

# La pintura de los ochenta: el eclecticismo como estilo

**H**acia finales de los años setenta, el arte se presentaba enmascarado de tendencias que saltaban frecuentemente del carácter formal al ideológico, marcando su itinerario desde la desmaterialización hasta ciertas exageraciones de la imagen fotográfica a lo que habría que sumar la exaltación de los rituales del cuerpo en las ceremonias performativas. A pesar de ello, había proyectos que tendían a la superación por ruptura de lo inmediato precedente.

En ese tiempo, sucedían acontecimientos que apuntaban a una producción que ha determinado el grado cultural que hoy nos toca vivir: una continuidad de tendencias en el interior de lo que se constituyó como la última vanguardia.

El decenio de los años setenta mostraba situaciones que abarcaban acontecimientos que se extendían desde relaciones con el objeto y el espacio, hasta el agotamiento de las temáticas que fluctuaban en torno de la relación arte/vida, del arte abstracto en la pretensión de ofrecerse como manifestación del arte puro al grado ideológico del arte conceptual en sus consideraciones más elevadas que buscaban una inserción profunda con la causalidad del arte en general y la secreta finalidad de adaptarse a lo interno de la tendencia, es decir, un modo de pensar y hacer arte según un orden estético, donde el arte fue entendido como aventura que atraviesa lo sensible.

La percepción emotiva se evidenciaba a la luz de una aplicación mínimamente racional, atenta al lenguaje en su cualidad de elemento comunicante en diferentes niveles del gusto. Pero, hacia el final de esos años setenta, el arte retorna, como dice Achille Bonito Oliva, «a sus motivos internos, a las razones de su operar, a su lugar por excelencia que es el laberinto, en su acepción de trabajo en el interior, de excavación continua dentro de la sustancia de la pintura».

Para el creador de «La transvanguardia» el primer precepto, el dato inaugural contenido en la tesis transvanguardista es aquel que considera el lenguaje como un instrumento de transición, de pasaje entre una obra y otra, de un estilo a otro.

La transvanguardia rebate la idea de progreso entendida como fundamento y sustancia de la abstracción conceptual. Y, como consecuencia, introduce la posibilidad de considerar —como no definitivo— el trayecto lineal del arte precedente, mediante conductas que también acuden a ese lenguaje precedentemente abandonado.

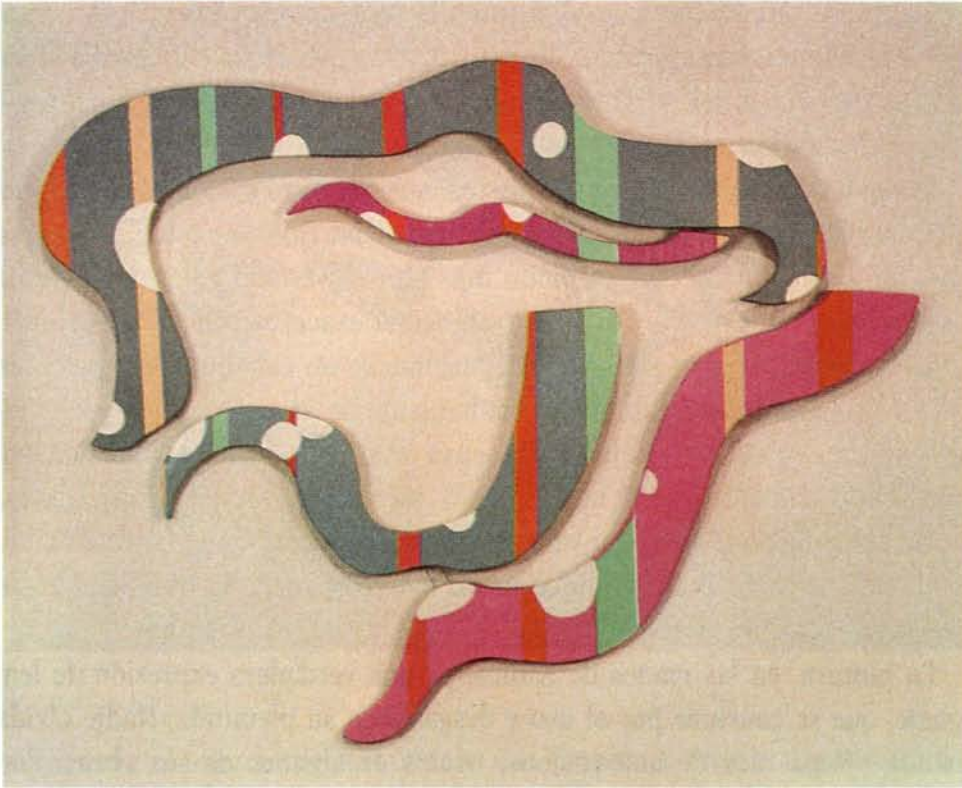
Recobrar no significa identificación sino capacidad de citar la superficie del lenguaje recuperado. En una época que está absolutamente en transición, los anclajes estabilizadores son indefinibles; por otra parte, el artista no está obligado a paranoizar sus obsesiones ni aceptar porque sí, «la historia de lo nuevo», tipificación de la vanguardia tradicional, al mismo tiempo que portadora de los ideogramas del positivismo estético-filosófico.

