

# **Amnesia y Desacuerdos.**

## **Notas acerca de los lugares de la memoria de las prácticas artístico-críticas del tardofranquismo.**

Jesús Carrillo Castillo\*  
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Title

Amnesia and Disagreement: Notes on the Memory Sites of Critical Art Practices in the late Franco Era.

Abstract

In November of 1975 dictator Francisco Franco dies on a hospital bed. Between the late 1960s and 1978, when a new, democratic, constitution is approved, Spain was alive with transformative impulses that surpassed the mere criticism of the dictatorship. The art world was astir with intense debates about the sense of artistic practice in a society subjugated for several decades by a totalitarian regime. In the end, this debate was silenced and left unresolved as a new notion of art became dominant: art as a consumer fetish, token of a new, democratic Spain that had allegedly become normalized in relation to international standards.

Key words

Conceptual Art, 70', Spain, Museography

Resumen

En noviembre de 1975 muere el dictador Francisco Franco en la cama de un hospital. Desde finales de la década de los 60 y hasta 1978 en que se aprueba la nueva constitución democrática se debate intensamente el sentido de la práctica artística dentro del marco de una sociedad sometida durante décadas a un sistema totalitario, pero animada por impulsos de transformación que desbordaban la estricta crítica al régimen. Finalmente, ese debate queda silenciado y suspendido al imponerse una noción de arte en clave de fetiche de consumo que se ofrecía como tótem de la nueva España democrática supuestamente normalizada respecto a los estándares internacionales.

Palabras Clave:

Arte conceptual, años 70, España, museografía

### *Introducción*

El 28 de **mayo** de 2009 se inauguraba la nueva disposición de la colección permanente del Museo Nacional Reina Sofía, principal institución dedicada a la conservación y difusión del arte contemporáneo en España y profundamente ligada al proceso de construcción ideológica del régimen democrático. Sede de *Guernica*, la obra de Picasso que materializa y visualiza el compromiso de la vanguardia con la defensa de la libertad frente a la barbarie fascista, curiosamente el Reina Sofía se había convertido desde su apertura oficial como museo en 1992 en el buque insignia de una narración de la historia del arte español contemporáneo en términos de autonomía estética y de celebración del genio individual, fundamentalmente de la tríada Miró, Picasso, Dalí. Es como si el potencial crítico y de acción política del arte de vanguardia y el entrecruzamiento entre el acontecimiento histórico y el proceso creativo, quedaran cristalizados y codificados en aquel lienzo mítico de 1937. Su mera presencia en Madrid, como monumento y símbolo que sutura la prolongada herida abierta de la dictadura franquista, excusaba al resto del arte de cualquier función crítica y a la historia del arte de cualquier otra misión que la de contarse a sí misma.

El recorrido retrospectivo por las vanguardias abstractas de los cincuenta y sesenta, el Pop local o la neofiguras de los setenta y ochenta se ofrecían en el Museo Reina Sofía mediante un discurso lineal carente de cualquier anclaje en las circunstancias históricas. Lo más llamativo, sin embargo, era la omisión de cualquier referencia a las prácticas no objetuales de impronta conceptualista y frecuente contenido crítico que habían aglutinado el debate artístico de la primera década de los 70, coincidiendo con los últimos años de franquismo y entrelazados con los distintos frentes de lucha contra el régimen. Se trataba, según se argumenta en este texto, de un olvido estructural, necesario para la instauración y sostenimiento de una nueva narración hegemónica que iba a dotar al arte de vanguardia del rol prioritario de dar testimonio de la normalidad democrática mediante la celebración de su autonomía respecto a la coyuntura histórica, política y social específica. La autonomía en este sentido favorecía el establecimiento de vínculos y lazos ideológicos de índole opuesta a aquella, los que unían el arte con el capital y la economía de consumo con los que la joven democracia española pretendía

alinearse. El objeto artístico, convertido en fetiche de una sociedad que aspiraba a la opulencia más que a la revolución, iba a encontrar su marco simbólico en la feria internacional de arte ARCO que se abrió con diez años de adelanto respecto a la colección del Museo Reina Sofía y cuando *Guernica*, recién llegado, se exhibía tras una urna de cristal flanqueada por dos Guardias Civiles (Tejeda, 2009).

La nueva narración que proponía en el Museo Reina Sofía, diecisiete años después de su apertura inicial, marcaba un giro radical respecto a ese olvido estructural ya que la sección dedicada a la contemporaneidad se abría directamente con una sala dedicada en exclusiva a aquellas prácticas no objetuales, comprometidas con una interrogación radical de los códigos, medios y sistemas dominantes. Esta sala se disponía como sustrato local de un recorrido que por los sucesivos estratos discursivos del arte internacional de los setenta en adelante. Mientras tanto, las neofiguraciones y transvanguardias locales, de centralidad indiscutida hasta entonces en la línea narrativa del museo, quedaban relegadas a una vía muerta que solo remitía al sistema mismo del arte.

Es importante añadir el comentario de que ni la crítica, ni la historiografía del arte, ni mucho menos el público, haría acuse de recibo de la radicalidad de tal giro. Esto demostraba hasta qué punto había sido efectivo el proceso ideológico puesto en marcha casi veinte años antes, en la misión de anular la capacidad del sistema del arte de invocar la disensión y la imaginación revolucionaria, aunque solo fuera en la memoria. También ponía de manifiesto, sin embargo, otro proceso por el cual habían ido tomando fuerza desde la periferia de la narración dominante encarnada por el Reina Sofía otras narraciones alternativas que, finalmente, habían acabado “tomando” el centro sin que este apenas opusiera resistencia. De hecho, dos de los más señeros representantes de aquella corriente olvidada habían recibido el más alto reconocimiento oficial con sendos premios nacionales en los años inmediatos. El tema de este ensayo es el de apuntar algunas claves para entender estos procesos.

