

## LAS XIII JORNADAS INTERNACIONALES DE HISTORIA DEL ARTE. ARTE, PODER Y SOCIEDAD EN LA ESPAÑA DE LOS SIGLOS XV A XX

Se cumplieron en 2006 veinticinco años desde que, el entonces Instituto de Arte "Diego Velázquez" del Consejo Superior de Investigaciones Científicas -actual Departamento de Historia del Arte "Diego Velázquez", del Instituto de Historia del CSIC-, instauró en 1981 un Congreso en el que los profesionales de la Historia del Arte pudieran exponer, estudiar y debatir sus investigaciones respecto a diferentes temas considerados de gran relevancia dentro de la disciplina. Desde entonces, con una periodicidad bienal y una internacionalidad cada vez más manifiesta, se ha venido celebrando sin interrupción esta esperada cita profesional en cuyas ediciones se ha contado con muchos profesionales de reconocido prestigio y se han tratado ya algunas de las temáticas más señeras e importantes que afectan a la investigación histórico-artística española.

Las XIII Jornadas, teniendo en cuenta los XXV años que cumple la convocatoria del congreso, se quisieron dedicar a un planteamiento científico amplio, que acogiera la investigación, reflexión y proyección a las que tantas veces se vinculan muchos de los temas estudiados por nuestra disciplina; aunque limitando el contenido, para ser abarcable, cronológica y espacialmente, a los últimos seis siglos y a España. De aquí que, el tema propuesto para celebrar esta convocatoria "de plata" de nuestras Jornadas, fuese *Arte, poder y sociedad en la España de los siglos XV a XX*.

Las relaciones del arte con el poder, tanto político como económico y religioso, que tantas veces ha venido actuando de mecenas y coleccionista o ha impuesto unas determinadas normas a seguir por los creadores, así como con las diferentes sociedades y sus estratos sociales, que no sólo han originando los diferentes patrocinios y clientelas artísticas, sino que también vienen funcionando como obligadas contextualizaciones de los artistas y referente y destino mismo de sus creaciones, han devenido en asuntos lo suficientemente importantes y presentes en las investigaciones y análisis de nuestra disciplina como para dedicarles el tema de estas señaladas Jornadas. Se pretendía, por un lado incentivar la reflexión y llamar la atención sobre la importancia de las investigaciones y análisis sobre estas relaciones entre arte, poder y sociedad, por otro hacer una puesta al día, lo más amplia posible, sobre la significación de estas vinculaciones en la España de las últimas seis centurias.

De este modo, de acuerdo con los contenidos, el congreso articuló la participación de las diferentes investigaciones y reflexiones de los especialistas en las tres secciones siguientes, que son

también las que conforman este volumen: 1ª. El análisis y la reflexión artística; 2ª. El poder y el arte y 3ª. La sociedad y el arte

La primera sección, centrada en el papel de la teoría, la crítica y el estudio, fue inaugurada con la ponencia marco del Dr. Julián Sánchez Díaz, de la Universidad de Castilla-La Mancha, quien ahondó en las últimas décadas; siendo seguido de siete interesantes comunicaciones que abordaron otros diversos aspectos, que abarcaron de lo medieval al contexto hispano-argentino en el siglo XX. La segunda sección, cuyo eje central de estudio fue las relaciones entre el arte y el poder, contó con la ponencia marco del Dr. José Luis Sancho, de Patrimonio Nacional, que aplicó la propuesta al retrato en familia de los Borbones. A esta intervención siguieron veintitrés nuevas comunicaciones que, abarcando un arco temporal no menos amplio -desde lo medieval al siglo XX- y una gran variedad de aspectos, nos pusieron de relieve las múltiples implicaciones, variedad y enfoques que puede albergar este tema. Finalmente, la tercera y última sección, se dedicó a las relaciones entre el arte y la sociedad. En esta ocasión, la ponencia marco inicial correspondió al Dr. Javier Barón Thaidigsmann, del Museo Nacional del Prado, que la hizo versar sobre la pintura social de la España a caballo entre el siglo XIX y XX. Veintiséis comunicaciones más le siguieron, que nuevamente abordaron en una cronología semejante una gran variedad de interesantes asuntos y reflexiones de no menos amplitud y complejidad.

En total, pues, se alcanzaron las cincuenta y ocho intervenciones -casi todas ellas recogidas en este volumen-, durante los cinco intensos días que duraron las jornadas de trabajo. Entre las contribuciones de los españoles, acudieron las de profesionales provenientes de centros tan distantes como Córdoba y Santander, Sevilla o Zaragoza, pasando por otros de Valencia, Ciudad Real, Cuenca, Alcalá de Henares, Barcelona o Segovia, además de las diferentes instituciones de la capital madrileña. Entre las aportaciones de los profesionales extranjeros, también se hicieron presentes contribuciones procedentes de París, Buenos Aires, Praga, Nueva York y Tokio. Finalmente, los organizadores del congreso deseamos agradecer las colaboraciones y contribuciones que han hecho posible la realización de estas XIII Jornadas, comenzando por expresar nuestra gratitud al Presidente del CSIC, Dr. D. Carlos Martínez Alonso, por la aceptación de la Presidencia de Honor de la edición y las facilidades ofrecidas por la institución para llevar a cabo la convocatoria. También nos corresponde agradecer la ayuda financiera que, de cara a la realización de esta edición y la publicación de este volumen, nos otorgó la Secretaría de Estado de Universidades e Investigación, del Ministerio de Educación y Ciencia (Acción Complementaria HUM2006-27361-E/ARTE), la cual, en gran medida, ha hecho posible que podamos contar ahora con las páginas aquí contenidas. Aunque, en el sentido de la gestión y apoyo a la publicación, igualmente quedamos muy reconocidos con la aportación del Departamento de Publicaciones del CSIC. Pero, sobre todo, queremos expresar nuestro agradecimiento a los verdaderos protagonistas de este congreso: los diferentes profesionales de la disciplina que han participado en las secciones del mismo y que, con sus aportaciones e investigaciones, han contribuido de manera esencial al contenido de esta obra colectiva que ahora presentamos. Desde aquí queremos seguir animándoles, una vez más, a que continúen colaborando con nosotros en las futuras convocatorias de esta cita bienal de la Historia del Arte que hacemos desde el CSIC, convertida ya en un acreditado referente en la disciplina, con más de un cuarto de siglo de trayectoria.

