

Pinceles, palos, manchas: algunas cuestiones culturales en Nueva York y París tras la Segunda Guerra Mundial

Serge Guilbaut

«Entre las personas que he conocido se hallan Eluard, Sartre, Hugnet, Man Ray, Virgil Thompson, Hans Arp y algunos más. Están todos majaretas, todos sin excepción.»
Clement Greenberg en una postal a su madre,
13 de mayo de 1939

«Es en todo caso agradable comprobar que cerca de nosotros, al otro lado de un Atlántico cada vez más estrecho, existe un mundo nuevo en el que habitan personas cuyos ojos ni han visto ni han leído demasiado, y cuyo intelecto es relativamente inocente.»
Jean Cassou, «Un punto de vista francés» ,
28 de noviembre de 1954

«Si tanto él [Harold Rosenberg] como los otros supieran leerla [su obra] como es debido, eso supondría el final del capitalismo de estado y del totalitarismo.»
Barnett Newman a Dorothy Gees Seckler, 1962

«Hay que proteger este arte, porque a fin de cuentas es una "empresa artística libre".»
Alfred Barr y Nelson Rockefeller a Henry Luce,
a propósito del expresionismo abstracto, en una carta de 1949

A mi entender, estas cuatro citas definen bastante bien en qué consistió el período que va desde la Liberación de París hasta la aceleración de la Guerra Fría tras la represión de la revolución de Hungría en 1956. Por una parte tenemos a Clement Greenberg, que en 1939 ya se ha formado una idea bastante ajustada de que Francia no tiene nada que ofrecer al mundo, nada de auténtica calidad. Tras haber conocido de primera mano el mundo de los surrealistas, este le parece demasiado lejano de lo que filosóficamente le interesa, tanto que no parece capaz de entender las complejidades del ambiente intelectual francés. Parece como si los sentimientos que desvela en esta breve postal a su madre hubieran arraigado desde luego en lo más profundo de su ánimo, pues durante el resto de su vida iba a tratar por todos los medios de encontrar sustitutos a todos esos majaretas en los artistas serios y/o hedonistas de Nueva York. Este malentendido en que se incurre con respecto a otras culturas y a otras políticas no se circunscribe a Clement



Joe Rosenthal
Alzando la bandera en Iwo Jima,
1945

Greenberg, lo cual no deja de ser curioso. Basta con leer un artículo de Jean Cassou, director del Musée d'art moderne de la ville de Paris, de fecha ya avanzada, de 1954 exactamente, para comprobar el abismo enorme que existe entre los dos *establishments* culturales. Cassou ve en los norteamericanos una inocencia, una ingenuidad como solo posee quien no está lastrado por la experiencia intelectual. Esta refriega de tópicos lleva algún tiempo en funcionamiento, y no deja de ser extraño que a día de hoy siga en activo. La fuerza, la violencia, la capacidad de expansión de las obras norteamericanas aún contrasta de manera ventajosa con los cuadros de pequeño formato, las obras débiles y máspreciadas de los artistas franceses. Los propios franceses se han tragado esta idea, y ven a los norteamericanos como seres «duros y dispuestos». Ni qué decir tiene que todos estos tópicos son objeto tratado en esta exposición.

El segundo conjunto de citas, las de Nelson Rockefeller y Barnett Newman, también compendian en gran medida algo que se halla en el corazón de esta época: la dificultad propia de aceptar, de comprender, de interpretar e incluso de comentar la producción de un arte que trata de definir la angustia, las esperanzas y los deseos de una nueva generación recién salida de la guerra. El lenguaje artístico, tanto en Francia como en Estados Unidos, se ha visto confrontado con una tradición visual parapetada, con las fórmulas canónicas y establecidas, con fuertes ideales en el terreno ideológico. Esa es la razón de que tantos artistas, algunos de ellos por cierto muy buenos, activos entre 1945 y 1956, a menudo no fueran motivo de la percepción de la historia del arte ni tampoco de los museos, o que fuesen olvidados del todo, víctimas de una fuerte ideología formalista confeccionada a partir de los escritos de Clement Greenberg, con frecuencia sumamente diestros, y que en Estados Unidos se formularon de modo que presentase un frente unificado y nacionalista, a menudo en contra de los objetivos proclamados por los propios artistas (en el caso de Barnett Newman o Clifford Still).

Descolonización de la mirada

Descolonizar la mirada de Occidente es uno de los objetivos principales de esta exposición. La idea consiste en dejarnos llevar sin rumbo por la cultura de la posguerra inmediata sin las orejeras formalistas que se fabricaron ex profeso en el centro de Nueva York... o de París, por cierto: orejeras que acorralan la mirada del *amateur* dentro de un marco sumamente limitado y limitador. Lo que se aspira a lograr es que la exposición no sirva para reconfigurar el canon mediante la adición de unos cuantos nombres, sino que ofrezca un espacio en el que sea posible abarcar la extraordinaria diversidad cultural generada en ciudades como París y Nueva York, durante la época en que Occidente estaba reorganizándose, repensando las identidades nacionales después de la Segunda Guerra Mundial (1944-1956).

La exposición documenta este periodo muy concreto, que vio el tránsito de las alegrías de la liberación y la reconstrucción a las tinieblas y los temores de la Guerra Fría, para terminar con alborozo o con asco, según sea el color político del cristal con que se mire, en una incipiente cultura del consumismo, seguida por una desestalinización que radicalmente transformó Europa y Norteamérica después de 1956.

Como este período fue un momento crucial en la reconstrucción nacional y en la reorganización social de Francia y de Estados Unidos, la producción artística pasó a ser un territorio vital en la disputa de diversos debates ideológicos en liza durante la Guerra Fría; como la «bomba» era algo a lo que no se podía recurrir, el arte y la cultura en general se convirtieron en las armas preferidas de muchos. Picasso y Newman estarían ardorosamente de acuerdo en esto.

El proyecto de esta exposición, así pues, no consiste solo en presentar sobre las paredes del museo una sucesión de obras de artistas conocidos, de éxito, sino también en sumergirlas dentro del debate candente al que sus obras de arte se dirigían de hecho o en el que estaban directa o indirectamente implicadas. Las obras de arte, por así decir, se ponen «en situación», vulnerando de ese modo la inviolabilidad del cubo blanco y la camisa de fuerza construida por una tradición poderosa, formalista o especializada. Al introducir en la discusión otros discursos, además de la pintura y la escultura, presentes en el espacio del museo, se tiene la esperanza de que las obras de arte puedan verse y comprenderse como parte vital que son de un diálogo más amplio, un diálogo apasionante, sobre la identidad en sus dimensiones nacional, individual y social, abordando un momento importante de la reorganización generalizada. Las películas, los periódicos, los elementos de archivo, las entrevistas y los programas de radio, se sitúan frente a las obras de arte con el objeto de articular ideas en torno a la construcción del modernismo incipiente de posguerra. Las actividades y los pronunciamientos de la vanguardia se juxtaponen a propósito con el fin de mostrar qué cruciales llegaron a ser las decisiones estéticas durante la Guerra Fría, cuando el simbolismo y la propaganda ocuparon el centro de la escena.

Lo que se propone hacer la muestra, en primer lugar, es devolver a la vida muchos de los cuadros que hoy se hallan congelados en un espacio sin significado propio, en el que su estatus de celebridad ha vaciado los significados vitales que tuvieron anteriormente las propias obras, reemplazadas por la signatura de la mercancía. Ahora bien, es asimismo importante mostrar el significado histórico de otras proposiciones olvidadas y borradas de la historia lineal y canónica. Sin embargo, es preciso que seamos muy claros en un aspecto esencial: el propósito de la juxtaposición crítica no consiste en crear otra inversión revisionista, sino que se trata de plantear una conversación en torno a algunas de las razones por las cuales determinadas

decisiones, tomadas bajo grandes presiones culturales y políticas, pasaron a ser centrales y dominantes en Francia, así como en Estados Unidos. Este fenómeno, al fomentar que ciertas cosas se hagan visibles, eclipsó rápidamente la comprensión completa y en toda su magnitud de otras posibilidades estéticas. Aclarar la mecánica de la elección será el propósito central de esta presentación.

Así pues, la exposición trata acerca de un breve momento histórico, 1944-1956, durante el cual la producción cultural llegó a tener una tremenda importancia social y política. El marco cronológico que aquí se emplea nos permite tener presentes las muchas batallas en las que estuvo envuelto el arte, así como el contexto en el que se producían la pintura y la crítica. Acontecimientos clave, como las exposiciones de 1946, el «affaire de Boston» (1948-1950) o el impulso propagandístico de Estados Unidos en Europa (en torno a 1952), así como las reacciones que suscitó, pasaron a ser parte importante en la recepción y en la construcción del arte. El arte y los acontecimientos históricos circulan en tándem en esta exposición, no a modo de causa y efecto, sino de manera simbiótica. Se invocan la moda, el cine, la radio, el arte y la política para que sirvan de alerta ante el espectador y llamen su atención sobre el alto nivel de integración de la estética y la política en una época de reconstrucción de las identidades nacionales y del reconocimiento internacional.

Los cuadros que se presentan de este modo, en un diálogo con su historia particular, en relación con los problemas del período, se tornan marcadores sensibles en el caos de la vida cotidiana, y permiten al historiador no solo analizar los parámetros de un terreno del discurso, sino también las características de una cultura capaz de producir tales imágenes. Dicho de otro modo, articulan, cristalizan, ponen de relieve cuestiones específicas de las que se hace eco, a menudo con manipulaciones, la propia crítica de arte. Así como los nudos visuales de un cuadro integral de Jackson Pollock dan coherencia a la *forma interna*, los cuadros dispuestos en el caos aparente de la vida cotidiana funcionan del mismo modo. Los cuadros se sumergen en su propio tiempo, al cual hablan a la vez que este les habla, conscientes, aunque todavía no formados del todo, inmersos en un perpetuo proceso de llegar a ser. No solo proponen algo que ver: también proponen algo que leer, algo sobre lo que pensar.

Con objeto de evitar el peligroso escollo de la sobreinterpretación, sin embargo, conviene tener críticamente en consideración los deseos y estrategias de los artistas, porque al menos inicialmente los artistas no estuvieron dispuestos a admitir que se atribuyera a su arte ningún significado en aras de una recepción perversa que no podían controlar (véanse las virulentas cartas que Clifford Still, Barnett Newman y Mark Rothko escribieron a Greenberg). Por eso, la muestra no rehuye la presentación simultánea de obras de arte y de

los diversos discursos críticos que desencadenaron, con la intención de poner sobre aviso al espectador de las importantes diatribas intelectuales y políticas en que estuvo envuelta la cultura visual, razón por la cual fue en definitiva la auténtica fuerza subyacente. Este es un hecho particularmente cierto en el intenso período de la Guerra Fría, cuando los artistas produjeron imágenes basadas en posturas específicas, cuyo objetivo era la confrontación de otras, subrayando en el proceso determinados puntos estéticos y políticos. El análisis detallado de las imágenes y las estrategias del discurso son cruciales para un entendimiento del muy diverso despliegue de producciones artísticas, y de la violencia a que dieron pábulo sus posturas estéticas.

Es interesante señalar que las ideas nuevas que reflejan un abanico de interpretaciones distintas del papel de los artistas aparecieron en primer lugar en una serie de revistas y periódicos que participaron plenamente en la reconstrucción de Occidente. Estoy pensando naturalmente en *Les Lettres Françaises*, *Combat*, *Art d'aujourd'hui*, *Rixes*, *Phases*, *Les Deux Sœurs*, *Arts* y *Cimaise* en París, así como en *Partisan Review*, *Possibilities*, *Tiger's Eye* y *The New Iconograph* en Nueva York.

La lectura de los cuadros de posguerra en una muestra como la que presentamos, así pues, debiera ser todo lo contrario de su consumo. Debiera ser una tarea activa, interpretativa, y no solo una obsesión por la inteligente articulación de la lógica interna en la construcción de las obras de arte. Esta lógica, que en sí misma es crucial, debiera estar asimismo conectada con una estrategia de producción unida a sus posibilidades históricas, complementada por un estudio de su utilización en la cultura en general. Este es el marco que proporciona la exposición. Al elegir determinadas opciones y descartar otras que asimismo estaban disponibles, el artista toma determinadas elecciones estéticas que son sumamente significativas en el contexto de la producción. Por eso decidimos proponer, en el transcurso de la exposición, salas vacías de contexto, en las que las obras de arte aparecen dialogando entre sí, caso de que no se hallen en confrontación directa. La reaparición rítmica del espacio neutro del museo permitirá que las obras hablen, como se suele decir habitualmente, aunque esta vez hablarán a los visitantes con cierto conocimiento de fondo sobre el razonamiento que subyace a ellas, acumulado en las salas anteriores. Estas «salas de reflexión» permitirán al espectador de hoy en día leer y evaluar los mensajes y las cuestiones en liza a que los artistas individuales han dado la categoría de imágenes, en referencia a su propio tiempo y a la historia de su oficio, dentro de todas sus complejidades y contradicciones, de modo que el ojo del espectador con suerte quede sorprendido y encantado por los nuevos descubrimientos y las posibles interpretaciones.

Ahora por fin parece posible una reevaluación del poderoso arte norteamericano y francés de la época, ya que un mundo global en desarrollo por fin

está poniendo en tela de juicio y está deconstruyendo ideológicamente los discursos centralizados y canónicos. En efecto, la producción cultural de los años cincuenta se ha asimilado a tal extremo que en los círculos académicos el arte producido durante el periodo de la inmediata posguerra se ha considerado de un modo casi exclusivo de acuerdo con criterios desarrollados durante la Guerra Fría por parte de críticos de arte avispados, pero partidistas, que construyeron un camino nuevo hacia la calidad dejándose llevar por el torpedo de Alfred Barr casi a ciegas, en medio de su propio mapa formalista y muy preciso. Aquí lo esencial es permitir que las decisiones estéticas que se tomaron en condiciones específicas sean reevaluadas, para captar así la calidad de ciertas expresiones que durante mucho tiempo ni siquiera han tenido la ocasión de ser expuestas, debido al rígido régimen de la crítica de arte y de las prácticas museísticas en general. Analicemos, así pues, este proceso mediante el cual se configura la cultura y el gusto.

La reconstrucción en Francia y el Salón de 1944

El período de la inmediata posguerra estuvo caracterizado por una dilatada y muy difícil recreación de un paraíso perdido, en una época en la que las relaciones internacionales se estaban desintegrando y las producciones artísticas y culturales empezaban a ser cruciales dentro de la política exterior del este y el oeste, a medida que se iniciaba la Guerra Fría. Fue en esta región, en la artística, donde Francia pudo encontrar algo por lo que hacer campaña. Su imagen cultural fue considerada una ayuda a la hora de volver a poner al país en el escenario internacional. La cuestión crucial era decidir qué clase de imagen era la apropiada para su reinclusión en el ámbito internacional. No iba a ser cosa fácil, a pesar de las altas esperanzas que albergaba Francia, porque las divisiones de las distintas fracciones no solo eran graves en la esfera política, sino que también tenían una presencia violenta en la cultural. Los críticos de arte, que escribían en periódicos politizados, defendían y trataban de imponer distintas estéticas, en función de su visión política para un nuevo mundo de posguerra, y Francia, como Italia, pasó a ser un lugar capital en la propaganda, un lugar codiciado en su condición de converso por las dos grandes fuerzas definitorias del momento, Rusia y Estados Unidos

Atrapada entre ambas, la cultura francesa fue como la cinta roja que se cuelga en el centro de la cuerda empleada en un tira y afloja entre dos equipos de rivales forzudos, pasando alternativamente de un bando al otro en una competición a cara de perro, aunque a menudo fuera sutil. Para Francia, lo que estaba en juego –tras haberlo perdido prácticamente todo, incluida una gran parte de su honor, durante la Ocupación– era su propia imagen, su pasado y su presente cultural; no obstante, a menudo presentaba esa imagen de maneras desconcertantes. Por ejemplo, el gobierno francés remitió dos



Eric Gaillard
*Pau libéré le 21 août par nos
braves FFI, 1944*

exposiciones simbólicas a Estados Unidos justo después de la Liberación: una gran exposición de moda titulada *Théâtre de la Mode*, en 1945, y una de pintura en 1946. Si la presentación de un total de 228 maniquíes de setenta centímetros de altura en la exposición dedicada a la moda supuso un éxito sin precedentes, la exposición de arte fue un motivo de vergüenza para los franceses, debido a la naturaleza excesivamente tradicional del *establishment* elegido. Los críticos estadounidenses, como Greenberg, aprovecharon la ocasión para proclamar que el arte francés estaba moribundo, y para afirmar a los cuatro vientos que el arte norteamericano llevaba todas las de ganar en la competición por la supremacía cultural mundial.

Pero no iba ser tan sencillo, toda vez que el Congreso de Estados Unidos incurrió simultáneamente en una grave metedura de pata al retirar, por razones puramente políticas, una brillante exposición de arte moderno estadounidense que iba a recorrer buena parte de Europa. Se trata de una historia ahora de sobra conocida, pero conviene añadir que esta absoluta incompreensión de las cuestiones culturales propició que Estados Unidos renunciara por completo a toda actividad estatal de promoción de la cultura, dejándola en manos del sector privado. Francia y Estados Unidos, en sus aspiraciones respectivas de mostrar al mundo que cada uno de ellos era el líder cultural sin rival posible, comenzaron por cometer graves errores estratégicos.

En 1944, el Salón de Otoño organizado en París posiblemente supuso el primer acontecimiento que señaló el comienzo de una nueva era, una nueva civilización tras muchos años de sufrimiento y de ocupación. Fue una señal importante, porque no solo celebró la existencia de una serie de obras de jóvenes artistas franceses que habían desarrollado un estilo parisino renovado y moderno durante la Ocupación, sino porque también, en tanto gesto simbólico, el Salón rindió homenaje a un nuevo seguidor del comunismo: Pablo Picasso. Se dedicó toda una sala a sus obras más recientes, clara señal de que la Francia que había emergido de la Resistencia, encabezada por el Partido Comunista, definitivamente aspiraba a alejarse de la Francia de Vichy, realineándose con los valores del progreso.

Este tratamiento colocó a Picasso en un lugar aparte, como símbolo de una nueva era, al margen de otros maestros de importancia, como Henri Matisse, Pierre Bonnard, Raoul Dufy, Marcel Gromaire y Maurice Brianchon, también representados en el Salón. Más que un homenaje a un pintor, fue la señal de que por fin se había producido la victoria definitiva sobre las fuerzas del mal y sobre el colaboracionismo, una victoria que tenía rostro propio, una cara internacional y moderna: la de Pablo Picasso. El mensaje llegó a ser tan fuerte, y tan abrumador para algunos, que hubo violentos altercados en la sala dedicada a Picasso durante la inauguración de la muestra, a tal punto que fue preciso llamar a la policía para proteger las obras de su posible destrucción por parte de los incontrolados. A tenor de las informaciones de

prensa, parece ser que el gentío que se congregó fue enorme, y que por momentos fue totalmente imposible mantener el orden; algunos cuadros fueron retirados de las paredes, otros sufrieron cortes y desgarros.

