BALDEWEG
Antón PATIÑO
Guillermo PÉREZ VILLALTA
Manuel SALINAS
Sotegad SEVILLA
Gemma SIN
Juan SUÁREZ
Jordi TEIXIDOR
Ignacio TOVAR
Juan USLÉ

26

VINT-I-SIS PINTORS, TRETZE CRÍTICS: PANORAMA DE LA JOVE PINTURA ESPANYOLA

Maria Teresa BLANCH
Juan Manuel BONET
Victoria COMBALIA
José Ramón DANVILA
Manolo GARCÍA
Vicente LLEÓ
Mariano NAVARRO
Rosa QUERALT
Pablo RAMÍREZ
Caleo RIVAS
Javier RUBIO
Xabier SAENZ DE GORBEA
Dámaso SANTOS

13

CENTRE CULTURAL
de la CAIXA de PENSIONS

BARCELONA, juny 1982

CAPÍTULO 1
DE TRANSICIONES, DESPLAZAMIENTOS Y REFORMULACIONES.
ARTE, DEROGACIÓN DEL FRANQUISMO Y MUTACIÓN CAPITALISTA

la zona este de los Estados Unidos⁶⁶. El crítico norteamericano Dan Cameron también destacaría la importancia del componente territorial en la cultura contemporánea en el Estado español señalando elementos de especificidad en Cataluña, como una apetencia por el llamado “arte radical”, frente a las opciones españolas dominantes⁶⁷.

Esta diferencia era, en parte, la expresión de la distinta conformación de los respectivos sistemas artísticos y de sus sustratos culturales. Hay que tener en cuenta que la realidad catalana, como es sobradamente conocido, poseía una larga tradición en tanto puerta de entrada y vía de irradiación de las corrientes internacionales en la península ibérica y, al mismo tiempo, su historia política, cultural y económica había ido conformando una articulación particular de la dialéctica social y artística, así como una configuración específica de las hegemonías discursivas en los distintos momentos históricos. Por otro lado, disponía de un tejido infraestructural asentado básicamente en iniciativas emanadas de la sociedad civil ante la escasa implicación de los poderes públicos⁶⁸, así como una red de ciudades medianas (Hospitalet, Sabadell, Tarrasa, Granollers, Mataró, Reus, Bañolas, Gerona, etc.) que albergaban grupos activos de artistas e intelectuales capaces de generar una dinámica sociocultural propia receptiva a las inquietudes

Fig. 2. Portada del catálogo de la exposición *Vint-i-sis pintors, tretze crítics. Panorama de la jove pintura espanyola*, Barcelona, 1982

66. Alexandre Cirici, “Una ofensiva colonialista de Madrid”, *Serra d’Or* nº 274-275, julio-agosto de 1982, p. 79.

67. Dan Cameron, “Report from Spain”, *Art in America* nº 2, febrero de 1985, p. 30.

68. Uno de los ejemplos más relevantes de esta capacidad autoorganizativa y de proyección exterior de la comunidad artística catalana fue la ya citada exposición *Art i modernitat en els Països Catalans* (1978), celebrada en Berlín y que recogía el impulso del Congrés de Cultura Catalana. Un acontecimiento de gran ambición que fue promovido por el industrial y mecenas R. Tous y que contó con el patrocinio de instituciones alemanas y una aportación del Ayuntamiento de Barcelona. El mismo año también tuvo lugar en el Centro Georges Pompidou de París la exposición *Seny i rauxa*, con artistas catalanes de los dos lados de la frontera hispanofrancesa, concretamente F. Amat, G. Badin, J. Benito, A. Borrell, J. Capdeville, F. Garcia Sevilla, J. Pablo, C. Pazos, J. Ponsatí, J. Uclés y J. L. Vila. La propuesta nació bajo la inspiración de F. Vicens de la Fundació Miró, J. Brossa y A. Cirici, mientras que M. L. Borràs se convirtió en su principal impulsora. Entre los cambios que trajo la Constitución española y la nueva división territorial, hay que citar también el paso de una mirada abierta al arte del conjunto del área cultural — Cataluña, Islas Baleares y País Valenciano —, que había sido teorizada por A. Cirici y T. Llorens, a una mirada más restringida, limitada a cada autonomía.

contemporáneas. La crítica de Cirici reflejaba —con matices— el pensamiento de otros sectores del mundo artístico que no compartían el nuevo patrón de raíz restauracionista⁶⁹. Indirectamente, sus palabras también dejaban en evidencia el dimisionismo del reinstaurado gobierno catalán, que tras más de dos años de actividad no había sido capaz de crear un organismo para planificar su política artística. Posiblemente las palabras del crítico, así como la demanda de la Federació Sindical d'Artistes Plàstics, favorecieron que la Generalitat constituyera el SAP, cuya dirección fue encomendada a Daniel Giralt-Miracle⁷⁰. Según el nuevo responsable, se trataba de “propiciar una política cultural pluralista que sea el auténtico motor de la creación en todos sus ámbitos”⁷¹. A su entender, la vida y el hecho artístico debían desarrollarse de la manera más espontánea y libre posible, al margen de dirigismos tendenciosos o de condicionantes ideológicos de raíz dogmática, si bien tampoco era recomendable un abstencionismo negligente. Había que buscar un equilibrio —afirmaba— y, en unos momentos de tránsito en que la sociedad civil empezaba a perder fuelle, “los gobiernos han de tomar conciencia de su papel impulsor y animador”⁷² en la creación y el desarrollo de las artes.

La línea del SAP, a pesar de sus limitaciones y carencias, ofreció inicialmente, en relación a la política del Estado, una orientación más

69. Esta orientación revisionista se vería reforzada por la Documenta 7 de Kassel (1982), a cargo de R. Fuchs. El historiador A. Huyssen ha interpretado esta manifestación como la expresión de una “nostalgia posmoderna”. Según él, la pérdida de la ironía, el abandono alegre de la conciencia crítica, la autosuficiencia fastuosa o la convicción de la necesidad de un reino de pureza para el arte, habrían convertido la Documenta de Fuchs en un gesto nítidamente antimoderno y antivanguardista. Andreas Huyssen, *Después de la gran división*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2002, pp. 308-310.

70. D. Giralt-Miracle era un reconocido crítico de arte que en 1976 había apoyado a la plataforma política Independents pel Socialisme, impulsada entre otros por A. Cirici. Su nombramiento parece que respondió más a criterios profesionales que estrictamente políticos. Una decisión que debemos relacionar tanto con la situación de absoluta precariedad de que se partía y con la necesidad de diseñar un programa de actuaciones mínimamente solvente, como con la escasa militancia intelectual que se daba en las filas de los partidos gobernantes.

