



Fig. 1. Imagen de Sevilla nº0. 1986. Entrevista de Rafael Agredano a Curro González. Fotografía de Curro Cassillas

El Grupo de Sevilla.

Una historia de la pintura hispalense en la década del entusiasmo y el desencanto (1981-1992).

Aproximación a los orígenes, dicciones y disensiones de la generación pictórica sevillana de la década de los 80 a través de los textos y las exposiciones

Iván de la Torre Amerighi

Universidad de Málaga

“El érase una vez de esta historia comienza en lo que parece ser un pulso entre la economía y el arte”¹

“En Sevilla no se necesita establecer un esquema de razonamiento para convencer al interlocutor. Basta un golpe de ocurrencia que envuelva de veracidad el mensaje”²

Resumen

Atendiendo a una somera evaluación artística e historiográfica, sería plausible pensar que la edad dorada de la contemporaneidad hispalense estaría sostenida por la emergencia de una generación pictórica durante la larga década de los ochenta, momento en el cual iba a eclosionar también, con cronología e intensidad asimétrica, la contemporaneidad en Andalucía. El presente artículo supone una aproximación a la posibilidad de establecer unos antecedentes y límites, unas pautas en la dicción y lenguajes, y una nómina plausible en sus componentes del denominado *Grupo de Sevilla*, así como una temporización del periodo en base a los hitos expositivos, los textos generados y la recepción crítica de ambos.

Palabras clave: Grupo de Sevilla, Pintura Contemporánea, Revista Figura, Posmodernidad, Transvanguardia.

Abstract

After extensive artistic and historiographic study, it can be determined that the Golden Age of the contemporary movement in Seville lie in the emergence of an important pictorial generation in the Eighties. This period appears to be the moment, chronologically and asymmetrically, when Contemporaneity reached its intensity in Andalusia. This article is an attempt to establish a track record and an understanding of the limits of the so-called Group of Seville, whilst also considering their guidelines on diction and languages. Also, it will then go on to determine a chronological framework within this period based on the exhibition, text of catalogues and the critical reception of both.

Keywords: Group of Seville, Contemporary Painting, Figura Magazine, Postmodernity, Transavantgarde.

1. VILLAESPESA, M., “Nueve canciones para una Navidad feliz: Yendo de exposiciones por Wall Street”, en *Guillermo Paneque*, Sevilla, La Máquina Española, 1986, s/pág.

2. LARRONDO, J. M., *La pintura andaluza de los 80. Historia, referencias e interacciones iconográficas* [Tesis doctoral], Univ. de Salamanca, Fac. de BB.AA., 2011, pág. 21.

Antecedentes y límites de un Grupo de Sevilla

Hablar de los ochenta no deja de ser conflictivo. Por un lado, frente a lo sucedido en otros territorios, la contemporaneidad plástica no se fraguaría en Sevilla y Andalucía por ruptura, sino por acumulación, lo cual liberaría a los artistas del enfrentamiento entre herencia, en cuanto que vanguardia, y modernidad, en tanto que actualidad, ya que el descubrimiento de una identidad histórica en el campo creativo iba a surgir de modo espontáneo y no como demanda previa³. Ello, sin embargo, no elimina la variable plausible de encontrarnos sumergidos en procesos socio-económicos y políticos de promoción e impulso de prácticas artísticas desideologizadas y acriticas que el nuevo estado democrático demandaba como imagen exportable de una nueva realidad nacional⁴.

Esa década de los ochenta iba a superar los marcos temporales que la definían como tal, ya que para muchos autores ocuparía casi 16 años, desde 1976 hasta 1993, momento a partir del cual ya comenzarían a vislumbrarse algunos cambios sustantivos⁵. No se trataría, por lo tanto, de una década física sino de un periodo decisivo, identificado por unas características comunes que, en cada solar periférico del estado español, quedaría condicionado por sensibilidades e idiosincrasias particulares.

Los extremos liminares de ese arco que conformarían la década de los ochenta en cuanto que sinónimo de eclosión de unos nuevos modos de hacer y proceder en el campo creativo, en el caso hispalense, quedan marcados por hitos que, de la manera más objetiva posible, podrían ser considerados como referenciales al instaurar unos inicios y finales plausibles. Algunos actores principales dentro de este periodo y en este ámbito, sitúan el nacimiento de la modernidad plástica en Sevilla –y por extensión en Andalucía– en la inauguración de la galería La Pasarela en 1966⁶, mientras otros retrasan el inicio de *los alegres ochenta* hasta 1982⁷, tomando como referencia la creación de la feria ARCO y el mítico y polémico encuentro en la hispalense Sala Villasís entre Achile Bonito Oliva y Giulio Carlo Argan⁸.

Más objetivo parecería considerar el hito inicial de esta década imperfecta la muestra *Homenaje a Picasso*, inaugurada el 12 de Marzo de 1981 en el Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla⁹, en la que –entre otros artistas– coincidirían Rafael Agredano, Ricardo Cadenas, Gonzalo Puch, Pedro Simón y Rafael Zapatero, creadores cuyas siluetas habrían de marcar los años posteriores. En el extremo opuesto, el telón final quedaría echado en 1992 –misma fecha en la que Brea sitúa un periodo final denominado de *auto-cuestionamiento*¹⁰– con los proyectos comisariados por Mar Villaespesa en el marco de la Expo'92, bajo el genérico título de *Plus Ultra* –dentro del cual se incluía la muestra *El Artista y la Ciudad*–; propuestas que ya

3. CARMONA MATO, E., "Andalucía y la experiencia artística de la modernidad", en *Siglo XX en la Málaga de Picasso*, Málaga, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, 2006, pág. 44.

4. MARZO, J. L.: "El ¿triunfo? de la ¿nueva? pintura española de los 80", en *Toma de partido. Desplazamientos, Libros de la Quam, n°6*, Barcelona, 1995, págs. 126-161.

5. LLORENS, T., "El arte español de los 80: una visión polémica", en VV.AA., *Pintura española de vanguardia (1950-1990)*, Madrid, Fund. Argentaria, Visor, 1998, pág. 107.

6. "Entrevista a Juana de Aizpuru" [3/05/1999], en EXPOSITO ARAGÓN, J., *Los mediadores en arte y su incidencia en la pintura contemporánea sevillana: 1975-1995*, [Tesis doctoral] Sevilla, Universidad de Sevilla, 2000, pág. 324.

7. CHACÓN ÁLVAREZ, J. A., *Las rutas del arte contemporáneo en Andalucía*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2004, pág. 97.

8. *Ibidem*, pág. 118.

9. La exposición se tituló *Picasso 1881-1981. Nueva Generación en Homenaje a Picasso* y se desarrolló entre Marzo y Abril de 1981 en el Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla.

10. BREA, J.L., *Antes y después del entusiasmo. Arte Español 1972-1992*, Ámsterdam, SPU Publishers / Contemporary Art Foundation, 1989, pág. 68.

destilaban el sentimiento nostálgico por un tiempo que no volvería, propuestas que tendrían más “*de resumen final de un periodo que de antesala de un proyecto nuevo*”¹¹.

1981-1984: Emergencia de lo Pictórico

En un texto referencial, Anna María Guasch denomina nueva generación a un grupo de jóvenes artistas entre los que se encuentran los componentes del denominado Grupo Alameda (Maeso, Rufo, Negro Macho, Franch Monreal) y “*Leyva, Zapatero, Bermejo, G. Puig, Pedro Simón, Cortés, Peñarrubia, Baílo, Cuervo, Agredano, Acosta, Bernal, J. J. Fuentes, Cadenas, López García, López González, Paltré, San Martín, Villalobos, J. Fernández Lacomba...*”¹², quienes aparecen en el panorama con nuevas inquietudes y con una “*clara voluntad colectiva de hacer pintura congruente con un momento histórico, entendible más allá de los límites locales*”¹³.

Unos meses antes, con motivo de la citada exposición-homenaje a Picasso, la misma autora describía las obras de estas nuevas generaciones emergentes como “*desvinculadas de la definición pictórica del entorno ya que habían “roto el cordón umbilical de lo académico, del realismo decadente mal entendido y del virtuosismo virtuosista, para abandonarse en los brazos de un arte americanizante y de aspecto vanguardista*”¹⁴. Desde otra palestra y defendiendo posiciones estéticas muy distintas, con la excusa del mismo acontecimiento expositivo, Manuel Lorente preveía con lucidez algunos de los males que lastrarían a la generación más joven:

*Hay rotundos aciertos, hay atisbos de esperanza y, también, no poco confusiónismo... rebela en buena medida por dónde va el agua al molino de esta nueva generación, cargada de prisas y más preocupada –salvo contadas excepciones– de sorprender, imitando, antes que de profundizar en los acontecimientos de un oficio en el que ahora se inician*¹⁵.