Miguel Cabañas Bravo  
Amelia López-Yarto Elizalde  
Wifredo Rincón García  
(coordinadores)

I  
EL ANÁLISIS Y  
LA REFLEXIÓN ARTÍSTICA



## TRES DÉCADAS (APROXIMADAMENTE) DE ESCRITURA ARTÍSTICA EN ESPAÑA

JULIÁN DÍAZ SÁNCHEZ  
Universidad de Castilla-La Mancha, Ciudad Real

### De Panofsky a Warburg

Situémonos entre 1972 y 2005 como marco cronológico de referencia, el primero es el año de la publicación en España de los *Estudios sobre iconología*, de Erwin Panofsky, en el segundo apareció en nuestro país el primer volumen de las obras completas de Aby Warburg, que afirmó muchas veces que Dios está en los pequeños detalles, una forma de subrayar la importancia de lo que está oculto o nos pasa inadvertido. Las dos fechas describen un arco en el que situar, aproximadamente, la consolidación, o la invención, de un moderno sistema de las artes en España (con una importante participación de la esfera pública), la edición número veinticinco de ARCO, celebrada en 2006, parece haber persuadido de ello a un importante número de teóricos. Un sistema que se puede vislumbrar a través de la escritura de arte, un conjunto de textos (historia, teoría, crítica) que tienen como principal cualidad la de señalar el territorio artístico y sus lugares (*El pintor de la vida moderna*, de Baudelaire, lo deja bien claro), que aquí viene marcada por la gran visibilidad de que goza el arte contemporáneo.

En 1972 escribía Enrique Lafuente Ferrari, en la introducción a los *Estudios sobre iconología*, de Panofsky que, tras la primera generación de historiadores del arte, la dedicación exclusiva al arte español había producido “un clima de reclusión un tanto provinciana en la aportación menuda, desatendida de las síntesis, de la curiosidad por el arte no español, de las ideas generales y de las cuestiones teóricas, sin las cuales la historia se convierte en un fichero catalográfico” (Lafuente, 1972, X). El lamento de Lafuente por el retraso en la llegada de las obras de Panofsky a España, que es el argumento principal de esa introducción, podría aplicarse a nuestro segundo ejemplo, el de Aby Warburg; algunas de sus obras tienen ya más de cien años y llegan después de aproximaciones como la biografía intelectual de Gombrich (un libro que da que pensar a propósito de la escasa presencia del género biográfico en nuestro país). Algunos detalles de la recepción de Warburg me parecen de interés; la asociación (en lo que toca a la fortuna crítica de los dos autores) con Walter Benjamin (Forster, 1999), cuyo importante *Libro de los pasajes* ha sido publicado recientemente en España (se acaba de abordar la publicación de sus obras completas); el acomodo en la postmodernidad de ambos autores (Gutierrez, 2005) que comparten (siendo tan distintos) un sentido de la metodología muy heterodoxo, una idéntica obsesión por las imágenes y su significado, una condición melancólica y, en definitiva, una obra tan dispersa y fragmentada como difícilmente abarcable y sólo

muy recientemente abordada (entre otras semejanzas que podríamos señalar). El emblemático proyecto *Mnemosyne*, llevado a cabo por Delfim Sardo, en el contexto de los *Encontros de Fotografia de Coimbra* en 2000 (publicado parcialmente en los *Cuadernos del IVAM*), es una muestra de la apropiación para el arte del inacabado Atlas de Warburg, una prueba más de la pertinencia de las propuestas recientes de Alberto Ruiz (2005) de contemplar de modo incluyente los roles de artistas y teóricos y, sobre todo, sus textos respectivos.

Algunas narrativas expositivas recientes parecen remitir a esta obra genial de Warburg (por ejemplo el diálogo entre Louise Bourgeois y Pepe Espaliu que propone *La visión impura*, exposición comisariada por Aurora Fernández Polanco), es muy obvio que no es igual leer a Warburg en el modernismo que en la era de la hibridación, pero en esta época su presencia se ha mostrado muy fértil.

En este contexto reproduciré las palabras que abren el último número de la revista *Exit Book*, una publicación que se revela como verdadero indicador de la reflexión sobre arte contemporáneo en España y también del papel que la historia del arte tiene en ese ámbito; “el promedio de tiempo desde que se publica un texto sobre arte en un país europeo (por ejemplo Francia) hasta que se traduce y publica en España suele ser de cinco años. Esto en el caso de que se llegue a traducir y publicar en nuestro país, porque en la mayoría de los casos esto no llega a suceder, de tal forma que para leer los análisis más actuales, para poder entrar en un debate internacional con conocimiento de causa, hay que ser un auténtico zahorí” (Olivares, 2006). Pero también es verdad que los procesos de mundialización permiten nuevas estrategias a ese zahorí. En todo caso, cuando leía estas líneas recordaba, permítaseme la asociación, un interesante trabajo de Rosalind Krauss (1983) en el que se explica la influencia que Maurice Merleau-Ponty, y más concretamente su conocida *Fenomenología de la percepción*, ejerció, con casi un cuarto de siglo de distancia, en Alberto Giacometti y Richard Serra, el retraso puede, entonces, pasar de simple objeto de lamento a complejo problema historiográfico. Una sensación que confesaba Antonio Saura (1985) y que seguramente compartimos; “todo en España parece llegar demasiado tarde o demasiado temprano”. Un potente argumento historiográfico.

Las fechas suelen llenarse solas de contenido; 1972, hay acuerdo en eso, es un año importante para nuestra historia del arte, aparte del libro citado, se publicaron en España *Visión y símbolos en la pintura española del siglo de Oro*, de Julián Gállego y *Del arte objetual al arte de concepto*, el primero llegaba, de nuevo, con retraso, pero resulta innegable que ambos aportaban un importantísimo entramado teórico, cubrían huecos y aportaban nuevas perspectivas; del segundo, como de otros libros de la misma editorial, se ha dicho que podrían haber pasado por obras de arte conceptual (Ramírez, 1994), tan escasamente practicado y teorizado en nuestro país; ese libro y uno de Victoria Combalá, publicado tres años más tarde, con unas austeras ilustraciones, por la editorial Anagrama, en formato de “libro de combate”, son la noticia, casi exclusiva, en los años setenta, del arte conceptual, inevitablemente vinculado aquí a la polémica entre Treball, Trama y Tàpies, en la que puede que convenga pararse aquí un momento.

El Grup de Treball señalaba (o proponía, o ambas cosas) el desplazamiento jerárquico de la pintura en la experiencia estética; lo curioso es que lo hacía casi al mismo tiempo en que se iniciaba en Occidente el proceso que Anna Guasch ha denominado “retorno a la pintura”, una de cuyas señales podría ser la presencia de grupo *Trama* (denominado así con posterioridad a su constitución como grupo, objeto de las investigaciones cruciales de Javier Lacruz), muy apoyado por Antoni Tàpies (que mostraría una actitud más bien hostil con *Treball*), muy cercano a la órbita de *Support-Surface*, y con referencias parecidas: maoísmo, psicoanálisis, estructuralismo y las enseñanzas de Marcelin Pleynet; todo ello para sostener una tendencia de afirmación de la pintura, el desencanto posterior de uno de sus críticos (Federico Jiménez) haría formular, en los alrededores de *Trama*, algo parecido a lo que sería el emblema de *La Luna de Madrid*, “la vanguardia

es el mercado”, que suena de modo parecido a las sentencias sobre arte conceptual de Sol Le Witt y que fue casi un grito de guerra en la España de los años ochenta.

*Treball* sería el máximo representante del conceptualismo político. La continuidad del conceptual en los años ochenta es poco visible, pero no inexistente, como testimonia la reflexión de Muntadas sobre la representación en 1985. Ambos grupos estarían presentes en la exposición *Vanguardia artística y Realidad social* en 1976.