71. Daniel Giralt-Miracle, “Per una política de les arts plàstiques a Catalunya”, *Serra d'Or*, octubre de 1983, p. 13.

72. *Ibid.*

EL CAMÍ DE DOTZE
ARTISTES CATALANS
1960-1980

FREDERIC AMAT

JOAN RABASCALL

EUGÈNIA BALCELLS

ÀNGELS RIBÉ

ROBERT LLIMÓS

BENET ROSSELL

MEDINA CAMPENY

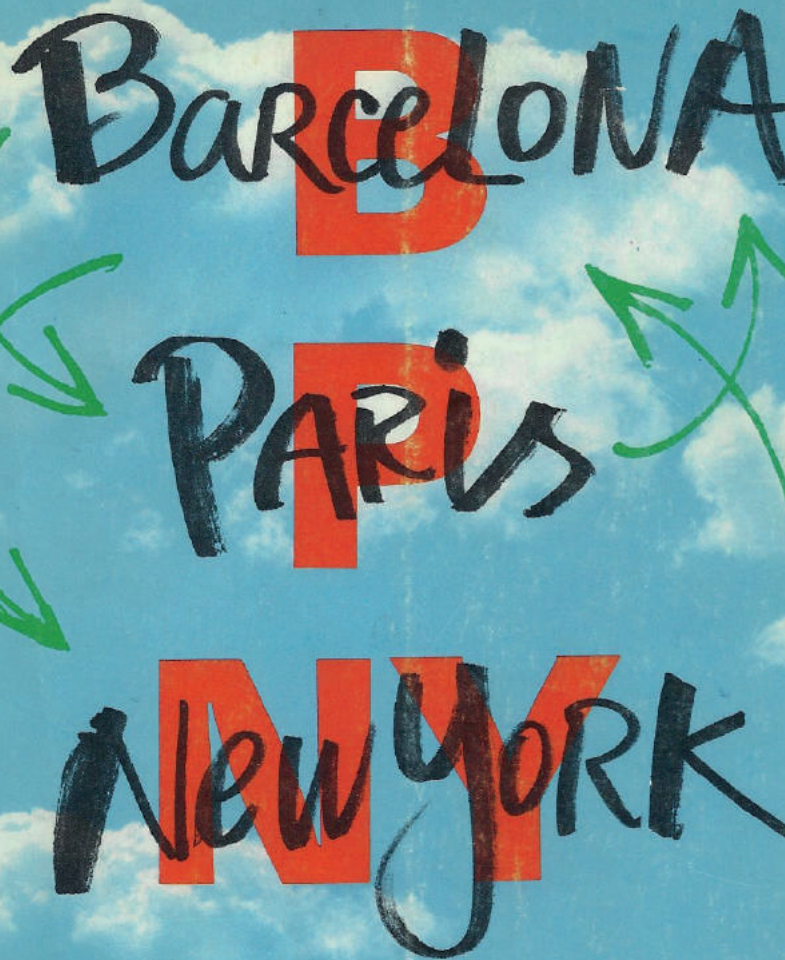
FRANCESC TORRES

MIRALDA

JAUME XIFRA

MUNTADAS

ZUSH



Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura

inclusiva, caracterizada por una mayor apertura hacia la diversidad de poéticas que poblaban el escenario catalán⁷³. Una diversidad que no coincidía con el carácter más unilateral que adoptaba la construcción de la identidad artística española contemporánea, la cual, según el historiador Jaime Brihuega, se basaba en la necesidad irrefutable de establecer sintonías con un hegemonismo artístico internacional determinado⁷⁴.

El sentido y el carácter restrictivo que se daba a esta “identidad” encontraba pues elementos de contraste en el tejido socio-artístico catalán, en que, por ejemplo, las líneas de los dos principales centros de arte contemporáneo —la Fundació Miró y Metrònom— no dejaron de mostrarse receptivas al arte de investigación y a las tradiciones de vanguardia. La Fundació Miró se inauguró en 1975 y, además de alojar un importante fondo permanente de obras del artista y de organizar exposiciones de interés⁷⁵, trató de dar cumplimiento al deseo de Miró de abrirse a las generaciones más jóvenes. Primero se creó

-
73. Las acciones del SAP se centraron sobre todo en tareas difusoras y de apoyo a la creación mediante la celebración de exposiciones, concesión de becas a los artistas, subvenciones a las entidades, la formación de un fondo de obras de arte y la constitución del Centre de Documentació d'Art Contemporani Alexandre Cirici. Entre las actividades artísticas que organizó o en las que colaboró el Departament de Cultura de la Generalitat, podemos mencionar: *Dalí i els llibres* (1982), *Miró anys 20* (1983) o *Dalí 400 obres* (1983); muestras individuales de A. Clavé (1982), K. Schwitters (1982-1983), J. Brossa (1983), A. Alfaro (1983) o M. Villèlia (1983); colectivas como *Clàssics de la publicitat alemanya* (1982), *Realistes a Madrid* (1984), *Art contra Apartheid* (1985) o *Original d'Amsterdam* (1985). La proyección exterior se concretó con las exposiciones *Amsterdam-Barcelona* (1985) en la capital holandesa y *Homage to Barcelona* (1985) en Londres. El 1982 se inició la *Primavera fotogràfica* y el año siguiente la *Fira de l'escultura al carrer* en Tàrraga. También se organizaron exposiciones itinerantes, unas dedicadas a autores consolidados y otras a núcleos de artistas catalanes de fuera de Barcelona. Y, en fin, muestras en torno a un tema monográfico, como *Gaudí dissenyador* (1984), *Cartell polonès* (1982-1983) o *Recerca tèxtil* (1986).
74. Jaime Brihuega, “Más sobre arte y política”, *La Balsa de la Medusa* nº 30-31, 1994, p. 20. Sobre el carácter excluyente de este relato, y especialmente de los conceptualismos, es interesante el texto de Juan Albarrán, “Del desarrollismo al entusiasmo. Notas sobre el arte español en tiempos de transición”, *Foro de Educación* nº 10, 2008.
75. La línea expositiva estaba abierta a diferentes opciones y tendencias, así, por ejemplo, el 1983 acogió *Itàlia. La Transavantguarda* y el año siguiente *Tendències a Nova York* o la retrospectiva sobre Marcel Duchamp. Otras muestras destacables fueron *Objecte. Primera antologia catalana de l'art i l'objecte* (1976), *Suggestions olfactives* (1978) o las dedicadas a F. Bacon (1978), J. L. Sert (1979), P. Duran Esteve (1979), M. Bill (1980), H. Moore (1981), P. Klee (1981), A. Ferrant (1981), K. Schwitters (1982-1983), M. Villèlia (1983), A. Caro (1985), E. Chillida (1985), R. Rauschenberg (1985), A. Ràfols Casamada (1985), J. Brossa (1986) o M. Ernst (1986).

