

Las grandes narrativas de la Historia del Arte en la España de la Transición: el caso de la Nueva Figuración Madrileña.*

Great narratives of the Art History in Spanish Transition: the case of the Nueva Figuración Madrileña.

Beatriz García Pérez.

Resumen: El presente artículo analiza los clichés historiográficos que se consolidan a finales de los años setenta y comienzos de los ochenta en torno a la Nueva Figuración Madrileña para realizar una labor de desmontaje de los mismos. Se pretende, con ello, ofrecer algunas herramientas que inviten a cuestionar el marco general de discusión instituido entonces por los críticos afines al grupo, y que ayuden a deshacer la visión monolítica que ha identificado a estos críticos con los propios artistas, mostrando las fricciones y las distancias entre ambos y la relevancia historiográfica que tiene la consideración de las mismas.

Palabras clave: Nueva Figuración Madrileña, arte español contemporáneo, crítica del arte, pintura.

Abstract: At the end of the seventies and beginnings of the eighties certain historiographic clichés where been consolidated about the New Figuration Madrileña. This article analyzes the theoretical keys that are in the root of those clichés to try to disassembly them. The propose is to offer some tools that incite to a deeper examination both of the general framework established by the critics, and the monolithic vision that has identified acatically those critics with the artists themselves. This article will point out the frictions and the distances between the critics and the artists and the historiographical relevance that the consideration of those distances could have.

Keywords: Nueva Figuración Madrileña, contemporary Spanish art, art criticism, painting.

* Este artículo ha sido desarrollado gracias a una beca FPI-UAM y forma parte del proyecto de investigación *Larga exposición: las narraciones del arte contemporáneo español para los "grandes públicos"* - HAR2015-67059-P (MINECO/FEDER) y del grupo de investigación *Arte, cine y culturas audiovisuales del mundo contemporáneo*.

Introducción

Nueva Figuración Madrileña (en adelante NFM) es el apelativo fundamental con que la historiografía contemporánea del arte se ha referido a aquel conjunto de artistas que comenzaba su andadura en el Madrid de los años setenta y cuyo núcleo fundamental contaba, entre sus miembros, con Carlos Alcolea, Chema Cobo, Carlos Franco, Herminio Molero, Rafael Pérez-Mínguez, Guillermo Pérez Villalta, Manolo Quejido y Javier Utray. La inscripción de este grupo de artistas en la historia del arte contemporáneo español está indisolublemente ligada a la vinculación de la NFM con una serie de críticos, intelectuales e historiadores del arte que unen su fortuna a la de estos pintores al situarse, en el marco de un incipiente sistema de las artes, como los defensores teóricos de una vuelta a la pintura de la que los artistas de la NFM parecían ser los perfectos representantes. Juan Antonio Aguirre, Juan Manuel Bonet, Francisco Rivas y Ángel González García libran, en los últimos años de la década de los setenta y comienzos de los ochenta, una contienda en defensa de la pintura que, a grandes rasgos, se producía en la triple trinchera de la defensa de la figuración, de la pintura y de la autonomía del arte frente a la abstracción pictórica, las prácticas conceptuales y el arte con contenido político. De manera que la NFM será presentada por estos críticos, a través de artículos en la prensa escrita y de textos en catálogos de exposiciones, como un movimiento rupturista que ofrecía una alternativa teórica y estilística a las tendencias artísticas que se habían desarrollado en la España de los años cincuenta (informalismo) y sesenta (realismos sociales y tendencias conceptuales).

En conjunto, la visión de los críticos afines a la NFM establecía un marco de discusión polarizado en el que parecía necesario posicionarse en un escenario donde había dos grandes alternativas: defender la vuelta a la pintura o preferir las tendencias no pictóricas, decantarse por la figuración o por la abstracción, situarse de parte de una idea del arte como fin en sí mismo o de parte de una visión del arte como instrumento político. El presente artículo busca señalar los problemas e inconsistencias existentes en el marco teórico que han legado los críticos de los setenta a la historiografía del arte español contemporáneo mediante una revisión profunda de sus argumentos para mostrar, por una parte, las grietas existentes en este marco de discusión y, por otra, la falacia inherente a identificar, de manera inmediata y sin formular más cuestiones, a los artistas de la NFM con sus defensores teóricos. Será el objetivo de estas páginas, por lo tanto, mostrar los motivos por los que este marco argumental

y conceptual merece ser cuestionado en sí mismo, quizás incluso con más urgencia que rebatido, y como este cuestionamiento puede incidir en la creación de narrativas alternativas para el arte español de la época de la Transición¹.

¡Más madera, es la guerra! Exposiciones programáticas y batallas teóricas.

Para comprender la génesis de la Nueva Figuración es de una enorme importancia histórica la figura de Juan Antonio Aguirre (1945- 2016), autor de una obra publicada en 1969 por un editor menor gracias a una beca de la Fundación Juan March y que llegaría, sin embargo, a convertirse en el libro de referencia de todo un movimiento artístico y en punta de lanza de la defensa intelectual de un cambio de paradigma teórico y estético del que también formará parte, en cierto y tardío sentido, la NFM. Se trata de *Arte último. La “Nueva Generación” en la escena española*, una obra en la que se expone el trabajo de una serie de pintores que encarnan, a ojos del autor, la promesa de una pintura post-informalista capaz de ofrecer una alternativa, no sólo al informalismo, sino también a los realismos sociales que se presentaban como las opciones figurativas imperantes en la España de la época. Este arte de la Nueva Generación que, tal y como señala Calvo Serraller, romperá con el pasado artístico inmediato, será aséptico en lo político y se mostrará beligerante con el *typical dramatism* de la pintura española², legará, al menos, dos cosas a la NFM: su tono rupturista con ciertas tradiciones patrias y un referente fundamental: Luis Gordillo.