Se presiente la eclosión de una nueva generación artística entre cuyas características definitorias sobresaldría la voluntad por acompañar sus lenguajes con el devenir de las sensibilidades artísticas a nivel nacional, cuando no la asunción directa de unas opciones estéticas globalizadas, internacionales, lo que pronto les obligaría a romper lazos con la tradición académica local pero dentro de unos ciclos creativos de alto ritmo, definidos por la valoración de categorías hasta ahora desconocidas en estas latitudes creativas, como la novedad, la capacidad de sorpresa, la facultad de adaptación veloz a cambios y modas... Pero siempre dentro de un concepto de pintura en la que primaría su “condición culinaria”¹⁶, rescatando la práctica artística privada, el buen uso de los materiales, la excelencia técnica, la voluntad de fundamentar un estilo personal.

En el incipiente panóptico sobre el arte andaluz contemporáneo que significa la exposición *Pintores de Andalucía*, Quico Rivas llama *segunda generación*¹⁷ a aquel grupo de artistas que comienzan a adquirir visibilidad a fines de los setenta: J. Juste, P. Sycet, C. Domecq, A. Belmonte, Costus, D. Santos y los ‘hispalenses’ J.

11. CHACÓN ÁLVAREZ, J. A., *Las rutas del arte contemporáneo...*, pág. 118.

12. GUASCH, A., *40 años de pintura en Sevilla (1940-1980)*, Sevilla, Exma. Diputación Provincial, Obra Cultural Caja de Ahorros Provincial San Fernando, 1981, pág. 54.

13. *Ibidem*, pág. 54.

14. GUASCH, A., “Nueva generación ¡Olé! (Con aviso)”, *El País* (11/04/1981).

15. LORENTE, M., “Nueva generación en homenaje a Picasso”, *ABC* (22/04/1981), pág.17.

16. MARZO, J. L.: “El ¿triumfo? de la...”, págs. 136-137.

17. RIVAS, F., “Rompecabezas andaluz. Notas sobre la historia del Arte Moderno en Andalucía”, en *Pintores de Andalucía*, Bilbao, Museo de Bellas Artes, 1982, s/pág.

M^a Jiro, I. Tovar, J. M^a Bermejo, Pedro Simón, Lacomba, F. Candel o C. González. Rivas, además de definir de forma preclara la situación del momento como un “movimiento ascendente u onda expansiva cuyas verdaderas consecuencias todavía no es posible calibrar”¹⁸, constata también el hecho de que en las manifestaciones colectivas que estaban ofreciendo visibilidad a esta nueva generación a nivel nacional –las exposiciones 1980, *Madrid DF o Panorama de la Joven Pintura Española*¹⁹– la representación andaluza es mayoritaria en términos cuantitativos, algo revelador, y resulta también significativa en cuanto a aportaciones singulares.

Incluso historiadores de arte consagrados se iban a percatar de un proceso que, sin haber aún concluido, podía ser retratado ya de modo genérico:

*Fraile, Burguillos, Meana y Gordillo pertenecen no sólo a un momento en el que para consolidar su ruptura con lo anterior tienen que irse de la ciudad sino que para el pleno desarrollo de su obra tienen que inscribirse, durante algún tiempo, fuera de los circuitos que pueden considerarse meramente sevillanos. Con Salinas, cuya obra ha fluctuado entre los dos polos de lo sevillano, nos encontramos ante una actitud intermedia y de transición. Con Delgado, Sierra y Suárez, protagonistas y participantes del cambio, se consagra lo que, a partir de los años 70, podría calificarse de ‘Nueva Pintura Sevillana’. Consecuencia de su acción y presencia son los pintores más jóvenes que irrumpen a mediados de los 70. Bermejo, Pedro Simón, Tovar y Quejido tendrán su trayectoria marcada por una pintura librada a sí misma, a sus propias decisiones y saber*²⁰.

La unidad que subyace –que adelanta la que vendrá–, y que otorga una cierta cohesión al conjunto no es un cierto parentesco formal, sino una similar actitud ética ante lo pictórico. Esta postura se venía gestando mucho antes. En 1979, un genuino representante de la generación que precedía a la del ochenta pero que sabría ajustar su marcha a los nuevos tiempos y tendría un papel destacado durante los mismos, Gerardo Delgado, en un artículo titulado “Cuando la pintura deja de ser proyecto”, establecía una declaración que afirmaba las incertidumbres a las que se enfrentaba su generación, y vislumbraba las actitudes que marcarían a la inmediatez posterior:

*... que no sabemos qué buscamos ni qué hallamos, que corremos y no paramos, que colocamos y quitamos mucha pintura, que ponemos formas que después modificamos o borramos, que el color nos interesa y después lo hacemos desaparecer, que emborronamos el dibujo que tanto nos costó resaltar, que no hay modelo y que los aceptamos todos, que... esta actividad carece de sentido y es lo único que nos da sentido*²¹.

Muchos fueron los intentos, durante este periodo, por ofrecer, a través del mecanismo expositivo, una panorámica de lo que estaba sucediendo a nivel pictórico en la ciudad. Uno de los esfuerzos más improbables fue *Pintores de Sevilla*, muestra que reunió la obra pictórica de 37 artistas sevillanos o residentes en la ciudad²² y cuyo cuidado catálogo contaba con el revelador texto Sevilla: “Tronío y tronío ¿1984?” de Rafael Agredano. La exposición resultó de gran trascendencia –dejando aparte las polémicas, escándalos y reacciones que había suscitado el

18. RIVAS, F., “Rompecabezas andaluz...”, s/pág.

19. *26 pintores, 13 críticos: Panorama de la joven pintura española*, expuesta entre Septiembre y Octubre de 1982 en el Centro Cultural de la Fundación Caja de Pensiones Barcelona (La Caixa). Entre los andaluces estuvieron A. Albacete, Bermejo, Cobo, Delgado, Pérez Villalta, Salinas, Suárez y Tovar.

20. BONET CORREA, A., “La Nueva Pintura Sevillana” [VVAA., *Los Andaluces*, Madrid, Istmo, 1980], en *Pinturas de Sevilla, 1982*, Sevilla, Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla, 1982, s/pág.

21. DELGADO, G., “Cuando la pintura deja de ser proyecto”, *Diario Pueblo*, (17/02/1979).

22. La exposición se desarrolló en la Plaza de San Francisco entre el 21 de Mayo y el 13 de Junio de 1984.

programa general del certamen Cita en Sevilla— por varias circunstancias. La selección subjetiva realizada por el comisario —Francisco Molina— provocó una nómina heterogénea que no satisfizo a casi nadie pero que reflejaba claramente la habitual convivencia diaria entre diversas generaciones artísticas y distintas opciones estéticas.

Esta primera efervescencia pictórica hispalense tuvo un eco dispar fuera del marco local. La *IV Bienal Nacional de Arte Ciudad de Oviedo*, supuso la posibilidad de ofrecer visibilidad al compartimentado panorama de la pintura española. Javier Barón, en las páginas de *El País*, destacó la personalidad de algunas regiones (sobre todo Cataluña, Andalucía, y País Vasco y, en segundo término, Galicia, Valencia, Asturias y Cantabria) que eran capaces de imponerse con un lenguaje propio a la estéril proliferación neoexpresionista y a la presencia de Madrid como foco de individualidades²³. La nómina de artistas sevillanos incluía a Delgado, Suárez, M. Quejido, Tovar, Pedro Simón o Bermejo, a los que podían agregarse los andaluces C. Domecq, Pérez Villalta y Chema Cobo. Sin embargo, fuera de nuestras fronteras, la multiplicidad y feracidad de enfoques territoriales no obtuvo un reflejo claro. Algo que sucedió en 1984 con la exposición *Spanisches Kaleidoskop: Junge kunst der 80er jahre*²⁴ que recorrió Dortmund, Basilea y Bonn. La propuesta trató de venderse como la primera gran revisión de lo que estaba sucediendo en el país pero quedó en una mera operación promocional del nuevo arte español que quería ser equiparado con “*la gloriosa pintura barroca española*”²⁵, en la que pocos pintores hispalenses estuvieron representados.

Grupo de Sevilla como etiqueta

Desde los inicios, el arte nuevo andaluz y, por reducción, los movimientos de renovación plástica que estaban aconteciendo en la capital hispalense —y que no quedaban ceñidos únicamente a proyectos de artistas sevillanos—, iban a ser pronto recogidos en medios especializados. En el segundo número de la recién nacida revista *Lápiz*, Rosa Olivares y Pilar Rubio, en un artículo convenientemente titulado *Jovencísimos*²⁶, hacían un repaso de los incipientes artistas que se daban cita en la muestra *26 pintores, 13 críticos...*

El primero, sin embargo, que utilizó el término de *Grupo de Sevilla*, si bien como etiqueta de identificación geográfica y no como marco de identificación histórico-artístico, es Javier Hernando en un artículo de 1984 titulado *El eclecticismo, la última vanguardia*²⁷. El texto aprovechaba para repasar también las últimas tendencias nacionales y delimitar unas líneas de fuerza que en España ostentarían un sesgo particular: los influjos de la Transvanguardia, la Nueva-Figuración y las tendencias abstraccionistas postvanguardistas (donde incluyó al Grupo de Sevilla). Dentro de los hispalenses, diferenció entre aquellos que habían llegado a estas conclusiones procedentes del *Support-surface* (Salinas, Delgado) y los, algunos muy jóvenes, arribados hasta aquí por propia evolución de su obra (Puch, Simón, Tovar, Bermejo, Lacomba).