### *Las vanguardias conceptuales en el tardo-franquismo*

La entrevista con Simón Marchán que se incluía dentro del primer volumen de *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, concluía con una serie de sombrías consideraciones

acerca de dinámica entrópica en que habían entrado las vanguardias conceptuales con las últimas bocanadas del franquismo. En primer lugar desatacaba “la ceguera y el sectarismo que nos embargaban a todos; el antifranquismo producía tal deformación de la realidad que éramos incapaces de distinguir entre lo que es un régimen dictatorial y lo que es una derecha conservadora o liberal” y, en segundo lugar, la pérdida de suelo propio: “los espacios alternativos que existían mal que bien durante la época de Franco no tenían cabida en una sociedad democrática que teóricamente no te excluía. [...] Y esa es la tragedia.” (Corbeira, Expósito, 2004: 143) Una tragedia, sobre todo desde el punto de vista de alguien que había estado profundamente comprometido en la teorización y la propagación de lo que él mismo había denominado “nuevos comportamientos” en su pionero *Del arte objetual al arte del concepto* de 1972 (Marchán, 1976).

En esta reflexión retrospectiva Simón Marchán nos da ciertas claves para interpretar una coyuntura compleja que decidió las líneas maestras de la narración principal de la historia de las prácticas artísticas en nuestra historia reciente y, por extensión, el sentido del sistema del arte en la España democrática. De una primera lectura de su diagnóstico se deduce que la vanguardia o las vanguardias de principios de los setenta murieron por la rigidez de las posiciones que se barajaban entonces y que hacía confundir todo experimentalismo artístico con el antifranquismo. Esta rigidez se derivaba de un deseo de hegemonía tanto más ortodoxo y excluyente cuanto más alejado de la realidad era su hipotético despliegue en una esfera cultural abierta. Este talante quedaría demostrado en 1972, cuando, como nos recuerda Marchán, muchos de sus miembros, sobre todo del ala catalana, no dieron su brazo a torcer y se negaron a participar en los Encuentros de Pamplona, aquel insólito evento en que la vanguardia internacional y la compleja escena artística local cruzaron sus caminos bajo los auspicios del capital empresarial local (Díaz Cuyás, J, Pardo, C., 2004). Según este punto de vista, la beligerancia antifranquista que impregnaba la vida cultural, por un lado, y la dependencia de las dinámicas del arte respecto a las consignas y disciplinas de partido – PCE y PSUC-, por otro, habrían marcado fatalmente la especificidad del debate artístico español, de modo que, desaparecidas dichas condiciones con el advenimiento de la democracia, desaparecería también el suelo que permitiera su desarrollo.

Una segunda lectura, sin embargo, nos hace pensar que la insistencia en la “ceguera” y en la “deformación” de la percepción que

los agentes implicados tenían de su propia circunstancia histórica responden al surgimiento de otro patrón no menos hegemónico de representación histórica que exigía la explicación de la extinción de estos movimientos en términos de inadaptación estructural al nuevo medio. Esta interpretación no hace sino dotar de perspectiva a un proceso cuyo diagnóstico había realizado el mismo Marchán mucho más en caliente veinte años antes, en 1983, con motivo de la exposición “póstuma” del conceptualismo español *Fuera de Formato* organizada por Concha Jerez. Sitio en una era transvanguardista y postmoderna esta exposición, según él, no hacía “sino levantar acta de unas actitudes estéticas que no sabemos si como pago a conocidas altanerías, han pasado casi al olvido sin pena ni gloria” (Marchán, 1983: 9).

### *El caso catalán*

Esta representación contrasta con la que del mismo proceso se iba a construir retrospectivamente desde Cataluña. Alexandre Cirici, fallecido en 1983, aún tuvo tiempo de constatar la rápida marginación y el olvido de los politizados “nuevos comportamientos” por prácticas pictóricas de viejo o nuevo cuño y la sustitución del debate vanguardista sobre el diseño por la idea antimoderna de decoración. (Utrilla, L., 1980:113) Sin embargo, las dinámicas internas diferenciales y la reivindicación de tal hecho diferencial - acentuada por la exclusión del mismo dentro de las políticas artísticas de los primeros gobiernos democráticos: solo “Spain is different” -, iban a contribuir a una pronta recuperación de la vanguardia conceptual de los setenta para la narración hegemónica del arte catalán. Haciendo énfasis en el binomio “vanguardia-catalanidad”, la Cataluña democrática iba a dar carta de naturaleza al movimiento conceptual situándolo como uno de los pilares fundamentales – junto a la estela de Antoni Tàpies, quien había entrado en franca polémica con aquellos – sobre los que se iba a sostener su identidad artística moderna. Tal interpretación se iba a consagrar oficialmente en la exposición *Idees i actituds. En torn de l'art conceptual a Catalunya, 1964-1980*, comisariada por Pilar Parcerisas en el centro de arte Santa Mònica de Barcelona en 1992, haciendo coincidir la reivindicación de la tradición conceptualista catalana con los Juegos Olímpicos en que la Ciudad Condal impulsaba su imagen de urbe cultural de cara al turismo mundial (Parcerisas, P., 1992)<sup>1</sup> Tras la vocación arqueológica y enciclopédica de la exposición y del denso libro que la acompañaba iban a quedar difuminados las

fracturas y los conflictos que se habían producido entre las distintas facciones, así como los compromisos aceptados durante el proceso de “normalización democrática” y la doma de aquella función crítica y subversiva que tan rotundamente había reivindicado para la práctica creativa Pere Portabella en 1972 (Fuster, 1972: 67). La idea de una vanguardia autóctona, llena de creatividad y de utopismo juvenil, rescatada para la nueva Cataluña democrática, era una imagen demasiado potente para ser desaprovechada.