Juan Antonio Aguirre, que perfiló en *Arte último* una parte del campo teórico en que brotaría la Nueva Figuración Madrileña, dotará, asimismo, a algunos miembros del grupo, en los primeros años setenta, de un espacio físico dónde realizar sus exposiciones: se trataba de la sala Amadís, espacio expositivo dependiente de la Delegación Nacional de la Juventud, a través del Servicio de Actividades Culturales, en la época del Tardofranquismo y de la cual

¹ Existiendo una relativa falta de consenso sobre la periodización más adecuada de la época transicional tomaremos aquí la Transición como el periodo que comienza con la muerte de Franco y que finaliza, aproximadamente, con el golpe de estado de Tejero. Esta periodización es interesante, desde el punto de vista de la situación de las artes visuales en España, porque nos permite enfocar en el marco temporal que va desde la desarticulación de las políticas culturales franquistas hasta la llegada al poder del PSOE, un periodo en el sistema del arte en nuestro país comienza a desarrollarse y dónde se producen algunos hechos decisivos que marcarían el destino del arte contemporáneo español.

² Francisco CALVO SERRALLER: *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*, Madrid, Alianza Editorial, 1988, p. 138.

será director desde 1967 por un periodo total de cinco años. Será allí donde algunos artistas de grupo, como Carlos Alcolea, Rafael Pérez Mínguez, Guillermo Pérez Villalta y Carlos Franco, encontrarán un primer espacio donde exponer sus obras. Sin embargo, Amadís no es el único espacio que acoge, en sus primeros años, a estos artistas. Desde su nacimiento la Galería Buades, con un jovencísimo Juan Manuel Bonet como Director Artístico, dedica exposiciones individuales, grupales y colectivas a artistas como Herminio Molero, Rafael Pérez-Mínguez, Chema Cobo, Carlos Alcolea, Carlos Franco o Manolo Quejido, quienes muestran su obra en las dos primeras temporadas de la galería, correspondientes a los años que van desde 1973 a 1975. Además de la presencia de aquellos jóvenes pintores en galerías más o menos emergentes como Daniel, Amadís y Buades se producirán, con el cambio de década, una serie de tres exposiciones consecutivas que resultarán decisivas para la creación de la gran narrativa del arte contemporáneo español y para la consolidación teórica y fáctica de los artistas de la NFM, una consolidación en la cual jugará un papel fundamental el trabajo de una serie de jóvenes críticos y teóricos que se alinearon rápidamente a favor de esta nueva pintura, manteniendo con los artistas una estrecha relación profesional y personal y haciendo, de la pintura de estos, una beligerante defensa teórica.

Esta cercana relación con los artistas y una cierta disputa por la hegemonía teórica y por señalar el destino del arte español serán los detonantes que empujen a varios de estos críticos a la realización de exposiciones programáticas. Tal es el caso del poderoso trío³ formado por Juan Manuel Bonet (1953-), Ángel González García (1948-2014) y Quico Rivas (1953-2008) cuando se ponen al frente de la exposición *1980*, realizada durante los meses de octubre y noviembre de 1979 en la Galería Juana Mordó. Se trataba de un acto de defensa teórica y de un intento de promoción comercial de la pintura en dónde tendrían cabida artistas de la NFM, como Alcolea, Cobo, Pérez Villalta o Quejido, así como Broto, artista proveniente del grupo *Trama* (que desde Barcelona defendía un nuevo camino para la abstracción pictórica en una línea influida por el *colour field* americano y el pensamiento de Marcelin Pleynet) o pintores neoabstractos como Delgado, Enrique Quejido, Ramírez

³ Victoria COMBALIA: «Arte en España 1980-1995: algunas acotaciones personales», en *A la pintura. Pintores españoles de los años 80 y 90* en la colección *Argentaria*, Madrid, Fundación Argentaria (Catálogo de la exposición celebrada en septiembre de 1995), 1995. Citado en Julián DÍAZ SÁNCHEZ y Ángel LLORENTE: *La crítica de arte en España: (1939-1976)*, Madrid, Istmo, 2004, p. 103.

Blanco, así como dos pintores pertenecientes a la nómina de artistas de la galería: Campano y Ortuño.

«Firmando 1980, lo que deseamos subrayar es el carácter estratégico y saturado de sentido de esta muestra. Tras varios años de apostar fuerte por una serie de nombres, ¿tiene algo de extraño que estemos con ellos en el ruedo expositivo? Sencillamente doblaríamos la apuesta [...]»⁴. Pero 1980 no era sólo el intento de elaborar «un muestrario representativo de lo que iba a ser la pintura de los ochenta» en el ámbito español, era también una llamada a excitar el mercado de los diez artistas allí presentes y un acercamiento estratégico a Juana Mordó, en una tentativa de que la *dama de las vanguardias* y el gran referente de la generación del cincuenta incorporará a aquellos artistas emergentes a su programación⁵. Lo cierto es que todos ellos fueron intentos fallidos. A Juana Mordó el tono bravucón del brevísimo texto del catálogo, que despachaba el arte de las dos décadas anteriores como mediocre y que pugnaba por que se produjera un relevo generacional en la pintura española, le causó alguna que otra incomodidad con sus pintores. Así las cosas, la galerista decidió no incorporar a ninguno de aquellos jóvenes artistas de 1980 a su galería y la colaboración con los autores de la exposición quedó teñida por un cierto barniz de tensión. En cuanto al carácter profético de la exposición que pretendía «reunir a diez pintores bajo la emblemática advocación de una nueva década» no han sido pocas las voces que han señalado su ineficacia. José Luis Brea, calificó la muestra de exposición terminal⁶ al considerar que, más que profetizar lo que vendría en los 80 la exposición destacaba por haber recogido lo que había sucedido en los 70. Por Su parte Kevin Power señaló la total falta de repercusión internacional de la muestra en un contexto en el que el arte español no había alcanzado, bajo su punto de vista, la mayoría de edad.⁷