Surgirán, a lo largo del tiempo, quienes entiendan al conjunto de artistas emergentes como grupo y quienes vean sólo concomitancias coyunturales. Unos y otros tratarán, eso sí, de redactar un elenco de los

23. BARÓN, J., “El estado de la pintura joven en España”, *El País*. (03/12/1984).

24. *Calidoscopio Español: Arte joven de los años 80*, Madrid, Fundación General Mediterránea, Editorial Laredo, 1984. [Textos de E. Arroyo, J. Gallego, F. Calvo Serraller].

25. MARZO, J.L., *¿Puedo hablarle con libertad, excelencia? Arte y poder en España desde 1950*, Murcia, Cendeac, 2009, pág.189.

26. OLIVARES, R. y RUBIO, P., “Jovencísimos”, *Lápiz*, 2, Enero 1983, págs. 30-38.

27. HERNANDO, J., “El eclecticismo, la última vanguardia”, *Goya*, 178, 1984, págs. 197-206.

pintores que quedarían, o no, incluidos bajo esa etiqueta, resaltando los distintos factores que acompañaron esa emergencia:

Los artistas reunidos en esta exposición no forman un grupo. Su actitud estética y su postura frente a la realidad difiere de unos a otros. Sin embargo comparten un momento histórico común y una común experiencia orientada hacia el consumismo. Por ello, no sorprende que su obra se caracterice por una marcada preferencia por la imagen, una imagen que es, ante todo, imponente, seductora y compulsiva²⁸.

Siguiendo la clasificación de caracteres detectados y enunciados anteriormente por Power, Guil Marchante²⁹ —quien ya había incluido a artistas como Tovar, Bermejo, Pedro Simón y E. Quejido en capítulos precedentes— realizó una catalogación de los pintores de mayor actualidad y novedad distribuyéndolos por filiaciones y enmarcándolos en compartimentos estancos, desde el renacimiento romántico (Lacomba, M. Moreno, Rafael Zapatero, Paneque), las relecturas de la historia del arte (Puch, Cadenas), la poética del locus (C. González), la reivindicación del yo (J. F. Isidro), la belleza contaminada y teatralizada (Cabrera y, en su vertiente más analítica y teórica, Agredano y F. Guzmán) hasta citar otros nombres que, tal vez por su novedad o indefinición, no fueron adscritos a ninguna línea: R. Castillo, Larrondo, J. L. Barragán, M. Caballero, Salomé del Campo y M. Díaz Morón³⁰.

Desde los medios de comunicación, muchos críticos y teóricos tratarían (de modo inmediato o con posterioridad) de establecer un elenco que conformase un grupo plausible de artistas sevillanos. Fietta Jarque lo haría desde las páginas de *El País*:

Con él [se refiere a Rafael Agredano], Guillermo Paneque, Pepe Espaliu, Patricio Cabrera, Curro González, Federico Guzmán, José María Larrondo, Moisés Moreno, Juan Suárez y Salomé del Campo, entre algunos otros, constituyen el grupo de Sevilla. Están agrupados en torno a dos galerías que los han apoyado: Juana de Aizpuru y La Máquina Española, a cargo de Pepe Cobo. El Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla y el Premio de Arte de la Diputación de Sevilla han incentivado también el impulso de este grupo de artistas³¹.

A fines de la década, Dan Cameron, en la prestigiosa revista *Flash Art*³², hizo mención especial a la capital hispalense como importante centro de irradiación artística. Otorgó el mérito a la frenética actividad de José Cobo, fiel seguidor de la línea exterior trazada por Fernando Vijande, a través de La Máquina Española, de la que destacó a sus artistas —Agredano, Cabrera y Cadenas—, y a la revitalizada galería Juana de Aizpuru, entre cuyos artistas refirió a S. del Campo, M. Moreno y, especialmente, a Rogelio López Cuenca. Para él, el caso de La Máquina Española solo sería la punta del iceberg de un fenómeno de eclosión de nuevos artistas y de revitalización de corrientes regionales y que tenía en la capital hispalense un ejemplo paradigmático. Pertenecientes a este grupo, aunque vinculados a galerías madrileñas, destaca a C. González y P. G. Romero (Fúcares), a Gordillo (Soledad Lorenzo) y a Delgado y a Manuel Rufo.

28. POWER, K., "El alto volumen de la música", en *Andalucía, Puerta de Europa*. Sevilla, Consejería de Cultura, 1985, pág. 62.

29. GUIL MARCHANTE, M. J., *Origen, causas y trascendencia de la pintura actual sevillana*, [Tesis de Licenciatura], Sevilla, Universidad de Sevilla, 1986.

30. *Ibidem*, págs., 106-123.

31. JARQUE, F., "De Brooklyn a la Maestranza. Los jóvenes pintores sevillanos apuestan por un arte pensado", *El País* (12/12/1987).

32. CAMERON, D., "Return to Spain", *Flash Art*, 145, Marzo-Abril 1989, págs. 88-91.



Fig. 2. *Pintores de Sevilla*, 1984. Cat. de la exposición. Ayto. de Sevilla

dera ruptura por evolución natural, algo que se venía gestando desde mediados de la década anterior; a esa tendencia se fueron sumando artistas muy jóvenes que establecieron lecturas similares y una dicción homologable; a partir de mediados de la década de los ochenta esta nueva generación comenzó a desmarcarse. Simultáneamente muchos de ellos se vieron incluidos en estrategias de promoción mercantil que nada tenían que ver con la natural evolución de sus lenguajes plásticos pero que, como contrapartida, les llevó a ocupar escaparates nacionales e internacionales. Como notas características de los 80 en Sevilla estarían la precocidad con la que se desarrollaron estos procesos, y la interacción generacional que esto provocó, puesto que también algunos de aquellos creadores de la generación anterior tratarían de poner al día apresuradamente sus presupuestos creativos³⁴.

Reconociendo la importancia de Sevilla como foco principal, la trascendencia de las galerías Rafael Ortiz, La Máquina Española, el influjo de la estética neoexpresionista de raíz alemana e italiana y el trabajo permanente de Juana de Aizpuru, el interés e importancia de la revista *Figura* y de los hitos expositivos patrocinados por entes privados o instituciones públicas, Gamonal³⁵ dividiría a los artistas del momento en un primer grupo compuesto por Zapatero, Lacomba y Barragán; un segundo grupo para los cuales la

Años después, una protagonista privilegiada, Juana de Aizpuru, apoyaba la idea de una sucesión grupal, donde la generación de los setenta se vió complementada por una serie de jóvenes (Pedro Simón, Lacomba, Tovar, Gonzalo Puch) que fueron surgiendo de modo casi espontáneo, hasta que irrumpiese un grupo aún más nutrido: "... en los ochenta surge otra generación, pero no es uno por allí y otro por aquí, sino que es un grupo. Es desde luego una cosa especial lo que pasa en Sevilla y es que son grupos que van surgiendo"³³. A esa generación se le uniría casi inmediatamente un nuevo grupo ya cuajado en democracia, con Arco como referente, en contacto con corrientes internacionales alrededor de la revista *Figura*: Paneque, Larrondo, M. Moreno, López Cuenca, F. Guzmán....

Otros muchos se decantarán por el proceso evolutivo frente al de generación espontánea. En un primer instante se produjo una inevitable alianza entre neofiguración y neoabstracción, lo que significó una verdadera

33. "Entrevista a Juana de Aizpuru" [3/05/1999], en EXPOSITO ARAGÓN, J., *Los mediadores en arte...*, pág. 324.

34. LLORENS, T., "El arte español de los 80...", págs. 112-113.

35. GAMONAL TORRES, M.A., "Postmodernidad, eclecticismo y analítica en la crisis de las vanguardias", en *Medio siglo de vanguardias [Historia del arte en Andalucía, tomo IX]*, Sevilla, Editorial Géver, 1994, págs. 433-459.

revista *Figura* y La Máquina Española supondrían una plataforma de lanzamiento, entre los que se encontrarían Agredano, Paneque, Guzmán, Cabrera, Cadenas y Espaliú; y un tercer grupo que quedaría conformado entre los artistas cuya actividad estaría cercana al conceptual (J. F. Isidro, R. Castillo y M. Rufo) o inserta en la práctica de la pintura (Larrondo, Pedro G, Romero y C. Montaña). A estos protagonistas habría que sumarles aquellos artistas de la generación anterior (aunque por su fecha de nacimiento coincidieran generacionalmente con algunos de los antes mencionados) que se situaron en la tenue frontera que separaba la generación abstracta inmediatamente anterior (representada por Delgado, Sierra y Suárez, y en su vertiente menos ortodoxa y más lírica por Burguillos, Salinas, Soto y Meana) y las corrientes postmodernas que comenzaban a afluir, entre cuyo representantes cabría destacar a Tovar, Bermejo, Simón y Puch³⁶. Aunque en el estudio no se contemplase, no estaría de más incluir a otros artistas que obtuvieron relevancia durante esta etapa, creadores nacidos aquí pero vinculados profesionalmente a otras provincias, como José María Giró (El Arahál, 1945), o nacidos fuera pero muy presentes en las convocatorias artísticas hispalenses, como el caso de Vargas (J. A. Pérez de Vargas, Algeciras, 1947).