Una de las razones de este estallido de cólera popular fue que algunos de los cuadros recordaban de manera especialmente vívida el horror de la Ocupación; uno tras otro, los cuadros (setenta y cuatro en total, más cinco esculturas) eran muestra patente del sufrimiento psicológico y claustrofóbico padecido durante aquellos años de silencio. Pero también eran manifestación de una reacción en contra del colaboracionismo, y la estatura moral de Picasso aumentó sensiblemente en este contexto. El hecho de que durante muchos años este tipo de arte no estuviera disponible al público, y de que los jóvenes estudiantes de arte no estuvieran acostumbrados a verlo, también tuvo algo que ver con el desagradable incidente. Pero más peso tuvo, al parecer, el que un Picasso moderno y triunfante significase, en el codificado escenario del arte, la existencia de una izquierda triunfante, de una poderosa resistencia.

Tomando todo ello en consideración, esta muestra, y la enorme visibilidad de que Picasso gozó en ella, fue sintomática de las nuevas y violentas divisiones que estaban produciéndose en el seno del mundo del arte parisino. En el centro de la sala se había entronizado un cuadro de gran formato y bastante simbólico: *L'Aubade*. Esta imagen, que representa a una mujer/musa/nación dormida, a punto de ser despertada por un músico, transmitía muchísimo a un público de sobra versado en los dobles sentidos y los sobrentendidos. El cuadro hablaba de la violencia, la alienación, la espera, el confinamiento, la laxitud, el ahogo, la opresión y el silencio preñado de significados; el cuadro más bien gritaba a los cuatro vientos todo esto, aunque lo hiciera en silencio, en una suerte de introspección conocida en la Francia ocupada.¹ Picasso hablaba alto y claro por medio del silencio de la pintura, o hablaba volublemente en sus poemas escritos durante la guerra. Por ambos medios pudo generar una cierta liberación psicológica. Se había convertido en un héroe, en un Jacques Louis David de su época, tarea rematada con su nombramiento como director del comité de la «depuración».

Al situar a Picasso en el centro del Salón, «le París Résistant» dio al mismo tiempo y con un solo disparo en varias dianas. El Estado de Francia reconocía la talla heroica de este gran artista de vanguardia, cuyo arte había vilipendiado la Francia de Vichy. De hecho, según escribió Louis Parrot en *Les Lettres Françaises*, Picasso era como un ave fénix renacida de las cenizas de la guerra: «Es el símbolo de la pureza, al que todos necesitamos para redescubrir el equilibrio en estos tiempos de incertidumbre, una fuerza estable de la naturaleza que pese a todo desborda cultura. Su presencia, por sí sola, fortificó al mundo que lo rodeaba durante la Ocupación... Devolvió la esperanza a quienes empezaban a preguntarse por nuestras exiguas posibilidades

de salvación. Su convicción... de que estaban por llegar días mejores merece la gratitud de todos los intelectuales, de todos los artistas de nuestro país.»²

Picasso también fue representante de la energía renovada de Francia después de la guerra, razón por la cual se convirtió en figura icónica del Partido Comunista tras su compromiso con el mismo, al cual se dio notable publicidad en los periódicos en octubre de 1944. Era el arquetipo perfecto que estaba buscando la intelectualidad francesa para dar al país una imagen moderna e internacional.

El Salón también fue escaparate de una Francia más tradicional, ya que Braque, Matisse, Bonnard, Gromaire y Vuillard estuvieron presentes junto con otros pintores más jóvenes, como Tal Coat, Fougeron, Pignon y Gishia. Fue un reconocimiento del arte moderno francés en general, un arte que era continuación de la tradición sin caer en el academicismo. Pero aun cuando estuvieran representados todos esos artistas, incluidos los llamados «Jeunes Peintres de Tradition Française», que se habían hecho famosos durante la Ocupación, su arte lleno de maternidades, de paisajes rurales, de naturalezas muertas, rápidamente quedó convertido en un telón de fondo más bien insulso sobre el cual destacaba la obra de Picasso, que a un tiempo sombría, tonificante, mordaz, alborozada, secreta y formalmente deslumbrante, de un modo casi literal se convirtió en el corazón de Francia.

La estrategia de Pierre Francastel, que publicó un libro señero titulado *Nouveau dessin, nouvelle peinture: L'École de Paris*, y del *establishment* cultural francés en general, dio la impresión de ser una especie de «gran salto atrás» con el fin de conectar de nuevo con un pasado brillante, borrando de ese modo cuatro años terribles de ocupación y de colaboración con el enemigo. De este modo, la ocultación terapéutica no pudo sobrellevar las enormes transformaciones ideológicas y emocionales de la posguerra: su tragedia fue que los comisarios de las artes aún trataban de librar una guerra caduca, sin darse cuenta de que los objetivos eran de pronto inmensamente distintos. Libraban una batalla nacional, cuando la apuesta que estaba en juego era de índole internacional.

Para los que dieron respaldo a Francastel, no parecía que hubiera la menor esperanza más allá de los valores de la Escuela de París. Gaston Diehl y Bernard Dorival, por ejemplo, en un número especial de la revista *Confluences*, defendieron la pintura tradicional que representaba los valores de una Francia idealizada, una Francia cartesiana, clásica, como si la guerra no hubiera cambiado nada. «Sosegada, reservada, intelectual en su sensibilidad, lógica y razón, nuestra pintura francesa moderna parece continuar, prolongar la del pasado. Como aquella, merece el calificativo de clásica. ¿Qué quiere decir esto? Quiere decir un arte que es merecedor de su nombre, que tiene apelativo

2 Louis Parrot: «Hommage à Pablo Picasso qui vécut toujours de la vie de la France», *Les Lettres Françaises* (7 de octubre de 1944), p. 1.

1 Este cuadro desempeñó un papel análogo al de la famosa novela de Vercors, que en 1947 adaptó al cine Jean-Pierre Melville, y que también hablaba del silencio, de la interiorización, de la alienación, del miedo, pero que por encima de todo hablaba de una Francia llena de orgullo.

universal... y un valor [que] solo puede ser procedente de un contenido intelectual y racional... Siempre ha sido propósito del arte francés dar a todos los movimientos, incluidos los más barrocos, la modalidad de lo clásico y de lo universal.»³

Si Francia, seguía diciendo esta teoría, contaba con dos genios complementarios en Picasso y Matisse, ¿no sería maravilloso que la joven generación pudiera combinar una y otra calidad? Esta era la utopía que estaba buscando el *establishment*, y que de hecho encontró en artistas como Marchand, Gischia, Estève o Pignon. Pero estas manipulaciones de los genes estéticos no produjeron una serie de gigantes, sino una serie de híbridos deformes, aunque coloristas y entretenidos. Estos artistas se expusieron en el extranjero ya en fecha muy temprana, en 1946, en uno de los errores tácticos más trágicos que se dieron en la era cultural de la posguerra, por cuanto que Clement Greenberg aprovechó esa muestra en el Whitney Museum para vilipendiar la calidad del arte francés y desechar por completo la cultura francesa de posguerra, con la sola y sorprendente excepción de Jean Dubuffet y De Kermadec.⁴

El bueno, el malo y la guapa

La reconstrucción de la imagen de Francia, cómo no, al igual que cualquier otro tópico nacional, se basó en la autopromoción, la construcción y la percepción errónea de la propia identidad. Esta imagen era crucial, al tiempo que muy sensible. Baste recordar los problemas que tuvo Django Reinhardt cuando tocó una versión jazzística de la *Marseillaise* en 1946, tras volver a unir fuerzas con su amigo, el violinista Stephane Grappelli: la grabación fue censurada, tachada de irrespetuosa y prohibida su distribución. Tan frágiles eran esos símbolos nacionales que ni siquiera los dedos celestiales de aquellos dos músicos tan elegantes gozaban de permiso para jugar con ellos, ni siquiera para tocarlos.

En 1945, en efecto, el mundo había cambiado para siempre, y Francia encontraba grandes dificultades para adaptarse. Había ciudades destruidas, la economía estaba destrozada, escaseaban los alimentos y, a pesar de los sentimientos de esperanza —a fin de cuentas, Marianne Michel seguía cantando *La Vie en rose* y Jacques Hélian con su orquesta daba todo su swing a un tema como *Fleur de Paris*—, la vida era difícil.

En la superproducción casi hollywoodense que fue la Guerra Fría, las imágenes, los símbolos, la cultura y el arte adquirieron un papel importante en tanto armas predilectas de unos y otros tan pronto quedó claro que la reutilización de la bomba atómica era algo impensable. En este peligroso juego del escondite, se sobreentendía en toda América que Estados Unidos era el

3 Michel Florisoone también dijo algo semejante en *Les Nouvelles Littéraires*, en un artículo titulado «Le Patrimoine artistique»: «El arte francés tiene su propio ciclo como lo tiene el agua, y para que fluya el agua de los ríos es imperativo que lleguen las nubes de lejos, del mar, de tierras lejanas, a llenar los manantiales. El arte francés perpetuamente se transforma, se reproduce, se dispersa, pero crece sobre un terreno fértil que humedece la lluvia. Necesita un mínimo vital de productos de importación.»

4 Véase su «Review of an exhibition of School of Paris Painters», en *The Nation* (29 de junio de 1946). Citado en John O'Brian (ed.): *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism. Volume 2: Arrogant Purpose, 1945-1949*. Chicago/Londres: University of Chicago Press, 1988, pp. 87-90.

Bueno, que el Malo era la Unión Soviética y que Francia, en fin, Francia era la Guapa. En muchas otras partes de Occidente, en especial en Italia y en Francia, esta construcción no siempre se sostenía de ese modo. El Bueno y el Malo a menudo cambiaban de papeles, aunque la Guapa seguía siendo la misma. Francia era guapa.

Se trataba de un concepto difícil, construido sobre todo después de la guerra por los medios de comunicación estadounidenses, los críticos del arte y de la cultura que estuvieron avispados en su deseo de retorcer una de las características de la cultura tradicional francesa (la alta cultura, la alta costura, etc.) y deformarla, de modo que se alinease no con la belleza y el deseo, sino con la debilidad. Esta estrategia tuvo grandes éxitos, y en cierta medida sigue siendo operativa todavía hoy. Basta con ver el modo en que se representaba a los artistas franceses por oposición con alguien como Jackson Pollock, revuelto en un torbellino de movimientos veloces, de vitalidad, por comparación con la imagen de Matisse en cama y empleando las tijeras, igual que si fuera un niño, para fabricar recortes de papel. El propio Georges Mathieu, que se forjó todo un nombre como veloz soldado en su defensa de la abstracción, al pintar sobre un escenario sus enormes escenas de batallas, en abstracto, fue retratado en la revista *Time* como si fuera una lánguida odalisca.

En un mundo nuevo y despiadado como el de la Guerra Fría, un gesto como ese era naturalmente el beso de la muerte. Pero Francia supo ver no obstante en su gloria pretérita, empapada en el lujo, la clave de un futuro remozado de arriba abajo, lo cual entrañaba que el próximo siglo tendría que ser, para Francia, rutilante. Francia al fin y al cabo había sido el símbolo de los buenos tiempos, de la alta cultura, de la cota máxima alcanzada por la civilización. París era, o cuando menos debía seguir siendo, el centro de la calidad occidental, el destino predilecto del turismo. Por esa razón, ya en 1945 se creó el *Théâtre de la Mode* y se envió como exposición itinerante a Nueva York y a San Francisco, donde cosechó un gran éxito de público. Ese éxito, sin embargo, surtió resultados ambiguos, perversos, al conservar una imagen de Francia como mujer sin duda hermosa, pero débil, congelada para siempre en la mentalidad de los norteamericanos, como bien se ve en la descripción que en 1946 hizo Clement Greenberg del arte francés.

No obstante, desde el primer momento, en París sí fueron la moda y las mujeres símbolos reales de la resistencia, no de la pasividad. Escuchemos a Lise Deharme, que era la comentarista encargada de los asuntos de la moda en el periódico comunista *Les Lettres Françaises*, que en 1944 decía lo siguiente acerca de las parisinas durante los años de la Ocupación: «Sí, las parisinas, las auténticas, durante cuatro años... tuvieron la elegancia de un caballo de carreras, no la de un caballo de tiro. Estas mujeres, con una lágrima en los ojos y una sonrisa en los labios, guapas, bien maquilladas, discre-

tas y profundamente insolentes en sus trajes impecables... sí, exasperaron en efecto a los alemanes. La belleza del cabello, del cutis, de los dientes; la esbeltez del talle... todo eso realmente los ponía de los nervios. Aquellas parisinas fueron verdaderas resistentes. Ricas o pobres, su presencia adorable desinfectaba las calles y el metro maloliente. Jóvenes como las flores, maduras como la fruta, aquellas “maniacas de las bicicletas” arrancaban sonrisas de los rostros de tantos hombres desencantados.»

En la hora de la Liberación, así las cosas, la moda estaba considerada como foro importante de discusión y de identidad política. Pero cuando Christian Dior presentó su primera colección de posguerra, llamada «New Look», en febrero de 1947, y cosechó un éxito sin precedentes, las cosas cambiaron un tanto para el Partido Comunista. Al fin y al cabo, aquel fue el año en que comenzó la Guerra Fría, cuando Ramadier expulsó del gobierno a todos los ministros comunistas, y no en vano se le llamó «el año terrible». En 1947 se produjo una violenta serie de huelgas y hubo una profunda agitación social. En un primer momento, sin embargo, incluso el propio Partido Comunista aplaudió el esfuerzo invertido en la industria de la moda, ya que en un principio no vieron en ella la expresión de una lucha de clases, sino de la superioridad nacional ante los ataques comerciales de los norteamericanos: «¡Abrid los ojos, jóvenes modistas de París! No quieren que sigáis siendo las mejores del mundo. Lo que quieren es vuestro título, algo crucial para nuestro país. Mientras se extienda el miedo entre vosotras, las maniqués de California vendrán por primera vez a Francia para presentar sus ridículos diseños norteamericanos. Es un insulto al buen gusto de los franceses.» Para el Partido Comunista, la economía y el orgullo nacional eran más importantes que la lucha laboral de las modistas, quienes, como el resto de la nación, en 1947 se declararon en huelga. Pero al público en general aparentemente le costó más trabajo aceptar los obscenos despliegues del lujo. Poco faltó para que se produjera un serio incidente cuando los fotógrafos estaban haciendo fotos de la colección de Dior en las calles pobres de los alrededores de Montmartre. Según los reportajes publicados en la revista *Life*, que volvió a escenificar el incidente con la finalidad de fotografiarlo, algunas mujeres izquierdistas, indignadas por el despliegue de las hermosas modelos con sus ropas carísimas, hicieron pedazos las prendas del New Look, que formaban un contraste demasiado pronunciado con las deterioradas calles del viejo *quartier*. Fotógrafos y modelos tuvieron que marcharse al centro, a la *rive droite* del Sena, donde las modelos pudieron sentirse más a sus anchas. El suceso interesó a la revista *Life* por representar la llegada de un gusto femenino moderno y sofisticado a un país en el que aún merodeaban mujeres peligrosas, de la clase obrera, incapaces de apreciar tales bellezas. Esa era la batalla esencial en la nueva época.

Fuera como fuese, a muchos intelectuales franceses les quedó bien claro, a partir de 1947, que la situación política iba tornándose desesperada con

cada día que pasaba. Así escribía el historiador Maurice Duverger en *Le Monde* en septiembre de 1948: «Entre una Europa soviетizada y el imperio atlántico, es claramente preferible la segunda solución, porque en la primera instancia la esclavitud sería inevitable, mientras que en el segundo caso la guerra solo pasaría de ser una probabilidad. Si las circunstancias dictaran este dilema, elegiríamos la menos terrible de las alternativas. Pero como no estamos irremisiblemente atrapados, aún queda una tercera opción: la de una Europa neutral.»

Esta pragmática postura fue la que tomó también Dotremont, «surréaliste révolutionnaire» y poeta comunista, cuando se le preguntó qué haría si las tropas soviéticas entrasen en París. A su manera, famosa por su dialéctica, respondió de este modo: «Naturalmente, tomaría el primer avión con rumbo a Norteamérica.»

Si la cultura popular fue tan importante en la guerra cultural, imagínese qué furiosa y reñida iba a ser la competencia por el alma de Occidente en torno a la producción de gran arte.

Después de la caída: la nueva pintura moderna de Fautrier, Wols y Dubuffet

En octubre y noviembre de 1945 se presentaron dos exposiciones distintas ante un sorprendido público parisino: por una parte, la serie *Otages*, de Jean Fautrier; por otra, la obra de Jean Dubuffet en la galería de René Drouin. Así como ambas pusieron en tela de juicio la noción misma de gusto y propusieron una manera alternativa de representar el mundo, la de Fautrier fue la que estaba más íntimamente conectada con la memoria y la culpa sin redimir del público francés. No se hablaba de otra cosa en la ciudad, sino de lo intensamente que olía su obra al adusto mundo nuevo que iba poniendo al descubierto el final de la guerra. André Malraux escribió una breve introducción al catálogo de la exposición, en la que procuró establecer con precisión la importancia de semejante diálogo en torno al horror de la guerra y de la tortura, que seguía estando profundamente presente en el ánimo de los ciudadanos.

Cuando los periódicos comenzaron a publicar fotografías de los campos de la muerte a finales de 1944, la catástrofe pasó a ser una de las preocupaciones más candentes de Francia. Picasso, siempre en sintonía con su época, reaccionó rápidamente y produjo un cuadro de gran tamaño titulado *Le Charnier* (1945), con el que quiso lanzar un grito público de protesta contra el nazismo, aunque tal vez, y esto es más importante, también contra el delito de la colaboración con el invasor. El castigo quedaba a la vuelta de la esquina. La imagen, que recuerda su *Guernica*, era una violenta denuncia

de la tortura y las matanzas, metafóricamente enmarcada en una escena de interior –con lo cual se distancia al espectador–, se dispone como un laberinto modernista en donde la virilidad y la fuerza han sido crucificadas y expuestas para que todo el mundo las vea y las perciba, junto a una agonizante mujer de tintes goyescos transportada, o eso parece, por una «petite mort». Toda una comunidad había sufrido el terror y la tortura, pero no había sido vencida, como claramente anuncia el puño cerrado del comunista que indica un futuro más feliz, un nuevo comienzo (aun cuando la versión definitiva del cuadro no fuera tan esperanzada como podría haberlo sido a tenor de los dibujos preliminares).

El proyecto de Fautrier, presentado en la Galerie Drouin en 1945, al contrario que tantos otros que se ocuparon del doloroso tema de la muerte y la violencia de una manera sumamente realista, como André Marchand, *Tal Coat o Music*, se mantiene a un nivel puramente personal y nos lanza a la cara el horror por medio del tamaño íntimo de las obras y la textura de sus superficies. El espectador finalmente se encuentra frente a un espejo, para subrayar de ese modo, como ya descubrió el poeta Francis Ponge, la dura realidad de que todos eran cómplices de esa violencia de dimensiones históricas. En efecto, las imágenes inmóviles y en apariencia apacibles de cabezas decapitadas, de torsos mutilados, que produjo Fautrier, flotan en la superficie de los cuadros y se expanden lentamente hasta ocupar el espacio del espectador, hasta que también lenta pero profundamente penetran en nuestro estado de ánimo. Nuestra imaginación queda irrevocablemente invadida por estas formas planas hasta que esas cabezas cortadas pasan a ser las nuestras, envuelven nuestros perfiles y notamos que nuestra propia carne se arruga, se cubre de sudor, experimenta la podredumbre de la materia en descomposición. Se sobreentiende que saldremos de la sala con esas caras de luna llena adheridas a la nuestra como si fuesen máscaras. Obviamente, todos somos culpables. Esta relación corporal que se entabla con el espectador a muchos les pareció en aquella época la única manera de representar el horror innombrable, aun cuando generase una fascinación irreprimible, o quizás por eso mismo.