CAPÍTULO 1
DE TRANSICIONES, DESPLAZAMIENTOS Y REFORMULACIONES.
ARTE, DEROGACIÓN DEL FRANQUISMO Y MUTACIÓN CAPITALISTA

el Àmbit de Recerca, gestionado por artistas, pero debido a conflictos internos y, a la vez, a desacuerdos entre los artistas y la dirección pronto se clausuró. Posteriormente se abrió el Espai 10 —más tarde el Espai 13—, que ofrecía a los críticos que empezaban a despuntar la posibilidad de iniciarse en el comisariado de exposiciones⁷⁶. En cuanto a Metrònom, impulsado por Rafael Tous, abrió sus puertas en 1980. En este caso, el compromiso con las prolongaciones y derivaciones conceptualistas y los llamados medios alternativos se convirtió en su principal signo de identidad⁷⁷. Por otro lado, la presencia de autores de todo el mundo, muchos de ellos afines a planteamientos rechazados por el entramado mercantil, fue una de las bases fundamentales de su política expositiva⁷⁸. Según Dan Cameron, Metrònom “ha mostrado de manera consecuente las obras conceptuales, resistiendo la actual tendencia hacia la pintura”⁷⁹.

Esta orientación también tenía, en parte, su reflejo en una constelación de revistas y propuestas creativas vehiculadas en una diversidad de formatos, como *Druïda* (1979-1984, 2ª época), *Sàpigues i Entenguis Produccions* (1981-1984), *Tectual* (1982-1983) o *CAPS.A* (1982-

-
76. Dos de las almas de *Èczema*, V. Altaió y G. Picazo, programaron diversas temporadas y buena parte de los colaboradores de la revista participaron en las iniciativas. Cf. Vicenç Altaió, “L’Espai 13, el laboratori d’investigació artística”, *Barcelona Metròpolis Mediterrània* n° 53, octubre-diciembre de 2000.
77. El origen del proyecto radica en unas primeras reuniones entre R. Tous, I. de Pedro, su mujer, y los artistas P. Noguera, J. M. Joan Rosa y J. Rabascall. A este grupo inicial pronto se añadieron F. Abad y S. Terrades, y más adelante la crítica de arte G. Picazo. Posteriormente se incorporaron E. Bonet, J. Coca, C. Hac Mor o L. Balsach. Cf. Rafael Tous, “Metrònom 1980/83” y “Metrònom 84”, así como el editorial de *Metrònom art contemporani* n°1, noviembre de 1984, pp. 2-5.
78. Durante los primeros años, podemos mencionar, entre otras, exposiciones de F. Miralles, C. Pujol, F. Torres, E. Balcells, J. Benito, C. Santos, C. Pazos, A. Mercader, B. Rossell, P. Duran, S. Terrades, T. Badiola, C. Jerez, D. Roth, J. Kolár, K. Groth, R. Croizier, T. Cragg, K. Anger, P. Raynaud o D. Mach. Cf. Rafael Tous, “Metrònom 1980/83”, *op. cit.*, p. 3; y “Metrònom. 1984-1987, tres anys d’activitats a la Ribera”, *Metrònom art contemporani* n° 1, 2ª época, octubre de 1987, p. 52. El centro también estaba abierto a acoger muestras de pintura, expresiones de la cultura urbana popular —de cómics a graffitis—, presentaciones de publicaciones, intercambios artísticos con otras ciudades europeas —*Metrònom a les ciutats*— y ciclos de música experimental, danza, cine o teatro. Los problemas económicos y la poca receptividad de la crítica de arte hacia la orientación y las actividades del centro llevaron a su cierre en 1990.
79. Dan Cameron, “Report from Spain”, *op. cit.*, p. 30.

1985)⁸⁰. Entre las más relevantes y duraderas, sería posible ver una línea de continuidad entre *Èczema* (1978-1984) y la revista *Àrtics* (1985-1990), y una corriente de afinidad con *Metrònom-Arte contemporáneo* (1984-1988) y, solo en cierta medida, con *Cultura* (1987-1992)⁸¹. Unos modelos de publicación diferentes que respondían a distintas maneras de relacionarse con la realidad política y cultural, pero que mantenían cierto sustrato teórico común y algunos intereses estéticos compartidos. Unos niveles de proximidad que, en buena medida, debemos vincular con la participación y el influjo decisivo de V. Altaió y de otras personas del entorno de *Èczema*, involucradas en buena parte de estas iniciativas editoriales⁸².

Pronto, el responsable del SAP conectó con algunos sectores intelectuales que provenían de la radicalidad estética (textualismos, conceptualismos, experimentalismos varios) y/o ideológica (comunismos, anarquismos, independentismos). La caída de las esperanzas revolucionarias y la falta de un proyecto político con el que identificarse, capaz de canalizar sus aspiraciones, los había dejado en un estado de desamparo y sin referentes claros, lo que propició desde actitudes resistentes hasta aproximaciones pragmáticas a entornos gubernamentales. Los contactos más productivos de Giralt-Miracle fueron

-
80. VV.AA., *Literatures submergides*, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1991; *Sàpigues i Entenguis Produccions*, Institut Municipal d'Acció Cultural, Reus, 1994.
81. Esta última tenía un carácter más misceláneo y representaba una opción claramente institucional, hasta el punto de que era el mismo Departament de Cultura quien cuidaba de la edición y donde se incorporaron tanto las nuevas hornadas afines a los partidos de gobierno como gente independiente y de diferentes orientaciones políticas. En paralelo, sectores cercanos a CDC promovieron la Fundación Acta para reforzar su flanco intelectual.
82. En 1986, V. Altaió junto a otros intelectuales y artistas como X. Olivé, P. Riba, J. Vallcorba Plana, O. Regàs, T. Miró, Claret Serrahima o L. Racionero, algunos de ellos provenientes del *underground* y la contracultura, formaron parte de la llamada Comissió Assessora per a la Modernització Cultural, una iniciativa del consejero de Cultura de la Generalitat, J. Ferrer, con la intención de dinamizar la actividad cultural en Cataluña y llegar a sectores distantes de los planteamientos del gobierno. De ahí, acabaría surgiendo KRTU (Creación, Investigación, Técnica, Universales), encabezado por Altaió.