⁴ Juan Manuel BONET, Ángel GONZÁLEZ GARCÍA y Francisco RIVAS: *Brochure-manifiesto de la exposición 1980*, Madrid, Galería Juana Mordó (Catálogo de la exposición realizada en noviembre de 1979), 1979, s.n.

⁵ Cfr. Juan Manuel BONET: «Para un mapa de la galaxia Buades», en VV.AA. *Galería Buades. 30 años de arte contemporáneo*, Valladolid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2008, pp. 39-40.

⁶ José Luis BREA: “Los 70 son los 90”, en *Atlántica. Revista de arte y pensamiento*, núm. 16, 1997, pp. 116-117.

⁷ POWER, Kevin: «Los gozos y las sombras en los ochenta», en *El Paseante*, núm. 18-19, 1991, pp. 84.

A pesar de estos fracasos, *1980* tuvo un papel decisivo en la creación de la gran narrativa del arte español contemporáneo y supone, simbólicamente, un hito importante en la historia de nuestro arte contemporáneo y en la historia de la crítica por haber precipitado un ardiente combate entre posiciones ideológicas y estéticas muy dispares. Lo cierto es que el texto del tríptico que acompañaba a *1980*, aunque recogía alguna que otra fanfarronada como la advocación de una época nueva para la pintura o la apelación abierta al mercado y el llamamiento a las instituciones a alinearse con aquellos artistas, no era especialmente provocativo ni belicoso (como si lo serían, un año más tarde, los que formaban parte del catálogo de *Madrid D.F.*). Aun así, una disputa que había comenzado a partir de la publicación, en el verano del 79, de un artículo de Victoria Combalia en la revista *Batik* sobre la crítica del arte⁸ se entrelaza de inmediato con la polémica en torno a la exposición de *1980* con conocidos resultados. Combalia había calificado de alambicado el estilo de aquellos críticos que se alineaban con lo que ella consideraba una no menos alambicada pintura. La respuesta de Quico Rivas en *Pueblo* defendía el carácter silvestre y amateur de la crítica y señalaba como sospechosa la actitud de aquellos que hacen de la crítica una profesión, y no un mero ejercicio⁹. Si este intercambio de pareceres entre Rivas y Combalia contribuyó a afilar algunas plumas, será la discusión reflejada en sendos artículos de Bonet y Llorens la que eleve significativamente el grado de crispación de la querrela. La devastadora crítica que publica Tomás Llorens en el número 52 de *Batik* a la exposición *1980* enfadó a muchos. En ella se despachaba mordazmente con la exposición (a la que considera un batiburrillo vestido con verborrea pseudoautopsicoanalítica), con los críticos (a los que atribuye falta de reflexión, un carácter pretencioso y a los que acusa de ejercer como funcionarios al servicio de una nueva derecha advenediza) y con los pintores (a los que califica de torpes y a los que augura un breve futuro en la pintura)¹⁰. Tanto Juan Manuel Bonet como Ángel González García responderán airadamente en sendos textos a estas críticas. Bonet escribe para *Pueblo* un texto donde arremete contra los críticos que habían defendido un arte político. «Entre tanto Bozal y tanto Rubert, entre tanto Tomás Llorens y

⁸ Victoria COMBALIA: «La crítica desde la crítica», *Batik*, núm. 50, Barcelona, junio de 1979, pp. 13-15.

⁹ Quico RIVAS: «Sólo tengo ojos para ti», en Francisco CALVO SERRALLER: *España: medio siglo de arte de vanguardia. 1939-1985*, Madrid, Ministerio de Cultura y Fundación Santillana, 1985, p. 1001-1003.

¹⁰ Cfr. Tomás LLORENS: «El espejo de Petronio», *Batik*, núm. 52, noviembre 1979, pp. 6-9.

tanta traducción de Umberto Eco, entre tanto pop y tanto op y tanto medio y tanto mensaje, casi consiguen hacernos olvidar la verdad de la pintura, la necesidad y la pasión y el placer de pintar»¹¹. Por su parte Ángel González García elabora unas acusaciones similares en el catálogo de *Madrid D.F.* al arte político y a «un cierto crítico de arte valenciano, secuaz a lo semiótico de un realismo social maquillado»¹².

Coincidiendo plenamente con el recrudecimiento del debate se presenta la segunda de las exposiciones impulsada por el poderoso trío, *Madrid D.F.*, en cuyo catálogo, como ya se ha dicho, continúa el debate en unos términos cada vez más hostiles. *Madrid D.F.* era una exposición organizada por Narciso Abril, con la colaboración de Juan Manuel Bonet, en la que se buscaba dar visibilidad a los artistas de la Galería Buades para dibujar con ellos el perfil de la pintura que marcaría el destino artístico del Madrid de la época. Participaron en la muestra los pintores Juan Antonio Aguirre, Alfonso Albacete, Carlos Alcolea, Campano, Navarro Baldeweg, Ortuño, Pérez Villalta, los hermanos Quejido, Santiago Serrano y los escultores Eva Lootz y Adolfo Schlosser. En el catálogo de esta muestra Ángel González García, acometiendo contra Llorens, afirmaba defender la pintura de la «morralla ideológica» y de la «moralina sociológica» que la cercaba para localizar en ese (supuesto) distrito federal de Madrid el futuro de una pintura gozosa, retiniana y ecléctica que venía a plantarle cara a aquellas «vanguardias letales que auguraban, en 1970, la muerte de la pintura».