Pero tan pronto llegaron las imágenes del Holocausto a los quioscos de prensa, quedó claro el peligro existente de tratar de un modo sensacionalista la carnicería; es algo evidente en las escalofriantes fotografías que hizo Lee Miller para *Vogue*. Presente en el momento en que se abrieron los campos en Alemania, Lee Miller nos propone una imagen asombrosa, un grupo de turistas/soldados que contempla un montón de cadáveres perfectamente apilados en forma de cubo: no solo miran, sino que también charlan, ríen y se pasan, a la vez que un soldado estadounidense con gesto amistoso toma fotografías de este exótico y novedoso entorno. El empleo que hace Fautrier de un vocabulario abstracto le permite rehuir todo sensacionalismo, al tiempo que hace pensar en la sensualidad de un espectador virtualmente

sepultado en el barro, en el fangal, con los restos de los cadáveres violados. El retorno del cuerpo a la suciedad, a algo que rezuma a mitad de camino entre el polvo deshecho y el fluido viscoso, es algo que no se termina de captar del todo, es la región de lo indeterminable. Ese es el momento que Jean Fautrier escoge para presentarlo en su serie, titulada *Otages*. Esos cuerpos reciben un tratamiento no de objetos que sea preciso describir y estudiar, sino el de cuerpos cuya existencia hay que experimentar individualmente por medio de una relación más epidérmica que intelectual. Aquí, en realidad, los cuerpos están a menudo blandos aún, han sido recién asesinados, de súbito despojados de la vida, y aparecen frotados contra la superficie de la tierra e incrustados en ella delante de nuestros propios ojos. El espectador no es un *voyeur* científico, sino una persona profunda y físicamente inmersa en la crudeza, en el estremecimiento empastado de la carne.

Fautrier, según se cuenta, nunca llegó a ver las atrocidades en persona. Oyó disparos, gemidos; oyó los relatos de otras personas. Su experiencia fue la de un auditor. Tuvo que visualizar las escenas, cosa que hizo con placer y no sin cierta dosis de fantasía.

Ya en 1943, Charles Estienne, al hacer una crítica de la exposición abundó en la discrepancia existente entre la seriedad del asunto representado en *Otages* y la animación casi forzada de los colores elegidos en su plasmación. Estienne insistió en que, pese a ciertos alegatos en sentido contrario, esos cuadros tenían en verdad un encanto innegable, gracias sin duda a un consumado arte culinario cuyo propósito no era otro que, obviamente, hacernos salivar (festejo ya delineado con evidente vergüenza por André Malraux en su primer texto sobre Fautrier). Lo que molestaba a Estienne era sentirse manipulado por todo el colorido de los artificios técnicos, encandilado y llevado de ese modo a olvidar el tema subyacente; como golpe de gracia, anunció que los rehenes [*otages*] se habían perdido en la refriega, sobreseída su necesidad por un ánimo suntuoso y libertino que, añadió, era acorde con la propia Galerie Drouin, cómodamente situada en el estuche de joyero parisino que era y es la Place Vendôme. La cuestión de fondo era más compleja que la de un mero enfrentamiento entre kitsch y gran arte; en realidad, se trata de una redefinición de la sensibilidad moderna, una nueva forma de abordar la vieja cuestión de la representación de un modo espeluznantemente astillado tanto política como moralmente.

Si el de Giacometti es el hombre que camina a contrapelo de Arno Brecker, las mujeres de Fautrier son los residuos de la destrucción fascista. Por el mero hecho de estar allí, por abrir sus heridas al público, parecen deplorar la vergüenza de la aceptación, por parte de un numeroso público francés, del viril sistema de representación empleado por Arno Brecker. Estas imágenes aplanadas de cuerpos rotos, hechas con yeso y finas capas de papel, desuellan en tanto gesto voluntarioso y melancólico frente a la potencia des-

tructora de las esculturas nazis en mármol, influidas por los modelos griegos. El yeso se opone al mármol; el fluir horizontal contradice la erección y la verticalidad. Las mujeres torturadas están dolorosamente en pie frente al Nuevo Hombre del fascismo, a años luz de las esculturas femeninas, carnales y opulentas que produjo Maillol y que fueron populares en París durante los años de la Ocupación. Los hombres de Brecker se hicieron a imagen del viril conquistador alemán; las mujeres de Maillol tuvieron la condición de símbolo de la Francia ocupada, abandonada, disponible. La clasificación por géneros no es ni mucho menos inocente. Cuando uno recuerda que Robert Brasillach publicó un virulento artículo en el que ensalzaba la colaboración, el 19 de febrero de 1943, mientras Fautrier trabajaba en esta nueva serie, hay que comprender las destacadas connotaciones y los peligros que aún tenía el arte. En su artículo, Brasillach describió su muy emotiva relación con Alemania en términos nada ambiguos: «Por si alguien desea saber cuál es mi opinión en su totalidad, diré que yo no era germanófilo antes de la guerra, que ni siquiera lo fui al comienzo de la política del colaboracionismo; solo estaba entonces en busca de razones. Pero ahora las cosas han cambiado; he desarrollado una relación con el genio alemán y nunca lo olvidaré... Gústenos o no, hemos vivido juntos; los franceses pensantes más o menos se han acostado con Alemania durante estos pocos años, y el recuerdo permanecerá dulce en su memoria.»⁵ Tras un pronunciamiento como este, las orondas esculturas femeninas de Maillol empezaron a tener pleno sentido, al igual que los cuadros antagónicos de Fautrier, respecto del efecto que tuvo en las mujeres de Francia la terrible alianza metafórica descrita en el artículo (que a Brasillach le costó la vida después de la Liberación). El sentimiento de venganza en contra de aquellos que permitieran que su ternura por el invasor creciera y se desarrollase fue profundo y fue feroz. De hecho, una excesiva proximidad con los alemanes les costó a las francesas, con la Liberación, el símbolo mismo de su feminidad: el cabello.

Así pues, por medio de la imagen de la mujer, Fautrier habla de la pérdida de la humanidad. La muestra de cuadros que se reunió en la primera exposición de Fautrier fue contenida, rítmicamente organizada en torno a dos obras de gran tamaño, dos torsos colocados uno frente al otro, que interrumpían el flujo de los rostros alineados sobre las paredes como si se hallasen ante un pelotón de fusilamiento: el público. Para reforzar el dramatismo, se presentó sobre las líneas del Calvario cristiano tradicional (las estaciones de la Cruz), con toda la violencia, el dolor, la redención y la sensualidad tradicionales bien visibles a simple vista. La presencia de varios rostros que tenían ojos duplicados daba la impresión de estar presenciando el hundimiento, el desmoronamiento de los cuerpos, al tiempo que se visitaba esa catedral del dolor. Pero hablaban de un modo muy específico, precisamente el opuesto a Picasso, como ya reconoció el poeta Francis Ponge: «Después de Picasso –masculino, solar, miembro viril, erección, líneas rectas y verticales, generoso, al ataque, exteriorizado–, Fautrier representa la faceta femenina y felina

de la pintura: lunar, maullante, agua en calma, marisma, atrayente, retirada (tras una tentativa de provocación). Atrae hacia él, hacia su interior, para arañar mejor al incauto que se deje hechizar.»⁶

6 Ibidem, p. 30.

El barro de Fautrier, una superficie tan temible y maleable, signo de la tortura de la tierra, deja su lugar en la obra de Dubuffet, de 1946, al asfalto de la urbe. En efecto, si la obra de Fautrier rezuma delicuescencia, seriedad e incluso una cierta pomposidad, Dubuffet expresa el humor y la intranquilidad crítica del «titi» parisino por medio de la reutilización de medios simples y de técnicas populares, como la sencillez de los dibujos y los grafiti. La violencia física deja paso a la violencia contra la tradición. Fautrier y Dubuffet se hallan en los polos opuestos del espectro de la reconstrucción. Dubuffet muy pronto fue objeto de atención en Estados Unidos gracias a una serie de exposiciones en la Pierre Matisse Gallery de Nueva York, y debido en especial a que, no sin ciertas reservas, Clement Greenberg llegó a la conclusión de que era el mejor pintor francés de posguerra. Las obras de otros pintores franceses que también expusieron obra en Nueva York en fecha relativamente temprana, como Bram van Velde y Wols, nunca llegaron a verse, ni por tanto a suscitar comentario ninguno. Solo en 1950, a decir verdad, comenzó el público norteamericano a hacerse una idea parcial de lo que se producía en París, y fue gracias a Sidney Janis. Empleando ciertos criterios formalistas, Janis presentó una serie de similitudes al emparejar a artistas franceses y americanos formando pares como Wols/Brooks, De Kooning/Dubuffet, Kline/Soulages, Pollock/Lanskoy, sin hacer hincapié en las diferencias de contenido. Si lo hubiera hecho, se habría dado cuenta de que en Francia no solo eran muchos los artistas interesados en continuar la gran tradición de la pintura moderna, como Pollock o De Kooning, sino que algunos también estaban interesados en cuestionarla, en poner su poder en entredicho, a menudo describiendo por medio de la pintura la imposibilidad de proseguir la tarea del arte moderno. Ese fue el caso de Wols, el cual procedió a desgarrar y hacer trizas la gran tradición, deconstruyéndola por medio del sueño de la representación moderna. De manera semejante, lejos de ser un pintor gestual, al contrario de como se le ha descrito a menudo, Soulages prefería analizar las herramientas de la pintura, sus cualidades, el lenguaje del pincel; prefería plasmar el acto esencial del pintor, tratando de limpiarlo del manierismo acumulado a lo largo de tantos años. El suyo era un arte profundamente analítico, casi estructuralista «avant la lettre»: un estudio del arte de la pintura, por así decir, llevado a cabo con paciencia, con hondura e inteligencia.

Wols, al contrario que Fautrier o Soulages, se sentía incapaz de abordar la construcción de una obra total, de implementar de nuevo la pintura moderna en los tiempos modernos. Lo que en aquellos momentos se necesitaba, ante el marasmo de tantas catástrofes, era poseer la «cólera de la expresión», como la describió Francis Ponge, que a uno le permitiera luchar con-

5 «Lettre à quelques jeunes gens», reimpresa en Robert Brasillach: *Œuvres complètes*, vol. 12, París: Club de l'honnête homme, 1963-1966, pp. 610-614, citado en Alice Yaeger Kaplan: *Reproductions of Banality, Fascism, Literature, and French Intellectual Life*. Mineápolis: University of Minnesota Press, 1986, p. 27.

tra los materiales y vencer en efecto a la materia. Si Fautrier construye en términos literales un monumento al modernismo, Wols no puede sustraerse a la desfiguración completa de la pintura. Cuando Fautrier reconstruye la expresividad desde cero, por medio de los objetos y la materia, Wols produce imágenes que tienden a desaparecer del lienzo mediante un proceso de entropía. Los cuadros abstractos de Wols también están hechos sobre una superficie plana, solo que no es la superficie dura de una mesa, ni el extenso cemento del suelo del estudio de Pollock, sino la superficie plana de su cama aún caliente. Sus cuadros se hallan casi siempre depuestos en el centro del lienzo, apresados en una fuerza centrífuga que da al espectador la sensación de que el material fluido que se dispone sobre el lienzo no permanecerá en su sitio, que desaparecerá tal como si el lienzo mismo lo absorbiera. Por más que se arañe y se rasque, nada valdrá para preservarlo en la superficie. Los cuadros de Wols versan sobre la inestabilidad, la desaparición, la incapacidad de permanecer aglutinados, la inutilidad misma del proyecto de la pintura. Creó su espacio de una manera determinada, con los efectos tradicionales de su oficio (la línea y el color), pero más en busca de la vida misma que de su representación. Con esta finalidad invierte el lenguaje tradicional. Por eso las líneas no definen nada en particular, los dibujos se deshilachan como un jersey viejo, las líneas se marchitan, se borran, se pierden en las superficies arenosas de sus cuadros granulados. Wols pinta con objeto de demistificar, de poner en duda la gran tradición. Rasca, retira la materia, la pintura, en vez de depositarla en el lienzo. Se agota tratando de mostrar hasta qué punto es imposible competir con los maestros del pasado, con Matisse, Picasso, Miró, etc. No se aprecia en su obra el intento por recuperar el pasado, por tratar con la historia. Todo está en un presente personal, cosa fácil de comprender después de que pasara cuatro años en los campos de concentración de Francia. «Lo primero que expulsó fuera de mi vida —dijo en una ocasión— es la memoria.» La experiencia directa y auténtica del momento sobrepasa la memoria manipulada. Su proyecto fue un rechazo radical del historicismo, a años luz de la construcción compleja en torno a las esferas de lo público y lo privado que subyace en el fondo de Fautrier, cuyos fantasmas y deseos estaban localizados en el interior del mecanismo de la representación histórica y pública. Wols no creía en todo eso, ni siquiera en una masculinidad no problemática, como atestigua una fotografía tomada en el campo de Dieulefit. Aparece en ella relajado, sentado en un umbral, con un signo de interrogación en la frente y la palabra «apátrida» escrita en un lateral, además de la palabra «viento» en el marco de la foto. Wols insiste aquí en su marginalidad extrema. La fotografía de Dieulefit es literalmente pasto de un ataque a pluma; su sexo aparece estriado, redibujado, transformado en una vagina mediante la adición de líneas trazadas con ira, como si fuera una sutura, tal como hizo en el cuadro titulado *Aile de papillon*. Aquí, el artista ha perdido todo su poder en una castración simbólica que vuelve a enmarcar la silueta del artista moderno dentro del tópico del receptáculo pasivo, incapaz de controlar siquiera su



Wols
Aile de papillon, 1947

propia vida. Una pasividad que Wols ha vuelto a implementar; en muchos de sus aforismos prefiere identificarse con la termita antes que con la mariposa, ya que la mariposa solo es bella un día, mientras que las termitas, que crean su hermoso castillo a partir de sus propias emisiones, son de una profundidad más patética. Sus cuadros son también emisiones de su vida. Lo que nos da a ver no es un mundo bien organizado, como el de Bissière, ni el caos, ni siquiera un caos bien orquestado, como el de Jackson Pollock, ni una bella y sabia acumulación de capas sucesivas de yeso y pintura, como en Fautrier. Wols comienza por la comprensión de que el lenguaje del estudio, la obra del pintor, nunca será capaz de expresar el efecto que la vida haya tenido en el individuo. En múltiples sentidos se podría decir que su obra constituye un asesinato de la pintura, visto claro está en términos positivos, como gesto de desesperación, como intento de hablar y de practicar la pintura, pero ya sin la estúpida ilusión de que con ello se pueda expresar el mundo. Para Wols, tras su experiencia de la guerra moderna y su vivencia de refugiado, era preciso vivir la historia como experiencia, no ya como recuerdo, ni como conocimiento. Estamos muy lejos de las preocupaciones de Fautrier o de Pollock.

Fautrier exalta la pintura, mientras Wols la humilla. Fautrier es el conductor de nuestras emociones, al tiempo que es el director de nuestros sueños y emociones. Ambos violan la pintura, pero Fautrier lucha con la forma, la aplasta y la vence, mientras Wols se agota y desaparece.⁷ A pesar de las similitudes formales, superficiales, las obras de muchos pintores que trabajaron en este período resultan drásticamente distintas. Las gotas de Pollock reconstruyen el proyecto modernista, mientras Wols lo suprime. Kline comenta la vitalidad urbana, mientras Soulages comenta la profunda significación que tienen los elementos básicos de los cuadros por medio de modelos prehistóricos. Y Hans Hartung, lejos de ser un integrante del «action painting», como tan a menudo se ha dicho, era por el contrario un organizador clásico de los sentimientos, a la manera de Delacroix, que rehacía meticulosamente sus esbozos personales para crear una declaración pública controlada, un tanto rebajada, en la que su estallido inicial de exceso emocional privado pudiera monumentalizarse y calibrarse de cara al consumo público, como una ópera o un concierto de música clásica.

Un llamamiento por una nueva abstracción

Parece irónico, además de ser fascinante, que durante el año de 1946, mientras Pierre Francastel, el famoso historiador del arte, trataba de defender a unos artistas jóvenes de los ataques de los académicos antimodernistas, algunos intelectuales del terreno del surrealismo no hallasen nada valioso en estas recetas estéticas caducadas. Con muy pocas palabras, muy bien elegidas, lograron proyectarlos a las tinieblas del pasado más remoto.

7 Fautrier obtuvo el Premio de la Bienal de Venecia de 1960. Wols murió a resultas de una intoxicación alimentaria y de alcoholismo, en una pequeña buhardilla de Saint-Germain-des-Prés. Tenía 38 años.

El futuro, al decir de los surrealistas, debería comenzar hoy mismo, con los problemas de hoy, en vez de decantarse por el reciclaje de soluciones del pasado.

Este fue el mensaje de Édouard Jaguer, el poeta y crítico de arte parasurrealista, en un artículo titulado «Les Chemins de l'abstraction», publicado por primera vez en 1946 en un periódico socialista llamado *Juin*. Se trata de un artículo muy importante, aunque poco conocido, que puso en el limbo las fabricaciones artísticas y nacionalistas de Bernard Dorival, Pierre Francastel y Gaston Diehl. El artículo no miraba atrás, como la conexión que quiso hacer Francastel con el arte románico, sino que proyectaba la mirada hacia delante, hacia un arte nuevo, dotado de sabor internacional, al paso de la tradición surrealista. Lo que buscaba Jaguer era más bien el idioma internacional que pudiera reflejar la nueva época abstracta, el nuevo ambiente postatómico.

Fue un artículo crucial, porque definía con bastante exactitud lo que muchos de los artistas jóvenes estaban debatiendo entonces: ¿cómo pintar, qué pintar después del autoritarismo, después del Holocausto, después de Hiroshima y Nagasaki?

Lo que protegían las instituciones era una imagen idealista de la Francia de ante-guerra, como si la derrota, la Ocupación y el nuevo mundo atómico y dividido en dos bloques no tuvieran la menor incidencia en la producción del arte en París. Era algo sin duda presente, reconocían, pero no correspondía a París hablar de ello. El papel de París siempre había consistido en civilizar al mundo enloquecido, no en describirlo. En efecto, este viejo sueño cultural que París aún rezumaba era lo que le impedía reconocer y defender, por medio de sus instituciones, el arte de la decrepitud y la desesperación que artistas como Wols y Bram van Velde, o incluso el arte reconstructor de Soulages y Hartung, producían en aquellos precisos momentos, que estaban más en sintonía con el cuestionamiento internacional/occidental. Esta ceguera institucional (de la crítica de arte y de los museos), naturalmente, no significa que todo estuviera en calma en el frente del arte, sino muy al contrario. Se trataba con toda claridad del comienzo de una guerra estética de trincheras, que iba a desarrollarse por medio de una nueva red de galerías parisinas, una red que iba a mostrar que a partir de 1945 una serie de artistas nuevos y de pintores no tan nuevos, pero reciclados, empezaba a producir obras antitéticas a los valores de la Escuela de París, todavía imperante, si bien dolorosamente relevante en el mundo de posguerra.