ÀRTICS

TRIMESTRAL MULTILINGÜE DE LES ARTS I DE LES LIGS

1

BARCELONA, 1985

JOHN CAGE
LORENZO MANGO
CARLOS PAZOS
JULIAN RIOS
CRAIG RAINE
CRISTOPHER REID
TONY CRAGG
BILL WOODROW
ROSA NOVELL
JOSEP BAGA
HAROLD PINTER
4 TAXIS
VALENTINA VALENTINI
BOB WILSON
PATRICK GIFFREU
NINO LONGOBARDI
GALERIE DE PARIS
MICHEL BUTOR
BACH-MORA
E. E. CUMMINGS
XAVIER OLIVE
LUIGI RUSSOLO
MIMMO PALADINO
CRAVAN-MOR-SEGURA

Dibuix de John Cage

500 PTS., 40 FF., 800 L., 14 DM., 8 \$ (US & OTHERS)

ÀRTIICS 2

BARCELONA, 1986

TRIMESTRAL MULTILINGÜE DE LES ARTS I DE LES ICS

Oppenheim

Navarro

Amat

Altaió

Esclusa

Sarduy

Colomer

Woodrow

Cooke

• Dibuix de Meret Oppenheim

Capc

Saatchi

Christa Wolf

Froud

Metronom

Musée
Genève

Ashley

Valentini

Cataño

Maraniello

Samsó

Skimao

Le Nouveau

Pi de Cabanyes

Perejaume

Public

Duran Esteva

500 PAGES, 40 P.P., 8.900 L., 14 DM., 8.9 (US & CANADA)

CAPÍTULO 1
DE TRANSICIONES, DESPLAZAMIENTOS Y REFORMULACIONES.
ARTE, DEROGACIÓN DEL FRANQUISMO Y MUTACIÓN CAPITALISTA

con miembros de *Èczema*⁸³, una publicación editada en Sabadell y que recogía aspectos del espíritu disidente que se proyectó desde las iniciativas de la Sala Tres de la Academia de Bellas Artes de la ciudad⁸⁴. Algunos de los componentes de *Èczema* se convertirían en piezas clave en la articulación del movimiento artístico en Cataluña durante los ochenta. La primera iniciativa significativa vino a raíz de la exposición transfronteriza *Casino* (1983), que se pudo ver en Barcelona, Perpiñán y Montpellier y que contó con el apoyo del SAP⁸⁵. Según una de las responsables, con esta iniciativa pretendían distanciarse de la política artística barcelonesa de la Caixa de Pensions, bastante en sintonía con el relato canónico español, la cual era vista como una institución poco

Fig. 5. Portada de la revista *Àrtics* nº 2, 1986, a partir de un dibujo de Meret Oppenheim

83. El primer número de *Èczema* salió en agosto de 1978 y el último en mayo de 1984. Sus principales responsables fueron V. Altaió y L. Balaguer. En el grupo inicial también estaban F. Cassanyes, Q. Fernando, A. Ridao, P. Sallés y J. Torroella. Posteriormente se incorporarían M. J. Balsach y G. Picazo. Entre los colaboradores de *Èczema* podemos mencionar a Taller Lluàtic y Neon de Suro (T. Cabot, S. Terrades, M. Barceló, etc.), Perejaume, F. Miralles, J. Benito, P. Noguera, J. Uclés, P. Duran Esteva, A. Laval o los escritores J. Albertí, J. Vallcorbaplana o J. Sala-Sanahuja. Buena parte de los impulsores de *Èczema* formaron parte de Nacionalistes d'Esquerra (NE), un conglomerado de tendencias muy diversos (independentistas, republicanos liberal-progresistas, anarquistas, marxistas, grupos de liberación gay y lésbico, ecologistas, etc.), que pretendían construir una fuerza alternativa capaz de competir en el terreno electoral. La organización se fundó en 1979 y aglutinaba nombres significativos del mundo cultural. Sus repetidos fracasos electorales propiciaron el progresivo abandono de sus miembros, finalmente los restos de la organización confluyeron con el PSUC y el PCC. El primer consejero de cultura del gobierno catalán, Max Cahner, participó inicialmente en la experiencia de NE. Cf. VV.AA., *Nacionalistes d'Esquerra (1979-1984)*, Fundació Josep Irla, Barcelona, 2004.
84. Cf. Maia Creus (comis.), *Sala Tres 1972-1979. En la ruta de l'art alternatiu a Catalunya*, Museu d'Art de Sabadell, Sabadell, 2007.
85. La muestra corrió a cargo de V. Altaió, L. Balaguer, G. Picazo, M. J. Balsach, J. Calens y B. Rambaud, que representaban a las revistas *Èczema*, *Symptômes* de Perpiñán y *MEDaMOTHI* de Montpellier, y reunía artistas que básicamente se movían en torno a estos tres medios. Se presentaba como "una propuesta de transmigración artística" y tenía la voluntad de tejer vínculos y propiciar intercambios entre artistas y literatos de estas zonas geográficas vecinas en torno a un llamado camino del Axe Sud.

receptiva al clima artístico de la ciudad⁸⁶. Las principales exposiciones colectivas organizadas por el SAP durante la etapa de Giralt-Miracle fueron *Bèstia!* (1984)⁸⁷, *Barcelona-París-Nova York. El camí de dotze artistes catalans, 1960-1980* (1985-1986)⁸⁸ y *Extra!* (1987)⁸⁹. Un aspecto que

