

El arte español entre dos siglos

Para situar nítidamente las obras de la Colección de Arte Contemporáneo seleccionadas para esta exposición, no creo inútil trazar una panorámica abierta de la década que cronológicamente las precede. La razón más evidente es que de aquella a la siguiente, en la que éstas están fechadas, ha habido más continuidad y persistencia en las tendencias y argumentarios esgrimidos, que rupturas o irrupción de nuevas líneas dominantes. No han faltado, sin embargo, aportaciones propias de su tiempo y circunstancias, ni ha disminuido en ese tiempo la ampliación tecnológica iniciada entonces.

Los años setenta fueron para España los años de asimilación de los nuevos movimientos artísticos generados en Europa y Estados Unidos, incluyendo una recuperación de los modelos del arte pop, el minimal y postminimal, el arte povera, y las múltiples vertientes del conceptual, que en España adquirieron, en muchos casos, contenidos de resistencia política y denuncia, primero de la dictadura e inmediatamente después de la estructura del sistema y sus patrones. Fueron también los años en los que se introdujeron en las artes nuevas técnicas, así la fotografía, el cine, la reproducción de la imagen analógica, etc., y de la concurrencia de varias de éstas en un solo propósito, así la imagen fotográfica y la poesía visual, la música y otras en las primeras *performances* y *events*.

No es menos cierto, sin embargo, que el ámbito español tuvo, asimismo, un rasgo individual concreto en la restitución de la pintura como práctica del conocimiento y no como mera representación o expresión espontánea, y también como práctica de “placer”, bañada en un hedonismo que respondía tanto a una restitución libre del pasado como a una proposición inmediata, personal y directa del presente y de la memoria del propio artista.

Desde mitad de la década de los años ochenta hasta los muy primeros años noventa, mientras internacionalmente se produjo la hasta ahora mayor eclosión al alza del mercado del arte, y con él la proliferación de operaciones puramente mercantiles, la escena española se vio aquejada de ese mismo mal, a la vez que,

tanto por mimetismo, como por crecimiento natural de la simiente de los años precedentes, la pintura y las opciones emanadas de su “hacer” parecían cubrir la totalidad del escenario y la distancia de sus horizontes. Se reprodujeron, entonces, con velocidad propia de una invasión o marabunta, los modelos italianos procedentes de la transvanguardia, los expresionistas de los nuevos salvajes alemanes y las ramificaciones de la nueva imagen norteamericana. Un rápido ascenso que gozaba de un momento álgido de celebridad y prestigio, para desmoronarse a un ritmo semejante o aún más expeditivo.

Cierto es, también, que a la vez, sobre todo en el arte norteamericano, se revelaron nuevas temáticas de adopción para las artes, así la hasta entonces invisible presencia del “nigger” afro americano, y sus propias producciones; emergieron también, con inusitada fuerza y polémica, cuestiones engendradas en la exploración, reconocimiento y aceptación o denuncia de la identidad, fuese esta individual, en la mayor parte de los casos, o colectiva, y autora de sus propios hábitos y normas. Hubo un salto inmediato que catapultó la subjetividad a primera línea de la escena, y la experiencia íntima del sujeto a primer término del andamiaje discursivo de las obras de arte.

Se produjo también un cambio sustancial y una revolución en las magnitudes –tanto físicas, como de alcance intelectual– de la práctica de la escultura. Internacionalmente, se inició el camino de la instalación, que culminaría muy poco después, y ha continuado a lo largo de dos décadas, con su predominio como forma dominante de presentación. En España empezó, por su parte, un proceso de transformación igualmente importante de la escultura, pero por otros derroteros, vinculados, por una parte, a los procesos de descontextualización y de exploración lingüística y, por otra, a una relectura crítica de las vanguardias y de las utopías de la modernidad, que confluirían, finalmente, aunque sin adherencias de una a otra, en una formulación ampliada de lo escultórico, germen de una nueva narrativa y una formulación inédita del “lugar” expresivo, que desembocaría, ya en la década siguiente, en prácticas diferenciadas y propias de la instalación.

El inicio de los años noventa se cifra en Occidente hacia el 9 noviembre de 1989, cuando se produjo la caída del muro de Berlín, y con él y los movimientos sociales y políticos inmediatamente posteriores en la Europa del Este, la práctica desaparición de los dos bloques que habían dividido hasta entonces el mundo. Fue también el momento álgido de una enfermedad temible que asoló la década, el SIDA. Y el de la aparición de un nuevo sistema de comunicación, que transformaría la totalidad de las sociedades existentes, Internet.