Vuelta a lo elemental: el retorno a lo primitivo bajo el temor atómico

El 25 de julio de 1946, una bomba atómica estalló en el atolón de Bikini, después de que los nativos que habían vivido en él durante siglos fuesen

desplazados a otra isla «por el bien de la humanidad», como informó la revista *Life*. El acontecimiento quedó documentado a conciencia, como si esta autopsia visual pudiera transmitir no solo el poder increíblemente destructor de la bomba, sino también el hecho de que la modernidad también podía entrañar un salto atrás, un salto hacia el olvido definitivo. Este acontecimiento, que para muchos iba a ser otra válvula de escape y entretenimiento (películas, tebeos, canciones) o bien un nuevo modo de ganar dinero (anillos atómicos, concurso de belleza atómica, cócteles atómicos, etc.), fue para algunos artistas buena prueba de lo que algunos de ellos ya trataban de expresar desde la guerra: que la humanidad iba retirándose hacia un ambiente muy pesimista, cuajado de miedos, en un mundo de angustias primitivas. Esto halló expresión de modos diversos en Estados Unidos. Phillip Evergood, por ejemplo, en un estilo realista, de caricatura, quiso mostrar cómo volvía la humanidad a la era de los simios. Ralston Crawford, por medio de un vocabulario abstracto, intentó en sus dibujos e ilustraciones para la revista *Fortune* precisar qué difícil iba a ser la representación de semejante conflagración y de su impacto en la vida cotidiana. Algunos otros artistas neoyorquinos se mostraron más interesados en estudiar las experiencias primitivas (Rothko, Gottlieb, Newman, Stamos, Baziotes) con el fin de hacer comentarios sobre este mundo nuevo y amenazante. Michael Leja ha analizado las estrechas y fuertes conexiones que existen entre artistas como Mark Rothko, Barnett Newman y Jackson Pollock, y la noción del «Hombre Moderno», la convicción según la cual el hombre moderno seguía estando dirigido por instintos totalmente incontrolables y primitivos y por impulsos inconscientes. El cine negro de Hollywood logró formular esta nueva era de ansiedad con una particular belleza.

El sueño de «un solo mundo» que defendía Wendell Wilkie después de la guerra quedó derrotado tras la famosa declaración de Winston Churchill, según el cual «el Telón de Acero» dividía el mundo de acuerdo con dos ideologías políticas. La bomba por un lado, y la agresiva coexistencia de los comunistas por el otro, no eran buen presagio de cara al futuro. La condición esencial de la modernidad pasó a ser una suerte de angustia primordial. Si bien los artistas, siguiendo la estela del surrealismo durante la guerra, trabajaban con conceptos universales descubiertos por medio del arcaísmo y la prehistoria, sus intereses no tardaron en desplazarse hacia la producción de las tradiciones indias de América. Si durante aquellos años Francastel intentó revivir en Francia la escena del arte por medio de un retorno a los valores románticos específicamente franceses, en Estados Unidos, hubo artistas como Barnett Newman, junto con los escritores de una revista de vanguardia como *Iconograph*, que iban a teorizar a partir de los postulados artísticos de los indios norteamericanos, aprovechándolos para su propia utilización con objeto de dotarse de herramientas e incluso de dotar de armas a los artistas modernos, en su búsqueda de una nueva expresión «norteamericana» de ese constante miedo contemporáneo. El desplazamiento que se dio

en 1946, de un arte socialmente orientado e influido por los pintores mexicanos de frescos, hacia un vocabulario abstracto basado en la imaginería amerindia, es claro indicio de un desplazamiento análogo hacia la importancia renovada de lo individual y lo nacionalista dentro de esta nueva crisis existencial.

Pintores como Steve Wheeler, Howard Daum, Will Barnett, Oscar Collier, Gertrude Barrer y Peter Busa, más o menos relacionados con *Iconograph*, publicada en Nueva York a partir de 1946 por Kenneth Lawrence Beaudoin, emplearon la vitalidad metafísica de la línea en el espacio aliada con el arte indio nativo, para proponer una refacción nacional de las cuestiones contemporáneas en línea con otros intentos contemporáneos. Estos artistas, con plena conciencia de la historia del arte moderno (el surrealismo y el cubismo), vieron en el arte indio una manera de reactivar, empleando formas nativas amerindias, la táctica ya empleada por el cubismo para galvanizar el arte moderno por medio del descubrimiento y el empleo del arte africano. Gertrude Barrer, por ejemplo, a través de una crítica razonada del surrealismo y de Breton, logró recomponer complejos pronunciamientos sobre la angustia moderna, filtrados por su profundo conocimiento de los diseños plásticos amerindios. Los *pintores del espacio indio*, como se hicieron llamar, emplearon la representación propia de la Costa Noroeste, o bien ciertos acentos peruanos o precolombinos, para generar patrones abstractos que creaban cierto sabor americano, empleando imágenes de estilo «First Nation» a medida que la noción de la especificidad cultural norteamericana comenzó a ser central después de la guerra. Para Steve Wheeler en particular (y escribió mucho a este respecto), se trataba de un factor importante de cara a la comprensión de la situación contemporánea. Son cuadros que intentaban, por medio de patrones compactos, tensos y complejos, entrelazados unos con otros, poner en la experiencia abstracta de la época un acento de los indígenas norteamericanos. Este homenaje a sus raíces norteamericanas no siempre fue bien aceptado, y en ocasiones se consideró formalmente demasiado cercano al modelo de partida. El trabajo del grupo estuvo repleto de una gran actividad visual, de ingeniosos juegos visuales, de grandes dosis de sentido del humor, como reconoció el propio Wheeler, aunque este elemento fue precisamente la razón de que no se les entendiera del todo bien en aquellos tensos tiempos de posguerra. En aquel entonces, existencia y responsabilidad eran las palabras clave, que a menudo excluían del todo la posibilidad misma del humor y la insolencia.

Para Barnett Newman, a quien también le interesó mucho gravitar hacia las tradiciones culturales locales, en el corazón de la cultura «primitiva» se encontraba el terror que se sentía frente al mundo. Sin embargo, Newman insistió en que si el terror «primitivo» era resultado de la confrontación con la naturaleza, todas las culturas tenían una significación específica de acuerdo con su entorno y su historia. Si el arte mexicano era resultado de la confron-

tación con el poder político, el arte de Oceanía era resultado del terror ante el poder de la naturaleza y las fuerzas misteriosas y abstractas, del mismo modo que no estaba el hombre moderno inmune ante esa clase de angustia: «la vida misma está llena de terror. La razón por la cual el arte primitivo se halla tan cerca de la mentalidad moderna es que nosotros, que vivimos en la época del mayor de los terrores que el mundo ha conocido, nos encontramos en situación de apreciar la aguda sensibilidad que tenía el hombre primitivo sobre esa misma angustia.»⁸ Como Newman era consciente del poder de destrucción de las bombas atómicas, añadió lo siguiente: «El hombre moderno es su propio terror.» Se podría decir, así pues, que Newman entendió que el artista moderno era componente crucial en la articulación de esta angustia sentida en lo más hondo, que tan difícil resultaba de expresar o representar, por tratarse de algo difuso e impalpable. El papel del arte consistía en despertar este sentimiento en nuestra psique de grupo sin fijarla con demasiada claridad en el realismo (pues de ese modo quedaría transformada en voyeurismo) ni en el surrealismo (pues de ese modo quedaría transformada en entretenimiento, en juego). Newman quiso trabajar con experiencias concretas y no con fantasmagorías e ilustraciones de la magia primitiva.

Lo que Newman estableció en este terreno fue un sistema significativo y original, hondamente enraizado en el pasado de Norteamérica, que hábilmente sustituía la Historia por las «historias», las anécdotas, los relatos y acontecimientos descritos en el arte de los frescos, pero sin llegar jamás al sentido profundo del yo.

Hacia 1946, así las cosas, varios grupos de artistas tanto de Nueva York como de París se vieron atraídos por las intrincadas manifestaciones y las hondas raíces del arte y la cultura de los indios norteamericanos, considerados como una fuerza liberadora, si bien las empleaban de maneras diversas. Bram van Velde, por ejemplo, fascinado por las máscaras amerindias de la Costa Noroeste que llevaron Georges Duthuit y André Breton de Estados Unidos después de la guerra, las utilizó en la producción de su pintura, aunque de un modo sumamente cauto y decorativo. Reconociendo la explotación de la cultura africana que se había producido ya en el seno de la gran tradición moderna, puso en su obra gran cuidado al introducir las máscaras de la Costa Noroeste, aunque simultáneamente privó al espectador del placer del reconocimiento y la posesión. Las formas de las máscaras quedan incompletas; visualmente resultan muy inestables, como si se deslizaran fuera del campo visual en cuanto las tenemos apresadas por medio de la mirada. Al igual que las auténticas, constantemente se transforman en nuestro ánimo: se ve el nacimiento de un pico, parece que asoma un ojo, pero rápidamente se disuelven en un despliegue de posibilidades distintas. El pintor rehúsa darnos la totalidad del objeto para la contemplación, y muestra esta negativa por medio de colores llamativos.

8 Barnett Newman: *Art of the South Seas*. Exposición celebrada en el MoMA a comienzos de 1946; el artículo se publicó en español en junio de 1946, en *Ambos Mundos*; reimpreso en *Barnett Newman: Selected Reviews and Writings*. Berkeley/Los Ángeles: University of California Press, 1990, p. 100.

De este modo, Bram van Velde se disoció de los dos grandes padres del arte parisino: Picasso y Matisse. Esta manera inestable de pintar, no obstante, terminó por prestarle una suerte de invisibilidad casi absoluta; sus cuadros resultaban demasiado elusivos, no podían tener una utilización inmediata. Los pintores del espacio indio, por otra parte, padecieron el problema opuesto. Su proximidad al modelo original y su ingenio impidió que el medio del arte supiera reconocer su reinención del modernismo, dotado de sabor local.

También Jackson Pollock utilizó hasta el verano de 1946 la tradición del arte indio, aunque filtrada a través de una imaginería jungiana, para articular su energía en relación con el inestable mundo de posguerra. Sin embargo, el trascendental acontecimiento que se produjo durante aquel verano le llevó a replantearse su relación con el cubismo, el surrealismo y las tradiciones amerindias.

En el verano de 1946, Jackson Pollock dio comienzo a una vida nueva. Abandonó la ciudad de Nueva York con Lee Krasner, con quien acababa de casarse, para instalarse en The Springs, en East Hampton. En un bucólico entorno, allí pasó todo el verano reparando un antiguo granero para transformarlo en un estudio en el cual pudiera trabajar duramente de cara a su próxima exposición, programada para comienzos de 1947 en la Betty Parsons Gallery de Nueva York. Esta es una exposición importante porque documenta un radical cambio de rumbo en el modo de trabajar del artista. Los cuadros expuestos en enero de 1947 son claramente de dos tipos, clasificados en dos categorías: la serie de «Accabonac Creek», que toma su nombre del arroyo que pasa por la que fue su finca, y la otra, «Sound in the Grass». La serie de Accabonac reagrupa aquellas obras que emplean motivos automáticos y surrealistas como trampolín para realizar estudios psicológicos. Se trata de cuadros como *Blue Unconscious* o *The Key*, que de formas diversas, y truncas, pugnan por imponerse en medio de una tempestad de signos, de intentos, de arañazos, de arabescos inciertos, dejando mucho a la imaginación del espectador, al cual se le permite, en una rápida confrontación con una serie de formas aparentemente inacabadas, desarrollar una cadena intacta de significados. *Circumcision* o *Blue Unconscious*, por ejemplo, logran asociar de una manera no lineal la tradición de los frescos mexicanos con el surrealismo, con el objeto de desencadenar la presencia de algún espacio psicoanalítico en el que la violencia del momento histórico y lo personal se funden en una misma exposición narrativa, aun cuando se halle rota. La otra serie, «Sound in the Grass», rompe radicalmente con esta tradición establecida. De pronto, Pollock halla una vía, yo creo que bajo la presión producida por la mediatización de la explosión en el atolón de Bikini, para continuar, del mismo modo que Fautrier, la tarea de pintar la realidad moderna y la historia en el momento en que se hace, y el lugar que el individuo ocupa en ella. No quiero decir que cuadros como *Eyes in the Heat* o *Shimmering Substance* sean una ilustración directa de Bikini, nada más



Jackson Pollock
Eyes in the Heat, 1946

lejos de ello: sí creo que deben considerarse como una reflexión sobre la representación de la vida moderna bajo esas nuevas y aterradoras circunstancias, cuando las condiciones, para tantos artistas, parecían tan nefastas que las simples soluciones estéticas del pasado no podían ser suficientes para dejar cuenta de la modernidad. Esta seguía siendo una de las grandes cuestiones con que se enfrentaban los artistas modernos: ¿cómo continuar la tarea de pintar cuando todas las ilusiones que uno pudiera tener han sido acibilladas por la historia o por la teoría? Pollock, en calidad de pintor moderno, tenía que prestar testimonio de este mundo nuevo, un mundo confrontado con peligros de capital importancia, incluso con la aniquilación total. Así como André Masson trató de rehuir durante la guerra el mirar demasiado de cerca la vida lujosa y peligrosa en la hierba (*The Earth Soaked in Blood*, de 1943),⁹ Pollock parece, hallándose bajo esa nube amenazante en su finca de Connecticut, haberse replanteado su papel de pintor y mirar más de cerca lo inmediato, la tierra misma, por así decir, describiendo el microcosmos que lo rodea, al que escucha atentamente, como escucha de un modo casi religioso el viento y mira de cerca, de una manera casi alucinada, la hierba que crece alrededor de su estudio en ese lugar nuevo, llamado The Springs, en East Hampton. En ese nuevo ambiente pastoril Pollock descubrió una vía, por medio de la naturaleza, de pintar la nueva situación del mundo con un sesgo más conmovedor y más profundo que por medio de cualquier previsible estilo jungiano. Fue como si Jung no le dejara espacio suficiente para alcanzar cuestiones de más calado que lo puramente personal, como si los símbolos se hubieran cansado de remitir una y mil veces por todo significado a los mismos problemas. Las cuestiones que era preciso abordar entonces parecían más amplias, más profundas, más amenazadoras. Por espacio de unos cuantos meses, al igual que Masson en New Preston, Pollock en Connecticut y en 1941 logra pintar el microcosmos de la tierra de manera que hable al mismo tiempo de la amenaza inimaginable de la aniquilación atómica total. Al igual que Masson, quien se dio cuenta de que el paisaje podía ser «un estado de ánimo» y «un medio supremo de unirse a lo innumerable»,¹⁰ Pollock descubrió con sus macro-primeros planos de la tierra el medio para hablar de problemas «universales» y de temores cósmicos que no era posible alcanzar mediante las técnicas surrealistas y jungianas al uso. La tierra le ayudó a sobreimponer dos visiones, el calor del verano y los ruidos mismos de la tierra, en las noticias de Bikini que traían las revistas y procesaba la cultura popular. La manera de hablar de la guerra y la violencia que esgrime Masson por medio de la violencia de la naturaleza es, como la de Pollock, redirigida por medio de la violencia del gesto pictórico, gracias al cual pudo liberarse de la figuración ritual. El verano de 1946 ayudó a Pollock a alejarse de la figuración, a indicar, como hacían algunos en Francia, que era necesario idear otro sistema de representación con objeto de salvar un arte moderno enfrentado a una contemporaneidad no ya totalmente nueva, sino también aterradora. Al plasmar el telescopio de lo infinitamente pequeño por medio del cuadro macroscópico, imágenes

9 Martica Sawin caracteriza este cuadro de este modo: «un paisaje idílico convertido en convulsión». *André Masson in America*, catálogo de Zabriskie Gallery, Nueva York, 1996, p. 8.

10 André Masson: «Notes on Landscape Painting», en el catálogo de Buchholz Gallery, Nueva York, 1949, p. 2.

experimentales como *Eyes in the Heat* y *Shimmering Substance* entre otras de aquella serie pasaron a ser los cimientos de un sistema de expresión riguroso y nuevo, comenzando por la naturaleza, pero con la aspiración asimismo de abordar la angustiada relación que ahora tenía el individuo, de un modo enorme, con la historia. Si se tiene en mente todo esto, una declaración tan famosa como aquella de Pollock, que dijo «Soy la naturaleza», parece tener bastante más sentido. Tras un año de conversaciones sobre la era atómica, y bombardeado por las imágenes de los medios de comunicación, Pollock aparentemente está de acuerdo con Dwight MacDonald, quien se mostró muy crítico con la meticulosa descripción del horror atómico que había ofrecido John Hershey en su libro sobre Hiroshima. Para MacDonald, la indescriptible monstruosidad del acontecimiento era exactamente esa: no existían palabras que transmitiesen esa nueva situación; lo único que podía hacer ese texto realista era tratar con sensacionalismo el acontecimiento, jugando incluso con ciertas tendencias voyeuristas que habían sido exclusivas del arte popular, todo lo contrario de la tradición del arte moderno. Mediante la propia estructura del lenguaje, el arte moderno iba a ser capaz de convertirse en testigo de su tiempo. Durante el verano de 1946, tras la sacudida que supuso Bikini y el desplazamiento fuera de la ciudad de Nueva York, Pollock parece haber puesto en duda la importancia de las cuestiones en torno al yo con las que había tratado anteriormente, en ese mismo año, en obras como *Blue Unconscious* o *Something of the Past*. Esas cuestiones comenzaban a perder todo su atractivo, como si la súbita aparición de la vida cotidiana en escena hubiese estremecido una soterrada despreocupación que la comodidad de aquellas imágenes jungianas producía en él. Ese inconsciente crítico, tan productivo en una fase anterior, parecía de pronto programado, como si el pintor conociera perfectamente todos los rincones del laberinto, incapaz de perderse en él con la intención de encontrarse de nuevo. Ariadna estaba por todas partes.

Estos cuadros nuevos fueron cubriendo el concepto de figuración bajo capas sucesivas de signos resplandecientes y móviles, relacionados con significados contemporáneos, al tiempo que propagaban el mensaje de que la esencia del momento, por así decir, no era aprehensible ni expresable por medio de los sistemas de antaño. En su deseo por salvar a la pintura moderna del sinsentido, hay una similitud entre Pollock y Fautrier, los hacedores de mitos y los pintores del espacio indio, mayor de lo que a simple vista parece.

La solución automatista

A fuer de ser exhaustivos en torno a los nuevos acontecimientos plásticos que tuvieron lugar en el año crucial de 1946, debemos mencionar la obra producida por los artistas surrealistas de Montreal, quienes, reunidos en torno a su profesor y amigo, Borduas, supieron articular un corpus de obras

que iban a gozar de reconocimiento y se iban a exponer en París en fecha muy temprana, en 1947.