La reyerta teórica entre los defensores y los detractores de la vuelta a la pintura evidenciaba la existencia de dos grandes narrativas en disputa sobre el lugar que el arte debía ocupar en la sociedad y en la vida. Esta disputa debe entenderse a la luz de una época convulsa, llena de cambios políticos y sociales. Debe entenderse, así mismo, como una disputa abierta por la hegemonía teórica y el prestigio profesional en una época en la cual el sistema de las artes no estaba formado y en la que el destino del arte contemporáneo no había sido, aun, forjado por las instituciones. En estas dos grandes narrativas en disputa había, de una parte, una generación de intelectuales nacidos mayoritariamente en la España de la

¹¹ Juan Manuel BONET: «Después de la batalla», en Francisco CALVO SERRALLER: *España: medio siglo de arte de vanguardia. 1939-1985*, Madrid, Ministerio de Cultura y Fundación Santillana, 1985, pp. 99-1001.

¹² Ángel GONZÁLEZ GARCÍA: «Así se pinta la historia del arte (en Madrid)», en *Madrid D.F.*, Madrid, Museo Municipal (Catálogo de la exposición realizada en octubre de 1980), 1980, s.n.

guerra o a comienzos del periodo dictatorial, como era el caso de Tomás Llorens (1936), Rubert de Ventós (1939) o Valeriano Bozal (1940) (aunque hay algunas excepciones como la de Victoria Combalia, nacida algo después, en 1952). Estos críticos se alinean con las diversas manifestaciones del arte que se desarrolla en la España de los sesenta y defienden la importancia del arte político: las nuevas prácticas artísticas, la denuncia pop del realismo social valenciano y el conceptual catalán son sus focos de interés. De otra parte estaba una generación cuyos miembros son, mayoritariamente, algo más jóvenes, como Juan Manuel Bonet (1953), Ángel González García (1948), Fernando Huici (1952) o Quico Rivas (1953) (pero que también cuenta con la excepción de Juan Antonio Aguirre, nacido en 1945). Una generación (entiéndase el término en sentido laxo) que defiende la autonomía del arte respecto de la esfera política y que se alinean con los artistas que representan el regreso a la pintura generando, en el campo artístico, un espacio en disputa y estableciendo los términos de dicha disputa. La primera generación consideraba que la vuelta a la pintura y la defensa de «el arte por el arte» pecaba de relamida en sus formas y que enmascaraba, en su fondo, un proceso de olvido político de sesgo conservador. La segunda generación sentía que el pasado inmediato era oscuro y pesado y que había que formular el futuro del arte desde un lugar más aireado, dónde hubiera un lugar para la ligereza y la búsqueda del placer en el arte. Como explicaba Juan Pablo Wert Ortega:

Su política era la de no hacer caso al reclamo de la trascendencia [...] para poder ejercer sin trabas la libertad de hacer lo que les diera la gana, cosas como, por ejemplo, pintar [...]. Política *camp* que es la reivindicación de lo “estéticamente incorrecto”, de un *gusto insurrecto*, teóricamente irreductible y risueño para abrir una brecha en los muros de la seriedad dogmática con que se abordaba, desde el resto de las posiciones, la tarea artística.¹³

Por supuesto que la cuestión generacional no explica la diferencia de pareceres expresada más arriba, pero tal vez si pueda arrojar alguna luz sobre una parte de su sentido: la primera generación había crecido en los peores años del régimen y pasaban, con mucho, de los 35 años cuando fallece el dictador, por su parte la generación más joven crece en la época del desarrollismo y viven con algo más de desapego la experiencia de la dictadura:

¹³ Juan Pablo WET ORTEGA: «Desengaño de la pintura», en *Los esquizos de Madrid: figuración madrileña de los 70*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Catálogo de la exposición celebrada del 2 de junio al 14 de septiembre de 2009), 2009, pp. 49-50.

son, mayoritariamente, hijos de familias cultas y acomodadas cuyas vidas no están marcadas por la experiencia más dura y terrible de la dictadura. Este hecho explica, en parte, el lugar desde el que se produce aquel intento de creación de un discurso que aspira a ignorar, por decadente y yermo, el sistema dictatorial. «Realmente nuestra forma de lucha consistía en ignorar que existía una dictadura: para nosotros ya estaba muerta y como tal nos comportábamos», afirmaba en 1987 Herminio Molero.¹⁴ Este hecho explica, igualmente, la mezcla de indignación y suspicacia que esta actitud despertaba en los críticos más comprometidos políticamente de la generación anterior.