El único eco audible de tales “desacuerdos” fue la polémica entablada entre la comisaria de la exposición, defensora de los signos identitarios de un conceptualismo político y catalanista, y la historiadora del arte y crítica Victoria Combalá, que proyectaba una mordiente mirada crítica sobre lo que ella consideraba una manipulación política del arte, tanto en el 92 como veinte años antes. La interpretación del rol del *Grup de Treball* estaba en el centro de ese debate.

Se ha identificado habitualmente la exposición dedicada a España en la Bienal de Venecia de 1976, bajo el título de “Vanguardia y realidad social”, como el canto de cisne de una concepción del arte – útil, de clase, etc...- destinado fatalmente a desaparecer en la nueva era democrática. Sobre lo que tal vez no se ha reflexionado lo suficiente es sobre el hecho de que fueran algunos de sus protagonistas los que mantuvieran el timón teórico e ideológico - e incluso institucional en el caso de Tomás Llorens -, durante la metamorfosis que iba a sufrir la noción del arte en la primera década de la democracia. Si dejamos a un lado el marcado contraste entre la perspectiva de los promotores de la muestra y la dirección que el arte tomaría en los años siguientes, y nos fijamos en las circunstancias que rodearon al evento, tal y como las describe minuciosamente Rosalía Torrent (Torrent, 1997), percibimos claramente el esfuerzo por monopolizar el valor simbólico del arte de vanguardia desde la República hasta la muerte de Franco. Esto era típico de las dinámicas de la época y en absoluto exclusivo del grupo que finalmente se hiciera con la organización de la exposición.

Utilizando como andamio la dialéctica del materialismo histórico, la exposición y los textos programáticos del libro publicado a partir de la misma, (Bozal, V., 1976) iban a recorrer cronológicamente las distintas fases del arte de vanguardia políticamente comprometido, explicando su lógica a partir de la coyuntura histórica específica, para pasar después a enumerar las razones de su fatal caducidad:

la ingenuidad de los presupuestos populistas de unas o las contradictorias reclamaciones de autonomía de otras, particularmente las prácticas conceptuales. Recordemos que *Champs d'attraction*, del Grup de Treball, formaba parte de la exposición veneciana. La lectura de los textos resulta interesante no tanto por sus propuestas de un arte adecuado a la realidad social española del presente –Rosalía Torrent destaca lo confuso de la última sección de la exposición–, sino por la sensación de proceso cerrado que dejaba. En el mencionado ensayo de 1983, Simón Marchán sentenciaba: “*Vanguardia artística y realidad social: España 1936-1976* no solamente sirvió como revisión del arte español de posguerra, sino que marcó un hito de nuestra historia, el agotamiento de un periodo en el que se incluían las propias manifestaciones conceptuales” (Bozal, V., 1976: 9).

#### *Los años 80: postmodernismo y conceptual*

En el ámbito del arte, el signo de la “normalización democrática” se decidió rápidamente durante el intenso periodo que va de 1976, año de la Bienal de Venecia, a 1982, en que accede el Partido Socialista al poder. Durante este lapso de tiempo las energías del arte políticamente comprometido se agotaron en el esfuerzo de algunos por llevarse el gato al agua en la configuración del nuevo orden, o se disiparon en el desencanto de otros que se sintieron traicionados por la actitud de sus antiguos camaradas y por la dirección que iban tomando los acontecimientos (Vilarós, T., 1998). El resultado de este desgaste no fue simplemente la despolitización del sistema del arte y el florecimiento espontáneo de nuevas prácticas transvanguardistas, sino, sobre todo, la gradual instauración de un nuevo, aunque difuso, marco ideológico que redefinía la función del arte en la sociedad democrática en el que no tenían cabida las dinámicas de la vanguardia artística del tardofranquismo.

El mismo comisario de la exposición de Venecia, Valeriano Bozal, en un sostenido giro kantiano, se iría alejando paulatinamente de sus tesis acerca de un “arte perfectamente útil”, por citar la obra de Alberto Corazón que le había servido como modelo ejemplar, para adentrarse en una noción modernista e historicista de las vanguardias cuyo paradigma eran las canónicas salas del museo. En los volúmenes XXXVI y XXXVII del *Summa Artis* publicados en 1992 y revisados en 1995, Bozal sustituía aquella reorientación radical de la praxis de 1976 por la investigación de los hallazgos derivados de la inspiración individual del artista y la reconstrucción



de los fragmentos de la quebrada vanguardia hispana. En su última recopilación de ensayos sobre arte, publicada en 2006, solo iba a dedicar unas páginas a un artista no objetual, el miembro del grupo de arte experimental Zaj, Juan Hidalgo, y, sobre todo para, reflexionar sobre la ceguera juvenil que había impedido a su generación interpretar las prácticas de Zaj más allá de la dinámica antifranquista (Bozal, V., 2006).

Paralelamente, y haciéndose a menudo indistinguible, iba a desarrollarse otra variante de modernismo – que derivaría en postmodernismo en los años siguientes – cuyo origen puede identificarse en el entorno del profesor de la Universidad Complutense Antonio Bonet Correa. Si la generación de Valeriano Bozal había partido de la dialéctica marxista y de la dinámica antifranquista, este otro grupo iba a formular una genealogía formalista de la vanguardia sustentada en una relación más laxa, aunque no por ello menos erudita y sofisticada, con el marco histórico. Francisco Calvo Serraller y el crítico Juan Manuel Bonet iban a convertirse en los valedores de este modelo que pronto encontró eco en las nuevas “modernidades” artísticas y críticas de corte “apolítico” de los setenta y ochenta. A pesar de sus diferencias, ambas corrientes iban a manifestar un interés común por la plasmación museográfica de la vanguardia española y la construcción sobre la misma de un sistema de las artes ajustado al nuevo contexto de la democracia. En *Arte y Estado en la España del siglo XX* (Madrid: Alianza, 1989) M<sup>a</sup> Dolores Jiménez-Blanco - discípula de Francisco Calvo Serraller – interpretaba la próxima refundación del Reina Sofía en museo de la vanguardia como la culminación de los tantas veces frustrados ideales de modernidad y progreso en la historia de España. En ese modelo centrípeto y modernista de la vanguardia las experiencias no objetuales de la década final del franquismo no tenían cabida.

