

## SEÑA(LE)S DE IDENTIDAD

Óscar Alonso Molina

“EN LOS DISCURSOS DE LA HISTORIA y de la crítica del arte, la dicotomía local/global puede asumir diversas caras, cuyo tratamiento depende frecuentemente de la perspectiva que los autores pretenden adoptar y del público al que se dirigen. Siendo así, un texto sobre la especificidad del contexto artístico portugués del inicio de los años noventa que se va a publicar en un catálogo de una exposición de la “última” generación de los noventa portugueses, promovida por un museo español, podrá presuponer una especie de capacidad camaleónica de sugerir interpretaciones de la realidad, en la exacta medida en que, desde luego, se adivinan por lo menos dos tipos de lectores diferentes entre sí: por un lado, aquéllos para los cuales este tipo de balance es uno más a juntar al acervo creado por la discusión interna de esta cuestión y, por otro, un grupo heterogéneo, para el cual ésta es una realidad más o menos distante.”

Miguel von Hafe Pérez

No porque el tópico lo haya repetido hasta la saciedad el trasfondo al que alude se ha desgastado presentando una realidad distinta, o es menos cierto: el desarrollo de la modernidad en Portugal y España, y de manera muy ostentosa en lo que se refiere a la vertebración de sus señas de identidad artísticas durante ese largo período, ha vivido mutuamente de espaldas; aunque quizá resultara más exacto enunciar la cuestión de este otro modo, sutilmente diferente: también en la creación de sus respectivas tradiciones modernas, el desarrollo seguido por Portugal y España, una vez más, se ha dado la espalda mutuamente. Como se puede apreciar, entre medias ha cedido un matiz importante sobre el que enseguida nos vamos a extender, que impone dentro de cada una de las tradiciones vernáculas de ambos territorios una autonomía correspondiente a la que vertebra su misma articulación de la modernidad misma, sobre todo en lo que a la esfera artística se refiere.

Sin embargo, este estrabismo divergente entre dos espacios tan cercanos geográfica y culturalmente no ha de implicar, necesariamente, trayectorias que se alejen una de la otra; más bien, en este caso parecería necesario hablar de una marcha mantenida en paralelo a lo largo de mucho tiempo, muy en concreto de todo el siglo pasado; equidistante la mayoría de las veces, sí, pero que, en otras, ocasionalmente hemos visto entrar en contacto y

entrelazarse un poco más allá de las individualidades que, como estrellas fugaces, cruzan la frontera y “conquistan” –seducen- al espacio vecino.

De hecho, adquirida cierta perspectiva con respecto al modelo canónico de organización y entramado del proyecto moderno en las artes que se entendió como hegemónico hasta bien entrado el último tercio del siglo XX, basado en su localización de focos irradiantes de una vanguardia internacionalista (París, Nueva York, Berlín), en donde se sucedían, casi de modo causal, uno tras otro los movimientos en que se iba desplegando *la maquinaria* de avance -entendida como la consecución epistemológica de una especie de teleología, de objetivo prefijado en el futuro-, siempre ligada a las ideas de desarrollo, superación y obsolescencia; adquirida esa distancia, decíamos, por la cual semejante formulación se nos revela hoy tan oscura como totalitaria (*maquinaria*: maquinación), descubrimos cómo, una vez más en paralelo, tanto el arte portugués como el español tuvieron necesidad, u oportunidad, de revisar no hace tanto su idiosincrásica posición con respecto a tal modelo “ideal”, algo que les ha permitido recalificar también los papeles jugados en su seno, la importancia de sus logros y, con ello, inmediatamente después, proyectar su propio futuro desde la necesidad de resolver una nueva integración dentro del presente artístico globalizado y multicultural –por cierto, desde posiciones no menos conflictivas que aquéllas de hace casi un siglo-.

En definitiva, parece hoy necesario reconocer que toda Historia es una construcción artificialmente construida, para cuyo manejo se precisa aprender del pasado, con el fin de no limitarse las expectativas propias a causa de complejos o mimetismos apresurados; y al tiempo, importante, entender la complejidad del carácter del presente, irreplicable, es cierto, pero que necesariamente se ha de afrontar con un patrimonio privado (unas cualidades adquiridas, unos gestos que reconocemos como de cada cual, lenguas que nos representan, etcétera), y no adquirido en último momento; sobre todo, porque no hay manera de hacerlo plausiblemente de otro modo... Éstos son dos de los retos más acuciantes para el arte portugués del momento, y del español también, que requieren antes comprender con mínima lucidez el *estado de la cuestión*.