En 1981 Ángel González García y Juan Manuel Bonet firmaban los textos del catálogo de la tercera de estas exposiciones programáticas que, como hemos señalado, serían claves en la consagración historiográfica de la NFM. Esta exposición se presentaba bajo el título de *Otras Figuraciones* y era una muestra comisariada por María Corral para la Sala de Exposiciones del Centro de Servicios de la Caja de Pensiones y en la que participaban artistas vinculados a la NFM como Aguirre, Alcolea, Cobo, Franco, Pérez Villalta y Quejido junto a otros representantes de la joven pintura española que no pertenecían a la línea del gordillismo, como Miquel Barceló, Alfonso Galván, García Sevilla, Pérez Juana y Francisco Soto Mesa. Los textos del catálogo mantenían el tono agresivo consagrado en *Madrid D.F.* y señalaban, una vez más, cuáles eran los enemigos doctrinales contra los que supuestamente batallaba la pintura: Ángel González García arremetía en su texto contra las derivas abstractas de la pintura mientras que Bonet hostigaba al realismo valenciano y al conceptual, alegrándose de que hubieran llegado a su fin las «aleluyas político-conceptuales» y que hubiera emergido, en el panorama artístico nacional, pintores orgullosos de serlo¹⁵.

De esta manera y con este tono los componentes del poderoso trío marcarán el tono de la discusión sobre la pintura en la España transicional, elaborando un encendido discurso que ponía todo su esfuerzo en presentar batalla en defensa de una pintura figurativa, culta y sin carga política, frente a cualquier otra opción artística. Se trataba, en fin, de librar los combates intelectuales que presentaba una época convulsa y en la que el destino de la

¹⁴ Raúl EGUIZÁBAL: «La vida densa. Entrevista con Raúl Eguizábal», en *Buades. Periódico de arte*, Madrid, núm. 10, 1987, pp. 65-71.

¹⁵ *Otras figuraciones*, Madrid, Caixa de pensiones (Catálogo de la exposición celebrada en diciembre de 1981), 1981, s.n.

institución arte estaba aún por forjarse. Ahora bien, aquella primera aproximación historiográfica, dado que se encontraba en una posición abiertamente combatiente y demasiado atravesada por la pugna por la hegemonía teórica, había puesto el acento en explicar la NFM, fundamentalmente, como un movimiento a contracorriente que ejecuta un alejamiento explícito de las metáforas pictóricas e históricas imperantes en la España de las dos décadas precedentes. Resulta indispensable hacer notar, llegados a este punto, que esta aproximación resulta notablemente sesgada por cuanto ha tendido a explicar la actividad artística del grupo desde un punto de vista que podríamos definir provisionalmente de *historiografía negativa o reactiva*: es decir han pretendido explicar lo que estos artistas hacían, definiendo, no tanto lo que propiamente hacían, como *contra quién* o *contra qué* lo hacían, en un proceso dónde, por una parte, quedaban ocultos y silenciados muchos elementos interesantes de la práctica de estos artistas y por otra parte, se teatralizaba un triple combate con las prácticas artísticas de las décadas anteriores: contra la abstracción informalista, contra los realismos sociales y contra los comportamientos conceptuales. Se trata de un combate cuyo alcance y sentido sería interesante, hoy en día, poner en perspectiva para, desarmando los clichés historiográficos que aquella batalla por el poder consolidó, encontrar nuevas perspectivas historiográficas desde la que observar la actividad de los artistas vinculados a la NFM.

La retórica del antagonismo: enemigos muertos y falsas batallas.

Como hemos visto, el marco de discusión creado por el poderoso trío y sus antagonistas teóricos se planteaba en unos términos fuertemente polarizados, un grupo se enfrentaba a otro y de esta manera se libraba, en los periódicos y galerías, una batalla por la hegemonía teórica y por el poder discursivo. En cierto sentido, podríamos considerar que la retórica del antagonismo era inherente a ciertos códigos dualistas del ambiente intelectual que reinaba antes de que una cierta actitud posmoderna se asomara a los pensares. Ya, en este sentido, destacaba Javier Montes, con muy buen criterio, como debe ser entendido como significativo el hecho de que Juan Manuel Bonet hubiera escrito para el *Periódico de arte*, que publicaba Buades, un artículo sobre Satie dónde ubicaba al artista por el lugar combatiente que ocupaba con respecto a otros y lo definía, por tanto, como «antiwagneriano

en 1887, antidebussista en 1908, antiraveliano en 1915»¹⁶. Efectivamente, esto es sólo un ejemplo de cómo la retórica del antagonismo, caracterizada por propugnar visiones polarizadas de los hechos, marcaba el tono de los discursos del poderoso trío, cuyo estilo dialéctico estaba marcado por los posicionamientos combatientes, los análisis dicotómicos y las claves de un pensamiento dialéctico pasado por el peculiar aire de la época y descargado de cualquier rastro de materialismo.

Detengámonos, por un momento, a analizar esta problemática retórica moderna del antagonismo que hemos detectado como fundamental para esta historiografía negativa: desde el punto de vista de muchos de aquellos críticos parece que el vivo colorido de obras de los artistas de la NFM cobraba sentido en la medida en que se alejaba de la tradición patria de la pintura negra, que su estilo y temas se explicaban fundamentalmente por un apartamiento explícito de la veta brava que Tàpies había recogido de Goya, que, desde luego, estos pintores regresan a lo figurativo en oposición a la proliferación y hegemonía de la pintura abstracta en la década de los cincuenta. Parecía, de igual manera, que si estos pintores ejercitaban la pintura era como una forma de rechazo al conceptual y que escogían temas asépticos en lo político porque estaban enseñando a los valencianos cómo usar el pop sin banalizarlo con consignas ideológicas. Se trata, en fin, de un conjunto de premisas que crean, en torno al grupo, toda una narrativa basada en la existencia de una serie de supuestos posicionamientos combativos, exagerando enormemente los aspectos agonísticos de la práctica artística de estos pintores, al tiempo que silenciaban muchas experiencias, matices, temas y momentos que no habrían cabido cómodamente en dicha narrativa de conflictos.