Desde el exterior, años después, se hizo una recapitulación de lo que fue evaluado como *el despertar de la periferia*, cuando se produjeron intentos de diluir el centralismo capitalino en favor de la emergencia de núcleos secundarios, entre los que estuvieron Barcelona, Valencia, Sevilla y algunas ciudades gallegas o canarias: *El núcleo de Sevilla, que, bajo la tutela estética de Gerardo Delgado, lo integraban artistas como Bermejo o Tovar, no tenía estas connotaciones nacionalistas [las de los grupos gallego o canario]. Al contrario, practicaban una pintura abstracta de resonancias americanas. El paso a la figuración se produjo en los años ochenta³⁷ cuando, alrededor de la revista Figura, empezaron a moverse una serie de artistas figurativos, vinculados a la galería Juana de Aizpuru y luego a la Máquina Espa-*

36. *Ibidem*, pág. 427.

37. Aunque en el texto original se dice "los años noventa", se entiende como una errata y que Castro Borrego se refería a la década de los 80.



Fig. 3. Revista *Figura* n°2, Sevilla 1984. Entrevista realizada a Barceló por Espaliú y Paneque

ñola, siendo su rasgo dominante cierto mimetismo del arte alemán, que se materializaba en obras líricas de pequeño formato, véase la producción de Patricio Cabrera o Guillermo Paneque³⁸.

Dicciones, lenguajes y rasgos distintivos de (y en) el Grupo de Sevilla

Durante la década de los ochenta en Sevilla todos, aquellos que permanecieron fieles a un camino personal, quienes avanzaron hasta asumir y hacer suyos lenguajes importados, los que experimentaron nuevos medios y cauces expresivos o los que se sumaron a estrategias mercantiles de manera contingente, comenzaron en el campo de lo pictórico. Lo hicieron porque se trataba del sustrato lógico de expresión en el cual se habían iniciado en el aprendizaje y la comprensión del arte. Y el lenguaje empleado fue de una dicción muy similar, fusionando experiencias a medio camino entre la abstracción, la figuración y los informalismos, heredada de los ecos de la Transvanguardia, acoplando los matices de la tradición pictórica local, una tradición que se trataba de superar pero cuyos fundamentos eran empleados como material constructivo en los primeros peldaños de ese camino de superación.

El catálogo de *Ciudad Invadida* recogía dos textos de singular importancia por representar el reflejo ideológico de una época artística que, sin embargo, no tuvieron la misma trascendencia crítica posterior: *Titanlux y moralidad* de Agredano, ya publicado en el primer número *Figura*³⁹ (de ahí que haya podido ser considerado un manifiesto de época y que resuma claramente las intenciones de una generación, tal y como ellos mismos han aceptado⁴⁰), una declaración que teóricos, críticos e historiadores han reseñado y analizado ampliamente, y el más desconocido pero no por ello menos interesante *Teoría y práctica del arte de nuestra década*, de Manuel Caballero.

Este último fue la transcripción de la conferencia pronunciada por Caballero en el Colegio Oficial de Arquitectos de Sevilla, el 23 de Noviembre de 1984. Un texto de singular importancia, guadianesco y vehemente, en ocasiones contradictorio, muy en sintonía con la estética que desplegaba la literatura artística del momento, pero siempre feraz y revelador. Sin duda, entre lo más interesante, estaría la diferenciación que establece entre el arte que él y sus coetáneos practicaban con respecto al inmediatamente precedente. Hasta ese instante las prácticas artísticas, especialmente las pictóricas, habrían estado definidas por dos características claras: su evidente “desfachatez”, en cuanto a mostrarse descaradas y pretenciosas con respecto al arte al que iban sucediendo y al espectador que hasta ellas se acercaba, y la consigna de “tomar lo nuevo como óptimo y deseable”, esto es, el hecho de ensalzar la novedad (estética, técnica, procesual...) como valor primordial, lo cual habría conformado un arte experimentalista, de vanguardia o abstracto que se podría definir como “arte pompier”, “aburrido juego decorativo” o “nueva versión del Kitsch”.

El arte del momento estaba tomando conciencia de esas realidades sobre las que debía actuar en consecuencia: lo “obsoleto de la experimentación” y la necesidad de un “exhaustivo conocimiento del arte del pasado”. Cabría primar un arte, por lo tanto, en el cual la experimentación no fuera ni motor ni meta y el que el reco-

38. CASTRO BORREGO, F., “Lo viejo, lo nuevo y lo diferente. La pintura española de los años 80”, en VV.AA., *Pintura española...*, pág. 145.

39. AGREDANO, R., “Titanlux y Moralidad”, en *Figura. Revista sevillana de Arte y Creación*, n° 0 (Primavera, 1983), págs. 9-11.

40. PANEQUE, G., “Ni tengo memoria ni falta que me hace”, en LARA-BARRANCO, P., *21 años después de la revista Figura*, Sevilla, Fundación Cajazol, 2008, págs. 179-180.

nocimiento de los logros precedentes fuese un eje creativo sobre el que avanzar. “*Habida cuenta de todo ello, creo que está superclaro que la base teórica que informa al arte verdaderamente de nuestra época es el Eclecticismo*”⁴¹, indica el pintor, coincidiendo contemporáneamente con el diagnóstico dictado por Hernando.

Las obras que compusieron *Ciudad invadida*, muestra parámetro, se sitúan dentro de una figuración que podríamos considerar sucia, de superficies vibrantes, de cromatismo terroso. Las pinceladas suelen ser amplias, empastadas. La presencia de la arquitectura, de una arquitectura perfilada, maquina, imaginada, transida también de elementos domésticos es algo cotidiano; la presencia de la figura humana, cuando aparece, reducida en sus formas corporales hasta el nivel de sombra o aura, se transforma en acontecimiento trascendente. El proceso, en suma, abunda en una mitologización trascendental de lo cotidiano a partir de unos mecanismos de investigación y de plasmación que optan por una figuración de vagos límites, donde la abstracción es frontera y presencia. En el amplio arco de sensibilidades que se concitan en *Ciudad invadida*, hay una plena sintonía de lenguajes, menos en algunos matices de la obra presentada por Pedro G. Romero y Fede Guzmán, algo más limpios y esquemáticos.

Trasladando la observación a las obras documentadas en el catálogo de *Un palacio dentro de otro*, en contra incluso de la opinión del comisario –Pepe Cobo– que cifraba también la singularidad de la muestra en “*su eclecticismo, en estilos, edades y tendencias*”⁴², es posible constatar en ellas el impacto de la transvanguardia y del neoexpresionismo alemán. Excepto en el caso de Bermejo, dotado de una personalidad artística genuina adquirida con anterioridad, esos lenguajes comunes predominan en el grupo, incluso para Antonio Sosa, escultor singular de amplia trayectoria posterior.

Esa unidad queda definida por una serie de invariables compartidas: pincelada vehemente, gesto vibrante; cromatismo sucio, terroso, apenas encendido por algún flogonazo luminoso y ácido; intersección muy definida entre lo constructivo arquitectónico –a veces industrial–, y la naturaleza salvaje aunque cercana sobre la que se asienta; frente a la corpulencia y presencia del objeto, la vida –cuando hace acto de presencia–, sea humana o animal, se nos presenta como máscara, aparición o arquetipo... Sólo a veces se incluyen letras, palabras, textos. A partir de ahí, de esa comunión estética, podemos alcanzar a vislumbrar las diferencias en la dicción entre unos y otros, diferencias que en un momento determinado se pueden reducir a breves matices.

En *Cota Cero*, Kevin Power evaluó el complejo fenómeno del resurgir pictórico al albor de los ochenta y nos ofreció algunas de las claves que lo caracterizaron. Reducía las causas de tal emergencia a una reacción frente a cauces expresivos hegemónicos durante la década anterior: “...*todos ellos maduraron en un periodo dominado por los happenings, el arte terrestre [land art], el arte conceptual y el minimal. Delgado, Broto, García Sevilla, Navarro Baldeweg. Quejido, Villalta e incluso Barceló han conocido la ruptura dramática en diversos grados de intensidad*”⁴³. Sin embargo, la emoción y el hambre por pintar, la concepción mítica y resistente de lo pictórico que sentirá esta generación no puede ser explicada exclusivamente como un fenómeno asociado al cansancio estético. La pintura hallaría una razón de vida en su condición lábil, fronteriza, densa, polémica y movidiza, terreno propicio para la discusión, la confusión y las tensiones derivadas de la exploración de los terrenos intermedios existentes entre

41. CABALLERO, M., “Teoría y práctica en el arte de nuestra década”, en *Ciudad invadida*, Sevilla, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, 1985, s/pág.