En este sentido, empieza a resultar obvio que ambos países se encuentran en una situación muy parecida en cuanto que, por diversas razones, su vivencia histórica de la modernidad ha sido un tanto excéntrica –y según qué momentos, hasta traumática-, ajena a la normatividad y la historiografía oficial del relato central o privilegiado, impuesto desde Europa, hasta la Segunda Guerra Mundial, y posteriormente desde la perspectiva

norteamericana. Pero también, y he aquí el punto de encuentro actual de mayor trascendencia, que ante la situación de ambos países al día de hoy puede hablarse de ese “tercer espacio” que resta entre los nuevos centros de decisión del arte, los cuales coinciden plenamente ya con la potencia para impulsarlo mercantilmente, y el área dispersa que se le sitúa enfrente: aquel territorio que ofrece el mayor índice de alteridad y contestación (las periferias, lo marginal, lo exótico, lo *especiado*...) que el primero puede o está dispuesto a asumir.

Entre medias, después de haber conquistado sólo en muy pequeña medida los objetivos del vanguardismo internacional que marcaron pauta en el siglo XX, según parámetros que no consideraban apenas las peculiaridades internas de otros modelos para reconocerlos y metabolizarlos, el arte portugués y el español generaron una neo-vanguardia durante los setenta, débil y singular –entre el solecismo y lo pintoresco-. Poco después, ya en los ochenta, ambos países vivieron un proceso acelerado de normalización que, como resultado, les supone hoy día haberse homologado con los parámetros artísticos internacionales en cuanto a tendencia, gusto, criterios institucionales, normas de mercado, etcétera. Pero hay un pero, pues todo ello ha acontecido, sí, sólo que antes para recibir esa producción altamente estandarizada en torno a la producción post-vanguardista (caracterizada, paradójicamente, una vez más, por una serie de nombres-guía que marcan las pautas directrices de alternancia periódica), que para exportar sus nombres, marcas de referencia o propuestas autóctonos (¿Quizá éstos hayan ya desaparecido?).

Hay que tener en cuenta ante semejante resumen, tan acelerado, a “ese interminable siglo XIX dentro del XX”, según la aguda expresión de Carlos Vidal, para referirse a la esfera general de la política y, en lo artístico, a la continuidad del naturalismo decimonónico hasta bien adelantada la centuria de las vanguardias en ambos campos. Algo que condicionó la permeabilidad hacia el/del exterior en el arte portugués, de manera particular a partir de la dictadura salazarista –instaurada en 1926-, y hasta la revolución democrática del 74, con su flujo de artistas emigrantes, exiliados o becarios en el extranjero.

En España, si bien el ciclo no coincide exactamente en el tiempo –hablamos ahora del periodo comprendido entre 1939 y 1975-, sí es posible establecer puntos de contacto fuertes en cuanto a la estética favorecida por los distintos regímenes de derechas, donde se valoró desde lo institucional un férreo conservadurismo estético, de corte académico y neo-realista, que hundía sus raíces en mitologías nacionales de dudosa genealogía

artística –realismo socialista, neoclasicismo fascista y nacionalsocialista-, cuando no se mecían sin arrobo en las ondas del pastiche, lo pintoresco, lo *folk* o el *kitsch*.

Con el cambio de regímenes en ambos estados, el paso del ecuador de la década de los setenta supondrá a ambos lados de la frontera un momento de euforia social y cultural, de efervescencia artística a nivel popular, donde, en lo básico, la pintura y la escultura encontrarán frente a ellas nuevas fórmulas de expresión lejanas de la disciplina tradicional, en paralelo al desarrollo de las primeras experiencias conceptuales, así como una recuperación de la memoria de las respectivas tradiciones modernas truncadas por la irrupción de sendas dictaduras. A nivel social, todo ello supondrá el ascenso de toda una nueva generación que asumirá poco a poco las riendas del sistema artístico de su tiempo, viéndose recompensada en ella varias de las generaciones pasadas.

Sin embargo, desde los primeros ochenta será fácil observar cómo la situación presenta caracteres bien distintos: el entusiasmo generalizado decaía notablemente, y con él, las prioridades políticas y de crítica social que se había otorgado el campo artístico por parte de la generación anterior parecen quedar relegadas a un plano muy secundario. Como uno de los primeros síntomas de la acelerada homologación con respecto al contexto continental (recuérdese que los dos países se integraban entonces en la Comunidad Europea), las dos mitades de la península ibérica recogen y asumen como propios los valores en alza del neo-expresionismo que, en pleno apogeo, atraviesa en sus distintas vertientes el continente de cabo a rabo, de los *Neue Wilden*, la *Heftige Malerei* o la *Mülheimer Freiheit* en Alemania, a la *Transvanguardia* italiana. No obstante, en medio de toda esa exaltación de las tradiciones fragmentarias y oblicuas, del nomadismo particular por distintas periferias con respecto a los discursos centrados y hegemónicos, del nuevo culto al *genius loci*, ninguno de los dos países, ni Portugal ni España, lograrán escribir más que marginales notas al pie de esa página de la historia artística reciente que, sin embargo, en teoría –y sólo en teoría, no nos engañemos- les otorgaba posibilidad de una reafirmación de su identidad excéntrica y plagada de singularidades, a su mirada extrarradial.