86. Glòria Picazo, "Barcelona i Axe Sud", en: Ricard Mas (comis.), *Èczema, del textualisme a la postmodernitat (1978/1984)*, Museu d'Art de Sabadell, Sabadell, 2002, p. 126. La Fundación Caixa de Pensions había organizado exposiciones como *Art espanyol contemporani* (1979), *American Painting: The Eighties. A Critical Interpretation* (1981), *Otras figuraciones* (1981), a cargo de Ángel González, *Expressionistes alemanys: 1900-1930* (1981) o *Vint-i-sis pintors, tretze crítics. Panorama de la jove pintura espanyola* (1982). Posteriormente, presentaría, entre otras, *La Transavantguarda* (1983), *Origen i visió: Nova pintura alemanya* (1984), *La imatge de l'animal* (1984), *Entre l'objecte i la imatge: Escultura britànica contemporànea* (1986), *Pintores y escultores españoles, 1981-1986* (1986). O, en fin, *L'art i el seu doble: Panorama de l'art a Nova York* (1986), comisariada per D. Cameron, con obras de S. Levine, R. Gober, L. Lawler, J. Holzer o B. Kruger, que introdujo una línea alternativa al clima dominante. Este "cisma" motivó respuestas, entre la estupefacción y el rechazo, por parte de algunos críticos. Por ejemplo, Victòria Combalia, "Registro de la obviedad: El arte y su doble", *El País*, 28 de noviembre de 1986, artículo recogido en *Comprender el arte moderno*, Random House Mondadori, Barcelona, 2003, pp. 207-208. Mientras que V. Altaió, la consideraba la exposición más relevante de los años ochenta en Cataluña; Vicenç Altaió, *L'escriptura sense llançadora*, Parsifal, Barcelona, 1997, p. 102. La Fundación también disponía de la Sala Montcada, donde se pudo ver la colectiva *Blau*, a cargo de V. Combalia, o *Identitats* (1984), que tuvo a T. Blanch como curadora, y exposiciones individuales de autores como C. Pazos (1982), J. Benito (1983), V. Viaplana (1983), T. Carr (1984), P. Ortuño (1984), A. Beneyto (1984), Font Díaz (1984), N. Criado (1985) o Perejaume (1985).
87. Los participantes en la exposición fueron F. Abad, R. Agenjo, F. Amat, J. Benito, Y. Canosa, L. Cortés, P. Duran Esteva, grupo *Èczema*, R. Fernández, Gabriel, F. García Sevilla, Juma, F. Llopis, X. Manubens, J. A. Mañas, V. Mira, Navarrete, Noguera, C. Pazos, J. Plensa, R. Puiggené, Riera i Aragó, B. Rossell, A. Sánchez, S. Segura, B. Szenci, S. Terrades, J. Uclés, X. Vargas y Zush. Cf. G. Picazo, V. Altaió y D. Giralt-Miracle (comis.), *Bèstia!*, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1984.
88. Los artistas seleccionados fueron F. Amat, E. Balcells, R. Llimós, A. Miralda, A. Muntadas, Medina Campeny, J. Rabascall, A. Ribé, B. Rossell, F. Torres, J. Xifra y Zush. El catálogo incluye colaboraciones, a parte de los comisarios, de A. Puig, F. Fontbona, M. Vidal, P. Restany, M. L. Borràs, M. Cone, E. Bonet, A. Mari, M. J. Borja, U. Eco, D. A. Ross, M. J. Balsach, M. O. Briot, D. Kuspit, P. Le Nouène y N. Freeman. Cf. Victòria Combalia, Daniel Giralt-Miracle, Antoni Mercader, Rafael Tous (comis.), *Barcelona-París-Nova York. El camí de dotze artistes catalans, 1960-1980*, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1985. Según informaciones de Giralt-Miracle, algunos artistas de izquierda pusieron bastantes reparos a participar en una exposición auspiciada por el gobierno de J. Pujol.
89. En la exposición participaron S. Aguilar, J. Benito, J. M. Broto, T. Carr, P. Duran i Esteva, Gabriel, F. Llopis, V. Mira, P. Noguera, C. Pazos, Perejaume, J. Plensa, Riera i Aragó, S. Solano y J. Uclés. En esta ocasión cada artista disponía de un crítico que comentaba su obra, excepto en el caso de Mira que prefirió hacer un texto propio. Los escritores fueron M. Molins, M. Clot, D. Otinger, M. Fernández-Cid, J. Capella, M. J. Balsach, K. Powell, J. C. Cataño, V. Altaió, J. Fàbregues, M. L. Borràs, G. Bosch, J. Corredor Matheos y J. Abelló Joanpere. Cf. G. Picazo, V. Altaió y D. Giralt-Miracle (comis.), *Extra!*, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1987.

CAPÍTULO 1
DE TRANSICIONES, DESPLAZAMIENTOS Y REFORMULACIONES.
ARTE, DEROGACIÓN DEL FRANQUISMO Y MUTACIÓN CAPITALISTA

caracteriza estas muestras, y que se mantendrá e incluso se reforzará en etapas posteriores, es que el responsable del SAP también participaba como curador, junto a otras personas.

La primera muestra se presentaba como una respuesta a “la racionalidad establecida, el dominio tecnológico y los mecanismos automatizadores que agobian al individuo”, y reivindicaba “la imaginación incondicionada, la dimensión lúdica, la fuerza de los instintos y el sentido profundo de la vida”⁹⁰. El discurso que apoyaba la exposición asumía muchos de los lugares comunes de los neoexpresionismos, aunque los autores seleccionados no respondían en su totalidad a esta orientación —algunos, provenientes de los conceptualismos, eran casi la antítesis—, ya que lo que se pretendía no era hacer una muestra de tendencia, sino reunir unos autores representativos de la contemporaneidad artística y la diversidad estética catalana. El artículo central del catálogo estaba firmado por G. Picazo y en él se recogía el modelo de artista prototípico de la tradición romántica y una concepción del arte concentrada en el yo. Por su parte, Alaió aportaba un texto literario bastante hermético, con reminiscencias de Foix y Brossa, que usaba la figura del “ventrílocuo que no habla” para sugerir la crisis del sujeto autocentrado y la muerte del autor⁹¹; aparentemente lejos de la perspectiva de Picazo, que subrayaba la potencialidad creadora del individuo singular. La exposición *Extra!* tenía bastantes semejanzas con *Bèstia!*, tanto en algunos aspectos del discurso como en la misma nómina de los artistas participantes. Si las muestras mencionadas reunían autores que vivían en Cataluña, con *El camí de dotze artistes catalans* se presentaban autores locales que trabajaban en dos de las grandes capitales internacionales del arte. En esta ocasión, el enfoque artigráfico era bastante diferente y, en lugar del subjetivismo de los

90. Teresa Blanch y Daniel Giralt-Miracle, *Bèstia!*, *op. cit.*

91. Vicenç Alaió, “Groc, el ventríloc o la indigestió de la veu”, *Bèstia!*, *op. cit.*

casos anteriores, se privilegiaba un planteamiento más analítico y de carácter socio-histórico⁹².

El modelo que, implícitamente, se defendía podemos esbozarlo a partir del comentario de dos formulaciones, una de Altaió y otra de Giralt-Miracle. El primero propuso la revuelta estética, la vía del conocimiento y la transformación de los lenguajes como una alternativa a la revolución⁹³. De modo que el arte vendría a ser el lugar de la utopía, un laboratorio de experimentación y el espacio de la transgresión; una especie de compartimento estanco hacia el que canalizar aspiraciones liberadoras e impulsos disidentes. Mientras que el segundo consideraba que la plenitud del arte en Cataluña coincidía “con los momentos de sintonía con las grandes corrientes de la vanguardia internacional”⁹⁴. En resumen, se asumían aspectos revulsivos propios de la vanguardia, pero acotada esta en la esfera estética y entendida como una opción disyuntiva en relación al cambio social; y, por otro lado, se afirmaba esta “tendencia artística” como el paradigma más significativo de la sensibilidad catalana.

