

Quién le iba a decir a Marcel Duchamp que tantos después de él harían del arte un medio para cuestionar el arte mismo. Warhol y Beuys aprendieron bien su lección, y tras ellos muchos más hasta llegar a nuestros días. Precisamente, bajo la firma Juan Delcampo se agrupó un colectivo andaluz que exploró esta vía de trabajo y cuyo nombre se relacionó con el mayor provocador del arte del siglo XX.(1) Pero lo cierto es que el seudónimo proviene del prólogo de Manuel Machado a la recopilación de *Cantes flamencos* que hiciera su padre, en el que personifica la autoría popular de las letras del cante jondo en un supuesto *Juan del Campo cualquiera*;(2) unido al hecho de que el apellido se prestaba al camuflaje por ser frecuente en los medios artísticos sevillanos a través de varias sagas familiares. En un principio, este apellido de grafía dubitativa (Delcampo/del Campo) empezó siendo un heterónimo de Pedro G. Romero, con el que firmó en 1983 varias piezas conceptuales enviadas a la revista sevillana *Figura* en señal de provocación y que, dado el compromiso de la misma con la recuperación de la pintura, no fueron publicadas. En 1986, pasa a convertirse en un dúo formado por Pedro G. Romero y Abraham Lacalle, quienes elaboran dos series de pinturas paródicas: una dedicada a lo que denominaron “estilos autonómicos” y otra a la ola expresionista entonces tan en boga. Tres años después, se suma al equipo Chema Cobo para preparar precipitadamente una exposición de Juan Delcampo en la Galería Fúcares que sustituyera a la comprometida de Romero, cuyas obras se habían perdido en un incendio. En 1992, Juan Delcampo participa en la exposición “El artista y la ciudad” que tiene lugar en la ciudad de Sevilla, con un gran mural titulado *Pabellón Juan Delcampo*. A partir de entonces Luis Navarro empieza a colaborar en lo que aparenta ser un colectivo artístico ya consolidado; pero al año siguiente, tras la muestra presentada en la Universidad de Valencia, se autodisuelve.

La ironía, el cinismo y un espíritu gamberro son las claves que aúnan a estos artistas, cuyo objetivo fue airear críticamente las relaciones del arte con el poder y el dinero, las injerencias de la administración, las manipulaciones de la crítica, los intereses de las “personalidades” del arte... Para llevar a cabo este cometido subversivo emprendieron acciones en las que usaban el arte como medio para plasmar sus ácidas reflexiones sobre los más variados temas de la actualidad nacional, desde la política cultural del Partido Socialista hasta la “ley Corcuera”, pasando por la conmemoración del descubrimiento de América o el traslado del *Guernica* al Reina Sofía

El equipo utiliza todo tipo de medios sin ceñirse a ninguno en concreto, pues “no tiene un paradigma único a la hora de crear. Trabaja con materiales objetuales, compone escenas con objetos, cuelga fotografías, realiza murales a base de papeles pegados e incluso ‘pinta’ auténticos retratos”,(3) como es el caso que nos ocupa. Carece de programa y estrategia, más allá de la denuncia descarada. Así nos lo explica su fundador: “Juan Delcampo nunca había tenido proyecto político alguno, excepto el que pasaba por subvertir el orden que andaba, día a día, estableciéndose. [...] De todas las definiciones que sobre Juan del Campo (las diferentes grafías del nombre son una prueba más de la inestabilidad de su personalidad) se han hecho, prefiero aquella que lo define como un grupo chirigotero, una de esas comparsas del carnaval gaditano que hacen chistes a diestro y siniestro.”(4)

Haacke mate a la reina estuvo incluido en la exposición “El camino hacia la Documenta” de la Galería Fúcares (Madrid, 1989), donde el colectivo Juan Delcampo zahería a varias personalidades relacionadas con la inesperada proyección internacional de algunos jóvenes artistas españoles. La muestra provocó cierto escándalo, especialmente este retrato de una de las personas que más contribuyó a ese logro: Carmen Giménez, directora del Centro Nacional de Exposiciones desde 1983 a 1989. La obra está repleta de alusiones a su gestión, que –según

sus detractores— escondía intereses de ciertos artistas, galerías e instituciones nacionales e internacionales. La alfombra, por ejemplo, reproduce un mosaico del estilo de los empleados por Juan Muñoz en sus instalaciones; en la mano, la retratada sostiene un cheque del Banco Exterior; los libros de la estantería muestran en sus lomos las iniciales de varias empresas y bancos, además de aludir a circunstancias personales de la vida de Carmen Giménez;(5) a sus pies vemos un ejemplar del influyente suplemento artístico del diario *El País*; el tricornio de hierro hace referencia a la joven escultura vasca; sobre la mesa, una maqueta del museo Guggenheim que apunta a su reciente incorporación como conservadora en este prestigioso museo, tras su dimisión en el Ministerio de Cultura, tan sólo dos meses antes...(6) Un conglomerado de acertijos comprensibles, en principio, sólo por los círculos minoritarios del arte; aunque, un año después, el cuadro no se reprodujo en el catálogo de la exposición de “10 contemporains espagnols”, celebrada en Lyon, debido a las presiones ejercidas por la administración española.

