

Contra los historiadores del arte

La reflexión artística se secuestra en España. Ésta es la tesis que defiende en estas páginas Jorge Luis Marzo, para quien el país muestra una interesada incapacidad para juzgar los hechos de la dictadura. Esta

Jorge Luis Marzo es investigador cultural y comisario de exposiciones

JORGE LUIS MARZO
Hay un aspecto político en las vanguardias catalanas y españolas de la posguerra difícil de obviar: que durante los años 40 y 50, muchos de los artistas colaboraron con el régimen dictatorial para asegurarse recursos, visibilidad y proyección internacional, y que, una vez sus carreras adquirieron cierta estabilidad en los circuitos del arte global, éstos pasaron a adoptar actitudes más críticas con la dictadura. Las evidencias son demasiadas y los silencios numerosos como para no prestar atención a este capítulo de la historia del arte reciente. El imaginario heredado de la comunión en-

que está detrás del actor, cuando hablan fuera de escena o visitan las bambalinas de un teatro que creyó tenerlo todo controlado". Simplemente, preguntémos: ¿de qué manera se hubiera entendido en Alemania si, por ejemplo, Gerhard Richter hubiera sido patrocinado por la dictadura nazi? ¿cómo se interpretaría hoy la carrera de Jackson Pollock si, dado el caso, hubiera recibido manifiesto apoyo del Maccartismo? ¿qué pensaríamos de Diego Rivera si –supongamos– hubiera representado al gobierno de Somoza? ¿Por qué estas preguntas no se hacen entre los historiadores y críticos españoles cuando hablamos del arte

observar las tres premisas que la historia del arte ha ido tejiendo para escamotearles una respuesta. La primera aduce que no se puede comparar la dictadura franquista de otras dictaduras como la nazi, la fascista italiana o como algunas dictaduras comunistas europeas. Esto causa auténtico estupor. Si una dictadura *fascista* se mide por el número de muertos y reprimidos, por el volumen de presos en la cárcel, por la censura ejercida en el espacio civil y político, por un programa inquisitorial religioso, racista y sexista me parece de difícil justificación argumentar que la dictadura de Franco era una especie de *dictablanda*, con *algunos excesos que pronto fueron subsanados* a partir de los años 50. No pocas veces, muchas páginas de historiadores que tratan del arte producido durante aquellos años en Catalunya, Madrid o el País Vasco, parecen transmitir que precisamente por el *deshielo* en las políticas represivas del régimen, los artistas y los críticos pudieron desplegar sus potencialidades. Imagine mos que Hitler hubiera ganado la guerra y que, una vez pasados los *peores años* del exterminio dentro del *nuevo orden*, hubiera comenzado a patrocinar prácticas artísticas que le sirvieran para promover una mejor imagen del nazismo, digamos en Estados Unidos. ¿Llegaríamos a decir que, por ello, el Tercer Reich era menos atroz que al principio?



01



02



03

dejadez tiene, según el autor, unos motivos que ya no resisten por más tiempo la ocultación: la colaboración de muchos artistas de vanguardia con el franquismo para garantizar su proyección internacional

tre el formalismo moderno y la herencia específica de la función de las artes en España desde el Barroco se mezcló, en las figuras de los artistas de vanguardia de posguerra españoles, bajo una dictadura tradicionalista que, como mínimo, no ayudaba a realizar disecciones útiles capaces de superar las anquilosadas formas de pensar el arte.

Esto ha pesado como una losa en la historiografía del arte contemporáneo español, que ha seguido acriticamente el modelo expuesto durante aquellos años, esto es: hay que distinguir la obra del artista del artista mismo, de su comportamiento como hombre y ciudadano. Jordi Gràcia, en su libro *La resistencia silenciosa. Fascismo y cultura en España*, ha descrito muy acertadamente esta circunstancia: “la larga esquizofrenia de la cultura española, donde habrá que distinguir en las mismas personas la voz fiel al libreto y al director de escena, y la segunda segregada por la persona

Las evidencias y silencios son demasiado numerosos para no prestar atención a este hecho

La historiografía reciente ha seguido el modelo de distinguir entre la obra del artista y su comportamiento

producido, no *bajo*, sino por el franquismo, en donde no hay el *supongamos*, sino decenas de exposiciones de los artistas más relevantes patrocinadas por el gobierno totalitario de España?

Ante estas cuestiones, es interesante

Una hipótesis que bien seguro será displicentemente ninguneada por más de uno, bajo la coartada de que el nazismo y el franquismo son incomparables.

Y es ahí, exactamente, donde comienza la manipulación de la historia reciente del arte español: en el esfuerzo, no pequeño, de contrarrestar cualquier comparación entre ambos sistemas, se justifica la plena colaboración entre la vanguardia y el franquismo. Decir que la vanguardia cuajó *gracias al franquismo y a su capacidad para desarrollar en su interior una civilidad liberal* puede ser obvio, pero expresa un profundo desinterés por reconocer qué tipo de vanguardia se dio. Y no fue otra que la actualización del clásico *arte nacional*, siempre legislado por las clases conservadoras del país: la tradición, la identidad nacional y el universalismo (trascendencia religiosa) gestionados por la figura demiúrgica del artista individualista español. Si por algo se definió la posición de gru-

pos como Dau al Set o El Paso fue por la radical aproximación individualista y abstracta al arte: “Luchamos por un arte hacia la salvación de la individualidad”, manifestaba El Paso en 1959.

