

Apología de la desmemoria: la pintura española de los ochenta

Daniel A. Verdú Schumann

Correo electrónico: dverdu@hum.uc3m.es

Institución: Universidad Carlos III de Madrid

Mesa: Memoria del Pasado

En los últimos años parece haberse despertado, tanto en el ámbito académico como en el artístico, un renovado interés por la pintura. No de forma totalmente casual, la revaloración de este medio, tantas veces considerado obsoleto y moribundo -cuando no directamente muerto-, ha coincidido en esta ocasión con una cierta recuperación, bien que en un nivel eminentemente popular y en los ámbitos más directamente vinculados al mismo (fundamentalmente la moda y la música pop), del espíritu y la estética de los años ochenta. La conjunción de ambos *revivals* es una buena excusa para repasar -ahora sí, en clave académica: la presente comunicación toma como punto de partida las conclusiones de la tesis doctoral de su autor, origen a su vez de su reciente monografía *Crítica y pintura en los años ochenta* (Madrid, BOE-Universidad Carlos III de Madrid, 2007)- la pintura de dicha década, y muy especialmente su vinculación con el tema del presente congreso, la memoria. No en vano, la práctica pictórica se convirtió en la estrella del mundo del arte de los años ochenta gracias, en no poca medida, a su decidida apuesta por la revisión, en clave grave o irónica, de movimientos y estilos precedentes, desde el Renacimiento hasta las neovanguardias, pasando por todos los "ismos" imaginables. Es decir: gracias a haberse convertido en un verdadero *ejercicio de memoria*.

Esta querencia netamente posmoderna por la recuperación del pasado fue precisamente uno de los factores que más negativamente influyó en el juicio que algunos sectores -no necesariamente los más tradicionales- de la historiografía artística acabaron forjándose del erróneamente denominado "retorno de la pintura". En su momento, la facción de corte postestructuralista de la poderosa crítica estadounidense descalificó sin piedad la pintura, negando la rica variedad de modos y sentidos con que recuperaba sus precedentes artísticos, tachándola peyorativamente de *neoexpresionista*, y acusándola de reaccionarismo y lesa mercantilismo. La realidad era muy distinta, como lo prueban no sólo la consideración de que actualmente gozan algunos de los más criticados pintores de la época, como Baselitz, Kiefer o Polke, sino también la profusión de grupos y escuelas en Italia, Alemania, Suiza, Austria, Estados Unidos, Francia y muchos otros países que, en un a menudo fascinante ejercicio de memoria, hicieron de la vuelta a sus raíces, nacionales, regionales o locales, un modo de desentrañar el presente.

En España, sin embargo, no ocurrió lo mismo. En nuestro país, la inmensa mayoría de los pintores pertenecientes a cualquiera de las dos generaciones que se embarcaron en la aventura pictórica en torno a 1980 rechazaron explícita y abiertamente cualquier relación con la tradición pictórica española, tomando por el contrario como modelo las obras de sus propios contemporáneos italianos y alemanes. Las causas de esta actitud hay que buscarlas, evidentemente, en la utilización ideológica por parte de la dictadura franquista de dicha tradición, y en su vinculación espuria, de cuño claramente reaccionario, con un carácter y una identidad supuestamente inmemoriales. Así las cosas, aunque los discursos teóricos importados abogaban por una recuperación de los precedentes vernáculos, la coyuntura de la recién estrenada democracia española alentaba a alejarse de todo aquello que pudiese ser interpretado como esencialismo o nostalgia de un pasado que deseaba olvidarse a toda costa. Al igual que ocurrió en muchos otros ámbitos durante la Transición, también en el del Arte se dio un "pacto de silencio", aquí en forma de ejercicio de amnesia colectiva. Los más jóvenes adoptaron de forma absolutamente acrítica los estilemas más en boga en la pintura extranjera, especialmente en la alemana. Aunque en ocasiones no pudieran dejar de mostrarse sorprendidos por la radicalidad de la apuesta, la inmensa mayoría de los críticos e integrantes del mundo del arte no puso objeciones. La pintura española de los ochenta no sólo jugó la baza de la desmemoria, sino que hizo apología de la misma en su voluntad de romper con todo lo que pudiera recordar al régimen anterior.