Se puede decir, por tanto, que la valoración global de la variopinta escena vanguardista de los setenta como una entidad paralizada por la rigidez de su dogmatismo o por su inadaptación a los nuevos tiempos puede que sea más una proyección necesaria para el sostenimiento del nuevo sistema del arte en nuestro país que la descripción de un proceso fatal e irrevocable. Se han necesitado casi tres décadas para que un historiador del arte como Alberto López Cuenca se atreva a abordar los distintos factores que intervinieron en el proceso de transmutación del arte de vanguardia en la España democrática desde una perspectiva global y con voluntad

de distanciamiento crítico. Mediante un alejamiento explícito de las narraciones autocelebratorias o quejumbrosas acostumbradas, López Cuenca incardina el cambio sistémico del mundo del arte en el cambio más general de la sociedad española; un cambio de raíces económicas, ideológicas y políticas. De un modo muy perspicaz López Cuenca subraya el significado del fenómeno ARCO en este proceso. No es simplemente que los gobiernos impulsaran la mercantilización del mundo del arte y la reactivación del objeto como bien de consumo siguiendo la tónica general internacional, sino que, mediante la enfática identificación de esta transformación con la modernización y europeización del país, se utilizaba el valor simbólico del arte para definir la identidad de la nueva España como democracia capitalista.

#### *Desde los años 90: la vuelta a las fuentes conceptuales*

Al acercarnos al final de la década de los ochenta comienzan a hacerse evidentes la mediocridad y la esterilidad de un sistema desarticulado, dependiente y alimentado artificialmente, pero también las dificultades estructurales del mundo del arte para romper esta dinámica, limitándose en la mayoría de los casos a sufrir impotente el descrédito paulatino de las políticas culturales y los efectos de una crisis económica que le alcanzará de lleno tras los festejos de 1992. Este desgaste del entusiasmo iba a traer como corolario el que algunos artistas y críticos de la generación siguiente al inmediato postfranquismo volvieran a poner en circulación la vieja noción de autonomía. El texto de Mar Villaespesa "Síndrome de mayoría absoluta" al grito de que el "arte no debe servir para poner marco al poder", hacía recuento general en 1989 de lo que había sido la década y proponía una emancipación definitiva del arte español de la imitación acrítica de modelos foráneos y de las tutelas estatales (Villaespesa, M., 1989).

Salvo excepciones, las declaraciones por la autonomía del arte que se suceden en este periodo entre-décadas raramente logran superar un tono de evocación melancólica, como si se tratara de una utopía perteneciente a un tiempo irremediadamente perdido. Este tono entre la melancolía y el ansia por encontrar una salida es el que domina en el proyecto historiográfico-expositivo de José Luis Brea, "Antes y después del entusiasmo. 1972-1992", que era una apuesta por salir del vacío impás de los ochenta y redefinir genealógicamente los fundamentos del arte español mediante una realimentación de

las fuentes conceptuales de la década anterior.<sup>2</sup> En la exposición, celebrada en la KunstRai de Ámsterdam en 1989, y en el libro publicado tras la misma se pone a Joan Brossa, Isidoro Valcárcel Medina, Juan Hidalgo y a Ferrán García-Sevilla a dialogar con artistas de la nueva generación, sobre todo vinculados con el circuito sevillano de la *Máquina española* de la mano de Pepe Cobo: como Pepe Espaliú, Guillermo Paneque, Federico Guzmán, Simeón Saiz, o Rogelio López Cuenca, entre otros. El debate tardomodernista de los primeros se retoma desde una perspectiva muy peculiar que elude la centralidad de la coyuntura histórica en que éste se había producido, para hacer énfasis en los rasgos lingüísticos que podían ser reconocidos y releídos por los segundos dentro de una concepción neo-benjaminiana de la historia. El ensayo que introduce el libro llega a localizar una transhistórica tendencia hispana a explorar la complejidad del lenguaje, reinterpretando la herencia del conceptual en términos de conceptismo barroco. El conceptualismo, convertido en conceptismo, se descabalga de la lógica de la modernidad que le diera a luz para cobrar sentido ahora en una economía barroca de la representación que José Luis Brea se ocupa de argumentar prolijamente en el texto de tal título que sirve de introducción al libro.

No es José Luis Brea el único que, en la frontera con los noventa, mira al conceptual como una tabla de salvación frente a la mediocridad y el provincianismo hispano. Otros dos jóvenes colaboradores de las revistas *Figura* y *Arena*, Juan Vicente Aliaga y José Miguel Cortés publican el volumen *Arte conceptual revisado* (Valencia, Universidad Politécnica, 1990). Es interesante notar hasta qué punto la herencia conceptual se había difuminado en menos de dos décadas y en qué términos parecía pertinente recuperarla para el presente. De todo el material textual recuperado para su libro, el conceptualismo nacional solo venía representado por una entrevista a Simón Marchán, quien, aunque seguía dando una versión distanciada y condescendiente de aquellos politizados años, abogaba por la reconstrucción de su memoria y la activación de su herencia en un neoconceptual reflexivo para las jóvenes generaciones de artistas.

Curiosamente, iba a ser Cataluña y no la totalidad del estado, donde esa recuperación se iba a producir de un modo más claramente reconocible. Un dato, en ese sentido, es la exposición que otro joven miembro del grupo de críticos cercano al proyecto *Arena*, Glòria Picazo, iba a comisariar para la galería Alfonso Alcolea en 1990, bajo el título *Art concepte. La década de los 70 en Catalunya*. En el breve

texto introductorio del catálogo se perciben las líneas maestras de lo que iba a ser *Idees i actituds* dos años más tarde.