42. *Un palacio dentro de otro. Panorama de la joven pintura de Sevilla*, Santander, Junta de Andalucía, Universidad Internacional Menéndez y Pelayo, 1985, s/pág.

43. POWER, K., “Corriendo tras las olas a la orilla del mar, llamándolas por su nombre”, en *Cota cero (0'00) sobre el nivel del mar: 23 pintores*, Sevilla, Junta de Andalucía, 1985, pág. 58.

lo figurativo y abstracto, del debate entre lo formalista y no formalista, en las reinterpretaciones del concepto de tradición, en el enfrentamiento entre lo caótico y lo ordenado, en el sutil equilibrio entre autenticidad y pastiche, en el interés por reintroducir narrativa y anécdota, en las disputas entre estilo individual o grupal...⁴⁴.

El primero que, tras Fernando Martín, puso en cuestión la adscripción inmediata de los resultados plásticos e idiomáticos alcanzados por el grupo pictórico hispalense como ejemplos y reflejos canónicos de la influencia directa de la postmodernidad plástica –ni siquiera aderezada por la adjetivación *vernacular*– y quien primero señaló las relaciones intercurrentes entre el auge creativo de la pintura en el arte hispalense y andaluz y el esplendor económico de la década será Gamonal. En este sentido, en la sociedad española de la época resultaba evidente la recuperación del individualismo, del hedonismo, del eclecticismo y el manierismo, de la superficialidad, de la ironía... Junto a ello, la fragmentación e incoherencia de lenguajes que se superponen, el interés y fascinación por los media, son elementos que se permeabilizan desde la sociedad a la pintura y el arte y que conducían a un aparente *todo vale*⁴⁵. En base a estas premisas Gamonal realizó un claro perfil del lenguaje pictórico de la década, que dividió en dos etapas consecutivas e inseparables. Durante el primer periodo, éste que nos concierne, nos encontraremos con:

*una pintura de dicción directamente expresiva, relación desproblematizada con la historia remota (los estilos históricos) o cercana (la vanguardia), autosatisfecha, referencial, desideologizada, fragmentaria estilísticamente y vitalista se impone por doquier hasta que, en la segunda mitad de la década, deja paso a una alternativa analítica, fría, apropiacionista, neutral, mestiza, en la que se mezclan neoconceptual, neomínimal, neodada, neogeométrico: es el cambio del post al neo*⁴⁶.

1985-1986: Éxtasis y Decantación

El recorrido y definición del Grupo de Sevilla queda marcado por las exposiciones desarrolladas durante el bienio 1985-86, que fueron definiendo artistas, lenguajes y posiciones, con sus correspondientes defeciones, olvidos y arrepentimientos, con sus correspondientes estrategias de promoción interior y exterior, así como por los textos que acompañaban a los catálogos, algunos de los cuales cobraron una esencial importancia como manifiestos con los que tantos artistas se identificaron. Durante el periodo citado cabría reseñar: *Ciudad invadida* (1985); *Un palacio dentro de otro* (1985); *Andalucía, Puerta de Europa*⁴⁷ (1985); *Cota cero* (1985); *Última hornada: la joven pintura andaluza*⁴⁸ (1985-86); *17 artistas, 17 autonomías* (1986); *Sevilla, Ohne Title* (1986); *29-92. Cita en Sevilla*⁴⁹ (1986), *Aperto 86. Cuatro artistas españoles en la Bienal de Venecia*⁵⁰ (1986)...

La ya citada exposición *Ciudad Invadida* se desarrolló entre mayo y junio de 1985 en las salas del Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla. Coordinada por el pintor Ignacio Tovar, contó con obras de Agre-

44. *Ibidem*, pág. 8.

45. GAMONAL TORRES, M.A., "Postmodernidad, eclecticismo y analítica...", pág. 434.

46. *Ibidem*, págs. 434-435.

47. Se celebró entre el 7 y el 17 de Noviembre de 1985 en el Palacio de Exposiciones de IFEMA (Paseo de la Castellana), comisariada por María Corral e Ignacio Tovar; montaje expositivo: Gerardo Delgado, diseño de catálogo: J. F. Isidro. Contaba con textos de J. M. Bonet, K. Power y J. A. Yñiguez.

48. Se desarrolló del 7 al 28 de Febrero de 1985 en las salas de la Diputación de Huelva y al año siguiente, entre Enero y Febrero de 1986, se expuso en las salas del Centro Cultural de la Villa, en Madrid.

49. Organizada por el Área de Cultura del Ayto. de Sevilla en los Reales Alcázares entre el 14 y el 31 de Mayo. La coordinación fue encargada a Fernando Ruiz Monedero y el diseño del catálogo lo realizó Moisés Moreno. Textos de Genaro Marcos, Pedro García Pizarro, F. Rivas y K. Power.

50. *Aperto 86. Cuatro artistas españoles*. Bienal de Venecia, Sevilla, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, 1986. [Comisariado: María Corral. Textos: Kevin Power. Diseño: Juan Suárez]

dano, M. Caballero, Cabrera, C. González, P. González Romero, F. Guzmán, J. F. Isidro, A. Lacalle, J. M^a Larrondo, M. Moreno, David Padilla, Paneque, Salomé del Campo y M^a. Teresa Morales Sancha. El propio comisario resaltó la importancia que este tipo de exposiciones iba a tener en el descubrimiento de nuevos valores y como llave para su inclusión en los circuitos mercantiles. “*Estamos asistiendo en el momento actual a un fenómeno en el terreno del Arte, en que el hecho de ser joven es considerado un valor en sí mismo, lo que podemos constatar tanto nacional como internacionalmente...*”⁵¹. Tovar es consciente de la aparición, aún definidas de modo impreciso, de nuevas formas y maneras en el campo pictórico, que muchos ya habían denominado como ‘nuevas figuraciones’ pero que no hacían sino reflejar claramente la influencia de corrientes europeas y norteamericanas, asimiladas de modo vago y heterodoxo a partir de exposiciones colectivas e individuales, y del gran escaparate de novedades foráneas que fue ARCO.

La muestra no pasó desapercibida para los medios de comunicación locales con dispar valoración. En unos casos se señaló su sentido ecléctico, la renovación de valores que suponía y la preeminencia de la representación de una urbe deshumanizada⁵²; en otros casos las críticas se acentuaron por cuanto se achacó a la muestra la imposibilidad de descubrir el verdadero acervo de la pintura hispalense del momento, influenciados los artistas por modas estéticas importadas: “*Casi todos parecen pintar con los pinceles de Barceló, con la cabeza de Barceló, con los ojos de Barceló. Aquello atufa a Barceló, y las asfixia se hace irresistible, insufrible*”⁵³.

Si *Ciudad invadida* supuso una sacudida a la conciencia interior, *Un Palacio dentro de otro*, muestra desarrollada en el Museo Municipal de Bellas Artes de Santander, significó la posibilidad de mostrar al exterior la producción última de una generación que se presentaba cohesionada. Baste acercarse a las obras que representan a los 17 artistas sevillanos⁵⁴ que estuvieron representados para comprobar esa sintonía. Y sin embargo, también supuso un punto de inflexión, de sintonía y confluencias estéticas, temáticas, rítmicas que, como un vaso al límite de su capacidad, pronto se derramarían, dispersándose por cauces que correrán paralelos o se alejarán irremediabilmente siguiendo un curso natural y propio.

Felipe Benítez Reyes la definió como “*una exposición variada, con puntos de coherencia y con puntos (...) irreconciliables*”, cuyo interés radicaba más en lo que pudiera tener de heterogeneidad que en sus factores de unidad. Los caminos emprendidos por cada uno de ellos iban a decantarse por senderos muy diversos. Pero el poeta, con lucidez, dio en la clave cuando concretó el punto de unión en una actitud similar frente a la tensión entre herencia cultural recibida y herencia cultural percibida:

*... los más recientes artistas sevillanos tienen mala conciencia de su tradición (a la tradición sevillana me refiero). Tal vez porque en esa tradición se hayan amparado algunos pintamonas para cobijar su mediocridad. Tal vez porque se hayan cometido demasiados crímenes en su nombre. Tal vez, qué más da, porque esa tradición comporta demasiadas reverencias, demasiado respeto en el trato. Y la pintura de hoy (...) es iconoclasta*⁵⁵.

51. TOVAR, I., “Presentación”, en *Ciudad invadida...*, s/pág.

52. LAFITA, T., “Ciudad invadida en el Museo de Arte Contemporáneo”, *El Correo de Andalucía* (17/6/1985), pág. 8.

53. MACHUCA, J. F., “Amplio espectro: Ciudad invadida”, *ABC* (8/06/1985), pág. 34.

54. Inaugurada el 19 de Agosto de 1985, *Un palacio dentro de otro*, contó con obras de J. L. Barragán, J. M^a Bermejo, P. Cabrera, R. Cadenas, R. Castillo, M. Díaz Morón, J. F. Lacomba, C. González, F. Guzmán, J. F. Isidro, J. M^a Larrondo, M. Moreno, G. Paneque, G. Puch, A. Sosa, P. Simón y R. Zapatero.