La cuestión es que parece muy posible que los críticos que defienden a la NFM, modernos por su estructura cognoscitiva y estilo intelectual, formados, en su mayoría, bajo el influjo de un marxismo dialéctico (en el que luego, efectivamente, no ejercen) estuvieran escribiendo sobre artistas que creaban sus obras y regían sus sensibilidades con coordenadas bien diferentes y, tal vez, mucho más cercanas a la sensibilidad posmoderna que a la moderna. Si tal fuera el caso los críticos, usando la palabra como medio y desde un pensamiento que funcionaba en clave moderna, habrían escenificado una batalla que no

¹⁶ Javier MONTES: «El aire de Buades», en VV.AA. *Galería Buades. 30 años...*, p. 68.

existía para los artistas, quienes trabajan desde un espacio mucho más cercano a la hibridación posmoderna. Como señala Daniel Verdú Schumann:

Paradójicamente, aunque la pintura que propugnaban se moviese en un terreno ambiguo entre la modernidad y la posmodernidad, la propuesta de los tres comisarios se realizaba desde los postulados de la modernidad triunfante [...]. La filiación moderna de González y Bonet (no así en Rivas, mucho más próximo a postulados posmodernos) se percibe nítidamente tanto en sus propias declaraciones como en el trato despectivo dado al arte de las décadas anteriores, característico de ese espíritu *darwinista* de la vanguardia [...].¹⁷

En este sentido, es interesante analizar el clima teórico antes de la aparición de la NFM y durante su desarrollo para matizar algunas afirmaciones o presuposiciones que conformaban el punto de partida de aquellos primeros críticos. Los años 50 españoles se han identificado sistemáticamente con la consagración del informalismo, que quedaba oficialmente reconocido en el Congreso de Arte Abstracto celebrado en Santander en 1953. Los artistas que nos ocupan que, debemos recordar aquí, comenzaba su andadura en el Madrid de los años setenta, han sido frecuentemente presentados por la el poderoso trío como un grupo que se caracterizaba por abrazar una pintura figurativa, y que se situaba, por lo tanto, al margen de las convenciones estéticas imperantes en la época, marcadas por el interés por el informalismo y la abstracción. En el catálogo de la exposición *Otras Figuraciones*, celebrada en 1981, Ángel González García seguía intentando defender la vigencia de las pugnas entre figuración y abstracción. «Habían pasado diez años desde la disolución de *El Paso*, y sin embargo, en el Madrid de 1970, la generación del cincuenta, la generación abstracta, seguía siendo lo más relevante y lo más “visible” del arte anterior.»¹⁸ Sin embargo, esta imagen de España como un desierto informalista resulta poco sostenible cuando llevamos la vista más allá de los textos de Bonet o García. De hecho, numerosos testimonios constatan que la crisis

¹⁷ Daniel A. VERDÚ SCHUMANN: *Crítica y pintura en los años ochenta*. Madrid, Universidad Carlos III: Boletín Oficial del Estado, 2007, p. 173.

¹⁸ Juan Manuel BONET: «Un cierto Madrid de los setenta», en *23 artistas. Madrid años 70*, Madrid, Sala de exposiciones de la Comunidad de Madrid (Catálogo de la exposición realizada de febrero a abril de 1991), 1991, p. 13.

del informalismo español se produjo en los primeros años de la década de los sesenta, una década a lo largo de la cual diversos artistas y grupos ensayan, ya, las más variadas salidas del camino informalista.

Carlos Areán en su libro *Treinta años de arte español (1943-1972)*, publicado en 1972, hablaba ya del agotamiento del arte abstracto a comienzos de los años 60 cuando «algunos de los grandes maestros abstractos, incluido Tápies, dejaron de plantearse un nuevo problema en cada obra y se limitaron a resolver una vez más los que habían hallado acertada solución en años anteriores»¹⁹. En 1966, Vicente Aguilera Cerni confirmaba ya la crisis del informalismo en su obra *Panorama del nuevo arte español* como también lo haría Manuel García Viño en su obra de 1969, *Pintura española neofigurativa*. «Nuestra operación de recorte histórico no es arbitraria o gratuita. Las artes plásticas abandonan, a partir de 1960, el informalismo introvertido de la década anterior», afirmara Simón Marchán en la frase inicial de la introducción de *Del arte objetual al arte de concepto*, publicado en 1972. De manera que el enemigo informalista, contra el que parece que luchaban los críticos de los años 70, había pasado hacía tiempo a mejor vida. La pretendida batalla era, por tanto, más bien la escenificación de una lucha simbólica por la hegemonía teórica y una lucha por el mercado del arte, que sí seguía dominado por el informalismo de la generación del cincuenta.

Podemos preguntarnos, entonces, si algo similar sucedía con otras de las batallas teóricas que libraban aquellos críticos. Analizadas desde la perspectiva actual podemos decir que aquellas hostilidades tenían un respaldo real y una imbricación con el pensamiento de los pintores de la NFM mucho menos sólido de lo que la lectura de los textos de la época nos podría hacer pensar. Tal es el caso de la batalla contra el conceptual. Si bien es cierto que personajes vinculados a la NFM como Juan Antonio Aguirre considerarían el conceptual como «un verdadero derroche de chorradas» no parece que su posición pueda presuponersele a la totalidad de los críticos, ni muchísimo menos a los artistas a ella vinculados. La valoración de Bonet sobre el panorama de los setenta nos permite matizar esta idea: «El ángulo más nítido de aquella escena [refiriéndose a la de 1970] lo integraban los geómetras de diversa extracción, los poetas visuales o experimentales, los Zaj, y algún solitario como

¹⁹ Carlos AREAN: *Treinta años de arte español (1943 – 1972)*, Madrid, Guadarrama, 1972, p. 36.