El año 1972 fue también el de los Encuentros de Pamplona (Díaz Cuyás, 2004), tan poco visibles para una historia del arte mucho más ocupada (entonces y puede que hoy) por el pasado que por el presente, pero en los que participarían, entre otros, Carl André, Arakawa, Baldesari, Boltanski, Christo, Walter de Maria, Kosuth, Richard Long, Robert Morris, Bruce Nauman, Denis Openheim o Richard Serra, puede que supusiera el último tren de una modernidad que empezaría a extinguirse en 1973 con una crisis que, al parecer, supuso el comienzo del postfordismo, que se caracteriza por los sistemas de acumulación flexible (Harvey, 1990). Más allá del catálogo conmemorativo editado veinticinco años después y del inestimable, y un tanto desencantado, libro de Javier Ruiz y Fernando Huici (1974) no parece casual que los encuentros sean el primer argumento de un interesante proyecto colectivo, *Desacuerdos*, de gran utilidad para el estudio de nuestro arte reciente. Dada la amplitud de sus objetivos (“Vínculos entre prácticas del arte, políticas y esfera pública en nuestro contexto en las últimas décadas”) y aunque no sea el objetivo principal de sus autores (aclarado desde el principio), uno de los efectos colaterales de *Desacuerdos* es el de contar la historia de un arte político que, desde el punto de vista historiográfico, ha sido, como mínimo, poco visible; no tanto por una decisión de excluir determinadas opciones artísticas como por la escasa disposición a abordar la historia de las relaciones entre el arte y la esfera pública en los últimos treinta años, una omisión que parece importante y que parece ir rectificándose; *Disidencias otras. 1972–1982. Poéticas y acciones artísticas en la transición política vasca*, 2004 Koldo Mitxelena, es una muestra de lo que decimos; ahí se habla muy poco de pintura, de alta cultura y mucho de *fanzines* o acciones como las de CLOC.

Los Encuentros de Pamplona quedarán en la memoria artística hasta el punto de que Francisco Rivas los recordaría con ocasión de la primera edición de ARCO, (Bonet, 2006), intuyendo seguramente el perfil abierto, y levemente contradictorio, que siempre manifestaría la muestra (evento cultural y feria comercial) y que constituye, desde luego (ese perfil), uno de sus mayores atractivos; no dejaré de apuntar el asombro que me produce el hecho de que en los últimos veinticinco años sólo se haya escrito un libro sobre la feria, algo que parece mostrar que el sistema de las artes está más ausente de lo debido de nuestra enseñanza y nuestras publicaciones.

Entre 1972 y 1980 el panorama historiográfico ha cambiado, en la segunda fecha ya se han publicado en España las obras más relevantes de Gombrich y, en general, el libro de arte conoce un desarrollo importante. Dos acontecimientos de 1976 me interesan desde el punto de vista de la consolidación del relato, la Bienal de Venecia, que parece manifestar la dificultad de contar la historia del arte español durante el franquismo (más por exceso de ruido y por la coyuntura política en que se preparó y desarrolló la exposición que por la posible falta de perspectiva temporal) y una mucho más modesta exposición celebrada en la galería Multitud, *Pintura española de postguerra*, cuyo texto introductorio parece dar la sensación contraria; en general los textos de Multitud (antologados en 1995 en una exposición documental del MNCARS) parecen orientar la dirección de la historia del arte español del siglo XX (que tendrá una importante aplicación práctica en la colección de este museo a partir de 1992); una lectura de los mismos resulta verdaderamente aleccionadora, un estado de la cuestión sobre algunos temas del arte español del siglo XX (regionalismo, vanguardia, surrealismo, entre otros) y unas posiciones novedosas con respecto a la pintura española de postguerra que niegan la existencia de un gran arte oficial (al menos tal como parecía intuirse en los últimos años del franquismo) y ejemplifican en un artista como Carlos Saenz de Tejada el confuso

lugar de los creadores en el contexto de una dictadura bastante más atípica de lo que entonces (1976) se pensaba. La publicación, en 1977 de *La estética del franquismo*, de Alexandre Cirici, y la reseña que le dedicó Ángel González es bien significativa, sin ese marco polémico sería difícil entender los fructíferos estudios posteriores sobre arte y franquismo.

## Los ochenta

¿Los ochenta empiezan antes de 1980? La respuesta no es tan obvia como parece y la pregunta está presente en más de una aproximación histórico-crítica al tema, más allá de la inutilidad de estudiar el arte por décadas (a pesar de la cual caemos continuamente en esa tentación), la pregunta puede tener su lógica si pensamos en la caracterización de Eric Hobsbawm del siglo XX como siglo corto (si el siglo XX no dura cien años, la década de los ochenta no tendría por qué durar diez). Hay quien extiende los ochenta de 1976 a 1992 (Llorens, 1997). Igualmente se ha propuesto su inicio en 1972, el año de los Encuentros de Pamplona, o en 1976, el año de *España. Vanguardia artística y realidad social* (Bozal, 1992). La década de los setenta (*Formas computadas, Trama, Treball*, otros modos de abstracción) calificada recientemente como “multicolor” (Navarro, 2001), puede que con razón, quedaría de este modo eliminada; pero no deja de resultar chocante el empleo de fechas exclusivamente locales, como si nada de lo ocurrido fuera de España en esos años tuviera interés para el arte español.

La primera edición de ARCO (puede que el acontecimiento más significativo de la década) coincide con la aparición de la revista *Lápiz* (auténtica superviviente), hoy sorprende algo el papel de la historia en la publicación; en el primer número lo actual (sistema, subastas, exposiciones) quedaba en lugar secundario, en la portada había, entre otras cosas, una ilustración de Ramón Casas, la sección de libros examinaba la obra de Leopoldo Torres Balbás, con el tiempo terminará siendo una revista dedicada al arte más actual. En 1982 aparecen en España, con retraso, dos libros que parecen confirmar la consolidación de la pintura (el argumento central de los ochenta) y del artista (la resurrección del autor, podría decirse después de Barthers), *La leyenda del artista*, de Kris y Kurz (de 1934) y *Nacidos bajo el signo de Saturno*, de los Wittkower (de 1963).

De Panofsky a Warburg, la época parece sugerir un predominio de la iconología (en el ambiente, al menos); no es imposible que después de la teoría, que diría Eagleton, la iconología tendiese a ocupar el lugar del gran relato (Juan Pablo Wert lo sugiere en su excelente trabajo sobre la Nueva Figuración Madrileña) y se demostrase útil en la difusión de al menos la parte de la pintura que, al parecer, quiere ser, sobre todo, “narrable” (porque aquí también podría ser de gran utilidad el criterio de fuerzas en presencia o en conflicto que utilizó Warburg para explicar los estilos artísticos); lo expresó, a gritos, Juan Antonio Aguirre en un texto que reseñaba —si puede decirse así— la primera gran antológica de Antonio Saura en España, en 1980; como muestra, reproduzco dos citas referidas al pintor: “El buen arte de bofetada a una anónima burguesía ya no le interesa ni a la moda ni a nadie”; “si hay una nada existencial, lo que tiene que hacer la pintura es llenar el espacio vacío con color” (Aguirre, 1980). Hoy somos menos apocalípticos (y más integrados) y entendemos esos desplazamientos jerárquicos como “inflexiones del predominio explícito del mercado (y las políticas conservadoras) sobre el *destino liberador* del arte como producción pública y performativa” (Villa, 2006).