En algunas de las exposiciones que se organizaron bajo el mandato del nuevo responsable de Artes Plásticas, Josep Miquel Garcia, que sustituyó Giralt-Miracle en 1987, se prolongaron y mistificaron aspectos de este constructo ideológico, pero diluyendo algunos de sus sentidos e introduciendo nuevas acepciones en sintonía con los planteamientos del catalanismo conservador⁹⁵. Todo ello propiciaría la

92. Victòria Combalia, Daniel Giralt-Miracle, Antoni Mercader y Rafael Tous (comis.), *Barcelona-París-Nova York. El camí de dotze artistes catalans, 1960-1980*, op. cit.

93. Margalida Pons, “Formes i condicions de la narrativa experimental (1970-1985)”, en: *Textualisme i subversió*, op. cit. p. 19. Cf. Vicenç Altaió, “En comptes de la revolució o la naixença de l’escriptura sense llançadora”, en: Jordi Domènech, *En comptes de la revolució*, Ed. del Mall, Sant Boi de Llobregat, 1984.

94. Daniel Giralt-Miracle, “La consciència d’avantguarda en l’art català”, *Cultura* nº 9, diciembre de 1987, p. 19.

95. Incluso se llegó a incluir bajo la etiqueta de “vanguardia” un movimiento como el Noucentisme, que se situaba en sus antípodas. Cf. Josep Miquel Garcia, “Constants de l’escultura catalana d’avantguarda”, en: *L’avantguarda de l’escultura catalana*, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1989, p. 17.

CAPÍTULO 1
DE TRANSICIONES, DESPLAZAMIENTOS Y REFORMULACIONES.
ARTE, DEROGACIÓN DEL FRANQUISMO Y MUTACIÓN CAPITALISTA

formulación, por parte del mismo Garcia, de las “constantes del arte catalán”⁹⁶, que suponía una puesta al día de la vieja creencia romántica, en parte reactualizada por los nuevos revisionismos estéticos, de que el arte era una forma privilegiada de expresión de la fisonomía profunda de los pueblos⁹⁷.

En resumen, el relato de la contemporaneidad artística abonado desde el ámbito político-institucional catalán tendió a incorporar en su representación obras deudoras de planteamientos muy diversos mediante una apelación a los legados vanguardistas, pero adecuando su significación a nuevos intereses y nuevas miradas. De modo que las radicalidades estético-ideológicas de que se partía, traspuestas a un nuevo contexto, reinterpretadas, socialmente desfuncionalizadas sometidas a nuevos usos y complementadas con aportaciones artísticas que no tenían nada que ver con ellas, acabaron convirtiéndose en una herramienta útil para subrayar ideas-fuerza como innovación, identidad, cosmopolitismo y modernidad. Esta perspectiva también sería incorporada por el Ayuntamiento de Barcelona, por ejemplo en la muestra *Le Défi Catalán. De Picasso et Miró à la nouvelle génération*, celebrada en el castillo de Biron (Francia)⁹⁸. En ella, se construía igualmente una visión abstracta y deshistorizada de la vanguardia en

96. Cf. *Catalan Painters and Sculptors. The Second Vanguard*, Napa Valley, 1991, trasladada después a Estrasburgo, Viena, Tokio y Nueva York, y *Constantes del arte catalán actual. Pintura-Escultura*, Museo Rufino Tamayo, México D.F., posteriormente se pudo ver al Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona, 1992.

97. En este sentido, no debe sorprender que algunas exposiciones “vanguardistas” formaran parte de los actos organizados con ocasión de viajes del presidente de la Generalitat, J. Pujol, a países extranjeros para proyectar internacionalmente Cataluña, para establecer intercambios comerciales o para promocionar determinadas empresas.

98. Maria Aurèlia Capmany (dir.), *Le Défi Catalan. De Picasso et Miró à la nouvelle génération*, Département d'Éditions et Publications de la Mairie de Barcelona, Barcelona, 1988.

estrecha y voluntarista imbricación con unos supuestos signos definidores de la comunidad nacional⁹⁹.

Otros ámbitos, no tan distantes desarrollos

En otras zonas culturales se produjeron fenómenos hasta cierto punto similares, el ensayista Julià Guillamon ha señalado el desplazamiento de sectores cada vez más amplios del mundo intelectual catalán hacia posiciones alejadas de las que poco antes habían asumido y defendido. Así, por ejemplo, la revista *Quaderns Crema* (1979-1984) fue, a su entender, de las primeras en reivindicar todo “lo que los hombres de los años sesenta habían destruido con su ideal de vida colectiva: la subjetividad y la intimidad, la forma, el juego social, la experiencia estética”¹⁰⁰. Uno de los colaboradores de la publicación fue el poeta y pintor Narcís Comadira, que había formado parte de la ADAG.

El campo del diseño se mostró, en general, muy receptivo a esta reorientación de planteamientos. La mirada atrás, el juego de citas, la evocación irónica, el componente lúdico, la reintroducción de las ideas de decoración y ornato, formaban parte de los nuevos tópicos. Alexandre Cirici, pionero y teórico del diseño moderno, cuestionó la retórica gratuita y desfuncionalizada, así como el papel “puramen-

99. El historiador J. Carrillo ha apuntado acertadamente, siguiendo el proceso de revisión historiográfica del arte conceptual en Cataluña, que si bien el binomio “vanguardia-catalanidad” fue una de las bases fundamentales para construir la identidad artística de la Cataluña democrática, se tendió a dejar de lado sus funciones críticas y subversivas. En este sentido, el año 92 tuvieron lugar dos exposiciones fundamentales, una dedicada a recuperar el arte conceptual, y la otra, las vanguardias históricas. Cf. Jesús Carrillo, “Acords i desacords: Notes per a altres històries de l’art contemporani a l’Estat espanyol (1976-2007)”, en: Jordi Font Agulló y Magdala Perpinyà Gombau (dirs.), *Eufòries, desencisos i represes dissidents. L’art i la crítica dels darrers vint anys*, Fundació Espais, Gerona, 2007. Pero, como hemos visto, el trayecto no fue en ningún caso lineal, sino con bifurcaciones, entrecruzamientos, amalgamamientos voluntaristas y contradicciones internas.