El experimento surrealista, más incluso que el del Partido Comunista, que era bastante activo en el Montreal de la época, dio a Riopelle, Gauvreau, Barbeau y Leduc la oportunidad de rebelarse y de afirmar sus individualidades. Les abrió las puertas de la libertad, los liberó de hecho de un mundo encajonado por la religión, las reglas, las convenciones sociales, permitiéndoles verter sus deseos y desobedecer los tabúes de la sociedad: se liberaron por medio del placer, pero sin tener un verdadero objetivo concebido de antemano. Dejar en el papel o en el lienzo cualquier marca, huella o signo deslumbrante de efervescencia interior era un grave insulto al decoro que incluso causó tumultos en la ciudad: para muchas personas, el automatismo no tenía ni pies ni cabeza. Pero es precisamente esta ausencia de sentido lo que atrajo a Montreal a quienes deseaban vivir la vida al máximo. En Quebec, el automatismo sirvió para romper las cadenas y para desafiar la estructura de poder de la pequeña burguesía que había sofocado toda libertad individual.

Los esbozos y los lienzos expuestos por Riopelle en 1946, por ejemplo, son ejercicios de pura escritura automática, que exploran los límites del procedimiento a la vez que mantienen cierta finura, y una facilidad que fue la envidia de muchos de sus amigos. La serie de acuarelas que produjo durante este período poseen una calidad de extrema ligereza, si bien las líneas rápidas y finas que se extienden sobre toda la superficie ocultaban una agresividad casi física. Empleaba un vocabulario directo y tan ligero de trazo, además de trabajar a tal velocidad con la pluma, que el efecto global era de una gran impaciencia por desatar y prescindir cuanto antes de las obsesiones paisajísticas presentes al fondo. Sus lienzos, con una compleja maraña de líneas, revelan un estilo de escritura infatigable, sin aliento, que parece haber perdido el significado y que trata de recobrarlo por medio de la rapidez de ejecución. Al contrario que la obra de Roberto Matta o de Arshile Gorky, estas formas —y esto es importante— no evocan en modo alguno lo biomórfico. El proceso asociativo se detiene en seco, y el espectador regresa constantemente, a la fuerza, a lo individual, al pintor y a su violencia impaciente, con la que araña el lienzo o el papel.

Aquí, el automatismo surrealista se tomó al pie de la letra. Al contrario que los norteamericanos, estos pintores y sus violentas explosiones ni siquiera aspiraban a crear la armonía, que para los norteamericanos se concentraba en un entramado modernista. Ni siquiera André Breton supo reconocer a los suyos. Cuando Riopelle hizo una visita a París y mostró con fervor los dibujos automáticos de Borduas al poeta, que estaba preparando la *Exposition internationale du surréalisme*, de 1947, Breton no supo ver nada, o más bien vio un vacío precisamente allí donde los automatistas habían llenado las obras

a fuerza de embutirlas de su identidad individual. Los rechazó con un gesto displicente, completamente incapaz de comprender esa dimensión inefable en la que un araño se convierte en arte. Breton reconoció la importancia de esta expresión solo a comienzos de los cincuenta, cuando en compañía de Charles Estienne abrió la Galerie Étoile Scéllée con objeto de representar una nueva forma de arte francés abstracto que habían descartado los críticos norteamericanos. Entretanto, sin embargo, algunos espacios de vanguardia existentes en París (Galerie Breteaux, Galerie du Luxembourg, Colette Allendy, etc.) empezaban a abrir sus puertas a los extremistas del abstracto.

La dirección geométrica

La otra cara de la moneda del abstracto en París, naturalmente, fue la abstracción geométrica. Este había sido un lenguaje poderoso en el París de antes de la guerra, pero había perdido casi todo su brillo debido a su imagen cientifista, en una época interesada ante todo por el expresionismo y el existencialismo.

Frente a la fuerte presencia del arte ya asimilado en el seno de la vieja Escuela de París, varias corrientes trataban simultáneamente de ser visibles. También aquí 1946 fue un año clave en esta incipiente guerra de trincheras. A juicio de muchos era primordial recuperar la fuerza moderna de la abstracción. Denise René abrió su galería a este estilo progresista por oposición a los «Jeunes Peintres de Traditions Françaises», que continuaban cubriendo la figuración por medio de patrones abstractos e integrales, a menudo adornados de matices espirituales en las obras de Bazaine y Manessier. Esta solución de compromiso en lo estético no siempre fue aceptada en los círculos más avanzados, como precisó en tono burlón el crítico de arte Léon Degand: «La figuración era su esposa y la abstracción su amante.» Esta duplicidad y esta corrupción es precisamente lo que se rechazaba en aquellos tiempos de posguerra; las consignas de la pureza y la autenticidad iban definiendo en gran medida el debate político y estético. Así las cosas, muy pronto, e incluso en los círculos más abstractos, se produjo una escisión entre quienes, caso de Herbin, aspiraban a una adhesión completa a la geometría abstracta, y quienes consideraban que era importante aceptar una dosis de lirismo con el fin de reflejar la recién descubierta importancia de lo individual, cada vez más aplastado por el control autoritario no solo de los regímenes comunistas y fascistas, sino también por la naciente cultura del consumismo. Pero iba a revelarse una tarea muy compleja, debido a la fragmentación de la escena política y cultural. Si las primeras exposiciones de arte abstracto en la galería de Denise René, en 1946, presentaron una amplia panoplia de expresiones abstractas (de Dewasne, Deyrolle y Marie Raymond a Hartung y Schneider),¹¹ pronto resultó imposi-

ble sostener ese eclecticismo liberal, porque empezó a ser políticamente importante diferenciar entre una abstracción que implicaba un expresionismo individualista y otra que indicaba una realidad ideal, construida racionalmente, de modo que propusiera un espacio social coherente y utópico. El nuevo Salón de las Nuevas Realidades reflejó este dilema. Al inaugurarse en 1946 dio cabida a una variada multitud de experimentaciones abstractas, pero rápidamente se convirtió en escenario para la presentación del arte concreto, geométrico y radical, que a unos les resultaba demasiado seco y autoritario, ya que el dominio sobre el mismo que ejercía August Herbin proscibía la inclusión de cualquier forma curvilínea en la expresión geométrica. Esta normatividad pronto desencantó a muchos artistas jóvenes, quienes la consideraron una academización soterrada y que de hecho quedó finalmente formalizada en 1950 con la creación de una academia del arte abstracto gracias a Edgard Pillet y Jean Dewasne. Fue algo que denunció con virulencia Charles Estienne en su panfleto titulado *L'Art abstrait est-il académique?*, en el que rechazó de plano la noción misma del taller y de la escuela de abstracción, sobre la base de que todo énfasis en los mecanismos técnicos, y no en la poética de la pintura, era sofocante para la creatividad. Propuso la vida interior, más que la decoración feliz, como modo de hablar del mundo contemporáneo. La geometría impersonal y limpia parecía un código de la vieja ilusión de coherencia cultural. Citando a Kandinsky por extenso, Estienne atacó a quienes deseaban codificar los sentimientos personales en un lenguaje de universales. El panfleto supuso una seria sacudida del mundo del arte abstracto en París, y abrió nuevos caminos, o al menos posibilitó que se tomaran más en serio las nuevas tendencias de moda, individuales y expresionistas.

Según la definición de Léon Degand, era necesario obrar con sencillez de espíritu, además de tener el corazón preciso para entender la pintura abstracta, ser capaz de acceder al nuevo lenguaje sin ideas preconcebidas, sin aspirar automáticamente a descifrar la naturaleza en él. Dicho de otro modo, se trataba en cierta medida de un nuevo empezar desde cero. Degand, en su intento por desarrollar un nuevo lenguaje que representase a la nueva era, realmente sintió que la obra de su amigo, el pintor Alberto Magnelli, era el epítome de la pintura moderna. A Magnelli le gustaba explicar por ejemplo a Degand que la mancha presente en el centro de la obra de Schneider y Deyrolle era excesivamente romántica. «Necesitamos –le gustaba decir– una forma clásica como la pintura abstracta.» Una forma clara y clásica, diferenciada de esas «manchas» emborronadas que estaban tan de moda. Magnelli empleó formas limpias, sin exuberancia, pero con humor, al óleo, pero sin el temido goteo. «Magnelli –dijo Degand– habla por sí solo, lejos de cualquier clase de propaganda visual.» Esta clase de abstracción clásica, aunque aún intuitiva sin ser salvaje, era el arte del «presente» porque generaba optimismo sin caer en la esclavitud de la geometría pura. «En la abstracción –sigue diciendo Degand en uno de sus cuadernos de notas–, uno

11 En junio de 1945, la Galerie René Drouin ya había probado el agua mediante la presentación de una exposición titulada *Art concret*, que organizó Nelly van Doesburg, quien tomó el mismo título que ya usara Theo van Doesburg en 1930 para indicar la continuidad. Pero esto se encontraba asimismo en marcada oposición al grupo llamado Cercle et Carré (en contra de Michel Seuphor y Piet Mondrian), con la finalidad de tratar de delimitar, sin demasiado éxito, las fronteras de la abstracción de posguerra.



Alberto Magnelli
Sin título, 1947

emplea el sinsentido, como los cigarrillos, el sueño y el amor». Hacia 1947 parecía que toda la vitalidad que prometiera la Liberación hubiera quedado atascada en una ciénaga demasiado familiar para los franceses, y que todo sueño de una rápida modernización del país se iba desvayendo rápidamente. Para rematar esta sensación de agotamiento y decrepitud, e incluso como signo de la misma, por así decir, Jean Cassou abrió el Musée d'art moderne en 1947 sin incluir ninguna muestra del surrealismo o de la abstracción, sin el menor rastro del expresionismo.¹²

El problema del arte moderno en Estados Unidos: el *affaire* de Boston

El empeño por calibrar de nuevo el concepto de modernidad, de lo moderno, también estuvo en el centro de los debates en Estados Unidos y rápidamente se convirtió en una cuestión de gran carga política para un Congreso dominado por un patente populismo, incitado por los ataques del senador Taft y, más tarde, por el congresista representante del estado de Michigan, George A. Dondero.

Al pensar que la palabra «moderno» era un tanto dificultosa para que la entendiera el público en general, y convencido de que la experiencia contemporánea se expresaba de otros modos, no solo a través del modernismo (léase, el arte abstracto), el director del Boston Institute, James Plaut, decidió eliminar la palabra «moderno» y cambiarla por «contemporáneo» en el nombre de su institución. Con este gesto desencadenó lo que había de llamarse «el *affaire* de Boston», que llegó a ser una *cause célèbre*, una dilatada y dolorosa batalla que enfrentó al MoMA, al Whitney Museum de Nueva York y al Boston Institute. (El Boston Institute perdió la batalla cuando, sujeto a intensas presiones por parte del MoMA, Plaut tuvo que cambiar de nuevo el nombre de la institución y volver al que había tenido originalmente, desde 1950.) El 17 de febrero de 1948, Plaut decidió responder a los ataques que contra el arte moderno se vertían desde la prensa, desde los medios que lo consideraban opaco, elitista e incomprensible. Este refrito del debate que ya se había desatado en torno a la cancelación de la exposición titulada *Advancing American Art* en 1946 demuestra qué fuerza tenía entonces la prensa populista, y qué politizado se encontraba el ambiente. Los liberales vieron en este violento sentimiento contra el arte moderno una forma de americanismo enraizada en el aislacionismo de antaño; los artistas del arte abstracto, en particular los interesados por el automatismo como herramienta de liberación personal y social, se sintieron literalmente agredidos, defendidos únicamente por la postura del MoMA, que mantenía actitudes similares. En efecto, el museo comprendió que defender el arte moderno era de hecho proteger la democracia, así como el «nuevo liberalismo» que había popularizado Arthur Schlesinger después de 1948. Debido al respaldo que recibió el arte realista y expresionista por parte de los aislacionistas y los tradicionalistas de derechas, el arte

12 Véase la exposición de arte francés moderno enviada al Whitney Museum de Nueva York en la primavera de 1947, donde estuvo presente toda la nueva generación de jóvenes artistas parisinos con alarmantes resultados. Clement Greenberg comentó la mediocridad de la muestra, tal como hicieron algunos críticos de arte en Francia (Charles Estienne y Léon Degand). Esta manifestación, junto con la decepcionante muestra de los surrealistas en ese mismo año, desencadenó una serie de preguntas por parte de los críticos en torno a la supervivencia de París en tanto centro hegemónico.

moderno pasó rápidamente a ser el estilo predilecto de los progresistas, que eran conscientes de la importancia que tenía cualquier signo de índole cultural. La libertad de expresión, evidente en la superficie de los cuadros modernos, se convirtió en una especie de logo arrojado de continuo a la cara de los comunistas, para obligarlos a retroceder y a amedrentarse, como si fuese una cabeza de ajos esgrimida ante el conde Drácula.

La victoria que logró el arte moderno en Estados Unidos fue estrecha, y por eso mismo fue crucial. El arte moderno, de hecho, llegó a Norteamérica en masa por puro accidente. El movimiento moderno había tenido presencia con anterioridad, naturalmente, desde la exposición del Armory, pero no se consideraba realmente vital para la sociedad estadounidense. Durante la guerra, debido a su rechazo por parte de los nazis, que lo tacharon de degenerado, el arte moderno encontró defensa y protección en Nueva York gracias a los emigrados de Europa, y encontró ayuda en Peggy Guggenheim, quien decía a menudo que si era algo que los nazis habían rechazado por fuerza tenía que ser bueno, por fuerza había que protegerlo. Cuando una clase media nueva, amplia, confiada, transformó el tejido cultural de Estados Unidos después de la guerra, empezó a estar claro que el presunto consenso en torno a la noción de arte, de un arte norteamericano de calidad, que fuera capaz de definir la identidad del país, sencillamente no existía. El arte se convirtió en centro de iracundas diatribas en 1948, cuando la clase media cayó en la cuenta de que aquello a lo que había prestado un apoyo entusiasta, aquello que había ayudado a salvar de la barbarie de los nazis, era en realidad algo que no le gustaba y que ni siquiera entendía: una cultura moderna cargada de negatividad, de cuestiones punzantes y complejas. Pero el arte moderno siempre ha tenido la aspiración de ser un movimiento internacional, cosa que pasó a tener notable importancia cuando los liberales estadounidenses que iniciaron el desarrollo del Plan Marshall en 1947-1948 comenzaron a considerarse en la vanguardia de la política internacional, por oposición a los políticos aislacionistas como el senador Taft.

Como la libertad de expresión se equiparó de un modo automático, en determinados sectores, a la libertad entendida en el sentido de los liberales, por oposición al totalitarismo, el arte moderno más avanzado que produjera la nueva generación de pintores interesados por el automatismo tenía que recibir una calurosa defensa, aun cuando su rechazo del «oficio», de lo «artesanal» y de la comunicación directa con el «público en general» resultara difícil de tragar para la mayoría de los críticos de arte norteamericanos. Durante mucho tiempo, el arte moderno había sido signo del internacionalismo, y se encontraba entonces en marcada oposición al nacionalismo y al aislacionismo imperante, que era una seria amenaza para la dimensión internacional que aspiraba alcanzar Estados Unidos en plena posguerra. Por eso, para algunos liberales de nuevo cuño, pasar por sospechosos de velar por el arte más experimental del momento era algo equivalente, poco menos, a una

alta traición. El MoMA y Alfred Barr en particular comprendieron la importancia de este tipo de guerra de guerrillas en lo estético, en la que era imprescindible defender lo moderno en terreno estadounidense, mientras Europa una vez más volvía a dar señales de flaqueza frente al socialismo. Recuértese la frase que profirió Barr ante Henry Luce, el cual defendía una forma de expresionismo realista en las páginas de la revista *Life*: «Debería usted defender el arte moderno, porque a fin de cuentas es la pintura de la libre empresa.»¹³ Así pues, hacia 1948-1949, cuando Barr se desvive por insistir en la importancia de la abstracción experimental, se puede decir que el expresionismo abstracto había ganado la partida, aunque no el mercado: la batalla ideológica estaba decidida.¹⁴ Es interesante señalar que los franceses, enzarzados en terribles disputas internas después de 1947 —cuando la alianza de posguerra entre las fuerzas liberales y comunistas se desplomó del todo debido a las presiones de la Guerra Fría—, no fueron conscientes de que en Estados Unidos se estuvieran librando estos debates, y por lo general permanecieron ajenos al desarrollo del arte en Estados Unidos. Les interesaba bastante más por una parte remodelar su imagen tradicional de anteguerra, y, por otra, librarse de los intensos embates del Partido Comunista, que defendía un nuevo arte realista y popular. Los malentendidos y la incompreensión entre estos dos aliados llegaron a ser casi totales, como sucedió en la alusión que hace a ello Pierre Schneider ya en 1955, cuando escribe la reseña de una exposición de arte norteamericano en París: «Para los franceses, que contemplan los tonos dudosos con bastante tolerancia y que nunca han querido comprar los filetes en envoltorios de papel de celofán, todo parecía un tanto frío, antiséptico más bien.»¹⁵

Confrontaciones vehementes

Hacia 1950, la escena del arte moderno en Francia se encontraba extremadamente polarizada. Degand, en una revista nueva llamada *Art d'aujourd'hui*, defendía el racionalismo, la geometría y el formalismo; Charles Estienne, en abierta oposición, propugnaba un nuevo tipo de abstracción expresionista que a su entender emanaba del surrealismo automático; por su parte, Michel Tapié, influido por el dadaísmo, procuraba ensamblar por entonces un grupo de artistas afiliados bajo un título genérico, pero bien promocionado, como era «informel» o «art autre». Como en Estados Unidos, el terreno del arte en Francia también iba cambiando bajo la presión de la Guerra Fría. El resultado de esa batalla era menos previsible en Francia, debido a que su ambiente cultural y político era mucho más intenso. Picasso, aunque la prensa norteamericana lo hubiera tachado de «antigualla»,¹⁶ seguía mostrando un ánimo beligerante. A lo largo de los años cincuenta, el maestro no dejó de disparar salvas de imágenes en las que violentamente denunciaba una política estadounidense cada vez más hondamente implicada en la Guerra Fría, y lo hizo con una voz aún potente, violenta incluso. Tras celebrar el cum-

13 Alfred Barr sigue diciendo así: «Como bien sabe usted, esta reacción es en la actualidad especialmente fuerte en la URSS, que ataca el arte moderno desde el punto de vista social sobre la base de que es individualista, burgués y decadente; políticamente lo ataca sobre la base de que su estilo es internacional y contrario al espíritu de Rusia. Los comisarios insisten en pregonar el realismo, así como en un nacionalismo cada vez más romántico. «Nadie, como es lógico, querrá insinuar que las críticas de arte en este país, ni siquiera las reaccionarias, con la natural excepción del *Daily Worker*, sean prosoviéticas. Sin embargo, en cierta medida existe en este país un análogo espíritu de intolerancia, un miedo o un odio a lo nuevo, a lo extraño en el arte, una insistencia en la conformidad, el conservadurismo, el gusto oficial, que se emparejan con un calculado chovinismo. Nuestro museo se fundó en parte con la intención de contrarrestar este espíritu... Creemos que esa clase de artículos son realmente muy perjudiciales para la cultura norteamericana. Ahora estamos asistiendo al florecer de una escuela de pintores jóvenes en los que muchos de nosotros creemos encontrar una gran originalidad y una vitalidad notable. A decir verdad, algunos creemos que dentro de su misma generación su obra está sobradamente a la altura de la pintura que se hace ahora en cualquier otro país...

pleaños de Stalin con un resonante *À ta Santé Staline*, mostró un cuadro altamente perturbador, titulado *Les Massacres de Corée*, en el Salón de mayo de 1951, en un mensaje antibelicista muy directo, que tomó prestado del *Tres de mayo* de Goya, que provocó la desesperación en los modernistas de Estados Unidos. Por si fuera poco, el Salón también expuso una interesante diversidad de posibilidades artísticas políticamente muy variadas. Dewasne, un pintor comunista, mostró una obra abstracta de muy gran formato, *Hommage à Marat*, en elogio del individuo más revolucionario de la historia, con lo que un posible rechazo de su obra por parte del Partido Comunista iba a resultar imposible, al tiempo que Fernand Leger, también comunista, prefirió el empleo de un vocabulario modernista para subrayar su apego a la clase obrera en su cuadro titulado *Les Constructeurs*. Daba la impresión de que todo el espectro de las opciones estéticas, desde la abstracción hasta el realismo, estuviera capitalizado por el Partido Comunista, lo cual quizás sea la razón por la cual hubo un contraataque desde París. En la sesión del comité ejecutivo del Congreso por la Cultura, el 15 y 16 de mayo de 1951, el presidente Nicholas Nabokov, propuso un programa de manifestaciones culturales en París para contrarrestar el éxito creciente de la propaganda cultural soviética;¹⁷ sugirió por ejemplo la organización de un festival de música y una gran retrospectiva de pintura moderna, que habrían de tener lugar en junio de 1952.¹⁸

Entretanto, Michel Tapié organizaba contrarreloj una exposición de artistas que consideraba importantes en un mundo nuevo, que a su entender se había quedado atascado en las referencias de antaño. El nuevo mundo tenía que ser excitante, joven, animoso y, de ser posible, divertido. Su exposición y su catálogo se convirtieron en un índice importante del éxito y de la vitalidad de un nuevo tipo de abstracción que enfatizaba lo individual. Su estrategia, crucial en la imagen de París que Tapié se propuso defender, consistió en abrirse ampliamente a las voces internacionales. *Véhéquences confrontées* presentó obras de Camille Bryen, Wols, Georges Mathieu, Capogrossi, Hans Hartung, Jackson Pollock, Jean Paul Riopelle y Alfred Russell en la galería de Nina Dausset durante el mes de marzo de 1951. La potencia del catálogo, impreso en las dos caras de un gran cartel plegado, radica en la violencia del tono escogido, en las frases de inspiración dadaísta que parecían dar vida nueva a la idea de una subversión individual absoluta, como la que el surrealismo ya no era capaz de producir.