La recuperación del legado de los 70 en los noventa se iba a producir en un primer momento desde una perspectiva “normalizadora” y apoyada por las nuevas tendencias neoconceptuales internacionales. Desde Cataluña, pero con una perspectiva amplia, algunas iniciativas editoriales y expositivas iban a estimular ese proceso revisionista dentro de la cuestión general del arte contemporáneo en España. Este es el caso de *Impasse*, un proyecto editorial encabezado por Glòria Picazo desde el centro de arte *La Panera* de Lleida. Desde 1998, ha sacado siete números, de los cuales, los cuatro primeros iban a adoptar una perspectiva de historia del arte. Junto a ella, la Fundació Espais de Girona, fundada en 1987, y su publicación periódica *Papers d'Art*, dirigida por Carme Ortiz, ha trabajado en esa misma dirección. Un ejemplo es su monográfico “Arte y política. Treinta años de creación artística en el Estado Español, 1970-2000”.

Es interesante notar que esta fiebre revisionista de las prácticas artísticas y las políticas producidas desde la Transición que se observa desde la década pasada, apenas ha afectado a la historia del arte académica y universitaria que sigue dominada ya sea por el canon modernista o por el localismo más absoluto. Los progenitores de la historiografía de lo contemporáneo desde 1976 siguen inamovibles tras sus baluartes sin que la generación posterior, aquella que ocupa hoy cómodamente las titularidades en los departamentos de historia del arte, haya logrado “matar” al padre y elaborar una perspectiva alternativa sólida, permaneciendo a la sombra de los grandes “hombres” y limitándose a desarrollar o a rellenar los huecos – los “nombres” - de una línea historiográfica prefijada.

Pero si “los noventa se quisieron políticos”, como dijera Marcelo Expósito (Expósito, M., 1997), esa dimensión no se iba a abordar de un modo sistemático hasta la segunda mitad de la década, coincidiendo con la llegada al poder del conservador Partido Popular y con el surgimiento de nuevos modos de articulación política y artística que de un modo espontáneo reconocían una serie de objetivos comunes con las prácticas artísticas de las vanguardias conceptuales, aunque, en la mayoría de los casos, se partía de una ignorancia casi absoluta del legado activista del arte antifranquista. Estos hijos de la precarización laboral estaban inmunizados ante los cantos de sirena del mundo del arte y se sentían fuertemente

atraídos por una ética y una estética de la autonomía, la creación de redes alternativas de comunicación y la acción colectiva.

Es en este contexto en el que ha de entenderse el renovado interés por las prácticas experimentales y creativas de los setenta que se ha producido en los últimos diez años. Este interés no proviene, como ocurriera en 1992, del intento de reconstruir la gloriosa memoria de una modernidad injustamente olvidada, ni de la pretensión de buscar referentes patrios para las tendencias neoconceptuales. Dos son los aspectos principales que caracterizan este interés. El primero, la búsqueda de modos de vincular la práctica artística con una experimentación radical con los lenguajes, los medios y las tecnologías de la sociedad en su conjunto. El segundo, el reconocimiento de una línea discontinua, pero nunca del todo interrumpida, en la definición del arte como espacio de activismo contrahegemónica.

En dicho camino, las nuevas generaciones de finales de los noventa se ha encontrado con las energías renovadas de algunos miembros “históricos” del activismo artístico antifranquista. Debemos mencionar a este respecto el estudio de Narcís Selles (Selles, N, 1999). El mismo Narcís Selles acaba de publicar en 2007 una detallada monografía de quien fuera el definidor de la identidad entre catalanidad y vanguardia, así como uno de los más firmes valedores de los nuevos comportamientos en Cataluña desde mediados de los sesenta, Alexandre Cirici Pellicer. Peculiar de estos nuevos trabajos, aunque sean producidos por viejos militantes, es su desviación de la interpretación historicista del conceptualismo catalán al poner de relieve procesos transversales y coyunturas específicas que no suelen tener cabida en el rosario de hitos estéticos típico de la historia del arte más canónica. Ese giro, por el contrario, quiere recuperar una consanguinidad entre el pasado y el presente en términos que desbordan la línea de sucesión de “ismos” que la narración museográfica tiende a registrar.

Con similar intención de devolver el hecho artístico al magma de prácticas culturales y políticas en que ha tenido lugar se han concebido los recientes proyectos expositivos *Disidencias-otras. Poéticas y acciones artísticas en la transición política vasca: 1972-1982*, comisariada por Fernando Golvano para el Koldo Mitxelena de San Sebastián y *Vivir en Sevilla* organizada por Pedro G. Romero en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, ambos en 2005.

En este mismo sentido, el proyecto de Vantentín Roma de releer el escenario barcelonés de los setenta desde la perspectiva del vínculo entre arte y diseño, los proyectos pedagógicos y las transformaciones industriales del momento, supone un vuelco a la interpretación del conceptual catalán como un “ismo” por excelencia definido por las dinámicas de una vanguardia politizada, que venía repitiéndose desde la perspectiva clásica de Simón Marchán, aderezada por la polémica entre Pilar Parcerisas y Victoria Combalía a sobre el sentido del catalanismo en su desarrollo. La propia noción de conceptual, en tanto marca artística sancionada por historiografía y crítica, se diluye dentro la compleja melé de relaciones que se identifican en el entorno económico, socio-cultural y político de la cultura catalana de los años setenta.