La tentación iconológica y la tentación canonizadora coincidieron en los años de cambio del régimen (antes de los ochenta, pero la década se canonizará casi antes de empezar por algunos críticos); de la segunda son ejemplo unas palabras de Juan Antonio Aguirre (de nuevo) a propósito de *Grupo de personas en un atrio*, de Guillermo Pérez Villalta: “Cuando se historicie el arte español que ahora vivimos va a ser imposible prescindir de esta joya iconográfica. Es como una ‘Señoritas



de Avignon' neo-renacentista, neo-manierista y neo-moderna, además de la foto de un libro de historia. O sea el índice de un espíritu que marca la pauta de otra época y de otro espíritu" (Aguirre, 1976), el retrato del grupo ante el cuadro es también un modo de canonización. Algunos textos de Pérez Villalta (1974) responden también a la tentación iconológica, que, como método, parece llevarse bien con los hábitos de deconstrucción posmoderna, el desvelamiento del significado de los cuadros, del momento en que se pintaron, de las fuentes ("El suelo de la habitación está inspirado en un Kandinsky y el sillón es el de Marcel Breuer", escribe el pintor a propósito de su *Autorretrato por la mañana*, 1972). Hay muchos ejemplos de pintura de reivindicación literaria, dentro y fuera de España, y no sólo en la pintura figurativa, la referencia continúa de Anselm Kiefer a Paul Celan; *Tu pelo de oro*, Margarete, 1981 es sólo un ejemplo.

De Pérez Villalta decía Javier Olivares que su obra "puede catalogarse como netamente española, pese a moverse en unas líneas que también funcionan internacionalmente. Pero no es la España negra la que aparece en sus pinturas, sino la del sur, la vecina de África", como el mencionado Aguirre, que en su importante libro *Arte último*, parece llamar al olvido de la España negra, pero no de España. El pintor, además se desmarcaba de una postmodernidad de la que ya empieza a hablarse en España en ese momento: "Yo no tengo nada que ver con esa gente. Donde más puedo relacionarme es en el campo de la arquitectura. En él puede haber quizá más cosas que, ideológicamente, puedan tener que ver con mi manera de pintar. Porque es un problema muy extraño lo que sucede en la pintura. Ha habido una especie de gran agujero negro a finales de los sesenta, principios de los setenta, cuando todo el rollo conceptual, en el que el hecho de que un pintor se ponga a pintar a brochazos puede resultar provocativo. O lo ha sido hace unos años, cuando el 'support-surface' y todo eso. Entonces lo que pasa es que, en la arquitectura, sí ha habido una serie de prólogos que ocurrieron en los sesenta, como la arquitectura de Louis Khan o Venturi. Entonces, la arquitectura postmoderna—que es una palabra que odio, pero vamos utilizando—se empezó a fraguar de un modo más consistente que esa pintura que puede corresponder ideológicamente con eso" (Olivares, J. 1984).

Puede que nadie fuera indiferente a las tentaciones narrativas, eso le parecía a Victoria Combalía que en 1988 comentaba un cuadro de Tàpies como muy cercano al planteamiento de la historia, *Esquena*, una obra de 1981, era "carnal y lírica, pero también decididamente monumental" (Combalía, 1988) y podía tener un cierto aire goyesco. Podrían ponerse más ejemplos en el campo de lo que denominamos informalismo, muy presente en los ochenta y los noventa.

*Bateau ivre* (barco ebrio) es un título que Rudi Fuchs barajó, y descartó, para la Documenta de Kassel de 1982 y que tuvo cierto éxito en la España de la época; no está claro que la supresión de un argumento central señalara directamente la carencia de temas, más bien parecía apuntar a la pluralidad; constituye un tópico decir que la década de los ochenta fue plural. La Documenta mostraba los 7.000 robles de Beuys (cuya obra, por cierto, se veía en 1994 en Madrid a poca distancia, espacial y temporal, de la de Fernando Botero) y algunos ejemplos representativos del neoexpresionismo alemán (cuya presencia en España reforzaría el "ambiente" de regreso a la pintura); al parecer, Fusch pretendía enfrentar, o yuxtaponer, las expresiones artísticas internacionales y las autóctonas ¿Local y global en un planteamiento precoz que se generalizará en la década siguiente? ¿Opción morfológica frente a la narrativa como primer síntoma de la posterior—y arraigada—creencia en la debilidad de la historia?

En los primeros años de la década, además, paseaba por Europa *Un nuevo espíritu en la pintura*, exposición ideada en Londres por Christos Joachimides que explicaba el regreso de la pintura al primer plano de la escena; "cuanto mayor parecía la inseguridad del futuro material del individuo, más atractivos resultaban los consuelos de la imaginación" (Joachimides, 1981). Puede que fuera por eso por lo que Rudi Fusch "encontró" a Barceló en Madrid y se lo llevó a Kassel. Es interesante el modo en que lo contó Juan Muñoz: "Estaba todo el mundo tranquilo, esperando que le llegara el ascenso que por antigüedad le iba a corresponder en el escalafón, cuando de pronto aparece Miquel Barceló, el chico de la moto,

y les pega a todos una pasada que los deja alucinados, sin saber qué ha ocurrido” (Marzo, 1995), toda una alegoría, era la España en la que, según se decía, uno se podía enriquecer con facilidad.

Christos Joachimides trajo a España, en 1984, *Origen y visión. Nueva pintura alemana*, con una cobertura mediática importante y que tuvo la virtud de abrir un debate en nuestro país sobre el expresionismo, aunque lo que suscitaba Joachimides era otro asunto nada ausente de nuestro país, el de las identidades; ambiguo, escurridizo, Joachimides hablaba en sus entrevistas de Adenauer como el nuevo Bismarck y como autor de la idea de Europa como sueño místico; de Herzog y de Fassbinder (¡). La historia (del arte) no es un continuo, decía Joachimides, sino algo más dialéctico, “entre reducciones formales estrictas y explosiones dionisiacas”, “es precisamente ese tipo de tensión dialéctica el que permite entender el arte de los ochenta, allí donde el diálogo con el pasado es algo mucho más fundamental para el desarrollo del arte que aquella angustia característica de los sesenta, empeñada siempre en la búsqueda de algo nuevo, un impulso que puede ser esencia para la alta costura, pero no para el arte”, toda una afirmación de alta cultura en la España de los ochenta (Huici, 1984). La bienal de París de 1985 contiene lo que parecía percibirse como la estética de la época. La publicación en España de *Breve historia de la pintura moderna*, de Herbert Read, el mismo año, puede ser significativa, una historia por nodos, como una exposición. Fue, no obstante, el año de la exposición *Madrid, Madrid, Madrid*, una muestra que resultó ser muy polémica y que no miraba sólo a la pintura.