¿Qué papel desempeñó esta decisión en su fortuna final? Habida cuenta de que sólo Miquel Barceló ha mantenido una carrera internacional sólida de aquel nutrido grupo de artistas que contó con los parabienes unánimes de la crítica y del respaldo económico y logístico de numerosas instituciones públicas y privadas, e incluso de un gobierno que vio en ellos la posibilidad de cambiar la imagen que se tenía de nuestro país en el exterior, las causas de su fracaso no pueden achacarse, como sucede con mayor frecuencia de lo razonable, a factores externos. La tesis de estas líneas es que semejante ejercicio de amnesia colectiva, saludado en un principio como una saludable inmersión en la (pos)modernidad que pretendía salvar el retraso de nuestro país con respecto a lo que se hacía en el extranjero, acabó convirtiéndose en su propia condena.

Los discursos teóricos y plásticos posmodernos fueron asumidos de forma rápida, pero nunca digeridos, y no se aprovecharon –como sí ocurrió en otros países– para dialogar con las tradiciones locales, lo que sin duda habría dotado al trabajo de muchos artistas de un mayor espesor estético y conceptual. Todo ello resultaba especialmente irónico en tanto en cuanto la pintura de los ochenta se basaba en no poca medida en el concepto del crítico italiano Achille Bonito Oliva del *genius loci*. Así las cosas, los repetidos intentos del mundo del arte local de presentar en el extranjero a los artistas locales bajo etiqueta de “español” quedaba instantáneamente frustrada, toda vez que sus obras se apartaban decidida y expresamente de cualquier interpretación en clave nacional. Como consecuencia, la crítica extranjera se veía desconcertada ante unos lienzos que en gran medida se limitaban a imitar el estilo de sus colegas extranjeros, sin que faltaran incluso plagios más o menos evidentes. Ni siquiera cabía jugar la baza –tan habitual en otros momentos de nuestra historia y muy cara a determinadas interpretaciones foráneas de la cultura española– del “exotismo” o la “diferencia” hispanos.

Pero el ejercicio de desmemoria se ejerció también sobre un segundo aspecto más importante que el anterior: la propia coyuntura del arte español de la época. Marcado por la trágica historia del siglo XX, y sometido durante décadas a un alto grado de aislamiento con respecto al exterior, el arte español en torno a 1980 poseía un conocimiento claramente insuficiente y vicario de la misma modernidad y de sus implicaciones. Con la llegada de la democracia llegaron también las ansias de aperturismo y modernización, y con ellas un conocimiento más exacto de aquella modernidad; conocimiento que, inevitablemente, llegaría mezclado con el de su versión crítica, el pensamiento posmoderno, entonces en pleno auge fuera de nuestras fronteras. De resultas de ello, el arte español ostentó en los ochenta una curiosa posición entre lo moderno y lo posmoderno; una situación anómala dentro del panorama europeo, pero que muy bien podría haber utilizado en su favor. Porque, de hecho, existían, entre los precedentes de esa tradición que los artistas se negaban a recuperar, excelentes creadores que, de forma más o menos consciente, habían elaborado su obra precisamente a partir de dicha condición híbrida, a medio camino entre el rigor de la modernidad y la ironía posmoderna: autores como Luis Gordillo, Eduardo Arroyo o el Equipo Crónica. Por si esto fuera poco, al menos los dos últimos habían construido su carrera artística, en buena medida, sobre una interrogación permanente acerca del concepto de lo español y de la identidad hispana, desde perspectivas que iban de lo crítico a lo grotesco y de lo grave a lo humorístico. En este sentido, en tanto que precedentes (permítaseme el juego de palabras) proto-posmodernos, muy bien podrían haber sido doblemente recuperados y explotados por los jóvenes pintores de los ochenta.

Nada de ello ocurrió, y la cuestión de la identidad apenas fue tratada por los jóvenes creadores españoles, al menos en el nivel estatal en el que sí lo hicieron los pintores italianos o alemanes. La línea de investigación abierta en los años 60 por los artistas mencionados apenas tuvo continuación, y, con escasas excepciones, la pintura española de los años 80, desarraigada, y por ello completamente a merced de los vaivenes de las modas foráneas, e indistinguible de tanta pintura que ya saturaba galerías y mercados, acabó siendo barrida por el viento sin dejar apenas huella. Era el saldo que dejaba un doble ejercicio de olvido: el de sus precedentes y el de su propia situación histórica. Era el precio de la desmemoria.