Fue un tiempo tan convulso y semejante a este que ahora vivimos, con las reacciones y revueltas populares contra los regímenes autocráticos árabes, el solapado enfrentamiento entre EEUU y China por la hegemonía mundial, y una crisis económica que arrastra a países de distintos continentes en una riada común. Por lo que no es fácil dilucidar si el siglo XXI empezó antes de la conclusión del XX o lo ha hecho once años más tarde de su conclusión.

A mi juicio el cambio sustancial entre los noventa y la década que los precede es que la subjetividad que era dominante y predominante, dejó paso a un interés superior por las colectividades, la memoria compartida, aunque no fuese común, los movimientos y tendencias sociales de las diferentes edades en convivencia –con una especial atención al mundo de los jóvenes entre la adolescencia y la primera juventud, y a su vademécum de modas, tendencias, preferencias tecnológicas, etc.– y a una consideración de lo inmediato y presente como instrumento configurador de un relato en directo de la Historia.

En España fueron, además, los años en los que la mujer se incorporó de manera cuantiosa y felizmente abrumadora a la escena del arte, abriéndose ésta, por tanto, a nuevas propuestas, iniciativas y sensibilidades –que, de modo inmediato lo serían igualmente a las opciones privadas de la sexualidad y los sentimientos–, en un movimiento imparable, cuya normalización en la primera década del siglo XXI se puede considerar absoluta y tan determinante como lo han sido las características enunciadas en el párrafo anterior.

La crítica de arte y comisaria Alicia Murriá advertía, poco después de

concluida la década, de un aspecto de ineludible consideración: “Resulta evidente que arte hecho por mujeres y arte planteado desde ópticas feministas son dos realidades bien diferentes. Mientras el primero no cuestiona la cultura dominante del patriarcado, o directamente la asume de manera consciente o inconsciente, el segundo aborda su deconstrucción. Del mismo modo, y la década de los noventa nos lo ha enseñado, sabemos que el género es una construcción cultural. Seguramente tiene ya poco sentido abordar el trabajo ‘de las mujeres’ en el arte como si se tratase de un bloque homogéneo, su diversidad –marcada por la clase, la raza, la nacionalidad, el nivel socioeconómico, la opción sexual– genera posiciones en extremo divergentes”¹. De ello tiene el espectador constancia a la vista de las obras ahora aquí seleccionadas.

Los cambios educativos han proseguido, sino imparables, sí constantes, alcanzando a la fundación y funcionamiento de nuevas universidades, algunas de las cuales se han especializado en la formación artística, con especial atención a lo contemporáneo y dando acceso a la formación del alumnado a profesionales ajenos a lo académico. Si se le suma una mayor facilidad de desplazamiento e intervención en la escena de otros países europeos, y más remotamente en EEUU, lo cierto es que el perfil profesional del artista español de este siglo tiene muy poco que ver con el que limitaba enormemente a los que empezaron su labor en los coletazos de la dictadura o en los albores de la democracia.

Cabe, pues, resumir la escena actual como sigue.

La permanencia de la práctica de la pintura desde una liberación casi absoluta de sus bases de partida, tanto en lo que se refiere a su preferencia cronológica o de tendencia, como a su aptitud para apropiarse o hacer suyas la inagotable disponibilidad que las tecnologías deparan a lo visible.

La ampliación de los límites de la escultura, no sólo a la ocupación completa del espacio expositivo y a la absorción para su realización de cualquiera

¹ Murría, Alicia. “Construcciones en proceso. Apuntes sobre los noventa”. Catálogo *Identidades críticas*. Sala Puerta Nueva, Córdoba y Museo Patio Herreriano, Valladolid, 2004.

otra de las disciplinas o prácticas posibles, desde la pintura y el video, al relato y la música; sino, también, a la implicación obligada del espectador no solo en las deambulaciones físicas que impone, sino en un tránsito interior por su consciencia y las modificaciones que experimenta.

Una presencia considerable de la fotografía que, por una parte, ha depurado sus líneas posibles de actuación, desde la instantánea hasta la configuración de archivos, desde la construcción de la “verdad” de la escena a su captura, así como ha modificado las condiciones de su factura, que si bien propenden a lo artificial y acabado, han asumido también lo inmediato y ordinario de la imagen natural.

Igualmente, la fotografía, aunque quizás la afirmación fuese extensible a otras prácticas, ha llevado las fuentes originales de su imaginario hasta lo inagotable y, si en lo singular ha reducido algo su atención a los problemas de identidad y género, en lo colectivo lo ha ensanchado hasta las preocupaciones arquitectónicas y urbanísticas, los perfiles sociales y de comportamiento, las circunstancias de la emigración, la inmigración, el contacto con el extranjero y el “otro” residentes en la misma ciudad, así como a la historia particular de las ciudades y sus cuitas y abandonos.