Barco ebrio no parecía, en 1982, un mal argumento historiográfico para los años ochenta (hoy lo descartaríamos sin vacilar), podía representar la falta de futuro y el final de la vanguardia (Calvo, 1984); aunque en esta confusión aparente, el destino de las miradas de la crítica era la pintura, mucho más visible que otras aportaciones artísticas, como la fotografía. Se trata, es bien conocido, del título de un poema que Artur Rimbaud escribió a los dieciséis años; el barco ebrio, que podría verse como contrafigura del tren de la historia (en cualquiera de sus versiones), no es seguro que navegue sin norte, parece huir de la represión posterior a la revolución parisina de La Comuna; desde el barco inseguro, desgobernado, el poeta contempla, al parecer, los calabozos flotantes que el siniestro Thiers dispuso sobre el Sena y en el Atlántico; puede que el barco se dirija al territorio de la amnesia, otro posible argumento de los ochenta, no sólo en España (Eagleton, 2003).

Sí utilizó el título Simón Marchán (1984), en un artículo imprescindible en el que definía las actitudes postmodernas como una posición crítica frente a ciertas actitudes de la modernidad, sobre todo las manifestaciones más nítidamente ideológicas: “si con lo postmoderno no se clausura la modernidad, sí parecen volatilizarse los vapores ideológicos de la más ortodoxa”; algunas de las críticas más conocidas de los años ochenta defenderían abiertamente la desideologización de las artes.

Una cita de *Bateau ivre* abre el trabajo titulado “Epílogo sobre la sensibilidad posmoderna”, que Simón Marchán añadió en 1985 a la nueva edición de su libro *Del arte objetual al arte de concepto*; si el libro resulta de una gran utilidad para intuir la escena de los años setenta, el “Epílogo...” (que podemos considerar un ejemplo de compromiso con el presente por su inmediatez) describe con exactitud algunos aspectos de la situación de la década siguiente: eclecticismo (entendido como coexistencia ¿pacífica? entre abstracción, figuraciones expresionistas, visiones cultas del *pop*, neo-manierismos), tardía autoconciencia de la modernidad en el interior de un país en el que faltaba la tradición de lo nuevo (estaba creándose en Madrid, donde, en los primeros meses de 1984 podían verse, sin solución de continuidad, una intensa exposición de Cézanne y otra de Duchamp, y éste es sólo un ejemplo). No podían faltar héroes en este relato (“Pérez Villalta ha supuesto para una segunda generación de pintores ‘neofigurativos’ lo que significó la obra de Gordillo para la primera”), ni otros nombres de referencia (Hockney y Matisse –frente a Picasso, en algún otro relato, además de los ya citados), ni una decidida resistencia del autor a homologar el término posmodernidad, que tendrá después un gran éxito. El eclecticismo que postulase en 1969 Juan Antonio Aguirre parece triunfar ahora en la mitad de los años 80, o, como decía Peter Halley en 1985, la limitación foucaultiana

es reemplazada por la discusión baudrillardiana (pasear por Europa, en el momento del fin de la historia, una exposición titulada *ZeitGeist* es un hecho que bien hubiera merecido los análisis lúcidos de Baudrillard). Otras instancias del sistema de las artes parecían tener las cosas más claras; Leo Castelli, que en febrero de 1985 estaba en Madrid con Robert Rauschenberg, con motivo de su exposición en la Fundación Juan March, describía una situación menos confusa: “España, por lo que se ve, es un lugar donde se nota mucha actividad en los últimos años. Es realmente maravilloso lo que sucede aquí, hay gente buena no sólo entre los artistas, sino entre los que realizan otras actividades como grandes exposiciones y ferias de arte” (Jarque, 1985).

En 1986, Navarro Baldeweg (“el único abstracto post-painterly español”, diría Juan Manuel Bonet), hacía una llamada al orden; “basta de narración y vamos a pintar alguna cosa”, lo que podía implicar “volver a la pintura en un sentido más clásico, a la pintura complicada, no analizada en la línea de tal o cual problema, sino la pintura elaborada sobre la complicación de todas sus dimensiones” (Rubio, 1986).

La década había empezado con una llamada (más bien estruendosa) a un arte no político, desde exposiciones bien conocidas, como *1980* o *Madrid D. F.*, en pinturas como *La película era la política*, de Juan Antonio Aguirre; relatos de críticos, en todo caso; debates de gran acritud que no fueron sólo generacionales. Puede que para la escena artística (que solía pensarse en términos de alta cultura) sea determinante el rápido crecimiento de una industria cultural que se benefició de la desaparición de la censura, contribuyó poderosamente a la transformación de ciertos discursos políticos y propició una hibridación importante, a pesar de que los críticos sólo tuvieran ojos para la pintura, que aparece en los relatos como el arte más relevante y fue el más promocionable (López Cuenca, 2004), las evocaciones, en los inicios de la década, de los Salones de los Once, promovidos por Eugenio d’Ors en la postguerra, no fueron en vano. No hace falta recordar, a estas alturas, el nivel de politización de una década en que parecía haber una llamada a la despolitización y la desideologización, no sólo desde la crítica o las instancias artísticas (intento de golpe de estado, referendun de la OTAN, integración europea, caída del muro de Berlín, era Reagan, SIDA) a la que la pintura parecía sustraerse, pero que tiene un referente en la cultura de masas; la reivindicación reciente de Anarquismo no deja de ser un curioso ejemplo de revisión (Cortés, 1997).

La década de los ochenta no fue sólo la de la pintura figurativa, es evidente en la memoria de algunos escritores de arte una exposición polémica, *El arte y su doble. Una perspectiva de Nueva York* (Fundación Caixa, 1987), que incluía a artistas como Sherrie Levine, Cindy Sherman o Barbara Kruger, en su momento no hubo unanimidad crítica; Susana Narotzky salvaba sobre todo las aportaciones de mujeres (las citadas) y (hubo cierta unanimidad en esto) a Tim Rollins y sus *Kids of Survival*, pero “sería lícito preguntarnos qué nos aporta esta muestra desde fuera (...) que no podamos encontrar en las obras infinitamente más poderosas en concepto y forma de artistas como Eugenia Balcells, Antoni Muntadas o Antoni Miralda, entre otros que también forman parte del panorama del Arte en Nueva York y a los cuales podríamos acceder con un menor coste económico” (Narotzky, 1987, 37). La perspectiva de Cameron, además, pareció a algunos un tanto plana, sin jerarquizar y mezclando opciones demasiado diferentes.