Es necesario señalar que la relectura de las prácticas conceptuales en la última década se diferencia de la que se produjera en 1992 en que ya no se corresponde con una reivindicación nacional, sino que responde a un intento de repensar las prácticas locales de los años setenta desde fuera de los marcos interpretativos del discurso anglo-americano dominante. La mayor novedad es que, aunque permanece el énfasis en la especificidad autóctona, no se reivindica de un modo solitario sino en coordinación con otros casos periféricos, en especial aquellos que compartían con Cataluña y España en general el haberse dado durante periodos dictatoriales y represivos. Ese es el espíritu del proyecto de investigación *Vivid Radical Memory* puesto en marcha en 2006 desde la Universidad de Barcelona por el que fuera miembro del *Grup de Treball* Antoni Mercader. El objetivo del mismo era tanto detonar una red de investigación y debate de las prácticas conceptuales “desde el este y el sur”, así como la creación de un archivo abierto de dichas prácticas en Internet generado colectivamente por dichos investigadores que debería servir para fundamentar interpretaciones alternativas del arte del periodo y posibilitar genealogías distintas en que sustentar la práctica tanto histórico crítica como artística contemporánea. Los resultados de dicho proyecto inconcluso pueden consultarse en la web del mismo: <http://www.vivradicalmemory.org>. La exposición *Subversive practices. Art under Conditions of Political Repression*, celebrada en la Württembergischer Kunstverein de Stuttgart en la primavera de 2009, puede considerarse como la plasmación expositiva de sus presupuestos, aunque formalmente la trama de *Vivid Radical Memory* se estuviera diluyendo.

La activación de las prácticas conceptuales de los setenta se

produce, en este caso, en sintonía con su espíritu inicial, dentro de una dinámica de contestación y acción colectiva. A pesar de que el futuro de *Vivid Radical Memory* no está asegurado, tal vez por su propia naturaleza como pionero, la potencia de las dinámicas que fue capaz de estimular de modo inmediato es síntoma de la intuición de Antoni Mercader al ponerlo en marcha. Sus semillas, sin embargo, no han arraigado con igual fuerza en la escena hispana que en ese otro sur latinoamericano donde, a partir de los primeros contactos auspiciados por el proyecto barcelonés, se pusieron las bases de un proceso constituyente que ha dado lugar al proyecto de investigación y activación de las prácticas artístico-críticas desde los años sesenta autodenominado provisionalmente *Red Conceptualismo del Sur* que incorpora a miembros de prácticamente todos los países de América Latina. El aglutinante añadido al espíritu inicial de *Vivid Radical Memory*, aparte de las especificidades del ámbito latinoamericano, es la defensa de un patrimonio que está siendo crecientemente apetecido por museos y coleccionistas de todo el mundo rico, en particular los Estados Unidos de América. Además de incoar una cartografía sistemática del legado de estas prácticas con el fin de promover investigaciones y generar archivos estables que impidan su expatriación, el grupo también tiene la misión de generar distintos mecanismos de activación poético-política del mismo en el presente. Son conscientes, sin embargo, que la protección de tal patrimonio solo puede llevarse a cabo interviniendo simultáneamente en el foro global en que se debaten las políticas y las economías del arte. Otro ingrediente diferencial de la *Red Conceptualismos del Sur* es el hecho de no contar de principio con estructura institucional alguna, sino, por el contrario, el coaligarse para suplir dicha carencia.

El arraigo de un proyecto como el de Antoni Mercader en España no podía producirse de modo similar por razones derivadas del contexto ideológico e institucional en que se entiende la práctica artística y su interpretación histórico-crítica en España, tal como hemos intentado describir en las páginas precedentes. Más allá de la desactivación de buena parte de la criticidad de la escena artística desde el inicio de la democracia, el elemento distintivo del sistema español es el rol central, casi monopolista, que tienen las instituciones derivadas de los poderes públicos en la enunciación y administración del discurso artístico, hasta el punto de que es difícil concebirlo al margen de las mismas. Esta situación, prácticamente inversa a la de los miembros integrantes de la *Red Conceptualismos del Sur*, no impide absolutamente la constitución de un frente que reivindica el legado de las prácticas conceptuales para diseñar nuevas genealogías del

presente, pero sí determina los modos en que este se genera y se desarrolla, así como su alcance y limitaciones.

Como ya aludimos, el final de la década de los noventa y, sobre todo, los primeros años del nuevo siglo iban a ser testigos de una reactivación de la escena crítica del arte que se revelaba contra las genealogías convencionales diseñadas durante la Transición. La proliferación de iniciativas autónomas iba a tener que negociar sus reivindicaciones y encontrar aliados en las instituciones que controlaban los recursos y los canales de enunciación y puesta en valor de los discursos. De hecho, los integrantes de algunas de estas instituciones estaban comprometidos en un proceso de renovación crítica en direcciones coincidentes a las de los activistas independientes, con muchos de los cuales existían ya vínculos puntuales. El proyecto editorial independiente *Brumaria*, puesto en marcha en 2002 por Darío Corbeira y Marcelo Expósito, encarna muy bien la intención de salvar la aparente cesura entre las experiencias de las vanguardias de final del franquismo y las prácticas críticas contemporáneas. El énfasis en el análisis global de la práctica artística, de los medios y de la cultural en general, se reconoce explícitamente en *Brumaria* como legado de ese pasado oscurecido durante la Transición. Estos fructíferos encuentros entre el nuevo y el viejo activismo, que se producen en principio en los márgenes, van a encontrar un repentino aliado en el Museo, que con el cambio de década y de siglo busca redefinir su posición como institución cultural hegemónica en nuevos parámetros. El Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, es particularmente relevante en este proceso desde el momento que, por un lado, se presenta como depositario del legado “nacional” del conceptualismo catalán y, por otro, se postula como prototipo de un nuevo modelo de museo alternativo a la tradición histórico-modernista encarnada por el Reina Sofía: un museo *mise en abîme* que subraya la permeabilidad entre la experimentación de vanguardia y las dinámicas sociales contemporáneas. La exhaustiva exposición dedicada en 1999 al *Grup de Treball* suponía un anuncio de dicha bidireccionalidad. El taller *De la acción directa como una de las bellas artes* en octubre de 2000 y el subsiguiente proyecto *Agencias* iban a servir de campo de pruebas a la alianza estratégica (o táctica, según nos situemos del lado de los activistas o del Macba) entre este nuevo modelo de museo y el activismo artístico.