Esta definición del artista contemporáneo, del individualismo a favor del cual tan insistentemente estuvo Tapié, estuvo claramente posicionada durante la Guerra Fría, en la época en que la cultura occidental se vio obligada a elegir entre quienes defendían la libertad (Occidente) y quienes defendían la paz (el bloque del Este). Tapié se sintió inclinado a defender una suerte de individualismo mítico en contra de toda incursión en preocupaciones de tipo social. Consideraba que la revuelta de dadá había prestado al arte moderno

Nos parece que *Life* tiene una muy grave responsabilidad en lo que a las artes se refiere. Si no es capaz de abordar las artes con justicia, no debería ocuparse de las artes desde sus editoriales.» La carta, escrita por Barr, también la firmaban John Hay Whitney, secretario, y Nelson Rockefeller, presidente. Carta de Alfred Barr, Whitney y Rockefeller, 24 de marzo de 1949, Alfred Barr Papers, carta n° 165. Vale la pena comentar de pasada que esa misma conversación se emitió en Francia gracias a la emisora Voice of America (que en Francia difundía la cadena estatal) el 3 de abril de 1950, tras la publicación del manifiesto conjunto sobre arte moderno que publicaron los tres museos, «Statement of Modern Art: A Declaration on Modern Art». El locutor fue el artista Amédée Ozenfant. Alfred Barr Papers, n° 2171, hoja 67.

14 Recientemente, algunos historiadores del arte (Nancy Jachec, Deirdre Robson, David Cauter) han propuesto que la victoria internacional del arte norteamericano no se produjo hasta bien entrada la década de los cincuenta. Su interpretación se basa en la medición de ventas y en la visibilidad internacional por medio de exposiciones en el extranjero; yo prefiero entender el éxito en términos de éxito simbólico.

15 Pierre Schneider: «Summer Events: Paris», *Art News* (verano de 1955), p. 49.

16 Véase «Picasso is old hat», *New York Times Magazine* (8 de enero de 1950).

17 Véase Pierre Grémillion: *Intelligence de l'Anti-Communisme: Le Congrès pour la liberté et la culture à Paris, 1950-1975*. París: Fayard, 1995, p. 72.

su dirección válida, mientras que otros, como Charles Estienne y algunos surrealistas, de carácter más utópico, preferían defender un individualismo socialmente más responsable. La actitud de Tapié era de este modo contraria a una poderosa escuela de pensamiento muy presente en París, que empleó la conciencia política del artista –entre una amplia gama de medios– para suscitar la conciencia del público, o al menos la conciencia del público artístico. Aquí es preciso recordar la idea de que lo público, e incluso el servicio público, fue uno de los rasgos clave de la cultura de posguerra, aun cuando siguiera siendo un concepto completamente ajeno a Tapié, quien resueltamente defendió el individualismo frente «al gran rebaño público, que siempre se equivoca».¹⁹ Lo que Tapié proponía de un modo inteligente era una realidad alternativa a la propuesta por el Partido Comunista a través del arte de André Fougeron: «Pero también aquí las realidades son específicas y originales: no existe un sistema que no se haya hecho añicos tan pronto se confronta con una REALIDAD despojada de los mil y un realismos que envuelven el espíritu y lo guían por mal camino.»²⁰ Cualquier forma era susceptible de incorporarse a esta visión, que hacía caso omiso de las inacabables discusiones de lo abstracto y lo figurativo en el arte, discusiones que se ventilaban desde los años treinta, al menos mientras el pintor fuera un ser tan excepcional como el propio Tapié. Un ser excepcional, de buena crianza, cultivado, que no hacía concesiones al público inerte y mediocre que aceptaba sin cuestionar los valores más banales de una cultura tradicional. Esos eran los criterios básicos de su crítica de arte. Tapié buscaba la distinción, y esa era la marca diferencial de su «establo».

Sin embargo, semejante movimiento, como todo aquello que se convierte en movimiento, tiene sus pintores auténticos, sus dialécticos, sus aventureros; si es particularmente difícil ver con claridad en él, no es menos cierto que actualmente algunos están viviendo su epopeya, encuentran en él pistas de despegue extremadamente excitantes, en la medida en que son arduas y peligrosas, implacables y casi inhumanas, se entregan a la ebriedad dionisiaca de una gran libertad, descubren horizontes ilimitados donde poder lanzar los significados más fulgurantes y fuertes, se ponen en las situaciones más extrañas, con el mayor y más lúcido coraje, «para ir donde no saben» con todas las oportunidades posibles ligadas al Vivir y al Devenir.²¹

Con este texto, Tapié logró situarse en la línea del frente del arte contemporáneo, al afirmar que integraba y representaba todo lo novedoso, todo lo que por tanto era incomprensible al común de los mortales. El corolario de todo ello es que no fue necesario tratar de ejemplificar nada, pues bastaba con revelar quiénes eran los representantes del «Futuro» que simbolizaban el «Ahora», a los que solo Tapié, un Marcel Duchamp virtual de la crítica de arte, era capaz de reconocer y, en ocasiones, de interpretar. Rechazando la idea de las escuelas estilísticas, el crítico pasó a ser un empresario de la cultura que sancionaba ciertas prácticas, o sugería las diversas «posibilidades», de cara a

18 Tras el desmoronamiento del grupo socialista RDR, en el que participaba Sartre, fue una revista de inspiración gaullista, *Liberté de l'esprit*, que dirigía Claude Mauriac, la puerta de entrada al congreso de distintos grupos en defensa de la libertad cultural, que a partir de entonces tuvieron mayor peso en el *establishment* francés. Fue un gaullista de izquierdas, René Tavernier, poeta y director de una revista de Lyon, *Confluences*, el que, tras la instalación de Nabokov/Josselson en París, iba a poner en contacto a la sección francesa con el Congreso Internacional. Pierre Grémillon: *Intelligence de l'Anti-Communisme*, op. cit., pp. 88-89.

19 Véase el catálogo *Véhéquences confrontées*, 1951. Texto reproducido en este volumen en pp. 540-545 .

20 Ibidem.

21 Ibidem.

esa gigantesca coexistencia que automáticamente abarcaba todo aquello que «nos asombra». Estas maravillas las trajeron a nuestras orillas imaginarias los auténticos «pioneros» o, mejor aún, «conquistadores» que crearon lo que fue esencial en su época y en su enfoque, esforzándose por lograr el grado de libertad que mejor les conviniese. En el caos de sus escritos y sus decisiones, en medio de las generalizaciones y la mistificación que definieron su estilo, volcó su rabia sobre ciertas obras de arte que florecieron gracias a la tormenta que él desató, en ocasiones muy en contra de su voluntad.

Pero como el objetivo de Michel Tapié fue imponer un nuevo individualismo expresivo en París, que representara esta nueva sensibilidad de posguerra que iba desarrollándose rápidamente por todo el mundo occidental, continuamente estuvo en busca de aliados internacionales que se integrasen en su sistema. La vitalidad, la individualidad, el exceso de Jackson Pollock, eran la pareja perfecta. El título que puso Tapié a su ensayo para la exposición de Pollock organizada en la galería Maeght en 1952 fue esclarecedor: se tituló *Jackson Pollock avec nous*. Tapié quiso mostrar que, por oposición a la política y al humanismo realista, así como a la abstracción geométrica, estaba desarrollando un movimiento internacional abstracto menos encorsetado, al cual debería prestar atención París. A su entender, Pollock, proveedor de una libertad mítica y total, podía ser utilizado de modo que contribuyese a que París despertara. Tapié, interpretando de un modo un tanto erróneo el proyecto más reciente de Pollock, el de los cuadros en blanco y negro, hizo hincapié en el catálogo sobre la faceta individual y libre del mito de Pollock, en vez de atender al diálogo modernista con la tradición. El norteamericano, según Tapié, era el candidato perfecto, por ser totalmente inconsciente del sectarismo parisino, confrontado como estaba solamente con la tábula rasa de la individualidad pura y virginal. Es lo mismo que la crítica norteamericana en gran medida proponía a Europa, y que Tapié, sin espíritu crítico, e incluso con ingenuidad, descubrió como una fuerza individual, capaz de testimoniar acerca del mundo contemporáneo con tan fuerte experiencia personal que escapaba de la colectividad para convertirse en signo de una libertad absoluta..²² Las batallas de palabras (colectividad contra libertad) en medio de su diatriba tenían en efecto una codificación agradable, un oportuno sesgo hacia Occidente, en un momento particularmente acalorado de las diatribas contra la URSS. Para Tapié, París aún poseía el poder de universalizar la cultura, de moldear la escena internacional cuyo centro presidía el propio Tapié, tomándose una copa en alguno de los cafés del Barrio Latino. El problema estaba en que la sincronización para la restauración de París como fuente del arte moderno universal fue, de hecho, francamente defectuosa. Con la esperanza de servirse de Pollock para sus propios propósitos, Tapié de hecho lo llevó a París en el peor de los momentos posibles, ya que la visita de Pollock coincidió con la primera controversia a gran escala de la propaganda cultural norteamericana de la Guerra Fría. Gritar en público *Jackson Pollock avec nous* tal como hizo Tapié en la introducción a su catálogo, mientras eran

22 Véase el catálogo de la exposición en el Studio Paul Facchetti, Michel Tapié, *Jackson Pollock avec nous*, febrero de 1952. Texto reproducido en este volumen en pp. 528-530.

muchos los que gritaban en la calle y pintaban en las paredes «U.S. Go Home», fue una forma de provocación en una escena del arte todavía muy recelosa del kitsch operante en el imperialismo estadounidense.²³ No cabe duda de que el título de la exposición de Pollock quiso utilizarse como participación en la lucha de vanguardia en la que estaba involucrado Tapié junto con Georges Mathieu, delimitando un nuevo espacio liberado y liberador, aunque al hacerlo así también señalase sin ninguna ambigüedad su apoyo al tipo de libertad liberal que propugnaban los norteamericanos.

En el pensamiento de Tapié, como su concepción del arte actuaba como una cuña insertada entre los realismos humanistas de París y la abstracción geométrica racional, Pollock fue el candidato perfecto, ya en 1952, a ayudarle a redefinir la calidad internacional de París. Es asimismo importante señalar que hacia 1950 había un gran número de artistas norteamericanos en París. Además de los músicos de jazz y los escritores a los que cálidamente acogieron Boris Vian, Juliette Gréco y *Les Temps Modernes*, los pintores norteamericanos de todo tipo y condición seguían acudiendo a París, algunos gracias a la Ley de Soldados Rasos (tomando clases en una escuela de arte de Biarritz, en la que Mathieu impartió clases durante una temporada), y otros creando grupos en torno a galerías como Galerie 8 y Galerie Arnaud, en las que se desarrolló una bohemia muy activa. Galerie 8, en particular, por medio de una estructura de cooperativa, dio a muchos artistas jóvenes la oportunidad de aprender más sobre el mundo del arte y el desarrollo artístico. Los artistas reunidos en torno a la Galerie Arnaud se las ingeniaron para publicar una revista muy vibrante, llamada *Cimaise*, en la que se articularon discusiones críticas en torno a voces importantes, como las de Michel Ragon, Herta Wescher, R. V. Gindertal y Julien Alvard. Por medio de *Cimaise* (que pasó a ser bilingüe en 1955), en 1953 se lanzó una alternativa a la violencia y a los gestos de aspereza de la Escuela de Nueva York, con la forma de una nueva entidad: la Escuela Pacífica. Fue naturalmente un intento por contrarrestar el peso de la escena neoyorquina, una alternativa parcialmente basada en París, ensamblada junto con expatriados norteamericanos como Sam Francis o Claire Falkenstein y artistas de la Costa Oeste, como Mark Tobey. Su interés por la filosofía oriental presuntamente había de prestar un aire más suave y más intelectual al arte norteamericano, un arte propulsado gracias a un París sofisticado, en cuyo discurso se apoyaba. La Galerie Arnaud, de un modo interesante, trató de construir puentes entre Estados Unidos y Francia/Europa con la esperanza de que así descarrilase el chovinismo creciente en ambas orillas del Atlántico.

El baile cultural franco-americano en los años cincuenta

La tradición de la oposición, la negación y la subversión del *statu quo*, que era parte esencial de la herencia del arte moderno y de las posturas de van-

23 En efecto, la exposición de Pollock llegó en medio de una intensa oleada de propaganda cultural norteamericana que arrasaba París. Por decirlo con suavidad, no todo el mundo se sintió contento con esa súbita invasión de la esfera cultural por parte de las exposiciones norteamericanas: *Regards sur la peinture américaine*, Galerie de France, entre el 25 de febrero y el 15 de marzo de 1952 (Albers, Baziot, Brooks, De Kooning, etc.); en mayo y junio, hubo una gran exposición titulada *L'Oeuvre du vingtième siècle*, organizada por J. J. Sweeney, muestra que tuvo su prolongación en el Festival de París, financiado por el ya conocido brazo propagandístico del gobierno de Estados Unidos, el Comité Americano para la Libertad Cultural; el 12 de noviembre, el programa de traducción de libros del Departamento de Estado financió la publicación de *L'Art et la vie aux États-Unis*, de Olivier Larkin.

guardia, se transformó a lo largo de la Guerra Fría en una nueva arma en la lucha contra el comunismo. Este recentrarse de la vida cultural norteamericana se concretó en las páginas de una famosa publicación intelectual y radical, *Partisan Review*, a medida que el arte de vanguardia rápidamente pasaba a formar parte de la corriente dominante de la cultura norteamericana.

En Francia, muy pocas personas estaban al corriente de este nuevo planteamiento de un tema ya antiguo, y muy pocos habían oído hablar siquiera del nuevo libro de Thomas Hess, que logró unir a la Escuela de Nueva York a la cola de la tradición del modernismo al publicar en 1951 *Abstract Painting: Background and American Phase*, en el cual la pintura de Nueva York se calificó como «nueva tradición». El propio diseño del libro lo explicaba todo por sí mismo: las doce láminas en color eran de pintores de la nueva generación norteamericana. Los artistas europeos aparecían en pequeñas ilustraciones en blanco y negro.

Nueva York, gracias a una cuidadosa relectura de la historia del primer modernismo, fue capaz de poner el arte producido en el centro mismo de Nueva York en la cúspide de una cadena de acontecimientos formales que habían transformado una producción local en un canon universal, tal y como lo habían hecho los parisinos en el siglo XIX. De este modo, se vieron obligados a hacer caso omiso de muchos experimentos interesantes que llevaron a cabo los artistas «expresionistas» o bien otros pintores como los «pintores del espacio indio». Del mismo modo, en Francia, muchos artistas que no encajaban en el marco establecido, resultante del deseo de reconstrucción o de conexión con su pasado glorioso, quedaron aislados o fueron descartados. Lo crucial, asimismo, era poner a las dos ciudades una junto a la otra, para saber más acerca de sus intensas y complejas escenas del arte, produciendo por el mismo sistema no solo algunos de los debates políticos y culturales más apasionantes del siglo XX, sino también algunas de las obras de arte más brillantes y significativas.

Si las relaciones políticas entre Estados Unidos y Francia fueron en ocasiones difíciles a lo largo de la Guerra Fría, justo es decir que el conocimiento de la cultura del otro a medida que se desarrollaba, a pesar de algunos esfuerzos de Mathieu y Tapié, nunca fue demasiado bueno. Algunas exposiciones organizadas en Nueva York, y que presentaron la producción francesa de la vanguardia contemporánea en galerías privadas como Kootz, Janis, Matisse y Carré, además de unos cuantos artículos aparecidos en las revistas de arte acerca de la escena del arte en el otro país, vinieron a ser la norma hasta que en 1952 Estados Unidos inició una campaña en Francia para contrarrestar una muy exitosa ofensiva cultural soviética desencadenada en París. Del mismo modo, en París eran muy pocos los ejemplos del arte norteamericano que se vieron, a pesar de algunos intentos, como la exposición de Kootz en la Galerie Maeght en 1947, la exposición de Sidney Janis en 1951 y el amplio

e importante panorama del arte norteamericano aparecido en *Art d'aujourd'hui* gracias a Michel Seuphor, una panorámica que presentó francamente bien las diversas producciones, incluida la que él prefería, la abstracción geométrica, que en Nueva York iba perdiendo terreno a gran velocidad.²⁴

Sin embargo, convencer al público francés de la importancia que tenía la nueva exuberancia del arte en Norteamérica fue algo particularmente difícil, porque si bien la propaganda norteamericana antisoviética ya se desplegaba en Francia desde 1947, se desarrolló simultáneamente una ola de anti-americanismo. El terreno francés no era especialmente fértil para tal propaganda, toda vez que los comunistas franceses y sus aliados culturales nunca habían dejado pasar la ocasión de vilipendiar el grosero estilo de vida norteamericano y su régimen opresivo con las minorías y los desfavorecidos. Esta situación se aceleró aún más con el comienzo de la guerra de Corea y los excesos de la era del maccarthismo. La guerra de palabras librada por la conquista del corazón y la mentalidad de los franceses tuvo una crisis en 1952, cuando las relaciones franco-americanas tocaron fondo en el momento en que despegó la ofensiva cultural estadounidense en Francia.²⁵ Para contrarrestar las suspicacias de los franceses y el ambiente de acritud reinante, el Congreso Americano por la Libertad Cultural organizó en París, en 1952, un importante festival cultural con ballet, teatro, exposiciones, música, etc.²⁶ Sin embargo, el principal acontecimiento, el más publicitado, fue la presentación en el Musée d'art moderne de la ville de París de la exposición titulada *L'Oeuvre du XXe Siècle*, una prestigiosa muestra con la cual se quiso demostrar al público francés, bastante experto, que todas las grandes obras de arte, del impresionismo a Picasso, se crearon y solo se pudieron crear en un ambiente liberal, del estilo del que defendía Estados Unidos. James Johnson Sweeney escogió para la muestra una serie de obras maestras modernas que, con suerte, el público francés no había visto a menudo, ni siquiera recientemente, y los artistas rechazados por el comunismo volvieron a ser objeto de un despliegue muy visible: Duchamp, Chagall, Rousseau, la vanguardia rusa, etc.