Si le sumásemos la ingente producción en video, que incluye una extraordinaria diversidad de aplicaciones, desde la animación al cine, podríamos decir sin error, que no hay hecho, acontecimiento, historia o relato que no haya sido sometido a una nueva narratividad en construcción, fragmentaria, descreída, apuntalada en principios que constituyen una nueva forma de la realidad y por ello una certeza absoluta de su pertenencia a la ficción. En definitiva, un nuevo relato del arte y de lo artístico, más cercano a la vida y al deseo que al pensamiento puramente estético.

Un relato pegado a la vida

Aunque todas las obras, salvo rarísimas excepciones, están fechadas en el siglo XXI, algunos de los artistas iniciaron su andadura profesional en las últimas décadas del siglo XX.

Así ocurre, en el caso de la pintura abstracta, con cuatro nombres mayores, Jordi Teixidor, Gerardo Delgado, Soledad Sevilla y Carlos León, que fueron parte activa y vertebral de la renovación de la pintura abstracta a principios de la década de los setenta y contribuyeron poderosamente a la reformulación de su lenguaje, y, también con Ignacio Tovar y Juan Uslé, que hicieron algo semejante a finales de esa década; unos y otros constituyen hoy ejemplos distintos, pero de fortaleza equiparable, de lo que la abstracción puede significar en el ámbito de las prácticas contemporáneas.

Todos ellos han atravesado distintas etapas y cubierto territorios imposibles de concretar en la extensión de este texto –hablamos, en algunos casos, de casi cuarenta años de presencia pública–, pero todos ellos tienen algo singular que decir en el momento presente.

Jordi Teixidor busca ahora una pintura que invite a la contemplación y a través de ésta a la consecución de un pensamiento que implica tanto al hecho de la pintura en sí y sus derivaciones, como a la situación del espectador y sus modificaciones. Gerardo Delgado ha hecho de la geometría, siempre vigente en sus propuestas, un modo de transposición analítico de las imágenes reproducibles por otros sistemas. Soledad Sevilla, en sus orígenes voluntariamente incurso en las derivaciones de la abstracción geométrica y en su conceptualización en el arte minimal, ha desarrollado una pintura de sensaciones y sentimientos que tanto se ocupan de referencias pictóricas incuestionables, como de lugares cuya memoria le son propios. Carlos León, por su parte, ha puesto sobre el tapete de su pintura algunas de las cuestiones candentes que la han alimentado en estos años, así las ideas ligadas a la deconstrucción del objeto cuadro, la importancia concedida al soporte, que determinará la materia e incluso los instrumentos de los que servirse,

la estrecha vinculación entre la regla y el gesto, y la consideración del cuerpo del artista cual un dispositivo que imprime su huella en la pintura.

Ignacio Tovar ha eludido cualquier significante que no sean el color y el sinuoso ritmo de unas líneas casi invisible para la construcción de sus espacios. Juan Uslé ha explorado y, por así decir, “dictado” la multitud de lenguajes que actualmente confluyen en un modo de entender el hecho de pintar como una mezcla inmediata de apropiación de lo externo y de dicción informada. Hasta el título de sus obras, una referencia al cante flamenco en el caso de Tovar (la cantaora *La Niña de los peines*), un juego de palabras con el nombre de Vasarely, en el de Uslé, *Elí & vasar (coágulo y trama)*, remiten a la importancia de la experiencia personal y del saber artístico.

Otro grupo de posible conformación, aunque entre sí no lo hayan constituido nunca, es el que forman Felicidad Moreno, Daniel Verbis y Nico Munuera, en cierto sentido, nacidos en dos generaciones distintas y pertenecientes a tres momentos distintos de la pintura española.

La primera surca la estela de una abstracción dinámica, que me atrevo a denominar creadora de texturas feroces, y en la que juegan no pocos elementos referenciales. Ha hecho de la densidad de sus materiales, con predilección por las resinas y esmaltes, elementos ópticos. Verbis ha declarado en numerosas ocasiones su deuda para con la obra de una de las figuras mayores del arte español del último medio siglo, el sevillano Luis Gordillo, al que no sigue directamente, pero del que ha hecho suyas muchas de sus especulaciones sobre la condición física-psicológico-introspectiva de la superficie pintada que, en su caso, alcanza una auténtico desenfreno en la formulación de los formatos y la apropiación de materiales. Por último, Nico Munuera ha optado por la excelencia y la suntuosidad de las materias y pigmentos extendidos sobre la tela y una relación referencial reducida en la que paisaje, luz, atmósfera y sensualidad mediterránea confluyen en una relectura de las poéticas románticas del norte.