La segunda premisa que plantea buena parte de la historia del arte es también peliaguda: la del caballo de Troya. Según esta lectura, los vanguardistas españoles de finales de los años 40 y principios de los 50 fueron lo suficientemente hábiles como para *inocular* en el pacato y ñoño academicismo franquista unos discursos que, como bombas de relojería, estallarían una vez alcanzaran su *masa crítica*. Esta interpretación es incluso sugerida por algunos miembros destacados de la dictadura, en el sentido de que gracias a unos pocos *rebeldes* (tanto del interior como de la periferia del sistema político imperante), el peso de la balanza caería al final del lado de la *modernidad*. El ya fallecido Luis González Robles, principal comisario oficial de arte contemporáneo del franquismo dejó escrito: “ya estaba lograda la brecha: lo importante era la insistencia con la que se reforzarían las avanzadas conquistadas”.

La teoría troyana

Al mismo tiempo, la teoría troyana también se ha definido mediante el subterfugio de que estos *rebeldes* introdujeron en España las tendencias internaciona-

ra leer las relaciones entre la vanguardia y la dictadura franquista se basa en la *cotidianidad*, y se propone la siguiente pregunta: ¿Y que más se podía hacer, dada la situación de total falta de libertad en el país –incluso la posibilidad de salir al extranjero– y frente a la incapacidad de sustraerse a la *inevitable* contaminación del poder? De esta forma, se ha construido una imagen de los artistas de vanguardia españoles como héroes morales sometidos a la enorme presión de la contradicción. La mayoría de ellos abogaban por el recurso al ensimismamiento para superar la niebla y ofrecer la *incontrovertible verdad* de la realidad, incluso como pretendida forma de contestación política. Este formalismo individualista esgrimido para superar la molesta crisis de identidad sociopolítica que la dictadura planteaba a los artistas será el argumento que la reciente historia del arte, a menudo a través de los medios de comunicación, enarbolará para justificar análisis estrictamente centrados en las obras, y no en las actitudes políticas y sociales de los creadores que las ejecutaron. Este proceso de amnesia, o como mínimo de desinterés por juzgar las paradojas de un arte liberal en un contexto totalitario, es el que, en parte, ha configurado el trasfondo de la actual mirada sociopolítica sobre las prácticas artísticas contemporáneas.

Ese trasfondo, además, comparte pro-

mismo limo: la utilidad del arte. El crítico franquista Eduardo Ducay, en un artículo publicado en 1951 con el título *Anti-pintura y arte anti-español*, razonaba lo siguiente: “¿Es que el arte puede, por ejemplo, poner en peligro la personalidad nacional? ¿Atentar contra la integridad de esa condición colectiva y humana? (...) Un modo de pintar no puede ir en contra de nadie. El calificativo de an-

Otra argumentación esgrimida por algunos críticos se basa en la pregunta: ¿qué más se podía hacer?

En los 50, Franco dijo de los cuadros ‘revolucionarios’: “Mientras hagan la revolución así, está bien”

ti-español no puede concederse simplemente porque un pintor cree a su manera (...) El vocablo es todavía más inadecuado si se aplica a artistas que, con todas sus obras, han demostrado ser españoles hasta la médula, por grandes rebeldes, por grandes inventores, por gran-

que Tàpies triunfa), respondió a alguien que había calificado de revolucionarios algunos cuadros colgados en las salas: “Mientras hagan la revolución así, ya está bien”. El dictador sabía de la insignificancia que representaba el arte moderno en su estrategia de poder. Y por ello mismo, sabía de la potencial adhesión de muchos liberales a la causa estética, y más en un momento de expansión económica y de búsqueda de legitimación internacional. Los artistas –igual de liberales– también lo sabían, aunque sus escritos de entonces dijeran lo contrario. Y aquí está la madre del cordero: la crítica moderna no quiere ver esta enorme paradoja porque sencillamente no la ve. Si el arte es una mera cuestión de belleza y prestigio, y se da por sentado que su papel nada tiene que ver con la realidad social circundante: ¿por qué cabría exigir de los artistas un obligado compromiso social? De esta perspectiva, el artista es considerado de la misma manera que un fontanero llamado por el Palacio del Pardo: no se le pueden pedir responsabilidades de ningún tipo por arreglar el baño de Franco, ni tampoco su quehacer profesional supone provocación alguna. La constatación de que buena parte de la vanguardia española apenas ha reflexionado sobre su papel en la sociedad es la cuestión que, por todos los medios, es evitada en los círculos críticos cuando relatan el arte del franquismo.