55. BENÍTEZ REYES, F., “Presentación (bastante ociosa, muy divagatoria) de 17 jóvenes pintores sevillanos”, en *Un palacio dentro de otro. Panorama de la joven pintura de Sevilla*, Santander, Junta de Andalucía, Universidad Internacional Menéndez y Pelayo, 1985, s/pág.



Fig. 4. Portada y contraportada del folleto editado por la galería La Máquina Española con ocasión de la exposición *Sevilla: ohne title*, Sevilla, 1986.

*gica de un grupo generacional que se aprovechara mediáticamente de la repercusión alcanzada por la revista, y que tuvo a la recién abierta galería La Máquina Española como órgano difusor*⁵⁶. El manifiesto y visibilización plástica del grupo fue la muestra colectiva *Sevilla, Ohne Title*, fórmula que fue replicada en diversas ocasiones y distintas ciudades lo que despertaría “*algunos recelos profesionales y críticos a causa de la peculiar mise en scène del grupo y de las complicidades institucionales que favorecieron su proyección*”⁵⁷.

Ohne Title representó una visión restrictiva y dirigida del panorama hispalense. Una operación mercantil, legítima, que quiso hacerse pasar como corolario esencial de un escenario global, para lo cual no dudó en escenificar una realidad bien distinta:

*Hay en estos cinco artistas nacidos en las riberas del Guadalquivir y educados en Sevilla (...) una desconexión –¿un rechazo?– del grupo de pintores que han representado hasta ahora la hegemonía del arte sevillano. Para ellos ni el color, ni el gesto, ni la forma, suscriben una poética pictórica. Si en Sevilla ha prevalecido el planteamiento del arte como belleza, ahora entra en escena la belleza contaminada, que quizás no deje de ser otro comentario sobre la belleza tan arraigada en la elegante cultura sevillana de la que, por otro lado, nunca han estado exenta los elementos populistas que esta generación beneficia en su gusto por lo kitsch*⁵⁸.

Estos artistas irrumpirán en el contexto plástico español, ensimismado entre diatribas formalistas, atacando el *statu quo* establecido “*con altas dosis de confusión*” como defiende Óscar Fernández⁵⁹. En la actitud combativa pero no politizada del grupo, el arte se convierte en un arma arrojadiza, en un arma de concienciación social pero desideologizada políticamente, no militante, cuya denuncias giran en torno a unas temáticas que terminarían de eclosionar y hacerse comunes durante la década siguiente.

56. BÁEZ, J. M., “Pepe Espaliú”, en *Centro de Arte Pepe Espaliú*, Córdoba, Vimcorsa, 2010, pág. 48.

57. *Ibidem*, pág. 48.

58. VILLAESPESA, M., “Can you always believe your eyes? La belleza contaminada”, en *Sevilla, ohne title, Sevilla*, La Máquina Española, 1986, s/pág.

59. FERNÁNDEZ LÓPEZ, O., “Pepe Espaliú. Le saint des saints”, en *Centro de Arte Pepe Espaliú*, Córdoba, Ayuntamiento de Córdoba, Vimcorsa, 2010, pág. 11.

Estos procesos estratégicos y de búsqueda de decantaciones y posicionamientos también se popularizaron a nivel nacional con dispar fortuna. Un proyecto contemporáneo a los anteriores fue *Cota Cero sobre el nivel del mar*, que se expuso en el Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla entre Abril-Mayo de 1985. De los 23 pintores que conformaban la propuesta, nueve eran andaluces: Báez, Delgado, C. González, Lacomba, Molinero Ayala, Pérez Villalta, M. Quejido, Suárez y Zapatero. Desde el inicio del texto, Kevin Power, su comisario, indicaba las intenciones de la muestra: reflejar la variedad de la pintura española actual, dejar en el aire quienes o qué opciones sintácticas la representaban mejor, contribuir al proceso de selección crítica de un listado de creadores al que ya habían contribuido exposiciones como *Madrid D.F., Nuevas Figuras, 26 Pintores y 13 Críticos...*, y, sobre todo “introducir” tanto a los pintores como al país en Europa⁶⁰. Unas estrategias económico-políticas vinculadas al férax sustrato pictórico hispalense que, a la postre, beneficiaron verdaderamente sólo a unos pocos y oscurecieron una realidad más amplia, caleidoscópica y profunda, por girar en torno a una “promoción desmesurada, apresurada, imposible de mantener en el tiempo”⁶¹ y que desembocaría en la etapa de desencanto, agotamiento y reconversión que caracterizaría la segunda mitad de la década.

1987-1989: Puesta en cuestión: entre la crítica y la disensión

Los artistas, desde un principio, iban a llamar la atención sobre la inmediatez y la arbitrariedad de los procesos creativos y especulativos que se estaban produciendo, por cuanto implicaban dos factores novedosos en el escenario español (comercio y público), que se estaban sucediendo al calor de las modas. Afirmaba Quico Rivas, ya en 1986: “*El espectáculo que hoy nos ofrece la pintura es el de una imparable y simpática torrencera donde los buenos pintores cada vez resultan más difíciles de distinguir entre tan abundante legión de pintamonas*”⁶². Años después, Pérez Villalta se confesaba como un “*superviviente de la morralla de los ochenta*”⁶³. Sin caer en la descalificación, otros creadores, también protagonistas del momento, mantienen hoy una actitud descreída ante el relieve que han alcanzado unos años que estuvieron “*llenos de innovaciones (...), acontecimientos impactantes, a la vez que repletos de paradojas, situaciones orquestadas, insostenibles, algunos aciertos y, sobre todo, muchos desatinos*”⁶⁴.

Estas censuras y reprobaciones pronto serían asumidas por la crítica y poco a poco emergerían en los textos de época. En un primer momento éstos llamarían la atención sobre la presión que sentían muchos jóvenes pintores al verse en el dilema de tener que elegir entre un lenguaje propio y personal o abandonarse a las modas que imponía, con éxito, el mercado⁶⁵. Casi de inmediato, la prevención vendría al intuir, tras el eco internacional que obtuvo la efervescencia generacional de un núcleo creativo periférico, movimientos especulativos de cara a un mercado pujante económicamente, poco exigente y anhelante de novedades. Power se hizo eco, en primera persona, de un cierto descreimiento colectivo ante esta emergencia tan potente: “*Many think the emerging group of Seville is a marketing bluff...*”⁶⁶. Por encima de otras valoraciones, lo que probablemente más molestó fue que el deslumbramiento fugaz provocado por unos pocos hubiera relegado

60. POWER, K., “Corriendo tras las olas a la orilla del mar...”, pág. 7.

61. POWER, K., “La ligereza de los 80”, en LLORENS, T., *El arte español de los 80...*, pág. 112.

62. RIVAS, F., “Ningunerías”, Buades. *Periódico del arte*. N° 5, Madrid, enero de 1986. pp. 16-17.

63. PEREZ VILLALTA, G., “Crear es robarle terreno poco a poco a la locura”, *ABC Cultural*, (24/06/1994) págs. 38-39.

64. FERNÁNDEZ LACOMBA, J., “Sin Título”, en VVAA.: *Pintura española de vanguardia (1950-1990)*, pág. 269.

65. MARCOS NAVAS, G., “Que trata de pintores y otras cosas que les atañen que de la ciudad son”, en 29-92. *Cita en Sevilla*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 1986, s/pág.

66. POWER, K., “Painting Your Way into Europe”, *Flash Art*, n° 138 (Enero-Febrero, 1988) pág. 75.

una realidad más dilatada, profunda y proteica, y que lo hubiera hecho en base a un lenguaje que ya aspiraba, desde la pintura, a dar el salto hacia otros predios. Ese oscurecimiento pudo perjudicar incluso a artistas de personalidad y trayectorias contrastadas. Dan Cameron se posiciona sin ambages:

...el crimen imperdonable de Gordillo durante los ochenta fue no ser un recién licenciado que salía mucho y muy favorecido en las revistas de moda (...); lo que el mundo del arte español de los ochenta no podía tolerar era que un maestro que estaba ya a la mitad de su carrera pintase con una fuerza que nadie de menos de treinta y cinco era capaz de igualar⁶⁷.

Las reticencias, en muchos casos, partieron desde el interior, cuestionando las selecciones curatoriales de artistas en muestras que trataban de diafanizar el estado de la cuestión en el campo de lo pictórico a nivel nacional, en especial cuando el peso –cuantitativo y cualitativo– del *Grupo de Sevilla* era más que evidente. De los 16 artistas seleccionados en 1981-1986. *Pintores y escultores españoles*, cuatro eran sevillanos (Bermejo, Cabrera, Delgado, Paneque). Este detalle fue advertido en el juicio general (negativo) que de la propuesta hizo la crítica del momento, juicio basado en la inexistencia de un responsable curatorial, de un criterio en la selección y, fundamentalmente, de una justificación para la misma. Las suspicacias crecían al detenerse en el peso inusitado del grupo sevillano en el conjunto:

Para los observadores más agudos hay otros aspectos que no se escapan, como pudieran ser el claro intento de legitimación que supone para unos jóvenes artistas, todavía incipientes, el colgar en La Caixa junto a Barceló, Sicilia o Broto. También es evidente el intento de crear un grupo artístico ‘homologable’ a las ultimísimas tendencias alemanas o americanas de los ‘neo’ surrealistas, abstractos-geométricos, etc⁶⁸.