La verdad es que éste será sólo el comienzo de toda una serie consecutiva de situaciones similares, donde el nuevo paradigma posmoderno se erige en principio como la posibilidad emancipadora de favorecer los relatos, las voces reprimidas o silenciadas, relegadas – cuando no de despertarlas, incluso-, para acabar siendo al cabo un instrumento más de su sometimiento al imperio de la centralidad y la capitalización de intereses que rápidamente

fagocitan tales “márgenes” inéditos. Así, no es de extrañar que muy poco después, como ha afirmado Francisco Javier San Martín, “el arte portugués en los noventa ha comenzado a desarrollar perspectivas distanciadas con la propia historia, a medida que se inserta en los parámetros culturales de dimensión global”.

Ante este paradójico destino de olvidos programáticos y nuevos reconocimientos en donde en principio no aparece la autoimagen, un previsible sistema pendular otorgará en el Portugal de los años noventa creciente protagonismo a los jóvenes artistas que se enfrentan al retraimiento del mercado frente a los nuevos comportamientos y, en general, todo el nuevo campo disciplinar que ellos viven y ofrecen como propio (desde la fotografía al vídeo, pasando por las nuevas prácticas post-conceptuales, etcétera). Tras un breve período de enfrentamiento directo y una crítica sostenida poco eficaz contra “el sistema”, en especial contra las precarias estructuras institucionales, que no ofrecen una alternativa de referencia casi siquiera testimonial para alentar al sector privado a abrirse a las nuevas promociones y sus propuestas, toda una generación optará por autogestionar buen número de sus iniciativas, como la búsqueda de alternativas al mercado, nuevos modelos de sala y espacios de exposición, el control de todo tipo de sus exposiciones, o la propuesta desde el interior del discurso crítico y teórico que desde las plataformas establecidas no se les concede.

Esta compleja y acelerada genealogía reciente es el medio de cultivo en que se han gestado las últimas promociones. João Fernandes lo resumía con mucha claridad hace poco más de un año: “Ser un joven artista en el contexto portugués implica un enfrentamiento, no sólo con las dificultades obvias de un contexto de emergencia, en la presentación y divulgación de una obra en su inicio, sino también una lucha con un contexto de formación y un sistema de circulación que manifiestan las consecuencias evidentes del aislamiento de un medio artístico semiperiférico. La conciencia de este aislamiento ha sido determinante en la aparición de nuevos lenguajes y nuevos artistas, así como la permanencia de una dualidad en confrontación entre el arte que se conocía fuera de Portugal y el arte practicado en Portugal. Siempre ha sido así, aunque empiece a dejar de serlo por las modificaciones progresivas ocurridas en el contexto portugués a lo largo de la última década.”

En efecto, las condiciones de visibilidad, circulación, comercialización que se imponen en un mercado global como el actual, favorecen la dislocación de cada discurso artístico particular, tendiendo a engarzarlo en un orden problemático de baja intensidad que lo

convierta en “interesante”, mas sin arruinar el consenso en torno a su dificultad y sus matices, ya relativizados. En este caso, la diversidad aparente impera por encima de una tendencia homogeneizadora latente que sólo el arte más solvente y sutil, el más profundo y convincente, puede superar. Por otro lado, tampoco parece viable ya, hoy día, intentar organizar mitologías colectivas, trazados internos entre generaciones, promociones, áreas de influencia, en función a una conciencia de edad o de recorridos biográficos en el seno de una sociedad que ha identificado los estilemas de la genialidad romántica a la creación artística de manera indeleble. Por último, las sempiternas carencias y los problemas de estructuras muy débiles y sin capacidad performativa para instaurar nuevas “realidades” en el seno de la infraestructura del arte periférico, impiden organizar coherentemente una estrategia diferenciadora con respecto a los modelos hegemónicos en un espacio cultural cada día más estratégicamente fragmentario (tanto Portugal como España son dos piezas que juegan su partida de manera asombrosamente parecida en el terreno de la geopolítica artística).

Quizá por todo ello, Fernandes, arriba citado, hablaba de “generación espontánea”, de “una generación de artistas sin generación”, de Big Bang... Lo cierto es que no podemos por menos que darle la razón viendo la dispersión creativa, los *aspectos singulares* en que se atomiza el vasto y, una vez más la injusticia, escasamente conocido *Territorio Oeste*, aquí representado por Helena Almeida, Vasco Araújo, Baltazar Torres, Pedro Calapez, Pedro Cabrita Reis, Pedro Casqueiro, Filipa César, José Pedro Croft, Rui Chafes, Fernanda Fragateiro, Ángela Ferreira, Pedro Gomes, Ana Cristina Leite, Rita Magalhaes, Adriana Molder, Rodrigo Oliveira, João Onofre, João Penalva, Graça Pereira Coutinho, Joãna Pimentel, Pedro Proença, Joãna Rêgo, Ana Luisa Ribeiro, Jorge Queiroz, Rui Sanches, Julião Sarmento, João Pedro Vale y Julia Ventura. Uniendo las líneas que les unen en esta constelación dispersa se puede leer el destino inmediato del arte portugués por venir. Pasen, pues, al oráculo de esta exposición.