Síntomas de una modernidad ambigua (Subirats, 1993). Algunas exposiciones estatales cuestionaban la idea tradicional de una ilustración insuficiente en España, *Goya y el espíritu de la ilustración* (1988–89), que limaba la tradicional “españolidad” del artista, o *Las artes en la época de Carlos III* o, antes, *Goya en las colecciones madrileñas*, que parecía querer evocar un antiguo espíritu coleccionista en la capital de la década multicolor (Juan Manuel Bonet expresó la posibilidad de que la expresión “Madrid, 1980”, pudiera ser equivalente a “París, 1905”, “Nueva York, 1944” o “Londres, 1960”, y en una situación similar a la que se había dado, en Madrid, en 1957).

Otro referente obvio fue el *pop-art*, poco fatigado en España en las décadas anteriores, ahora legitimado por las propuestas (no sólo cinematográficas) de Pedro Almodóvar y por una pintura

figurativa que no se reconocía en los realismos políticos ni en los que contemplaban lo cotidiano. Si hacia la mitad de los años setenta algún crítico dudaba seriamente de la condición de artista *pop* de David Hockney (Amón, 1976), al final de la década siguiente se afirmaba la pertenencia del Equipo Crónica a “la familia *pop*” (Huici, 1989), algo impensable en la crítica más militante de los años setenta, empeñada en diferenciar nítidamente el realismo crítico español del *pop* americano, entendido aquí como un canto al modo de vida americano (Llorens, 1972). En los últimos años 80, se olvidaban las diferencias escritas entre el *pop* americano y un realismo crítico ibérico que quería situarse, como un conocido cuadro del Equipo Crónica, entre el *pop* y el realismo socialista. Cierta crítica (Juan Manuel Bonet) salvó al Equipo ya en los ochenta. Añádase, para dar una nota de color más, la presencia en Madrid, en enero de 1983 y por separado, de Andy Warhol y Roy Lichtenstein.

Angel González (1998) contó muy bien los años ochenta (sea dicho sin sentido excluyente) en un texto evocador (y profundamente conocedor) de la vida y la obra de Carlos Alcolea (el propio autor parece haber dado gran importancia a este trabajo). Es un texto de historiador (“Y tú, lector, antes que nada has de saber que Carlos Alcolea está muerto”) implicado (“todavía lo veo plantado delante de la *Pietà*”), que combina conocimiento y memoria, que afirma que no hay pintura al margen de los pintores (“la pintura muere con cada uno de los grandes pintores”) como dieciocho años antes planteaba su autor que “la vanguardia siempre se está muriendo: se muere con Cezanne y con Matisse” (González, 1980).

Algunos de los más importantes argumentos críticos de los ochenta están aquí; el placer de la pintura, el interés por el acto de pintar, (frente a las fotografías de Pollock pintando, “sus cuadros pierden mucho colgados de una pared”); la negativa a una equiparación automática entre pintura figurativa y abstracta, otro tópico en la escritura artística desde la década anterior (“A Carlos y a mí nos preocupaba que se diera por buena sin pararse un momento a considerar si era o podía ser lo mismo pintar cuerpos que retículas; así por las buenas, y porque nadie se sintiera –en aquellos días de tribulación– excluido de un fondo de bondad solidaria y un poco autocompasiva”); la reivindicación de Cezanne y de Matisse; la relación, absolutamente matizada, entre pinturas e ideas (“A Deleuze no lo pintas, lo lees”), que podrá tener que ver con el progresivo descubrimiento del método iconológico en nuestro país (al tiempo, por cierto, de otros posteriores); la sugerencia continua del “cuadro con secreto”, del grupo “con secreto” de artistas y resistentes: “los anuncios de que la pintura está acabando son apresurados y aventurados, pero sólo quienes amamos la pintura sabemos cuán cerca están de acertar”; la afirmación de que la modernidad es sólo una “nebulosa de complicidades”, en un contexto de negación del “gordillismo” (un término de crítico, de clasificación) porque se niega, en la modernidad, la relación de maestro y discípulo; y por fin, la caracterización de los estudios de los pintores madrileños de los ochenta como “criaderos de pintura”, un curioso contrapunto al optimismo (d)escrito (parece que la expresión es de Nacho Criado).

*A la pintura*, título de un libro de Rafael Alberti y de una exposición que celebraba en 1995 la pintura y los pintores de los ochenta, parece un argumento mucho más contundente para la década que *Bateau Ivre*. En 1991, ARCO homenajeó a Rafael Alberti, decía Rosina Gómez Baeza que por ser “autor de uno de los libros más sorprendentes que se han escrito sobre pintura: *A la pintura. Poema de amor y de línea*” (Gómez, 2001).

## Y los museos

A la visibilidad de la pintura en los años ochenta, corresponde la de los museos en la década siguiente, entreverada esta presencia con la eterna cuestión entre centro y periferia (Castro, 1998). Se trata de una visión en la que las periferias aparecen como marcas de identidad de las que algunos de los nuevos museos parecen erigirse en depositarios.

Tras la caída del muro de Berlín, en 1989, y del sistema bipolar de postguerra, en 1991, España se convierte en un país “de frontera” (el Mediterráneo es ahora una frontera), lo cual suscita algunas figuras familiares en el paisaje artístico del fin de siglo: refugiados, migraciones masivas, cultura extraterritorial, multiculturalidad, al tiempo que ha proporcionado algunos lugares nuevos al imaginario artístico, como la ciudad de Tarifa (Villaespesa, 2003). Todo esto puede leerse como una manifestación de la oscilación entre lo local y lo global que parecía definir el cambio de siglo y que se mantiene en buena medida (aunque en ocasiones pueda parecer que predomina lo local).

En ese año de 1989, algunas voces postulaban la necesidad de revisar la historia del arte español; “nos atrevemos a apuntar que el canto eufórico y la sacralización de ciertos artistas dados a conocer en la década de los ochenta (Miquel Barceló, José María Sicilia...) como el deseo de convertir en historia a otros de la década anterior (Pérez Villalta...) antes de discutir la obra, y en el momento en que dicha obra puede entrar en un período de madurez, ha sido un paso atrás con respecto a situaciones anteriores. Esperamos que otros artistas, en situaciones que pueden ser similares, tengan mejor fortuna y su obra –no su persona– pueda ser discutida antes de ser historia o premio nacional (Susana Solano, Juan Muñoz, Paneque...)” (Villaespesa, 1989, el artículo se titula, significativamente “Síndrome de mayoría absoluta”). Es el año de la presentación de la Colección de Amigos del Reina Sofía, de la que se ha dicho, con razón, que es una colección desideologizada y desociologizada, sobre todo en su narración, mas que en su contenido. No olvidemos que es el año de la exposición *Magiciens de la Terre*, en el centro Pompidou de París, que mezclaba arte occidental con otro que no lo era, en la celebración del bicentenario de la Revolución Francesa y que enfrentó acusaciones razonables de encarnar el discurso, no del colonizado, sino del colonizador ¿Era necesario, en 1989, rebatir la idea de que no hay creación artística fuera del mundo occidental, que era el argumento de Martin? En todo caso, y más allá de las críticas, la exposición parecía marcar un horizonte antropológico a la historia del arte.