Resulta evidente que sería imposible dotar de una explicación al proceso de emergencia del denominado *Grupo de Sevilla* sin la confluencia de una casuística extraartística: la aparición en la capital hispalense de galerías de arte, en especial de La Máquina Española, con vocación internacional e infraestructuras modernas, un mercado alcista a nivel nacional, y el decidido apoyo político de las instituciones públicas (en Andalucía deseosas de reivindicar la identidad autonómica a través de la cultura y el arte y en España anhelantes de dar una imagen de estado moderno y necesitadas de una homologación europea) en forma de adquisiciones, patrocinios expositivos o sustento económico de órganos de difusión a través de la publicidad o de la subvención directa (como concurrió en el caso de la revista *Figura*). En este punto cabría reseñar la importancia de algunos políticos en este resurgimiento artístico, caso de Bartolomé Ruiz, quien ocupó puestos de responsabilidad en la Consejería de Cultura entre 1983 y 1988, donde fue Director General de Bienes Culturales, aunque siempre haya evaluado el proceso como ajeno a influencias políticas: *“Lo entiendo más como un fenómeno de creación más que como un fenómeno político. Evidentemente, para la administración fue sorpresiva la repercusión que el llamado “grupo sevillano” tuvo en el ámbito nacional e internacional”⁶⁹.*

Uno de los problemas principales a la hora de evaluar la trascendencia del grupo de pintores activo en Sevilla durante la década de los ochenta ha sido el de tener que abstraerse de la simplificación que termina por identificar la emergencia de una nueva generación y de unos lenguajes pictóricos con la eclosión, vida,

67. CAMERON, D., “Cambio de papeles. La evolución del arte de Luis Gordillo durante los años ochenta”, en *Luis Gordillo. Los años ochenta*, Madrid, Ediciones Tabapress, 1991, págs. 14-15.

68. OLIVARES, R., “1981-1986: Pintores y escultores españoles”, *Lápiz*, n.º 34, 1986, pág. 62.

69. EXPOSITO ARAGÓN, J., *Los mediadores en arte...*, pág. 190.

muerte y legado de la revista *Figura* y de la galería La Máquina Española. El pintor y gestor Ignacio Tovar ha reflejado también cierto malestar porque la realidad generacional de los años 80 y las sinergias creativas se hayan explicado a partir de una simplificación de los acontecimientos históricos y de un eclipsamiento de una nómina compleja de actores:

Cuando se quiere simplificar se busca un punto de referencia, entonces se dice 'Figura' y parece que es lo único que había, estaba 'Figura' pero habían muchas más cosas... creo que el fenómeno fue que a las instituciones les interesó apoyar el arte contemporáneo por el cambio político que había habido y la suerte de que en ese momento aparece una generación de artistas nuevos. Que no es sólo la de La Máquina y no es sólo la de Figura, sino que había artistas que estaban en La Máquina, que estaban en Figura y que estaban en Juana [de Aizpuru] y que estaban en Fúcares y que todos juntos forman una generación⁷⁰.

La crítica de arte en Cataluña no perdió la oportunidad de denunciar estos procesos estratégicos, si bien desde ópticas que evaluaban la validez de las opciones estéticas, como sucedió con la exposición de Guillermo Paneque y Pepe Espaliú en la galería barcelonesa Carles Taché en 1988⁷¹. Las críticas no se limitaron a las propuestas expositivas colectivas desarrolladas en el interior, sino especialmente en los mecanismos de promoción del arte español en el exterior. *Cinco siglos de Arte Español*, celebrada en París entre el 8 de octubre de 1986 y el 3 de enero de 1987, fue diana de numerosas críticas provenientes de sectores muy distantes en sus planteamientos:

En cuanto a la muestra organizada por Susanne Page, dedicada a los nombres más jóvenes de la escena española, es una especie de claudicación ante la moda que se está llevando y ante el ímpetu o la capacidad de persuasión de la galería La Máquina Española. (...) se ha perdido la ocasión de mostrar a otros artistas jóvenes en lugar de los Agredano, Savater, Cabrera, Iglesias y Espaliu. Paneque se salva más por su sentido del humor, aunque éste sea un tanto esnob y superficial. Con todo, hay obras espléndidas de Sicilia y esculturas de Susana Solano, Pellu Irazo y Txomin Badiola⁷².

La disensión y las fracturas críticas, en el interior, con respecto a este fenómeno hacían que, a nivel internacional, la acogida fuera desigual a pesar de la promoción institucional. Apenas unos meses después, Jamey Gambrell, para *Art in America*, sólo escogió a cinco artistas españoles que ejemplificaban el buen momento de arte nacional, entre los cuales no estaban ninguno de los anteriores y sí Barceló, Susana Solano, Sicilia, Perejaume y Cristina Iglesias⁷³. Posteriormente, esas tendencias que primaban una serie de nombres haciendo desaparecer otros se consolidaron en distintos esfuerzos por promocionar el arte español en el exterior, como sucedió en el proyecto *Spain Art Today* que llevó a Japón obras de Barceló, Iglesias, Juan Muñoz y Sicilia⁷⁴ y que fue impulsado por los Ministerios de Cultura y Asuntos Exteriores.

Años después esa sensación de haber quemado etapas demasiado rápido sin resultados fehacientes continuaba en el ideario colectivo de la curaduría internacional. Catherine David, comisaria de la X Documenta de

70 "Entrevista a Ignacio Tovar" [17/04/1998], en EXPOSITO ARAGÓN, J, *Los mediadores en arte...* págs. 275-276.

71. BORRÁS, M. L., "Paneque y Espaliú, la vuelta al ayer". *La Vanguardia*. (10/05/1988) pág. 48.

72. COMBALÍA, V., "De El Greco a Picasso". *El País* (11/10/1987) [Elpais.com]

73. GRAMBELL, J., "Five from Spain", en *Art in America*, n° 9, (Septiembre 1987), págs. 160-171.

74. *Spain Art Today*. Takanaka, The Museum of Modern Art, 1989.

Kassel, declaraba en 1996: “Creo que hay un problema en el arte español porque hubo una gran histeria en los años 80. Pero no se puede fabricar artistas de un día para otro y me parece que hoy no queda mucho de aquella efervescencia”⁷⁵.

Al final de la década, dos exposiciones con distinto signo y sesgo pretenderían, cada una a su manera, dar una visión panóptica del arte de un territorio delimitado y durante esa década prodigiosa. Esfuerzos no exentos de polémicas y disensiones internas que afectaron incluso a los intentos de estructurar un estudio expositivo, y que no eran más que el reflejo de la situación que se había vivido y que aún se vivía, en el mundo artístico sevillano, como una auténtica y permanente batalla. Batalla sorda librada “más que con fuego y sangre, con silencios, con exclusiones y ausencias...”⁷⁶.

La muestra *Andalucía, Arte de una década* (1988), coordinada y seleccionada por el reconocido crítico J.R. Danvila (1947-1997), pretendía ofrecer una visión expandida del arte nuevo, de amplitud autonómica pero restringida a una década, abundando en su cariz polisémico. Sin embargo, muchos de los integrantes de los que podríamos llamar grupo artístico hispalense no estuvieron representados en la exposición: Agredano, Cabrera, Cadenas, Espaliú, Guzmán, Paneque o Puch, tal vez por estar vinculados a Pepe Cobo, cuestión que llamó la atención y que Danvila se encargó de justificar desde un principio por “factores diversos que van desde motivos de trabajo a diferencias ideológicas, siendo la falta de algunos de ellos lamentable e incomprensible”⁷⁷ y que, por la inclusión de dos listados de artistas distintos en el catálogo, debió tratarse de una decisión de última hora.

En 1989, la convocatoria *Cita en Sevilla* congregó a cinco creadores: Castillo, Salinas, J.L. Barragán, M.A. Porro y Pedro Simón. Macarena Ruiz Acal, en uno de los textos del catálogo citaba el eclecticismo, la asunción de corrientes exógenas, la falta de compromiso social, la retórica y la elocuencia, además de la ironía y la desdramatización de la realidad, como claves del panorama artístico andaluz del momento. Algo más de un lustro después de los textos de Agredano y Caballero, los clichés se repetían. El éxito del camino individualizado, ajeno a intentos de cohabitación artificial son señalados por Genaro Marcos: “Desde que los lenguajes artísticos se internacionalizaron resultó ridículo hablar de escuelas regionales o nacionales. Había tendencias o movimientos y ya está. Hoy parece que tras algunas convulsiones comerciales o idealistas lo que destacan son las individualidades”⁷⁸.

