

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 Clará 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