La prensa francesa en general se mostró impresionada, e incluso un tanto abrumada por el tamaño de la muestra, aunque no por ello dejó de manifestar a menudo cierta irritación ante la viveza de la propaganda y la arrogancia del discurso. Por ejemplo, un periódico parisino sumamente popular, *Combat*, fue muy crítico con el hecho de que muchos de los artistas fuesen norteamericanos, llegando a quejarse de que muchos excelentes músicos y cantantes franceses hubieran sido olvidados, «probablemente porque nunca se les ha oído actuar en Alabama o en Idaho. En cuanto a los invitados honrados en la muestra, los que han sido objeto de persecuciones, deberían haber estado acompañados por otros perseguidos que viven en Estados Unidos, como los amigos de los negros perseguidos y linchados o de los propios oprimidos por el Comité de Actividades Antiamericanas». El artículo termi-

24 Véase asimismo un interesante artículo publicado por *Art News* en 1949, acerca de los artistas con beca de estudios para soldados que se encontraban en París: Arnold Herstand: «G.I. Students Show the Left Bank» (verano de 1949), pp. 20-21, 64.

25 Lo que desencadenó una nueva andanada de sospechas fue la transformación de la ayuda económica auspiciada por el Plan Marshall en un robustecido programa de ayuda militar. Véase asimismo Eloise A. Spaeth: «America's Cultural Responsibilities Abroad», *College Art Journal*, vol. 11, nº 2 (invierno de 1951), pp. 115-120; y Dick Fitzpatrick: «America's Campaign of Truth throughout the World», *Journalism Quarterly* (invierno de 1951), pp. 3-14. Texto reproducido en este volumen en pp 476-482.

26 La idea de un importante festival de la cultura norteamericana en París ya se estaba cocinando en los años 1949 y 1950. La embajada estadounidense en París y el MoMA trataron de organizarlo, pero la cosa no salió adelante. También se habló de una petición para una muestra de arte norteamericano en Lyon por medio de Darthea Speyer, agregada cultural de la embajada norteamericana en París. Carta de M. d'Harnoncourt a Alfred Barr, 1 de diciembre de 1950, Rockefeller Archive Center, caja 125, carpeta 1216.

naba con una comparación del festival con el circo de la política: «El valor y el interés de estos acontecimientos no necesita la ayuda de un Barnum "inspirado", ni una bandera "atlántica". Y el festival de obras maestras del siglo xx, con su vistosa e inexacta publicidad, debiera más bien haberse llamado lisa y llanamente festival de la OTAN.» Estaba claro que la defensa del arte moderno en aquellos días peligrosos había pasado a ser territorio privado de Estados Unidos, uno de sus variados «intereses vitales».

La frustración que experimentaron muchos parisinos ante el hecho de que tantos cuadros franceses fueran propiedad de diversos intereses norteamericanos fue simbólicamente escenificada en el propio Musée d'art moderne. Mientras la exposición aún estaba abierta, dos jóvenes franceses se colaron una noche de mayo en el museo y, gracias a la escasez de medidas de seguridad, consiguieron poner en libertad los que consideraban rehenes culturales retenidos por Estados Unidos. Pierre Abenstern (estudiante) y Michel Pamygeres (dueño de un bar) cortaron con facilidad varios lienzos y los separaron de los marcos. Bonnard, Renoir, Gauguin y Picasso fueron por un tiempo liberados de la cárcel ideológica en que se encontraban, antes de ser devueltos a sus propietarios por intervención de una avergonzada administración francesa, obligada a reconocer que no solo era París incapaz de defender el arte moderno a niveles teóricos, sino que tampoco era capaz de mantenerlo intacto y de protegerlo físicamente dentro de sus propias paredes. Fue una amarga lección, si bien ¿qué otra cosa pudo hacer París? Al final, la iniciativa de unas cuantas galerías privadas posibilitó que el arte contemporáneo (una muestra muy selecta) fuese parte de un intercambio internacional para ganar cierta visibilidad.

Hacia 1954, algunos pintores franceses mostraban sus obras en Estados Unidos, aunque en muy pocos lugares (las galerías de Betty Parsons, Samuel Kootz, Sidney Janis). Mathieu y Soulages en concreto habían pasado a ser índices de la nueva tendencia llamada «informel» y creada por Tapié. Los marchantes norteamericanos, que ya al igual que los franceses necesitaban la etiqueta de internacionales, crearon precisamente esta conexión. El problema de la pintura francesa contemporánea era que no se entendía demasiado bien entre los críticos de arte de ninguno de los dos países, todavía aferrados a conceptos muy tradicionales.²⁷ Cuando se presentó Soulages en la Kootz Gallery de Nueva York, por ejemplo, el 16 de mayo de 1954 (el día de la caída de Dien Bien Phu), el texto del catálogo lo había escrito Bernard Dorival, quien no estaba muy al tanto, por decirlo suavemente, de las discusiones críticas y teóricas contemporáneas. Describió la obra de Soulages en términos de una experiencia religiosa, con un lenguaje repleto de referencias religiosas (aspecto sacro, unidad sepulcral, Gólgota, etc.) que era poco menos que anatema para los profesionales norteamericanos, por lo mucho que apestaba a determinadas tradiciones francesas ya radicalmente cuestionadas por Pollock o De Kooning. El reportero del perió-

27 La implementación del Mercado no iba a ser tarea fácil si recordamos la reacción de Clyfford Still ante un artículo publicado en *Art News*, en el cual se mostró, por medio de una serie que tuvo cierta fama, titulada «Mathieu pinta un cuadro», el modo en que el pintor francés producía sus imágenes: «¿Tan desesperada está de veras *Art News* que necesita dedicar

dico francés *France-Amérique* comentó el error estratégico de Dorival: «Más que descubrir las implicaciones religiosas, como hace Bernard Dorival en sus composiciones jerárquicas, en las que el intenso claroscuro evoca los conflictos del espíritu, es posible encontrar en ellas un intento por retornar a las realidades primigenias. Una aspiración religiosa equiparable a la que guiaba al escultor gótico o al pintor al fresco del románico parece hoy cuando menos inusual, por no decir anacrónica. Por el contrario, esta necesidad de retornar a los cimientos de la vida y de redescubrir la vitalidad imparable de las culturas primitivas bien podría ser sintomática de una civilización hipertrofiada.»²⁸

Baste señalar que los críticos de arte establecidos no fueron de gran ayuda en la promoción del nuevo vocabulario parisino que estaba forjando toda una serie de pintores abstractos.

Durante todos aquellos años de la Guerra Fría, lo que era primordial para los franceses, y lo que en cierto modo pasó por alto la administración estadounidense, desde los embajadores hasta los ministros, fue la protección de lo que se entendía por identidad francesa. Por eso tuvo tanta importancia la victoria del boxeador Marcel Cerdan sobre el norteamericano Tony Zale en 1948, porque se percibió como un triunfo de la voluntad, de la técnica y de la finura sobre la fuerza bruta: por eso fue un símbolo tan poderoso. Cuando Cerdan murió en un accidente de aviación cuando viajaba para tomar parte en una repetición del combate que se habría celebrado en Nueva York, el dolor y la pena abarcaron a toda la nación y produjeron, en algunos sectores de la política, la sospecha de que podría tratarse de una trama para impedir que el boxeador repitiera su triunfo.

Para los franceses era importante definir una especificidad *vis à vis* con Estados Unidos, diferencia que era preciso producir y manifestar en los deportes, la moda, la cultura y las artes. En cambio, lo que había que evitar a toda costa era convertirse... ¡en norteamericanos! Y esto tenía una muy particular importancia en pleno auge del maccarthismo. Así como Estados Unidos se mostraba temeroso de los extranjeros y sus debates políticos quedaban circunscritos a las posturas de centro derecha, en Francia los debates iban de la extrema derecha a la extrema izquierda, y los extranjeros eran de hecho una necesidad si se aspiraba realmente a crear la proverbial Francia universal, una Francia que pudiera dar cabida a los recién llegados, civilizarlos, integrarlos en un marco racional, equilibrado;²⁹ ese, y no otro, había sido el papel de París en las artes en particular. También fue importante para los franceses mostrar al nuevo dueño de Occidente que los norteamericanos en realidad no entendían y tampoco disfrutaban con el gran arte producido en el propio jardín de su casa. De hecho, las figuras de los intelectuales públicos franceses nunca vacilaron a la hora de decir a Estados Unidos qué era lo que debía gustar, qué era lo bueno para Estados Unidos,

sus páginas al cinismo y a las mentiras de este reportaje sobre Mathieu, o es que da por buena y asume como norma de vida la práctica de rebañar periódicamente en el trasfondo de la ética propia periodística? Me sonrojo y siento la misma vergüenza que todos los artistas sin duda sienten cuando contemplan esta sórdida parodia, en especial si son los hombres honestos que a finales de los años cuarenta fueron desde aquí y desde la Costa Oeste a París a exponer sus obras ante esta trampa del capricho y del parasitismo. ¿*Art News*? Repugnante.» Recordemos que Mathieu había sido uno de los primeros defensores, en París, de la nueva generación de pintores norteamericanos. Clement Greenberg, en una entrevista para *Art Monthly* (en 1984), se mostró menos crítico con la obra de Mathieu: «Hice una distinción clara entre europeos y norteamericanos solo a finales de los años cincuenta, cuando pensé que nuestros pintores llevaban la delantera. Aquello fue una reacción a las circunstancias del momento, porque el MoMA estaba entonces mejor dispuesto a comprar un Mathieu que un De Kooning. Y creo que Mathieu es bueno, dicho sea de paso, y que está subestimado. Últimamente ha caído un tanto, pero cuando era bueno era francamente bueno.» En «A Conversation with Clement Greenberg», segunda parte, de Charles Harrison, *Art Monthly* (marzo de 1984), p. 10.

²⁸ En *France-Amérique* (mayo de 1954), anónimo.

²⁹ Véase Antoine Marès; Pierre Milza: *Le Paris des étrangers depuis 1945*. París: Publication de la Sorbonne, 1994.

esto es, todo lo que a la Norteamérica media le resultaba incómodo, inquietante, todo lo que no estuviera respaldado por la propaganda estadounidense. Por esa razón el Barrio Latino y gran número de intelectuales parisinos (Sartre, Camus, Vian, incluso Aron) tuvieron un gran afecto por Steinbeck, por las novelas de quiosco de corte violento, por los escritores afro-americanos, los ciudadanos del mundo como Garry Davis, la cultura gay y, de manera especial, la música de jazz. A fin de cuentas, fue en París donde los intelectuales debatían las cualidades diversas y contradictorias del bebop y del cool. París supo conectar el cool con la poesía antigua y la música clásica, situándolo en una tradición de largo desarrollo que había culminado con Miles Davis.³⁰ Miles Davis llegó a convertirse en un héroe, el representante de la Norteamérica negra e intelectual (además de ser el novio de Juliette Gréco en 1948), mostrando así al mundo, y a la Norteamérica conservadora, que París era lo «cool», lo que gusta, lo abierto a la experimentación y a las aventuras mixtas. Francia, o al menos el Barrio Latino, estaba en contra del racismo por el cual Estados Unidos empezaba a tener notoriedad, gracias, en parte, a un best-seller famoso, falsa novela norteamericana en realidad escrita por Boris Vian y titulada *Escupiré sobre vuestras tumbas*, en la cual los atropellos y los linchamientos eran lo que definía a la cultura norteamericana. A cada paso, Francia resultaba supuestamente «cool», abierta, antiracista y civilizada, además de poseer una comprensión de la cultura norteamericana mejor incluso que la de los propios norteamericanos. Por su parte, en Estados Unidos se percibía Francia como un país débil, dividido, de poco fiar y, sobre todo, *passé*. Los malentendidos y la mutua incompreensión estaban a su máxima altura.

Este rasgo es algo que naturalmente se palpaba en las artes y en la crítica de arte que se hacía en Norteamérica. En respuesta a un cuestionario titulado «¿Está sobrevalorado el arte francés de vanguardia?», que hizo circular la revista *Art Digest* (15 de septiembre de 1953),³¹ Greenberg dijo sin ambages: «¿Quiero decir con esto que el nuevo arte abstracto norteamericano sea en conjunto superior al francés? En efecto, eso quiero decir.» Se trata del famoso artículo en el que Greenberg descarta de un plumazo la nueva pintura abstracta francesa por medio de un análisis formal y tradicional. Los franceses tienen inventiva, desde luego, pero «terminan» sus cuadros; los norteamericanos son más ásperos, más toscos, más osados, más fuertes. Según Greenberg, las producciones parisinas eran más «domesticadas» que «disciplinadas», como preferían decir los franceses. La diferencia era crucial, porque «doméstico» entrañaba la idea de esclavitud, de castración: París, como un león que hubiera perdido la dentadura, era poco más que un gato que ronroneaba, es decir, estaba muy lejos de la imagen que necesitaba el mundo occidental para plantar cara a las hordas comunistas.

En París, dos críticos de arte intentaban entonces de maneras muy distintas, e incluso contrapuestas, redefinir el papel y el estatus mismo de París en el

³⁰ Esto es lo que se anunció públicamente en la presentación de su concierto con Tadd Dameron en París, en mayo de 1949: «Cada país y cada época tiene su estilo particular, tal como la música y la arquitectura testimonian perpetuamente. El canto sencillo de la catedral, herencia de la antigua polifonía renacentista, o las fugas de Johann Sebastian Bach, la sensibilidad espiritual de Mozart: todos ellos reflejan la historia del espíritu, y el folclore de todos los países refleja la historia del hombre...». El orador no pudo seguir hablando, pues Miles Davis apareció en escena en ese instante y se puso a tocar la trompeta. Del DVD *From Cool to Bop: The Anthology*, Stardust Records, Marina Del Rey, California, 2002.

³¹ Texto reproducido en este volumen en pp. 639-640.

nuevo mundo de la posguerra. Al igual que en el terreno de la política, la crítica estaba dividida sobre líneas bastante bien definidas. De una parte, como ya hemos visto, Michel Tapié trataba de desarrollar un campo moderno e internacional, basado en la total libertad de expresión, creyendo en la inmersión absoluta del artista en el presente y en la completa liberación del individuo; de otra, Charles Estienne, al restituir algunos conceptos del surrealismo con objeto de relanzar una revuelta humana elemental y olvidada, ya que no una revolución, intentaba salvar el concepto mismo de la Escuela de París. Vio en ello, como él mismo señaló, «el único camino entre el “mesianismo político” del Partido Comunista y el pesimismo de la filosofía del absurdo.»³² La dicotomía internacional/nacional dio lugar a grandes desacuerdos sin que en ellos se llegara a declarar un vencedor. Ambas situaciones eran imposibles. La internacional empezaba a ser rápidamente la dominante, aunque no estaba controlada por París, a pesar de los muchos viajes a Japón que hizo Tapié, además de visitar Sudamérica e Italia. Nueva York y el MoMA tenían el monopolio. Y la carta nacionalista no se podía jugar con garantías, porque se percibía como algo provinciano, carente de influencia, demasiado parapetado tras los propios intereses del pasado.

Hacia 1953 era tanto el ruido que se había formado en torno al nuevo arte abstracto que Robert Lebel publicó un libro titulado *Bilan de l'art actuel*, en el cual investigó y comparó el arte producido en todo el mundo occidental. Sin embargo, en su libro se revela que sus esperanzas de descubrir un mundo «mágico», de señalar las obras heréticas que anunció que tenía por propósito descubrir, quedaron desbaratadas con el descubrimiento de que habían sido cooptadas en el mundo seguro y acomodado de los museos o los interiores de la burguesía.³³ No obstante, su estudio dejó bien claro que la abstracción se veía por todas partes, aun cuando su propio triunfo le hubiera restado mordiente y hubiera mermado su propia agresividad inicial; según escribió, «hoy en día, los artistas son respecto de sus antecesores de antes de la guerra lo mismo que las tropas de paracaidistas son con respecto a Ícaro.»³⁴ Ya solo el número de buenos pintores abstractos que había en París era muestra inequívoca de que la capital francesa seguía teniendo su importancia, aunque una incómoda cuestión asoma al final del ensayo de Lebel: la «apparition du continent Américain» e incluso la influencia de la Escuela Pacífica, en gran medida inventada para su consumo en Francia, estaban considerados simultáneamente un homenaje a París (en oposición con Nueva York), pero también como una amenaza (puesto que ya eran dos las grandes ciudades norteamericanas en las que se producía gran arte).

Al tiempo que Tapié, Estienne y Lebel se mostraban realmente interesados en proclamar el triunfo de una nueva vanguardia abstracta sobre las fuerzas de la tradición, convencidos de la supremacía renovada de París –y mientras estaban dispuestos a cosechar el botín de este éxito–, la angustia comenzó a invadir sus escritos. ¿No había sido más bien una victoria pírrica? ¿Era pre-

32 Charles Estienne: *Terre des Hommes*, n° 1 (29 de septiembre de 1945).

33 Robert Lebel: *Premier bilan de l'art actuel*, 1937-1953. París: Soleil noir, 1953, pp. 12-13.

34 Ibidem, p. 14.

ciso tomarse en serio todos aquellos rumores sobre los logros de Nueva York en el campo de la pintura?