100. Julià Guillamon, *La ciutat interrompuda*, La Magrana, Barcelona, 2001, p. 58. El entorno de *Quaderns Crema* se mostró muy beligerante hacia los autores que recreaban las tradiciones de vanguardia y que, a la vez, asumían posiciones políticas más o menos radicales, en especial hacia los impulsores de Llibres del Mall, que durante unos años gozaron de una notable visibilidad.

CAPÍTULO 1
DE TRANSICIONES, DESPLAZAMIENTOS Y REFORMULACIONES.
ARTE, DEROGACIÓN DEL FRANQUISMO Y MUTACIÓN CAPITALISTA

te semiótico” a que se había ido decantando esta práctica¹⁰¹. Incluso el nuevo documentalismo fotográfico tendió a adoptar, según Joan Fontcoberta, un formalismo y una subjetivación de los elementos estéticos como expresión de una nueva sensibilidad y una nueva conciencia, mientras que el uso público y colectivo del documento cedía posiciones a la fruición privada. A su entender, perdida la fe en la utopía, quedaban los refugios de los mundos interiores y privados¹⁰².

En el ámbito literario, el historiador Joaquim Molas ha señalado que a medida que fue creciendo la institucionalización, fue decreciendo la movilización y, en definitiva, la experimentación¹⁰³. Por un lado, tendía a imponerse la clausura de determinadas expectativas relacionadas con la funcionalidad social de la literatura¹⁰⁴. Y, por otro, se asistía tanto a un progresivo retorno a los géneros tradicionales (de la novela negra, histórica o de aventuras al neocostumismo urbano), como cierta propensión a formas de metaficción¹⁰⁵. Para Àlex Broch, “el personaje narrativo, como sujeto individual, manifiesta pocas preocupaciones que trasciendan su propia vida y su interés. Domina el yo o la búsqueda de un sensualismo vital” en que “la desorientación interior, de fines y objetivos, también es perceptible”, mientras que “el referente social aparece desideologizado”¹⁰⁶. En palabras de Vázquez

101. Alexandre Cirici, “Història del disseny a Catalunya”, *Llibre Blanc del Disseny a Catalunya*, vol. 1, Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1984, p. 24.

102. Joan Fontcoberta, “Barcelona: Nou documentalisme”, *Artilugi* n° 11, octubre de 1980, pp. 3-5.

103. Joaquim Molas, “La literatura catalana durante la transición”, en: Carme Moliner (ed.), *La Transición, treinta años después, op. cit.*, p. 173.

104. Por ejemplo, C. Blanco ha mostrado el giro ideológico que se registra en la obra del escritor barcelonés E. Mendoza a partir de la comparación de dos de sus novelas, *La verdad sobre el caso Savolta* (1975) y *La ciudad de los prodigios* (1986). Mientras que la primera significaría “un serio intento de recuperación de la memoria histórica revolucionaria”, la segunda vendría a ser “la representación novelística de la versión española de la tesis del final de la Historia”. Carlos Blanco Aguinaga, “Narrativa democrática contra la historia”, en: José B. Monleón (ed.), *Del franquismo a la posmodernidad. Cultura española 1975-1990*, Akal, Madrid, 1995, p. 259-262.

105. Algunos autores, como M. Vázquez Montalbán o F. Torrent, usaron hábilmente modelos de la novela negra para introducir una mirada crítica hacia la sociedad del momento. Mientras que L. Racionero o J. Fuster, entre muchos otros, hicieron uso de la novela histórica y de aventuras para legitimar diversas expresiones del catalanismo.

106. Àlex Broch, *Literatura catalana dels anys vuitanta*, Ed. 62, Barcelona, 1991, pp. 177-179.

Montalbán, lo literariamente correcto era “lo culterano y lo ensimismado, prohibido por implícito decreto una literatura que tratara de forcejear con la realidad y utilizarse a sí misma como propuesta de conocimiento y proyecto”¹⁰⁷. Mientras que, en opinión de Vicenç Altaió y Josep M. Sala-Valldaura, “la poesía ha vuelto a recuperar su antiguo estatuto de discurso autónomo sometido tan solo a sus propias reglas”¹⁰⁸.

En el terreno del pensamiento filosófico, en que, frente a los viejos escolasticismos y las diversas opciones analíticas y científicas, los marxismos habían disfrutado de una posición relevante y los planteamientos neonietzscheanos habían impregnado las corrientes contraculturales, también se dieron significativos cambios de tendencia¹⁰⁹. Unos cambios que tenían paralelismos y coincidencias tanto con las formulaciones de los “nuevos filósofos franceses”, excomunistas desencantados que tendieron a invertir su anterior perspectiva, como con la crítica posmoderna hacia las grandes metanarrativas y el posterior auge del llamado pensamiento débil.

En general, se produjo un abandono de formulaciones y propuestas de transformación asentadas en sujetos colectivos o en cuestiones sociales¹¹⁰, así como un retorno a la reflexión sobre el individuo y su lugar en una circunstancia histórica percibida críticamente, en que la

107. Manuel Vázquez Montalbán, *La literatura en la construcción de la ciudad democrática*, op. cit., p. 84.

108. Vicenç Altaió y Josep M. Sala-Valldaura, *Les darreres tendències de la poesia catalana*, Laia, Barcelona, 1979, p. 52.

109. Cf. Francisco Vázquez García, *La filosofía española: herederos y pretendientes. Una lectura sociológica (1963-1990)*, Abada, Madrid, 2009.

110. Eso no significa que no persistieran opciones en esta dirección, como la que representaba M. Sacristán y su entorno, defensores de un marxismo reformulado, como una forma de saber en diálogo con lo concreto y abierto a los nuevos sujetos de insatisfacción generados por el desarrollo tardocapitalista. Un pensamiento distante tanto de teoricismos ideologistas como de utopismos fideístas. Por otro lado, existían marxismos que focalizaban su estrategia en la cuestión nacional y analizaban las relaciones de poder y los mecanismos de dominación de clase en que se asentaba el Estado español. O, en fin, el radicalismo de tintes libertarios de un L. Sala-Molins y de sectores más o menos afines. Pero todos ellos, en tanto que críticos o contrarios al nuevo marco institucional y a sus limitaciones sociales y políticas, no pudieron disponer de los medios adecuados para intervenir eficientemente en aquella coyuntura y tuvieron de mantenerse en una posición entre resistente y marginal.