Una atractiva extensión de la pintura o una dilatación de sus límites ha

venido, más en estos últimos años que en los noventa, a llevar el concepto de lo pictórico a dimensiones espaciales. *Valdaura*, 2008, de Rosa Brun, con su rica alegría de color, se expuso, junto a otras piezas de la misma altura y distintas cromías, formando un bosque interior que recordaba a algunas de las mejores piezas del italiano Ettore Spalletti.

Ángela de la Cruz es la primera artista española en competir por el prestigioso Turner Prize británico, lo hizo el año pasado, cuando ganó Susan Philipsz. Sus pinturas, generalmente de grandes dimensiones, parecen haber atravesado por dificultades físicas y emocionales semejantes a las sufridas por la artista misma. Ocupan y se dilatan por el espacio de la sala hasta absorberlo y componer con él un ritmo propio.

Las esculturas sobre pared de David Rodríguez Caballero hacen funcionar a la pintura en sentido opuesto, como si aquí únicamente la fragmentación de la superficie dejase entrever su consistencia y espesor, a la vez que el pigmento acentúa sus propiedades de luz y volumen.

Entre quiénes han optado por la figuración, Alfonso Albacete juega un papel parejo al de las figuras mayores reseñadas al inicio de este apartado en la abstracción. Él, y otros pintores más jóvenes, despliegan ante los ojos del espectador variopintas alternativas en las que no es posible detectar elementos comunes más allá del cuestionamiento radical de cualquier veracidad otorgada a la representación, a la vez que, paradójicamente se abarcan cual se quiera de las modalidades de la imagen, incluidas sus codificaciones en norma o género, sin rehuir un permanente diálogo analítico y crítico con los detentadores de la modernidad.

Ejemplo fundamental es Alfonso Albacete, cuya obra ha oscilado permanentemente entre lo discursivo de la figuración y sus elementos constructivos abstractos, efectuando una de las lecturas más fascinantes de la pintura española sobre los límites para él perpetuamente franqueables de lo inmediato visible y su dicción articulada en la práctica tan libre como cultivada

de la pintura.

José Miguel Pereñíguez, con un singular “realismo”, dibuja como quien copia los objetos propios de la práctica y el aprendizaje del arte, en una remembranza de lo clásico que, leído por la contemporaneidad, lo despojara de su académico y costumbrista carisma.

Jorge Galindo enlaza la aplicación de métodos propios de la vanguardia histórica a una iconografía post-pop a la búsqueda de una narrativa visual. Darío Urzay se sirve de las técnicas digitales para la elaboración de paisajes orgánicos fisiológicos, trasuntos de una visión aumentada de la materia. El alemán, residente en España desde 2002, Philipp Frölich, destaca por la artificiosidad de sus escenografías, compuestas con maquetas dramáticamente iluminadas, que el pintor destruye después de pintadas; también por la aspereza de sus gamas cromáticas.

La urbe, o mejor su sofisticada imagen mediática de un universo de luz, se asoma en la obra de Chus García-Fraile; del mismo modo que la ambigua relación entre deseo y realidad lo hace desde el simulacro de Enrique Marty o la sofisticada y especulativa “letra” del mensaje publicitario distorsiona su objetivo en el esmalte sobre papel de Ester Partegás.

El trampantojo de Sandra Gamarra reconstruye falsamente el rincón de una habitación, a la vez que la pequeña pantalla de video y su proyección, impulsan el objetivo de la obra más allá del simple simulacro, hacia el cuestionamiento de la percepción.

Txomin Badiola y Pello Irazu se integran de manera protagonista en el grupo de artistas vascos que en los ochenta transformaron el panorama de la escultura española y que, en el desarrollo y evolución de su trabajo, compartido en esta década última con el más joven que ellos, Sergio Prego, han ampliado sus horizontes, sin rehuirla, sino al revés, enriqueciéndola, más allá de la plástica para adentrarse en lo que de un modo más o menos ampuloso podríamos considerar como el volumen de la consciencia.

En el caso de Badiola, del que se muestra un conjunto fotográfico del año 2000, la revisitación del formalismo y el minimalismo, y su discusión, se abre, progresivamente, a una vinculación entre las conductas y las formas, entre el proceso artístico y la existencia, confabulando historias narrativamente azarasas y dependientes de actuaciones independientes del artista, pero que éste integra en una forma y síntesis común.