1990-1992 (y más allá). Vislumbrando el fin: Transición, revisión y nostalgia

El final de los ochenta es vivido en la ciudad con resentimiento y desconcierto y en cierto sentido, bajo un sentimiento de orfandad, tras la marcha de La Máquina Española a Madrid, tras la defeción de las instituciones para con el compromiso de impulso promocional de las manifestaciones artísticas contemporáneas, el interés por otros cauces expresivos, y por el abandono de muchos en busca de su lugar en el mercado⁷⁹.

Y será precisamente al final de este tiempo agotado, paradójicamente, cuando los ecos de lo sucedido lleguen a medios de difusión generalistas, ayudando a crear la conciencia propicia de que la que acababa de

75. BARAÑANO, K. de, “De nuevo los ibéricos”, *El Mundo* (8/02/1996), pág. 161.

76. LLEÓ, V., “Arte de los 80. Una visión desde la periferia”, en VVAA., *Pintura española de vanguardia...*, pág. 168.

77. DANVILA, J. R., “Andalucía, Arte de una década”, en *Andalucía, Arte de una década*, Sevilla, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, 1988, pág. 5.

78. MARCOS, G., “Textos Mixtos 1989”, en *Cita en Sevilla 89*, Sevilla, Junta de Andalucía, Ayuntamiento de Sevilla, 1989, s/pág.

79. LLEÓ, V., “Arte de los ochenta...”, págs. 172-173.

finalizar había sido una década maravillosa y, en cierta medida, irrepetible. El 15 de Febrero de 1990, el programa de Canal Sur Televisión Los Reporteros emitió un interesante y poco conocido reportaje titulado *Pintores andaluces de los ochenta: arte de vanguardia con proyección internacional*⁸⁰, en la que se le daba la palabra a artistas (Guzmán, Cobo, López Cuenca, Paneque...) y galeristas (Eduardo Quesada, Pedro Pizarro, Juana de Aizpuru, Pepe Cobo...) cruzando algunas de las respuestas sobre preguntas que versaban sobre la actualidad del arte andaluz, la relación entre galerías y artistas, el mercado artístico en Andalucía...

Al final de esta etapa una serie de exposiciones continuaron tratando de agrupar lo sucedido, bien desde la interpretación histórica, bien desde la acción curatorial, al tiempo que nuevas acciones expositivas hacían vislumbrar una reconceptualización artística que ya no utilizaba la herramienta pictórica. *Pintores de Sevilla. 1952-1992*, donde el comisariado correspondió a Francisco Molina, con la ayuda técnica de Rodríguez Barberán y Martín Martín y la asesoría de Lorente y Lleó, fue conflictiva desde un principio por las tensiones del curador principal con el tejido artístico de la ciudad a la hora de elaborar una selección coherente. En la muestra aparecieron representados –aunque por la obra realizada en aquel entonces o por sus desarrollos posteriores su adscripción al medio pictórico fuese débil–, artistas como Agredano, Cabrera, Cadenas, F. Guzmán, Paneque y Puch, junto a Lacomba, Zapatero, Pedro Simón. En el capítulo titulado “Notas sobre la creación contemporánea en Sevilla”⁸¹, se describe el lenguaje de artistas (A. Sosa, A. Donaire, P. Mora, J. F. Isidro, C. González, Tovar, Delgado, Burguillos, Larrondo) no representados en el desarrollo expositivo.

Un año antes, en 1991, un proyecto expositivo predispondría bases de apoyo para que una generación de artistas jóvenes se decantaran por actuaciones artísticas de presencia y procedimiento, donde la acción instalativa, la espacialidad, la objetualidad, el compromiso y el proceso cobraban el completo protagonismo, abandonando los registros pictóricos y estilísticos precedentes. Comisariada por G. Marcos y J. A. Yñiguez, *El Barco K* reunió en el Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla a seis creadores –R. Castillo (Sevilla, 1957), A. Donaire (Úbeda, 1962), J.F. Isidro (Lora del Río, Sevilla, 1961), J.M. Pérez Tapias (Sevilla, 1961), M.Á. Porro (Torremayor, Badajoz, 1960) y Pepa Rubio (Sevilla, 1957)– cuyas obras –y su sentido final– tendrían, en palabras de uno de los comisarios, un cierto carácter apofántico, de promesa de una actitudes –estéticas, profesionales...– muy diferentes a las hasta ese instante vividas: “En los momentos actuales, donde ya no es una simple cuestión de ideas y de estrategias, sino más bien de procedimientos y, sobre todo, de comportamientos, el artista, melancólico y visionario a la vez, responde con su presencia de la actuación sobre la existencia”⁸². La mirada íntima y silenciosa se imponía a la expresión exterior y autocomplaciente y bien pareciera que este dato, de tanta importancia como lo fue la voluntad de reencontrar el espacio de la experiencia artística en la institución frente al auge mercantil –bienalista y ferial– anterior, se conformaba como pauta inherente al nuevo tiempo a partir del cual marcar distancia con lo acontecido:

*La exposición ‘El barco K’ pretende mostrar el estado actual de una parte del arte contemporáneo de Sevilla a través de las propuestas de seis artistas. Estos pertenecen a la generación [con la] que más proyección internacional ha tenido Andalucía en las últimas décadas, aunque no participaran de esta suerte, bien porque sus lenguajes diferían de las modas vigentes, bien porque el número de artistas era excesivo para la estructura comercial existente*⁸³.

80. El reportaje fue realizado por Luis Cátedra y Mariví Llosa y montado y editado por Pilar Baquet.

81. MARTÍN, F., “Notas sobre la creación contemporánea en Sevilla”, en *Pintores de Sevilla. 1952-1992*, Sevilla, Ayuntamiento, El Monte, 1992, págs. 51-95.

82. YÑIGUEZ, J. A., “Los informes del barco K”, en *El barco K. 6 instalaciones*, Sevilla, Consejería de Cultura y Medio Ambiente, Junta de Andalucía, 1991, pág. 7.

83. MARCOS, G., “El tiempo sobre Sevilla” en *El barco K...* pág. 72.

El final de una etapa quedó marcado por el conjunto de intervenciones y exposiciones gestadas y desarrolladas al calor de Expo'92, entre las que sobresalió el proyecto genérico *Plus Ultra*, comisariado por Mar Villaespesa, con instalaciones y acciones que, partiendo desde Sevilla, arribaron a diversas ciudades andaluzas y que se sustanció en las propuestas expositivas *Intervenciones*⁸⁴, *Américas*⁸⁵, *Tierra de nadie*⁸⁶ y *El artista y la ciudad*⁸⁷, esta última comisariada por la propia Villaespesa y que contaría con obras de Agredano, C. González, A. Sosa, Paneque, Tovar, Vicki Gil... En todos textos de presentación se repiten los ecos de un sentido liminar, de estar pulsando el fin de un tiempo, conscientes de que el viaje emprendido finaliza aquí: *"Hoy, a finales del siglo, otra Exposición Universal, la de Sevilla, contempla y recapitula sobre el proceso histórico de la modernidad, desde la perspectiva de su fin inmediato"*⁸⁸.

Aunque hayamos marcado la mitificada fecha de 1992 como frontera liminar, a partir de la cual la derivas neoconceptuales iban a ganar terreno y el campo de lo pictórico iba a permanecer en un lisérgico letargo hasta los albores de un nuevo siglo, cuando de nuevo volvieron a renacer con renovada fuerza, años antes se iba vislumbrando el final de una etapa y la emergencia de otra, fecha que Brea adelantó al bienio 1987-88⁸⁹. Al final del periodo, el arte andaluz era un artefacto *"despeñado sobre las laderas de un mercado que recogió sus plusvalías en la antesala de una crisis económica y unas expectativas políticas y culturales que al pasar factura al capítulo de objetivos encuentran todavía problemas que no se han resuelto o se resuelven de manera poco ética"*⁹⁰. Tras el 92, el arte andaluz, las generaciones sobrevenidas, las generadas natural o artificialmente y aquellas que empujaban por emerger y crearse un hueco propio debieron enfrentarse a un periodo de desengaño y desencanto, defraudados por unas políticas culturales y por unas expectativas de mercado sobredimensionadas y que se habían deshinchado de golpe y a la vista de todos.

Fecha de recepción: 29/03/2014

Fecha de aceptación: 12/06/2014

84. Contó con intervenciones de Francesc Torres, Soledad Sevilla, Agustín Parejo School, Adrian Piper, Alfredo Jaar, Dennis Adams, James Lee Byars, y Cápsula de tiempo Córdoba.

85. Comisariada por Berta Sichel en el Monasterio de Santa Clara de Moguer (01/08/92 a 01/09/92).

86. Comisariada por J. Lebrero Stals en el Hospital Real de Granada (15/06/92 a 15/07/92).

87. Se desarrolló en diversas localizaciones del entorno urbano hispalense (06/05/92 a 21/06/92).

88. CAÑAVATE TORIBIO, J., "Presentación", en *Intervenciones*, Granada, Pabellón de Andalucía en EXPO'92, 1992, pág. 17.

89. BREA, J. L., *Antes y después...* pág. 68.

90. CHACÓN ALVAREZ, J. A.: *Las rutas del arte contemporáneo...* pág. 118.