En esa voluntaria ceguera, se han urdido historias no del todo objetivas sobre la vanguardia de posguerra: héroes sometidos a presiones morales y que encuentran en la introspección de la materia el refugio de la libertad; un régimen, el franquista, que, pasadas las *malas épocas* comenzaba a normalizarse; un estilo artístico internacional, el *gesto*, que abriría las conciencias libres del individuo. La disociación entre práctica artística y actitud política, promovida por la crítica mayoritaria al leer la historia del arte, proviene justamente de no reconocer en el pasado algunos de los lastres que siguen pesando hoy. Y el mayor de todos es el de no preguntarse.

Paradojas y contradicciones

En la actualidad, podemos encontrar artistas que trabajan en *el anarquismo* y que se van de vacaciones en un lujoso crucero por el Mediterráneo; artistas que trabajan sobre la pobreza y la miseria social, y venden a 20.000 euros sus fotografías; o artistas que luchan contra el urbanismo desbocado pero invierten sus capitales en apartamentos adosados sobre primera línea de playa. Algunos, seguramente, querrán ver en estas reflexiones *moralinas* pleistocénicas. Se argumentará que también el ámbito del arte es morada para la gran cantidad de paradojas y contradicciones de la vida moderna, de la misma forma que cualquier otro medio lo es: que, en una sociedad de ciudadanos libres, no se puede juzgar el hecho de que un artista tenga una máscara de ciudadano y otra de artista, y que se contradigan. Que eso es cosa de cada uno. Incluso, como dijera el poeta, porque “hay un artista dentro de cada español”.

Quizás se pueda juzgar, quizás no, quizás dependa de la máscara que se utilice. Lo realmente chirriante es la incapacidad para *pensar el problema* que se da hoy como entonces, cuando las condiciones eran mucho más difíciles. Eso ha nacido al amparo de la interesada incapacidad que manifiestamente hay en España para juzgar los hechos de una dictadura, que sí consiguió secuestrar imaginarios extraoficiales, como se observa en la propia historia y también en la manera de escribirla. |



01 Franco estrecha la mano del escultor Clarà en la Bienal de Arte celebrada en Barcelona 1955
FOTO: PÉREZ DE ROZAS / ARCHIVO

02 Franco inaugura la primera Bienal Hispanoamericana del Arte del Día de La Hispanidad en 1951
FOTO: VIDAL / ARCHIVO

03 Discurso del ministro de Educación, Joaquín Ruiz Giménez, en la inauguración de la III Bienal Hispanoamericana

de Arte, 1955
FOTO: PÉREZ DE ROZAS / ARCHIVO
04 Antoni Tàpies y Eugeni d'Ors a finales de los años 40

les más en boga en aquel momento, aportando una bocanada de aire fresco en la escena española. A fin de cuentas, el resultado es que la vanguardia española alcanzó finalmente su *breaking point*, pero la dictadura aún duraría decenas de años más. La vanguardia formalista sí consiguió alcanzar un cierto estatus, pero simplemente para beneficio de sí misma. Que las actitudes de compromiso político de algunos artistas cambiaran con los años, sólo se puede leer porque justamente lograron abrir brecha... en el mercado, y gracias al incontestable apoyo estatal. Una vez liberados del *engorroso* soporte oficial, dieron rienda suelta a sus anhelos de libertad (más allá de la que decían mostrar a través de sus telas y esculturas), y pudieron así casar las dos máscaras que se traían entre manos: la del artista y la del ciudadano.

Por último, una tercera línea de argumentación propuesta por algunos críticos e historiadores contemporáneos pa-

Una premisa para escamotear este debate ha sido diferenciar el franquismo y las otras dictaduras

Otra falsa premisa sería que las vanguardias pretendían ser como un ‘caballo de Troya’ contra el régimen

tagonismo con otra cuestión, la más importante. Todas estos argumentos (contrarios a pensar) sobre las paradojas de unos artistas liberales bajo el fascismo (la dictadura benévola, la entrada de *aire fresco*, o el *ir tirando*) reposan sobre el

des creadores”. La capacidad de incidencia social y política de la vanguardia es lo fundamental de esta historia, que no se quiere escribir. Una historia lentamente fraguada en la tradición barroca de unas artes al servicio casi exclusivo de unas élites y de sus imaginarios. Una evidente muestra es la propia vanguardia de posguerra: ella misma se encargaría de diseñar muchos de los armarios estéticos del régimen (sobre todo de la burguesía y del funcionariado). Es la tradición del bufón: ante el rey, está exento de saludo y de recato verbal, pero que esté siempre a mano. Parafraseando a un presidente norteamericano: *es sólo un pintor, pero es mi pintor*.

No deja de ser sintomático que una de las más conocidas anécdotas que Antoni Tàpies rememora de los años 50 tenga que ver con la posibilidad de que el arte pudiera hacer política. Según el artista, Franco, en su visita a la III Bienal Hispanoamericana de Barcelona (en la