Para ejemplificar esta situación, me referiré a una muestra que organicé en el año 1982, entre los meses de agosto y septiembre, con el nombre de «anavanguardia». En un comienzo, participaron de la exhibición: Guillermo Kuitca, Rafael Bueno, Armando Rearte, Alfredo Prior y Enrique Ubertone. Este último, de formación arquitectónica, fue sustituido por Osvaldo Monzo, que formó parte del grupo hasta su disolución dos años más tarde, momento en el cual los artistas tomaron sus itinerarios individuales, inscribiéndose en una conducta totalmente profesional.

La anavanguardia, presentada por primera vez en Buenos Aires, participaba de los mismos preceptos que la transvanguardia. Esta situación no se debía al hecho reduccionista que indica el prefijo «ana». Sin embargo, esta disposición gramatical se tornaba operatoria, para colocar fuera de sí el concepto de vanguardia.

La actitud de los artistas ponía en duda el optimismo historicista que siempre ostentó la vanguardia, ínsito en la idea de progreso y la evolución del lenguaje. Se debe aclarar que los artistas nucleados en la anavanguardia no se oponían frontalmente a ninguna situación del dominio artístico, simplemente ubicaban el acento en las travesías de la imagen y la diseminación de los conceptos pictóricos, sin omitir una fuerte adhesión a la manualidad y las particularidades.

En sus obras, Guillermo Kuitca acentuaba el carácter inaugural de su búsqueda artística. El énfasis está puesto por el pintor en el rescate de situaciones vividas de manera autorreferente: las camas, el atril, el micrófono, el foso, las sillas, los personajes y sus gesticulaciones, los microclimas y las medias luces; armaban la consola y el tablero de mando necesarios



Gumier Maier, «sin título», acrílico sobre relieve de madera. 1991

para el seguimiento de las acciones que se desarrollaban en la superficie del cuadro.

Todo esto reunido, acentuaba el carácter inaugural, en el sentido de que ya existía anteriormente. Ese apuntar a la esencia de la verdad y de su verdad atestiguaba y aún atestigua el grado de objetos relativamente cotidianos y populares, aunque se presume cierta propensión a la intimidad en la aparente corrosión subjetiva que el artista intentaba manifestar en la contemporaneidad de sus imágenes.

Por otra parte, el extraño mandamiento insertado en el título de su presentación, «Siete últimas canciones», esa casi subjetividad que desafiaba la mundanidad de los objetos pictóricos, se transformaba en su propia perspectiva global del mundo; anteponiendo una representación «verdadera» y pseudo-profética, ironizando con las convenciones y presentando otro mundo alternativo, donde el orden existente es tergiversado para llamar la atención hacia conductas difíciles de internalizar y transmitir.

A la descripción y la pregunta por las posibilidades de existencia de la pintura, el pintor replicaba que no pretendía adherir a ninguna finalidad utópica que saltara la barrera del orden existente. Sin embargo, no se dejaba presionar por los elementos inauténticos de la antigua legalidad pictórica, tan expuestos a ser susceptibles de cualquier recuperación por los embargantes de turno en la pintura *à la page*.