Es sabido que esta exposición tuvo un epígono en la española *Cocido y Crudo*, comisariada por Dan Cameron y que formó parte de las celebraciones de 1992 (el final de los años ochenta, para algunos). Sin evitar un cierto milenarismo, la exposición desarrolló la idea de que todo (arte) puede ser local y universal y (sin explicar qué era crudo y qué cocido) convertía lo que en Levi-Strauss son categorías de método (y clasificación) en categorías de continuidad casi *wöllflinianas* (lo que podría convertir a Cameron en hegeliano).

Un estado de la cuestión sobre los museos españoles de arte contemporáneo fue *Museo de Museos. 25 Museos de Arte Contemporáneo en la España de la Constitución*, de diciembre de 2003 a febrero de 2004, que formó parte de las celebraciones (más bien escasas y discretas) del vigésimo quinto aniversario de la Constitución Española; comisariada por Juan Manuel Bonet y Kevin Power, constataba la existencia en España de una potente red de Museos y Centros de arte contemporáneo, pero la presencia rotunda y mayoritaria de la pintura y la escasez de artistas no españoles desenfocaban algo la historia de estos centros al soslayar los argumentos de género, etnia, emigración, multiculturalidad, globalización, o cuestiones urbanas, sobre los que los nuevos museos han reflexionado en los últimos años con una frecuencia muy de agradecer. La muestra ofrecía, más bien, la propuesta, ya desde el título algo equívoco, de una suerte de pinacoteca ideal que dejaba fuera la transformación del propio concepto arte en la sociedad global.

En buena medida, la historia del arte español de los últimos lustros es la de la génesis de los museos. Guggenheim-Bilbao es un ejemplo revelador; leyendo el interesante libro de Joseba Zulaica (1997) queda muy claro quién sedujo a quién y cómo el que tenía una necesidad perentoria de vender convenció a los que tenía enfrente (ahorraré algunos detalles verdaderamente pintorescos) de que necesitaban comprar a cualquier precio. Queda, por eso, la certeza de que el brillante edificio de Frank Ghery encubre, además de las ruinas de la sociedad industrial, una evidente incapacidad para articular un proyecto museográfico contemporáneo en Bilbao y alrededores.

Pero éste es un ejemplo único, por el momento. Los nuevos museos han consolidado un espacio y una audiencia, en ocasiones bajo la presencia protectora de una colección, a veces ideando argumentos nuevos, o sabiendo ver la creación de “multitud de periferias que tienen más cosas que decir y crean nuevas cuestiones e identidades” (Molina, 2002). No es raro que Manuel Clot (1997) se preguntara, hace algún tiempo, “¿de qué hablamos cuando hablamos de arte español?”; desde luego, no sólo de pintura, que parece desenfocarse en los noventa frente a (a favor de) la fotografía y el video, que participan de una acentuada hibridación que no parece coyuntural. Las tradicionales ansias de homologación del arte español (un argumento de la crítica desde siempre, leído en general desde el fracaso) parecen diluirse ahora en el escenario de la globalización (Brea, 1999).

Dice Martí Peran que los noventa (de nuevo la tentación de las décadas) suponen “la clausura de los hipócritas ochenta, la emergencia de los *curators*, la asimilación de determinados referentes teóricos, la consolidación de nuevas áreas como objeto de estudio, la eclosión de la fotografía y el video y la disolución del arte en la esfera pública” (Perán, 2005, 186). Los estudios disciplinares se han desarrollado (con timidez) en la España en los años 90 y han proporcionado nuevos argumentos y narrativas a la escritura de arte en cualquiera de sus variantes, poco a poco parece ponerse al descubierto la imposibilidad de escribir crítica desde los parámetros de una posmodernidad que, es verdad, no sólo “conserva una legitimidad insólita” (Expósito, 2004), sino que convive con un idealismo estético renuente a considerar la vuelta, en los años noventa, a las prácticas artísticas centradas en el cuerpo, la enfermedad, las prácticas de género, un arte político menos visible por la crítica de lo debido y unas presentaciones mediáticas de la escena artística que parecen contribuir a la confusión; los reportajes del tipo ¿esto es arte? (Zabalbeascoa, 2003).

“Hay un uso y un abuso de la crítica, y está muy por debajo del nivel de inteligencia de la audiencia. Existe a veces la impresión de que los críticos no se hablan o compiten entre ellos. Lo importante es que quien tiene familiaridad y acceso en el espacio de la crítica ha de tener la obligación de explicarlo al público en general de la manera más clara” (Molina, 2005, 12), son palabras de Robert Storr, artista, escritor de arte y, a día de hoy, director de la Bienal de Venecia de 2007. No está mal esta recomendación obvia, pero menos practicada de lo que podría pensarse, de que los críticos miren las obras de arte; los historiadores, si es que no terminan de extinguirse, lo agradecerán.

La recuperación parcial de la historia (del arte), no obstante, coincide con algunas declaraciones que parecen afirmar la incapacidad de contarla. El vacío se llena con el tópico, no hay otro modo de entender las palabras recientes de Roger M. Buergel, Director artístico de la 12 Documenta de Kassel, a celebrar en el año 2007, “El problema general de España es que nunca ha habido una ruptura con el pasado. Entre el franquismo y la democracia, todo ha sido demasiado fácil, tranquilo reposado..., y ARCO es el ejemplo perfecto de esta ‘transición apacible’, que cubre todas las cuestiones problemáticas bajo una alfombra de convenciones” (Sánchez, 2006), unas líneas más abajo, Buergel explica las razones por las que ha invitado a Ferrán Adriá a participar en la próxima Documenta. Podríamos oponer, a las palabras de Buergel, unas de Antoni Tàpies frente a las obras expuestas en Madrid en noviembre de 2006: “Busco la reflexión frente a la banalidad”, nunca mejor dicho.

## Referencias bibliográficas

AA. VV., *A la pintura. Pintores españoles de los 80 y los 90 en la Colección Argentaria*, Fundación Argentaria, Madrid, 1996.

AGUIRRE, Juan Antonio (1969), *Arte último. La nueva generación en la escena española*, Julio Cerezo Estévez ed., Madrid.