Lugán o Valcárcel Medina.»²⁰ De manera que, más allá de las diatribas contra el conceptual más politizado que venía de Cataluña, ni siquiera el propio Bonet miraba con el recelo que cabría suponer otros comportamientos «alternativos». Contamos, no cabe duda, con no pocas afirmaciones que señalan una significativa distancia entre los conceptuales y los nuevos figurativos de Madrid. En 2008 Guillermo Pérez Villalta escribía:

Buades llegó en un momento en el que personalmente estaba cambiando: me planteaba un nuevo modo de entender la pintura, el cuadro, en un momento en que el dogmatismo conceptual campaba por el mundo. También los aspectos estéticos de este mundo cambiaron para mí; algo así como pasar del *hipismo* al *glam*, de la Increíble Street Band a Bowie y a Roxy Music; de la protesta a una actitud más hedonista, irónica y quizás dramática.²¹

Por su parte, y como ya hemos señalado, los teóricos afines al conceptual, que trabajan desde una metodología fuertemente comprometida con el marxismo, no dejarían de señalar lo relamido del estilo literario de los críticos afines a la NFM, remarcando así notables diferencias entre ambos, como lo haría Victoria Combalia en su conocido artículo en Batik:

Coincidiendo con una joven generación madrileña de pintores que comenzaron trabajando influidos por Gordillo y cuyas obras retoman la figuración, el gusto por el *trompe l'oeil*, las veladas alegorías y un interés desenfrenado por el sujeto, han salido a la luz unos textos, bien distintos, por cierto, a los que se escriben en Barcelona. Su base radica en un intento por escapar al formalismo reinante mediante un tono poético y muy personal y muchas veces tan alambicado como las propias pinturas que «comentan». Un extracto del escrito de Patricio Bulnes para Alcolea nos dará una imagen de esta tendencia: «La topologización del pintor, ese naufragio en la superficie, pasa entonces por la fabricación de un arco bizco, dar en la diana es el fraude de la pintura, pintar en cambio, «Matisse de día, Matisse de noche» es el arquero frustrado, el arquero dando con el pie en el suelo [...]»²²

²⁰ Juan Manuel BONET: «Un cierto Madrid...», p. 13.

²¹ Guillermo PÉREZ VILLALTA: «Buades», en VV.AA., *Galería Buades. 30 años...*, p. 152.

²² Victoria COMBALIA: «La crítica...», pp. 14.

Sin embargo, esta separación no fue nunca rotunda y existen, fuera de las disputas sobre el papel, numerosas ocasiones de mezcla y encuentro entre los artistas, que se encontraban en una posición bastante menos combatiente que los críticos que los defendían. Mientras que los críticos usaban la palabra para batallar por su fortuna profesional en busca de un lugar hegemónico en el sistema de las artes, los artistas trabajaban desde las más diversas prácticas explorando un ámbito de acción mucho más extenso de lo que podría parecer cuando leemos al poderoso trío. Como reseñaba María Escribano:

El arte conceptual, al que los futuros figurativos se sintieron muy próximos, estuvo representado ya por Luis Muro en la exposición inicial de Amadís que organizó Juan Antonio Aguirre. En la misma galería, en 1971, expuso Nacho Criado, amigo de todos ellos. Paz Muro era seguida y admirada por todos. Por esos mismos años Antoni Muntadas y Alberto Corazón expondrían varias veces en la Galería Vandrés.²³

No deja de resultar interesante, en este sentido, el hecho de que fuera, precisamente, el conceptual Alberto Corazón quien diseñara como logo de la galería Buades un tubo de pintura. Una galería en cuya primera exposición conviven (precisamente bajo la batuta de Juan Manuel Bonet) figurativos y conceptuales evidenciando que era con el conceptual político de Cataluña, defendido por Combalía y Bozal, con el que el poderoso trío no se sentía cómodo y con el que los pintores de la NFM menos tenían en común por su postura combatiente. Sin embargo existía una vinculación de los artistas de la NFM con respecto a ciertos comportamientos conceptuales: Resulta reseñable, en este sentido, la absoluta fascinación que muchos de los artistas de la NFM sentían por Duchamp o Cage, la importante presencia de algunos de ellos en Los Encuentros de Pamplona, así como la existencia de prácticas extrapictóricas que coqueteaban con las actitudes del conceptual de algunos de ellos. No olvidemos que José Vericat no duda en calificar la fotografía de Rafael Pérez-Mínguez de conceptualismo-figurativista²⁴, de hecho «Rafael Pérez-Mínguez fue uno de los primeros en fijarse en un conceptual mallorquín llamado Ferrán García Sevilla, que

²³ María ESCRIBANO: «Pinturas que nunca se hubieran hecho», en *Los esquizos de Madrid...*, p. 21-22

²⁴ José VERICAT: «El arte contra el arte», en *Los esquizos de Madrid...*, pp. 93-105.

reivindicaba al Dalí o al Giorgio de Chirico tardíos y que en una librería de París descubrió asombrado la similitud de su mirada con la Pier Klossowski»²⁵.