Más estricto en la concreción de la forma y abierto también a la concurrencia de técnicas y prácticas diversas –la fotografía, la pintura, etc., no el video–, Pello Irazu se inclina por una avisada sumisión a la simplicidad capaz de absorber en sus mínimos recursos la totalidad de la experiencia y mostrarla en su disposición estática, aquella en la que le resulta más sencillo también resistir el tiempo.

Acontecimientos dinámicos en movimiento estático, si tal paradoja fuese posible en un ámbito distinto al artístico son, los rasgos definatorios de muchos de los trabajos de Sergio Prego, en los que, además, lo inesperado y artificioso de los mecanismos de producción de la imagen, ponen en cuestión la consistencia de la escultura.

La obra de Jordi Colomer está, a mi modo de ver, entre la escultura y la instalación. Se interroga por la conformación de la ciudad, que la pieza, con su blancura, parece trasladar al reino de lo ideal, mientras el saco repleto de ladrillos iguales a los que la componen, la devuelve a su vulgar realidad de construcción especulativa.

Importante es el conjunto de obras de artistas que se sirven exclusivamente de la fotografía y en las que comparece el nutrido abanico de motivos que les han interesado de modo preferente en estos años.

Encabeza la lista un clásico de finales de los años sesenta y primeros setenta, que mantiene incólume, su capacidad de iluminación de los mecanismos sociales de funcionamiento, Antonio Muntadas.

El sujeto, la persona son abordados bien desde las cuestiones de identidad y de género, como ocurre en las dos fotografías de Laura Torrado –fechadas también a finales del siglo XX–, y de Cabello y Carceller. La primera confronta su ser, solía ser protagonista exclusiva de sus fotografías durante los años noventa, con la imagen estereotipada de la mirada masculina sobre el desnudo femenino, en este caso de la mano de Modigliani. La pareja Cabello y Carceller se interrogan sobre los roles sociales que asumimos, al retratar a algunas de sus amigas o conocidas como ambiguos modelos masculinos de la celebridad artística, así David Bowie o Brad Pitt. O bien, es evocada desde el retrato como mediador expresivo de la realidad social y biográfica del “otro”, en el que el autor indaga a la búsqueda de su historia “peculiar”, como en el caso de Pierre Gonnord, francés residente en España hace veinte años.

Hay, también, dramatizaciones en la estela de Jeff Wall en la obra de Damian Ucieda, que se ha interesado, además, por esas grandes construcciones que hacen invisibles y anónimos a quiénes transitan o trabajan en ellas.

Más próximos a la historia personal, al mundo de las intimidades y de los afectos son las dos obras de Miguel Río Branco y Maggie Cardelús.

La arquitectura, según Concha Pérez, genera, “una propuesta de trabajo acerca de las ciudades, de los espacios transitables dentro y fuera de la ciudad, de cómo van cambiando continuamente por las acciones de las personas que las ocupan y transitan por dichos espacios. Se trata de una crítica a la forma de interactuar en todo lo que nos rodea. De dar identidad a esos lugares abandonados y dotarles de una nueva memoria. Lugares vacíos, medio en ruinas, a punto de ser derribados, solares, construcciones, jardines, todos con un futuro inmediato, ya planificado”. José Manuel Ballester los contempla, en su grandiosidad o vacío, como inmensos decorados sin personajes.

Pablo Genovés entremezcla la sofisticada visión barroca de la Gloria con su humana transposición al intercambio y el beneficio dependientes de la mecánica industrial, en contrapuestas imágenes en blanco y negro apropiadas y

sujetas a manipulación.

Una imagen imposible y cargada también de infaustos presagios, pero que, a la vez, se muestra con el brillo y colorido de un anuncio publicitario sobre hazañas increíbles, es la inmóvil motora volante de Manolo Bautista

En la estricta selección de video es donde radica el más explícito de los comentarios políticos. Cifrado en el caso de Fernando Sánchez Castillo y El Perro en la memoria histórica del país respecto de la pasada dictadura, así el sarcástico “ballet” de los camiones antidisturbios en el del primero o las evoluciones de los skatters en las instalaciones desmanteladas –y hoy totalmente derruidas– de la antigua cárcel de Carabanchel, en la que se hacinaron, durante décadas, los presos políticos de la dictadura.

Touch and go, de Cristina Lucas, se aproxima al presente en su oferta a los antiguos trabajadores despedidos de una fábrica durante los ajustes del gobierno conservador de Margaret Thatcher, para que arrojen piedras contra las ventanas del edificio abandonado y se liberen un mínimo de su dolor. Una situación que actualmente soportan millones de seres humanos en Europa tras la gran crisis y las exclusivas soluciones neoliberales que los gobiernos ofrecen para superarla.

Así es, pegados, pegados a la vida.

Mariano Navarro