CAPÍTULO 1
DE TRANSICIONES, DESPLAZAMIENTOS Y REFORMULACIONES.
ARTE, DEROGACIÓN DEL FRANQUISMO Y MUTACIÓN CAPITALISTA

crisis de valores y de saberes requeriría formas nuevas de enfrentarse a la realidad. Los fundamentos de este razonar se han relacionado con la llamada “crítica artista”, caracterizada por su atención en aspectos como la alienación, las formas de vida, la creatividad, el deseo o la pérdida de sentido de lo bello¹¹¹. En este marco histórico de referencia, la hegemonía intelectual, y posteriormente académica, pasó a manos de los sectores que constituyeron el Col·legi de Filosofia¹¹², los cuales a pesar de su pluralidad de planteamientos y a provenir de tradiciones diferentes —algunos de ellos habían sido discípulos de José Luis Aranguren, José M. Valverde, Michel Foucault, Louis Althusser, Julia Kristeva o Gérard Génette— acabaron coincidiendo en un interés común por las cuestiones estéticas y en una voluntad de proyección e influencia pública. La construcción de una nueva subjetividad, la voluntad de pensar el singular, la crítica de la racionalidad contemporánea, la revalorización de la privacidad o del sentido íntimo eran algunas de sus propuestas. Para Jordi Llovet, aquel estado de cosas presentaba paralelismos con el momento romántico tras la quiebra de la

-
111. Cf. Luc Boltanski y Éve Chiapello, *El nuevo espíritu del capitalismo*, *op. cit.* Estos autores consideran que el nuevo modelo de producción flexible, que sustituyó a la rígida especialización de la anterior división fordista del trabajo, incorporó valores y aspectos fundamentales de la “crítica artista”, pero convenientemente autonomizados, es decir sin su inicial aspiración emancipadora, constituidos en objetivos por sí mismos y puestos al servicio de una revalorización del capitalismo. Los nuevos dispositivos, en tanto que apelaban a pulsiones y sentimientos definidores del sujeto, sirvieron para penetrar más profundamente en el interior de las personas haciendo posible así una instrumentalización más sofisticada de los seres humanos.
112. Estos intelectuales formaban parte del Col·legi de Filosofia, creado a finales de 1976 bajo la estela de Josep M. Calsamiglia y constituido inicialmente por X. Rubert, E. Trías, J. Llovet y A. Vicens. Más tarde se incorporó J. Ramoneda, ante la baja de Vicens, y posteriormente se fueron añadiendo otros intelectuales como M. Morey, J. Casals, J. Subirós, G. Vilar o A. Marí. El 1983 se constituyó el Centre d’Estudis d’Art, en paralelo al Col·legi, con la participación de nombres como F. de Azúa, E. y C. Trías, J. Ramoneda, N. Comadira, R. Argullol, M. Morey, J. Fernández de Castro, D. Oller, A. Marí, V. Combalia, I. Solà Morales, A. Ràfols Casamada o M. Girona. No casualmente, la primera sede del Col·legi fue la escuela Eina; mientras que la del Centre fue el Instituto Francés de Barcelona. Cf. Francesc Arroyo, “Los filósofos catalanes crean un centro de debates artísticos”, *El País*, 12 de diciembre de 1983, p. 26; y Victòria Combalia, “[Institut]. d’Estudis d’Art”, s/d [texto inédito]. Desde sectores cercanos al Col·legi de Filosofia se editó la revista *Saber*, donde, entre otros, tradujeron a M. Rowell —*cf.* nota 38— o a H. Kramer, unos críticos de arte de mentalidad conservadora.

vía política para hacer realidad los ideales de libertad, igualdad y fraternidad. Una quiebra que habría llevado, primero, a la desconfianza y, finalmente, “a la más lúcida y dolorosa decepción: el desencanto”¹¹³. La solución estética tendía a ser vista como una posible respuesta — íntima, espiritual y animista— a los males de la humanidad.

Pero esta desconfianza y este desencanto hacia los medios políticos fueron, paradójicamente, incorporados en la misma acción política. Así, por ejemplo, Rubert de Ventós fue elegido diputado por el PSC-PSOE el año 1982. Y junto a buena parte del entorno intelectual de su partido pasaron a ejercer, en palabras del periodista Josep Ametller, de “nuevos gurús, bien instalados en el terapéutico papel de antigurus desencantadores”, con la finalidad de hacer presente que “los Sueños, Utopías, Sistemas y Esperanzas eran vulgares zanahorias”¹¹⁴ para atrapar incautos. Un tipo de discurso pragmatista y con escasa perspectiva estratégica que tendía a favorecer el desarme ideológico y la desmovilización de sus propias bases sociales e, implícitamente, abría la puerta a modelos tecnocráticos para resolver cuestiones sociales y políticas.

Así pues, entre estos sectores se imponía una conciencia de crisis y una necesidad de pensarla¹¹⁵. Una actitud introspectiva que llevó al llamado “silencio de los intelectuales”. Según Jaume Lorés, este mutismo, esta renuncia a ejercer el pensamiento crítico sobre las problemáticas más perentorias era, por un lado, el fruto del temor a erosionar una situación política, social y cultural percibida aún como “muy delicada”. Y, por otro, expresaba las dudas, las perplejidades y el desconcierto de los pensadores frente a la creciente aceleración de hechos, informaciones, actitudes y situaciones. Entre mostrar la desorientación o callar, se optó por callar o por tratar temas al margen de las cuestiones can-

113. Jordi Llovet, “La intimitat romàntica”, *Quaderns Crema* n° 4, febrero de 1981, pp. 77-84.

114. Josep Ametller, “Crònica de la lliga mitològica: la Utopia perd i l'autoritat recupera terreny perdut”, *El Món* n° 44, 15 de octubre de 1982, p. 25.

115. Jaume Lorés, *Societat, cultura i pensament*, Ed. 62, Barcelona, 1985, pp. 129-131.

CAPÍTULO 1
DE TRANSICIONES, DESPLAZAMIENTOS Y REFORMULACIONES.
ARTE, DEROGACIÓN DEL FRANQUISMO Y MUTACIÓN CAPITALISTA

dentes propias de aquel momento histórico¹¹⁶. Para otras voces más contundentes, aquel no era el silencio que acompañaba a la creación sino a la defeción, en forma de reconversión hacia la apatía, la indolencia política y la gastronomía¹¹⁷.

-
116. El debate sobre la ética colectiva, el tema de la justicia o la cuestión del socialismo formaban parte de los silencios que el publicista registraba. Cf. Jaume Lorés, "La filosofía pública a Catalunya", en: Àngel Castiñeira (ed.), *La filosofia a Catalunya durant la Transició 1975-1985*, Acta, Barcelona, 1989.
117. Josep Ametller, "De com els intel·lectuals s'han refugiat en el silenci i la inactivitat política", *El Món* n° 77, 12 de agosto de 1983, p. 23.