Muy cercana a la política del Macba, aunque sin las obligaciones patrimonialistas del museo, está la programación de la Fundación



Tàpies, también en Barcelona. La Fundación ha explorado en sus exposiciones modos alternativos de contar los procesos artísticos y culturales más allá de la exhibición del objeto y ha experimentado con modos no canónicos de explicar la especialidad y temporalidad del arte. Por un lado se pone un claro acento por la ciudad como lugar en que las cosas suceden y por otro en formulas diferentes de traer los acontecimientos y los hechos del mundo al espacio del arte, como puede ser el archivo, el montaje documental, etc... Tal vez razones históricas – la famosa polémica entre Tàpies y el *Grup de Treball* – la Fundación no ha abordado por el momento el conceptualismo en Cataluña, aunque sí el trabajo de uno de sus contemporáneos Isidoro Valcárcel Medina, en un proyecto comisariado por José Díaz Cuyás, que recorría, aunque sin mostrarlo, todo el trabajo del artista. A pesar de haber sido reivindicado repetidamente, Valcárcel Medina se ha resistido hasta ahora a convertirse en referencia de autoridad para ninguna operación neoconceptualista.

En 2003, el Macba, junto con otras dos instituciones de menores dimensiones pero animadas por una vocación similar: la Universidad Internacional de Andalucía y el centro de arte Arteleku, perteneciente a la diputación de Guipúzcoa, deciden aglutinar las iniciativas dispersas de relectura en clave política de la historia reciente del arte español que por entonces estaban proliferando, en un macro proyecto de investigación y exposición titulado, en homenaje a Jacques Rancière, *Desacuerdos*. El contexto de frente común respecto al gobierno conservador instalado en Madrid y la dinámica de colaboración entre el activismo y dichas instituciones, que se había establecido en los años precedentes, iban a generar las condiciones para que un proyecto de tales características pareciera posible.

Un personaje clave en la definición original del proyecto y en su ulterior desarrollo fue Marcelo Expósito, video-creador, investigador de los medios y agitador de la escena artística, quien venía madurando desde tiempo atrás un proyecto de investigación colectiva sobre el deshilachado legado de la creación activista en España desde el tardofranquismo. Tras varios intentos fallidos, este proyecto, finalmente denominado *1969-... Algunas hipótesis de ruptura para una historia política del arte en el Estado español*, se iba a convertir en el corazón del organigrama más extenso de *Desacuerdos*. Su filosofía se iba a definir en documentos internos y en es accesible a través de los textos incluidos en las primeras dos publicaciones

vinculadas a *Desacuerdos*. Según reza en ellos 1969-...no quería ser una historia del arte político en España sino que pretendía generar, a través de una red de investigadores, un archivo y una trama de narraciones y que visibilizaran y reactivaran la relación entre arte y acción política, sin por ello reconstruir una nueva narración dominante, “para poder afirmar” – cito- que es factible hilar una historia de las prácticas artísticas en nuestro país que no oscurezca las diferencias ni los antagonismos, ni los sofoque sometiéndolos a la horma de una historia del arte contemporáneo que describe con naturalidad y aparente inocencia la sucesión y convivencia de movimientos u opciones estilísticas...” (Expósito, 2004).

A pesar de esta explícita voluntad contrahegemónica, en 1969-... había una idea bastante clara de aquello que constituía su objeto ideal de investigación, un objeto que coincidía perfectamente con las prácticas conceptuales de la primera mitad de los setenta y sus secuelas posteriores. Sin embargo, el perfil historiográfico tradicional de las mismas iba a ser transgredido desde distintos flancos. En primer lugar, desde la transversalidad de puntos de vista como los aplicados por Valentín Roma, a la sazón miembro de la red de investigadores. Además de al diseño y la edición, esta transversalidad vinculaba la práctica artística al cine militante, hasta entonces historiográficamente divorciados, y al movimiento feminista, tradicionalmente silenciado en la historia del arte y la cultura de la España democrática. El segundo flanco que se intentaba transgredir era el de la insularidad cronológica de estos fenómenos, vinculados con el tardofranquismo, reconociendo ecos y proyectando vectores de continuidad en el corazón mismo de la “normalidad democrática” y el presente más inmediato. La creación de redes alternativas de comunicación, la acción colectiva y la investigación de nuevos modos de producción eran aspectos que la práctica contemporánea reconocía comunes en fenómenos cuya memoria le había sido sistemáticamente escamoteada.

De ese modo, en 1969-... y en *Desacuerdos* en general, se diluía el perfil del conceptual como “ismo” y de la práctica artística en general como un campo separado dentro de la cultura. En las exposiciones que se sucedieron y en los volúmenes sucesivos vinculados al proyecto se hizo énfasis en la yuxtaposición de fenómenos aparentemente inconexos – cómics, cine, cartelismo, arte sonoro - y en la fricción de posturas antagónicas, como modo de abrir brechas en la narración histórico-artística al uso y como estímulo a nuevas y desprejuiciadas miradas sobre las prácticas culturales.