Esta duda empezaba a ser un factor de peso, obviamente, en la evaluación de la supremacía cultural de posguerra. En un artículo publicado en *Esprit*, la revista liberal y católica, en 1953, Camille Bourniquel formuló a quemarropa la pregunta que todo el mundo estaba haciéndose en privado: «¿Ha comenzado la sucesión de París?». Tratando con gran esmero de evitar los escollos de la arrogancia cultural, Bourniquel desplegó un penetrante conocimiento del funcionamiento interno de la cultura internacional. Hablando de la importancia simbólica de la vanguardia en calidad de factor de peso en el reconocimiento del escenario internacional, decidió en última instancia que ninguna otra parte del mundo era ni podía ser un centro de la importancia que tenía París. Al hacerlo, no pudo por menos que lanzar unas cuantas puyas contra Estados Unidos y su «comportamiento cultural proteccionista», burlándose de lo que era a su entender una notable suspicacia norteamericana frente a la producción artística de Francia. Comprendió sin embargo que la recepción tradicional que se había dado en Norteamérica a la cultura francesa en tanto cultura *universal* –o, como él dice, en tanto «hecho de la civilización»– iba evaporándose visiblemente. La ambigua conclusión a la que llega, preguntándose por una posible ofensiva cultural norteamericana, dio de lleno en el clavo, a pesar de lo cual no logró que casi nadie la tomara en serio. Como el resto de Europa se encontraba en condiciones terribles, tanto económicamente como en lo que respecta a la moral, y Estados Unidos tenía una inclinación tradicional al kitsch, se creyó que no existía una verdadera amenaza que pusiera en riesgo el monopolio parisino sobre la alta cultura. Pero hacia 1953, tras un año de intensas exposiciones de arte norteamericano en París, tras la estela de la «ofensiva psicológica» lanzada por Truman, algunas instituciones parisinas habían comenzado a preguntarse si la celebración del éxito de la nueva vanguardia abstracta no sería más bien prematura, e incluso si no sería algo de todo punto injustificado.

Contraataque francés

En los momentos en que una abstracción no demasiado rigurosa empezaba a ser el estilo predilecto de muchos, la enemistad personal y política entre los dos críticos de arte parisino se intensificó: Michel Tapié y Charles Estienne libraron una serie de combates paroxísticos y sonados en la prensa. En juego estaba, como entendió Charles Estienne, la necesidad de una nueva identidad francesa, enraizada en el dilatado y glorioso pasado de la nación, aunque provisto de la influencia contemporánea. De cara a ello precisaba, aunque él no terminaba de encontrarlo, un regalo abierto a un futuro internacional, si bien naturalmente desarrollado a partir de una base estrictamente francesa. Desde luego, Estienne sabía que los norteamerica-

nos practicaban el «dripping» [pintura de goteo], y Pollock le provocaba un discreto interés, pero lo que más le fascinaba era el hecho de que los artistas franceses más avanzados fueran a su entender partidarios de la «mancha»: hacían más bien «taches», una alternativa más suave, al tiempo que más profunda, a la violenta versión norteamericana de esta práctica. En efecto, el «tachisme» fue una versión paralela, en Francia, del expresionismo abstracto, un tipo de pintura creado en torno a la Galerie Étoile Scellée (Degottex, Duvillier, Loubchansky, Messagier), con la intención de contrarrestar la publicidad que personas como Michel Tapié daban a los norteamericanos al invitar a Pollock.

Un «art autre», orquestado a partir de 1951 por inspiración de Michel Tapié y publicitado por el pintor Georges Mathieu, supuso una estructura internacional en la que se agruparon variados artistas modernos del mundo entero, incluidos algunos tan contradictorios como Pollock y Tobey, bajo el paraguas de un París revivificado. Juntos, publicaron una revista llamada *The United States Lines Paris Review* con patrocinio de una línea de transatlánticos de lujo, en la cual Tapié y Mathieu discursaron sobre «la vitalidad y la grandeza de nuestra civilización occidental a uno y otro lado del Atlántico». Esta revista de lujo, destinada a los viajeros acaudalados, defendía un vocabulario sumamente abstracto y basado en la investigación contemporánea, en complicadas construcciones filosóficas. Para Mathieu, el pasado –lo que él llamaba clasicismo– había concluido, y se abría en aquellos momentos un mundo nuevo, basado en una aguda percepción y en una conciencia clara del presente, que emergía simultáneamente en Estados Unidos, el país moderno por antonomasia. La revista incluyó un artículo de Thomas Hess en el que se analizaba el arte abstracto en Estados Unidos (sobre todo, los pintores neoyorquinos del expresionismo abstracto, además de Mark Tobey) con el objeto de alertar al público sobre la fuerza creativa del liberalismo. A la inversa, Charles Estienne, con ayuda de André Breton, excavaba en las profundidades del pasado de Francia para tratar de hallar una conexión, por sorprendente que pueda parecer, entre el arte de los celtas y el tachismo.³⁵

Parece que tanto Charles Estienne como André Breton estaban realmente rivalizando en su aspiración por ocupar un espacio independiente, en el cual el crítico de Bretaña, Charles Estienne, hacía orgulloso despliegue de sus raíces regionales, además de relanzar la tradición francesa, simbolizada por un pequeño barco de vela ante un gigantesco transatlántico, el que gozaba del apoyo del aristocrático Tapié y de Mathieu, quienes a él le daban la impresión de que hubieran vendido sus almas al interés más poderoso del momento, esto es, a Estados Unidos. Era una batalla condenada de antemano, cómo no; Estienne rápidamente abandonó lo que a su entender era un mundo del arte ya corrompido para refugiarse en las costas de Bretaña, donde entre los viajes en su velero se dedicó a escribir letras populares para Leo Ferré, cantautor anarquista. André Breton y Charles Estienne,

35 Véase mi artículo titulado «The Year the Gaulois Fought the Cowboy», *Yale French Studies: The French Fifties*, nº 98 (2000), pp. 167-182.

embarcados en su terca y utópica independencia, recuerdan mucho a Astérix y Obélix, o a José Bové, quien hoy se niega en redondo a ceder ante la poderosa mecanización del Imperio a pesar de saber perfectamente que la victoria está fuera de su alcance, pero que precisamente por la preservación de las esencias propias es preciso proteger a toda costa la diferencia cultural.

Frente al ingenioso e insustancial modelo norteamericano, el Partido Comunista francés reaccionó como un toro ante una muleta, con lo cual pronto desencadenó un violento contraataque. Picasso pintó los pseudo-frescos de *La Guerre et la Paix* para decorar una iglesia desacralizada en Vallauris (no muy lejos de la iglesia que había decorado Matisse en Vence, y en gran parte como respuesta a ella), a modo de crítica de la implicación estadounidense en la guerra de Corea y denuncia del horror de la guerra bacteriológica que presuntamente llevaba a cabo Estados Unidos en esta península asiática, de acuerdo con un falso rumor que había propagado el Partido Comunista. Del mismo modo, otro pintor comunista como Fougeron condenaba muchos aspectos de la cultura norteamericana en un cuadro que insidiosamente tituló *Civilisation atlantique*. Representa una cultura que disfruta con la pena de muerte, el racismo, la guerra, los capitalistas que fuman gruesos puros y el maccarthismo, mientras la «belle Américaine», que así se conocían entonces los automóviles de fabricación estadounidense, es desplegada de manera prominente como símbolo de la total decadencia capitalista. A despecho de las iras de Aragon, a quien no le agradó la irre realidad de la composición por comparación con los postulados del realismo social, Fougeron supo muy bien qué estaba haciendo con este cuadro: los símbolos de todos los males de la cultura norteamericana se apiñan en torno al automóvil norteamericano, objeto del deseo que además, se sobreentiende, inspiraba en otros el deseo de practicar la «American way of life». El coche iba convirtiéndose a gran velocidad en el signo de la empresa libre, cada vez más sexy a ojos de los franceses. Cuando se compara ese sueño norteamericano con la realidad del endeble Citroën 2 CV salido de las cadenas de montaje de Francia, se entiende la angustia de los franceses en torno a su propio futuro y sus dificultades para creer que podrían continuar dictando las normas del gusto universal.

El dominio del consumismo sobre la población fue uno de los ingredientes cruciales en la propaganda extranjera de Estados Unidos, mostrando con toda claridad la diferencia existente entre el sistema de la libre empresa vigente en Estados Unidos y la lentitud con que avanzaba un país socialista. El sistema de la libre empresa parecía producir muchos más bienes de consumo para su disfrute general, y parecía producirlos más deprisa.

En 1953, el USIS (Servicio de Información de Estados Unidos) se reestructuró de acuerdo con los deseos del presidente Eisenhower, quien por conse-

jo del MoMA había iniciado una campaña a favor del arte moderno: gran novedad para la presidencia de Estados Unidos. Desde la puesta en marcha del Plan Marshall, los políticos estadounidenses iban acostumbrándose a la capacidad de «influir» o «convencer» a los políticos franceses de su rectitud en el debate sobre la Guerra Fría. Sin embargo, con la llegada del socialista Pierre Mendes-France al cargo de primer ministro en 1954, las cosas cambiaron de manera drástica, pues su política de mentalidad independiente desembocó al poco tiempo en dos hechos que los norteamericanos no deseaban: la negociación con Indochina y el rechazo de la Comunidad de Defensa Europa (EDC). En este contexto de cambios y de incertidumbre, el gobierno de Estados Unidos decidió traducir su propaganda tradicional a otra esfera cultural, en reconocimiento de la importancia que tales actividades tenían en la forma de vida propia de los europeos. Para contrarrestar la campaña en contra de Estados Unidos que se orquestaba en Francia en medios como una revista clandestina llamada *Potlach*, en el grupo marxista y surrealista de Nougé y Magritte en torno a *Les Lèvres nues* y en la creciente política de neutralidad por la que abogaban periódicos como *Le Monde* y *L'Observateur*, Estados Unidos produjo una muy poderosa coalición en 1953, entre el Departamento de Estado y los intereses particulares de la familia Rockefeller, sumados a su Museum of Modern Art. De cara a la celebración del 25º aniversario de la fundación del MoMA, el presidente Eisenhower emitió un comunicado de prensa titulado «Libertad para las artes», en el que se encomiaba la labor desempeñada por el MoMA durante tantos años: la defensa y la propagación del arte y la cultura modernos. El presidente Dwight Eisenhower adoptó un tono muy distinto de la famosa frase que pronunció Truman sobre el arte moderno en 1949: «Si esto es arte –dijo–, yo soy un hotentote.» El texto presidencial dice así: «Para mí, en este aniversario hay un recordatorio crucial para todos nosotros, acerca de un importantísimo principio que deberíamos tener siempre muy presente. Este principio no es otro que la libertad en las artes, que es una libertad elemental y uno de los pilares de la libertad en nuestra tierra... Mientras nuestros artistas gocen de libertad para crear con sinceridad y convicción, habrá una saludable controversia y seguirá existiendo el progreso en el arte... Sin embargo, amigos míos, es de ver qué distinta es la tiranía. Cuando a los artistas se les convierte en esclavos y en meras herramientas del Estado; cuando los artistas pasan a ser los principales propagandistas de una causa, el progreso se detiene y la creación y el genio son destruidos. Por lo tanto, en este aniversario tan cargado de sentido, el aniversario de un gran museo de arte en Estados Unidos, tomemos una nueva determinación. Tomemos la resolución de que la muy preciada libertad de las artes, y estas preciadas libertades de Estados Unidos, ganen día a día y año a año una fuerza mayor y una mayor brillantez en nuestra tierra.»³⁶ Se trataba de una cuestión candente no solo en relación con la Guerra Fría y la URSS, sino también porque atajó directamente los intentos del senador McCarthy por recortar sustancialmente la libertad de expresión en Estados Unidos.

36 Dwight Eisenhower:
«Freedom of the Arts»,
20 de octubre de 1954,
25º aniversario del MoMA.

Clement Greenberg, en su poderosa defensa del arte moderno, tuvo que reconocer que esta clase de abstracción «libre» había aparecido de manera prácticamente simultánea en París y en Nueva York, aunque sostuvo que la abstracción norteamericana era de mayor calidad, porque Nueva York «contaba con la ventaja de tener a Klee y a Miró como influencias estables antes que París tuviera otras, además de haber continuado (gracias a Hans Hofmann y a Milton Avery) aprendiendo de Matisse cuando a Matisse no lo tenían en cuenta los pintores más jóvenes de Francia».³⁷ Este argumento era sin duda atrevido, aunque se basaba en un conocimiento falso o cuando menos incompleto de la escena del arte en Francia. De hecho, Klee y Miró habían sido desde finales de los años treinta y seguían siendo entonces referencias utilizadas incluso en exceso por diversos artistas de Francia. Basta con hojear los textos de Édouard Jaguer o repasar los delicados y poéticos cuadros que produjo en 1947 Rezvani, para darse cuenta de que Greenberg simplifica en exceso. Greenberg o bien desconocía la nueva ola de los artistas abstractos franceses, o bien por pura conveniencia prefirió mirar a otra parte, hacia aquello que el *establishment* francés quería presentar entonces al mundo, aquello que defendía y enviaba al extranjero. No es un gesto que lo convierta en un avezado lector de las vanguardias, aunque... tal vez la suya fuese una manera como tantas otras de descartar de plano una cultura, sencillamente por omisión. Si nos paramos a pensarlo, se trata de una táctica muy similar a la de Cassou. El artículo de Greenberg estaba destinado a su consumo interno en Estados Unidos, como es lógico, a pesar de lo cual pone de manifiesto los malentendidos sobre los cuales se basaban por entero las relaciones entre ambos países. El problema radica en que esta forma de pensar fue más adelante transmitida en su totalidad a varias generaciones de estudiosos y expertos por medio de la literatura reduccionista de Sam Hunter y de Irving Sandler. Greenberg, por ejemplo, nunca hace mención del nuevo arte abstracto que se presentó en ese mismo año en la Kootz Gallery (Soulages, Mathieu, Schneider), en la Rosenberg Gallery (Nicolas de Stael), o en anteriores exposiciones de arte abstracto a cargo de Wols y Bram van Velde. Para él, estos artistas lisa y llanamente no existían. A una y otra orilla del Atlántico, los críticos hicieron la vista gorda y prefirieron no ver, en beneficio de sus propios intereses, un programa sin embargo cada vez más acelerado de intercambio llevado a cabo entre galerías particulares.

37 Ibidem.

Fin: ironía, vacío y rock and roll

Si la muestra concluye en 1956, es porque en ese año sucedieron varias cosas que vinieron a señalar el fin de un determinado tipo de mundo. De entrada, este es el año en el que una determinada idea de la izquierda, de la revolución, de la utopía, se estrelló en las calles de Hungría. Después de este dramático acontecimiento, nada en Francia pareció seguir igual que antes;

todo el potencial simbólico acumulado por el Partido Comunista desde la guerra se evaporó en una sola semana. La retirada forzosa de las tropas británicas y francesas del Canal de Suez, debida a las presiones norteamericanas, también supuso el comienzo de una nueva clase de mundo, en el cual las viejas potencias coloniales tendrían que plantearse su influencia a nivel global. El equilibrio de poder y sus distintas correlaciones iban a cambiar notablemente, al tiempo que se estaba produciendo una nueva clase de revolución: el consumismo. Esto suscitó inmediatamente una virulenta oposición por parte de una generación que se había cultivado sobre la crítica surrealista; Debord, Vaneighem, Lemaître, Isou, etc., habían desenterrado el hacha de guerra y habían plantado encarnizada resistencia contra lo que percibían como una cultura totalizadora y alienante. El arte moderno que la generación de posguerra había defendido sin descanso, aunque a menudo sin demasiadas esperanzas, fue entonces ridiculizado por una generación que se negaba a aceptar el *statu quo*. La escena cultural muy pronto quedó dividida en dos. Por una parte, el arte pasó de la «expresión» a una forma de silencio filosófico y crítico distanciado, o bien a una ironía vitriólica. Por otra, comenzó la construcción de una crítica del arte sumamente radical, y un panorama artístico violentamente politizado ocupó su lugar.

De pronto, la pugna, la violencia, la inversión personal y torturada de los expresionistas abstractos y de los *peintres lyriques* o de los pintores del silencio (Wols, Bram van Velde), cedieron paso a la inexpresividad, a la blandura, a las primeras monocromías de Yves Klein o a los cuadros blancos de Rauschenberg. El espacio geométrico tanto social como utópico se transformó en una revisión dadaísta llevada a cabo por Tinguely, que se rió tanto del expresionismo abstracto como de la abstracción geométrica con la mecanización de ambos en humorísticos artilugios. Niki de St. Phalle se encargó de dar el *coup de grâce* al disparar contra una serie de dianas con el objeto de producir, por medio de su desangramiento, una serie de cuadros enmarcados en un pseudoexpresionismo abstracto. Se deconstruyó la virilidad, y también la antigua y exaltada expresión de la sinceridad. La gota que colmó el vaso fue la producción por metros, a cargo de Pinot Gallizio, de rollos de cuadros de estilo expresionista abstracto, como tejido para emplear en la confección de vestidos destinados a las mujeres de vanguardia más a la moda.

En 1955-1956, años de drásticos cambios, también se produjo la desaparición de importantes iconos populares: Jackson Pollock murió en un accidente de tráfico al año siguiente de que James Dean corriese un destino similar. 1955 fue también el año en que Nicolas de Stael abrió la ventana de su estudio frente al mar Mediterráneo, en Antibes, y saltó para suicidarse.

La cultura francesa, ya fuera la descrita por Francastel o la fotografiada por Paul Strand en *La France de profil*, ese país rural y terco, estaba siendo efec-



Jean Tinguely
Méta-Matic n. 10, 1959

tiva y velozmente sustituida por una sociedad consumista a la americana, que floreció sin oposición de ninguna clase tras la represión comunista de Hungría, en noviembre de 1956. Francia respiraba un ambiente distinto, como describió Jean Pierre Mocky en *Les Dragueurs*, su película de 1958. Los jóvenes ya no cantaban «odio los domingos», como hiciera Juliette Gréco, pues preferían leer a Françoise Sagan y su *Bonjour tristesse*, o ver la película de Roger Vadim titulada *Et Dieu créa la femme*. Las succulentas, apetitosas curvas de Brigitte Bardot ocuparon el lugar del humor de Juliette Gréco, un humor negro como sus vestidos. En la época en que empezaron a surgir los primeros supermercados surtidos en abundancia, Roland Barthes, en sus *Mythologies*, enviaba claras señales en torno a la desaparición de una vieja y estable cultura popular, a la que sustituía rápidamente una cultura de masas sensacionalista y pequeño burguesa. Un mundo estaba acabándose. También en 1955, al percibir los cambios, Denise René inauguró su espacio de exposición dando paso a *Le Mouvement* (con Agam, Bury, Calder, Duchamp, Jacobsen, Soto, Tinguely, Vasarely), una muestra en la que el humor y la diversión por fin penetraron en el campo de la antigua abstracción geométrica. París estaba ya preparado para este nuevo arte experimental y para sus técnicas de participación. Los artistas latinoamericanos llegaron justo a tiempo de ayudar a que el adusto público parisino de posguerra comprendiera que la vida podía ser divertida, aun cuando de ese modo se tragasen otro tópico orientalista. Pero esa es otra historia y es no menos complicada.

Tras los esfuerzos que llevó a cabo el Departamento de Estado de Estados Unidos a lo largo de una época, tratando por todos los medios de imprimir en los franceses la importancia de la alta cultura norteamericana, fue irónicamente la cultura de masas la que conquistó a la nueva generación francesa. En 1955, «Hound Dog», de Elvis Presley, llegó al número uno, abriendo de ese modo, junto con Bill Haley, el camino de la revolución adolescente en Estados Unidos y la irrupción de la generación yé-yé en Francia.