- , (1980), “Saura y la moda”, *Arteguía*, 55.
- , (1976), “Grupo de personas en un atrio o alegoría del arte y de la vida o del presente y el futuro”, AA. VV., *Guillermo Pérez Villalta. Pintura y dibujos realizados en los dos últimos años*, Galería Vandrés, Madrid, 1976.
- ALONSO MOLINA, Oscar (2001), “El crítico se hace viejo. Conversación con Ángel González”, *Arte y Parte*, 31.
- AMÓN, Santiago (1976), “La refinada desfachatez de David Hockney”, *El País*, 26 de diciembre.
- BONET, Juan Manuel (2006), “Tal como éramos”, AA. VV., *ARCO, 25 años a través de la prensa*, Madrid, IFEMA.
- BOZAL, Valeriano (1992), *Pintura y escultura españolas del siglo XX (1939-1990)*, Espasa Calpe, Madrid.
- BREA, José Luis, *El punto ciego. Arte español de los años 90*, Universidad de Salamanca.
- CALVO SERRALLER, Francisco (1984), “El desconcierto de la pintura”, *El País*, 15 de julio.
- CASTRO BORREGO, Fernando (1998), “Lo viejo, lo nuevo, lo diferente. La pintura española de los años ochenta”, AA. VV., *Pintura española de vanguardia (1950-1990)*, Fundación Argenta-ria, Madrid.
- COMBALÍA, Victoria (1988), “Otras consideraciones sobre Tàpies en los años ochenta: análisis de la obra ‘Esquena’” (1981), *Cimal. Arte internacional*, 35-36.
- CORTÉS, José Miguel (1997), “Acerca de los géneros. El hombre travestido”, *Impasse. Arte, poder y sociedad en el estado español*, Ajuntament de Lleida, 1997.
- DÍAZ CUYÁS, José (2004), “Pamplona era una fiesta. Tragicomedia del arte español”, AA. VV., *Desacuerdos. Sobre arte, política y esfera pública en el estado español*, MACBA, Barcelona.
- DUVE, Thierry de (1993), *Clement Greenberg entre líneas*, Acto ediciones, La Laguna, 2005.
- EAGLETON, Terry (2003), *Después de la teoría*, Debate, Barcelona, 2004.
- FORSTER, Kurt W. (1999), “Introducción”, WARBURG, Aby, *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*, Alianza, Madrid, 2005 (1932)
- FOSTER, Hal (2002), “Críticos de arte in extremis”, *Diseño y delito*, Akal, Madrid, 2004.
- GÓMEZ BAEZA, Rosina, “Razón de un homenaje”, *ABC*, 7 de febrero de 2001.
- GÓMEZ DE LIAÑO, Ignacio (1995), *Guillermo Pérez Villalta*, Junta de Andalucía, Sevilla.
- GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel (1980), “Así se pinta la historia (en Madrid)”, *Madrid D. F.*, Museo Municipal, Madrid.
- , (1998), “Vida y obra de Carlos Alcolea. Hacer equilibrios para caerse”, *Carlos Alcolea* (Catálogo exposición), Ministerio de Educación y Cultura, Madrid.
- GUTIÉRREZ, Rosa (2005), “Aby Warburg. El Renacimiento del paganismo”, *Arte y Parte*, 58, 2005.
- HARVEY, David (1990), *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*, Amorrortu, Buenos Aires, 2004.
- HUICI, Fernando (1984), “Expresionismo y romanticismo. Se expone en madrid una muestra del nuevo expresionismo alemán occidental”, *El País*, 11 de junio.
- HUICI, Fernando (1989), “Crónica del Equipo Crónica”, *El País*, 23 de septiembre.
- JARQUE, Fietta (1985), “El galerista Leo Castelli considera que hay un ‘renacimiento’ del arte español”, *El País*, 9 de febrero.
- JOACHIMIDES, Christos (1981), “Un nuevo espíritu en la pintura”, GUASCH, Anna Maria (ed.), *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones, 1980-1985*, Akal, Madrid, 2000.
- KRAUSS, Rosalind E., “Richard Serra. Una traducción”, *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Alianza, Madrid, 1996.

- LAFUENTE FERRARI, Enrique (1972), "Introducción a Panofsky", PANOFSKY, Erwin, *Estudios sobre iconología*, Alianza, Madrid, 1972 (1962)
- LLORENS, Tomás (1998), "El arte español de los ochenta. Una visión polémica", AA. VV., *Pintura española de vanguardia (1950-1990)*, Fundación Argentaria, Madrid.
- LÓPEZ CUENCA, Alberto (2004), "El traje del emperador (La mercantilización del arte en la España de los años 80)", *Revista de Occidente*, 273.
- MARCHÁN, Simón (1984), "Le bateau ivre: para una genealogía de la sensibilidad posrmoderna", *Revista de Occidente*, 42.
- , (1986), *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad "postmoderna"*, Akal, Madrid.
- MARZO, Jorge Luis (1995), "El ¿triumfo? De la ¿nueva? pintura española de los 80", AA. VV., *Toma de partido. Desplazamientos*, Libros de la Quam, Barcelona, 1995
- MOLINA, Ángela (2005) "Robert Storr. Es hora de que Venecia aprenda de otras bienales", *El País*, 30 de diciembre de 2005, Babelia
- NAROTZKY, Susana, "La mitad del doble", *Lápiz*, 39, 1987.
- NAVARRO, Mariano (2001), *Los setenta, una década multicolor*, Fundación Marcelino Botín, Santander.
- OLIVARES, Javier (1984), "Guillermo Pérez Villalta. A pesar de la moda", *Lápiz*, 13.
- OLIVARES, Rosa, "Cuestión de tiempos", *Exit Book*, 5, 2006.
- PERÁN, Martí (2005), *La década equívoca: el transfondo del arte contemporáneo español en los noventa*, Ajuntament de Lleida.
- PÉREZ VILLALTA, Guillermo (1974), *Obras del III del 73 al III del 74* (Catálogo exposición), Madrid, Buades, 1974.
- POWER, Kevin (1992), "La 'ligereza' de los ochenta", *Revista de Occidente*, febrero.
- RAMÍREZ, Juan Antonio (1994), "Libros de arte para (el tamaño de) todos los bolsillos", *Arte, resquemor y pavesas errantes del 92*, Lápiz, Madrid.
- RUBIO, Pilar (1986), "Entrevista con Juan Navarro Baldeweg", *Lápiz*, 38.
- RUIZ DE SAMANIEGO, Alberto, "La literatura ausente. Ensayos como islotes", AA. VV., *Impasse 5*, Ajuntament de Lleida, 2005.
- RUIZ LÓPEZ, Juan Ignacio (2004), *ARCO. Arte y mercado en la España democrática*, Feria Internacional ARCO, Madrid, 2004.
- RUIZ, Javier, y Fernando HUICI (1974), *La comedia del arte (En torno a los encuentros de Pamplona)*, Editora Nacional, Madrid, 1974.
- SÁNCHEZ BALMISA, Alberto (2006), "Entrevista R. M. Buergel", *Exit Express*, 22.
- SAURA, Antonio (1985), "El arte condicionado", *Crónicas. Artículos*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2000.
- SUBIRATS, Eduardo (1993), *Después de la lluvia. Sobre la ambigua modernidad española*, Temas de Hoy, Madrid.
- VILLA, Rocío de la (2006), "Howard Hodgkin, en el centro", *El Cultural. El Mundo*, 19-15 de octubre de 2006.
- VILLAESPESA, Mar (1989), "Síndrome de mayoría absoluta", *Arena*, 1.
- , (2003), "De la joven democracia (en España) a la ciudadanía internacional", AA. VV., *Micropolíticas. Arte y cotidianidad 2001-1968*, EAC, Castelló.
- ZABALBEASCOA, Anatxu (2003), "¿Es esto arte?", *El País Semanal*, 26 de enero.
- ZULAICA, Joseba (1997), *Crónica de una seducción. El Museo Guggenheim Bilbao*, Hondarribia, Nerea.