La explosión de la trama de investigadores en que se fundamentaba el proyecto, causada por dinámicas entrópicas congénitas de la cultura antagonista española, así como la rigidez de las instituciones a la hora de negociar los procesos y mecanismos de relación con grupos autónomos, deberían servir para reflexionar sobre las dificultades y las contradicciones con que se enfrenta la construcción colectiva de una memoria radical como la que este proyecto propone. Sin embargo, los resultados derivados del empeño, por muy fragmentarios y parciales que fueran pusieron en evidencia la insostenibilidad de una memoria construida exclusivamente desde la institución y la necesidad que tienen las iniciativas autónomas de encontrar en la institución plataformas de debate público más amplias. Nuestra desconfianza, por ello, no debe paralizarnos. La proliferación de propuestas “reificadoras” y naturalizadoras de la historia del arte, como la exposición *El arte sucede. Origen de las prácticas conceptuales en España*, celebrada en el Museo Nacional Reina Sofía de Madrid, comisariada por Rosa Queralt, nos recuerda la urgencia y pertinencia de un trabajo como el que nos ocupa. El único texto historiográfico que acompaña al catálogo, el de Victoria Combalía titulado “El arte conceptual español en el contexto internacional” vuelve a insistir en sus tesis sobre la relación del “ismo” español con los “ismos” foráneos, situando la interpretación de las prácticas conceptuales en el limbo de la historia del arte.

Las líneas que pueden seguir investigaciones son muchas. Algunas de ellas ya han sido apuntadas aquí respecto a los proyectos de *Vivid Radical Memory*, Valentín Roma y *1969-....*. Se me ocurre que sería interesante situar las experiencias conceptuales junto a otras dinámicas de la vida madrileña y barcelonesa con las que estuvieran conectadas, más allá del ámbito mundo del arte o de las posiciones políticas más usuales, dando protagonismo a la ciudad y a la superposición de experiencias en un periodo de intensos cambios.

<b>VIVID [RADICAL] MEMORY</b>		<b>[VRM]</b>
<b>WORK IN PROGRESS</b>	Radical Conceptual Art revisited: A social and political perspective from the East and the South	

  

- HOME
- [PRODUCTIONS]
- [AUTHORSHIPS]
- [DOCUMENTARY ENVIROMENTS]
- WEBLOG
- THE PROJECT
- WORKSHOPS
- SEARCH

**CLICK TO ENLARGE**

Looking for more info? visit our wiki space [vrm-wiki](#)

Material Art and Language Visual

Audience change **Anti-establishment** Happening

**Book** Had been censured Text / Manifest / Discourse Produced under communist state **Design** De-Materializing Art **Had been censured**

bibliography GDR

**BI**

↑Valentín Roma: *Vivid Radical Memory*.

## Notas

- 1 *Idees i actituds. Entorn de l'art conceptual a Catalunya, 1964-1980*, Barcelona, 1992 Centre d'art Santa Mònica, Generalitat de Catalunya. Quince años más tarde, la misma historiadora ha desarrollado los hilos argumentales de la exposición en un libro que intenta dar cuenta general del movimiento conceptual en toda España: *Conceptualismo(s). Poéticos, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España, 1964-1980*, Madrid, Akal, 2007.
- 2 La exposición vendría acompañada de un libro que contenía un texto introductorio de José Luis Brea y la transcripción de una serie de mesas redondas con los participantes. *Antes y después del entusiasmo, 72-1992*. La Haya, SDU, 1989.

## Referencias

- Bozal**, V. (1976), "Para hablar del realismo no hay que hablar del realismo" en *VVAA, España. Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, pp. 111-136.
- Bozal**, V. (2006), "Dos etcéteras sobre Juan Hidalgo" *Estudios de arte contemporáneo. Temas de arte español del siglo XX*. Madrid, La balsa de la Medusa, pp.193-203.
- Brea**, J.L. (ed.) (1989), *Antes y después del entusiasmo, 72-1992*, La Haya, SDU.
- Corbeira**, D, **Expósito**, M. (2004), *Desacuerdos 1. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, Barcelona, Ediciones del Macba, p.143
- Díaz Cuyás**, J., Pardo, C. (2004), "Pamplona era una fiesta. Tragicomedia del arte español" *Desacuerdos 1. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, Barcelona, Ediciones del Macba, pp.17-74.
- Expósito**, M. (1997), "¿Qué significaría (a partir de) hoy "arte político? Pero también, ¿de qué hablamos en realidad cuando decimos "los noventa"?" *Papers d'Art*, nº 74, p. 21.
- Fuster**, J. (1972), "La aportació cinematogràfica de Joan Brossa. Una conversa con Pere Portabella" *Estudios escénicos* nº 16.

- Marchán**, S. (1986), "Nuevos comportamientos artísticos en España" en *Del arte objetual al arte del concepto*, edición de Madrid, Akal.
- Marchán**, S. (1983), "Después del naufragio", *Fuera de Formato* Madrid, Centro Cultural de la Villa.
- Parcerisas**, P. (2007), (ed.), *Idees i actituds. Entorn de l'art conceptual a Catalunya, 1964-1980* Barcelona, 1992 Centre d'art Santa Mònica, Generalitat de Catalunya.
- Parcerisas**, P. *Conceptualismo(s). Poéticos, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España, 1964-1980*, Madrid, Akal.
- Selles**, N. (1999), *Art, política i societat en la derogació del franquisme. La Assemblée Democràtica d'Artistes de Girona*, Barcelona: Llibres del Segle.
- Tejeda Martín**, I. (2009), "Guernica re-expuesto" *G+C (Revista internacional de gestión y cultura contemporánea)*, nº 0, pp. 54-59.
- Torrent**, R. (1997), "Bienal de 1976. Polémica cita del arte español en Venecia", *España en la bienal de Venecia : 1895-1997* (pp. 212-278). Castellón : Servicio de Publicaciones de la Diputación,
- Utrilla**, L. (1980), *Cròniques de l'era conceptual*, Mataró, Ediciones Robrenjo.
- Vilarós**, T. (1998), *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la Transición española (1973-1993)*, Madrid, Siglo XXI.
- Villaespesa**, M. (1989), "Síndrome de mayoría absoluta", *Arena* nº 1, 81-83.
- VV.AA.** (2004), *Desacuerdos 1. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, Barcelona, Ediciones del Macba.

(Artículo recibido: 25-10-2009; aceptado 27-10-2009)