La inmediatez con la que Juan Delcampo quiere transmitirnos sus ideas le hace reducir su paleta a blancos y negros, lo que contribuye a lograr una apariencia de retrato oficial y solemne, rasgos que se ven reforzados por el grueso marco dorado, la alfombra roja y el cordón de separación con la que los autores presentaron la pieza. No obstante, la pintura está realizada con rapidez, casi urgencia, sin imitar en modo alguno los acabados pulidos típicos del género.

Este retrato “no autorizado” de Carmen Giménez mantiene un estrecho diálogo con otro conocido retrato del artista Hans Haacke, de ahí el juego de palabras del título basado en la similitud fonética entre el lance del ajedrez y el apellido de este artista alemán, aunque esta relación va más allá de la simple alusión nominal. Hans Haacke (Colonia, 1936), tras sus investigaciones lumínico-cinéticas, orientó desde 1970 su obra hacia el arte conceptual, haciendo de la denuncia de las relaciones entre el arte, el dinero y la política el argumento de muchas de ellas. Este es el caso del cuadro titulado *Taking stock (unfinished)* (1983-84), en el que Haacke retrata a la primera ministra británica Margaret Thatcher, y en el que alude a sus relaciones con el empresario y coleccionista Charles Saatchi, enriquecido gracias a su proximidad al partido conservador desde que su agencia de publicidad dirigiera con gran éxito la campaña electoral de Thatcher en 1979; y a quien se acusaba de adquirir masivamente obras de arte de forma poco transparente.(7)

Criticar al arte mediante más arte es una forma de devolverle su esencia más genuinamente moderna, su pasado vanguardista. Sin embargo, los gritos de las vanguardias ya han sido fagotizados por las instituciones artísticas. Una realidad paradójica a la que también ha de enfrentarse el arte político posterior. Ya el mismo Haacke declaró en una ocasión que “ninguna manifestación de arte airado impedirá que deje de arrojarse una sola bomba de napalm. Hay que afrontar de una vez por todas el hecho de que el arte no es un instrumento político adecuado”.(8) Aún así, cuando Haacke sacó a la luz su cuadro, Saatchi dimitió de sus cargos en la Whitechapel Gallery y en la asociación de apoyo a la Tate Gallery.

NOTAS

1 D. P. “Juan Delcampo”, *Lápiz*, 91, Madrid, febrero 1993, p. 77.

- 2 J[uan] Gracián, “La ilusión de los hermanos Dalton”, en *Juan Delcampo: Diga 93* [cat. exp.], Valencia, Universitat de València, 1992, p. [12]. Y correo electrónico de Pedro G. Romero, Sevilla, 2 marzo 2001.
- 3 Pablo Llorca, “Una personalidad escindida”, *Diario 16*, Madrid, 27 octubre 1989, p. 50.
- 4 Correo electrónico de Pedro G. Romero, Sevilla, 2 marzo 2001.
- 5 Enumeramos algunos de los títulos de los volúmenes: *Arte del Magreb*, alusivo al nacimiento de la conservadora en Tánger; *Holly Week*, referido a una amiga suya que salía en la Semana Santa de Sevilla; *Tendencias de Nueva York* fue el título de una de las primeras exposiciones preparada por ella; *Grupo 15* fue el nombre de la galería-editorial de obra gráfica que dirigió junto a María Corral; *SIT* es el nombre de una empresa de transporte de obras de arte; etc.
- 6 Al parecer, Carmen Giménez asesoró entre 1989 y 1991 al director de la Fundación Guggenheim, Thomas Krens, en los primeros contactos con instituciones y entidades españolas encaminados a abrir una sucursal del museo neoyorquino en Madrid, Sevilla o, finalmente, Bilbao. (Cfr. Joseba Zulaika, *Crónica de una seducción: El Museo Guggenheim, Bilbao*, Madrid, Nerea, 1997, pp. 21-37).
- 7 Vid. *Obra Social: Hans Haacke* [cat. exp.], Barcelona, Fundació Tàpies, 1995, pp. 134-139.
- 8 Vid. Anthony Haden-Guest, *Al natural*, Barcelona, Península, 2000, p. 36.

José Martín Martínez, *La donación Martínez Guerricabeitia. Catálogo razonado*, Fundación General de la Universitat de València, 2002, pp. 144-147.