De la misma manera, podemos apuntar que la separación entre figuración y abstracción no parece tan severa si, por un momento, olvidamos las rencillas textuales. En 1983, Pilar Rubio y Rosa Olivares señalaban, en un artículo publicado en el segundo número de la revista *Lápiz*, la presencia en la escena artística española de una serie de «jovencísimos» pintores, entre los que se encontraba Chema Cobo, que utilizaban «la libertad como tema y la alegría como estilo», pintores de los que dirán que son «un puente colgante que comunicaba la abstracción y la figuración». No por casualidad los artistas elegidos por el poderoso trío para la muestra *1980* suponían, en cierta medida, «una síntesis conciliadora del debate figuración/abstracción»²⁶. En fin, no se trata aquí tanto de negar la premisa de que existieran una serie de desavenencias teóricas y personales entre varios grupúsculos intelectuales y artísticos de la época, como de negar la premisa de que el marco de discusión instituido entonces por el poderoso trío sea el más pertinente para entender el grueso de la historia de la NFM. Como hemos visto, la retórica del antagonismo desplegada los críticos está, en cierto modo vacía, o, por lo menos, hace aguas. La realidad artística de la España de la época de la Transición era mucho más compleja, ni en los setenta reinaba el informalismo, ni el conceptual estaba en su momento de mayor gloria cuando el poderoso trío defiende la pintura, ni los pintores a los que defienden eran sólo pintores. Además, cabe objetar a aquellos primeros críticos el hecho de que, en su obsesión por defender la pintura y por asegurarse un puesto en el sistema del arte, pasaron por alto la atención a comportamientos creativos alejados del paradigma retiniano como, por ejemplo, la interesantísima práctica poética de Javier de Utray o la vinculación de Herminio Molero con la música.

Sin embargo, y a pesar de todo esto, la inscripción de la NFM en la gran narrativa del arte contemporáneo español está indisolublemente ligada a la vinculación de estos pintores con los críticos arriba referidos y la fortuna de ambos, en la historia del arte español, está entrelazada con notable fuerza. Sería interesante desarmar la red que une, de manera tan sólida, a los críticos del grupo con los artistas de la NFM. A pesar de las innegables

²⁵ Juan Manuel BONET: «Para un mapa de...». p. 27.

²⁶ Daniel A. VERDÚ SCHUMANN: *Crítica y pintura...*, p. 157.

amistades, las notables afinidades y algunos clarísimos intereses compartidos hay también un cierto desajuste entre las sensibilidades y las necesidades de ambos. Refiriéndose a la exposición 1980, en donde Pérez Villalta expone un solo cuadro que «roba» a su individual en Vandrés, el artista comenta el abismo existente, en un cierto sentido, entre los pintores y los críticos: «La imagen que me dio aquello, allí colgado en Juana Mordó y con ese aire que le quisieron dar era que se trataba un asunto de críticos pero no de pintores; una especie de oficialización del crítico por encima del pintor. [...] Las exposiciones como estas han sido importantes de cara a este tinglado de la cultura del papel-periódico.»²⁷ No esta la única ocasión en que Pérez Villalta señala estas diferencias, hablando sobre el comisariado de 1980 afirmaba que «La elección de obras era desbarrante en algún aspecto, y estuvo muy influenciada por esa moda de la pintura «matissiano-francesa» que nos estuvo invadiendo a finales de los 70 de una manera exhaustiva, dirigida aquí por Juan Manuel Bonet»²⁸. Una moda que debe entenderse a la luz de la influencia teórica que tuvo en España la actualización que Marcelin Pleynet hiciera de Matisse y que, claramente, respondía al gusto de los críticos antes que al de los pintores. Afirmaciones como estas denotan que la postura de los críticos y de los artistas no era plenamente coincidentes. Una serie de significativas fisuras nos invitan a preguntarnos hasta qué punto el poderoso trío hablaba por los artistas de la NFM, cuántos elementos de la práctica de estos artistas no habrán quedado velados en sus discursos por no caber cómodamente en la narrativa del antagonismo.

Los críticos afines a la NFM escenificarán durante los últimos años de la década de los setenta y primeros años de la década de los ochenta una serie de batallas teóricas en las que se jugaban la hegemonía teórica y, con ella, su destino en un incipiente sistema de las artes. En esta batalla se exageran y se teatralizan una serie de desavenencias que sólo cobran pleno sentido en el juego dialéctico y en el contexto de una disputa por la influencia teórica. Los críticos libraban, en términos de una dialéctica moderna, la batalla por una pintura cuyos protagonistas habían cruzado el umbral de la posmodernidad. La poderosa influencia de los textos de aquellos críticos en la narrativa del arte español contemporáneo ha afectado no sólo a la historia de la crítica si no a la historia de la NFM. Hemos establecido aquí algunas ideas

²⁷ Guillermo PÉREZ VILLALTA: «El futuro sólo se ve desde el campo de la pintura», *La luna de Madrid*, núm. 14, enero de 1984, p. 30.

²⁸ *Ibid.*

para continuar separando ambas historias y para avanzar en el desarrollo de una narrativa de la NFM cuyo marco teórico no reproduzca el que habían instituido aquellos poderosos críticos.

* **Beatriz García Pérez** es licenciada en Filosofía por la Universidad Complutense de Madrid, en Historia del Arte por la Universidad Autónoma de la misma ciudad y Máster en Estudios Literarios, así como Máster en Historia del Arte Contemporáneo y Cultura Visual. Ha desarrollado su carrera en torno a la mediación y la gestión cultural en galerías, museos e instituciones públicas y actualmente realiza su tesis doctoral sobre la relación de Gilles Deleuze con los artistas de la Nueva Figuración Madrileña, gracias a un contrato FPI, en el Departamento de Historia y Teoría del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras de la UAM, bajo la dirección de Patricia Mayayo Bost.