



PARIS PESE A TODO

**ARTISTAS EXTRANJEROS
1944-1968**

PARÍS PESE A TODO

**ARTISTAS EXTRANJEROS
1944-1968**

La exposición *París pese a todo. Artistas extranjeros, 1944-1968* cierra el año 2018 en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía con una extensa investigación en torno a la heterogénea escena artística parisina de las décadas posteriores a la Segunda Guerra Mundial. El foco de la muestra se sitúa, por una parte, en la complicada situación de Francia, afanada en recuperar su hegemonía cultural y recomponer con ello su identidad nacional y su influencia en el nuevo orden geopolítico de bloques que comienza a forjarse. Por otra, y de manera particular, en la producción de aquellos artistas extranjeros que se dan cita en la capital contribuyendo a generar un clima estimulante y productivo, poblado de intensos debates y propuestas plurales.

La producción cultural del París diverso y en continua transformación de la posguerra ha sido a menudo desplazada en favor de la escena neoyorkina, tanto gracias a una hábil política de propaganda estadounidense, que conjuró a buena parte de la crítica, el mercado y las instituciones, como con posterioridad, de la mano de la historiografía del arte canónica y apoyada en la celebración de nombres propios e instantes concretos. Tachadas de secundarias, menores o derivativas, las prácticas artísticas del París de estos años, como las del alemán Wols, el holandés Bram van Velde o la portuguesa Maria Helena Vieira da Silva, entre muchas otras, carecieron de la imagen cohesionada y unitaria que presentó la Escuela de Nueva York a través del expresionismo abstracto y de su figura faro: Jackson Pollock. Por el contrario, en París convivieron y se discutieron multitud de lenguajes y posicionamientos plásticos: eran comunes y prolíficos los debates entre figuración y distintos tipos de abstracción, como la lírica o la geométrica; también entre diversas corrientes, como el informalismo, el surrealismo o los incipientes experimentos de arte cinético; entre la Escuela de París, que buscaba integrar las referencias foráneas con un cierto racionalismo y *savoir faire* parisino, y aquellas trayectorias más personalistas; o las diferentes concepciones en torno al papel del artista, que iban de la exaltación de la libertad individual al compromiso político y social.

El arco temporal de la muestra comprende más de dos décadas, que arrancan con el célebre Salón de Otoño de 1944, año de la Liberación de París, convertido en símbolo de la anhelada reconstrucción cultural, y que finalizan en Mayo del 68, anuncio de un cambio de paradigma a escala internacional con epicentro en la capital francesa. Son los años de la Guerra Fría, de la incipiente sociedad de consumo, del paso del modelo de producción fordista a la economía de servicios, pero también de los movimientos por la independencia de protectorados y colonias, y del cuestionamiento de los grandes relatos unívocos y lineales. En este marco cambiante y sugestivo, la comunidad diversa de artistas extranjeros que nos ocupa buscó la libertad y las condiciones propicias para la experimentación y el intercambio de ideas, enfrentando también desilusiones, tensiones y conflictos.

La exposición toma el pulso a todas estas cuestiones a través de una representativa selección de más de cien artistas con estilos y medios muy diversos, que abarcan pintura, escultura, fotografía y cine, junto con un extenso apartado de documentación en el que destacan las principales publicaciones del momento, como *Art d'aujourd'hui*, *Arts* o *Présence Africaine*, vehículos esenciales para la efervescente actividad crítica del momento.

Por último, queda agradecer la colaboración del gran número de instituciones, coleccionistas y otros agentes culturales de diferentes geografías, cuya implicación ha posibilitado la reunión de este conjunto heterogéneo de obras y materiales de archivo. Desde estas líneas se desea reconocer su participación y su ilusión en esta suerte de vista panorámica en torno a la excitante y agitada escena artística del París de posguerra.

José Guirao Cabrera
Ministro de Cultura y Deporte

Sabemos que los relatos del arte canónicos se organizan en torno a la celebración de nombres propios, ya sean autores o, en este caso, escenarios culturales privilegiados. En este sentido, podríamos describir la historia del arte occidental de la segunda mitad del siglo XX como un movimiento direccional, sin interrupciones ni fallas, que tras la Segunda Guerra Mundial nos conduce de París a la nueva capital del arte moderno, Nueva York; de un anciano Henri Matisse recortando papeles en la cama para sus *papiers découpés* a un enérgico Jackson Pollock de pie en su estudio trabajando en un inmenso lienzo. Conforme a esta lógica, todo aquello que no forma parte del centro pasa a ser periférico, secundario, derivativo o, sencillamente, es excluido. La exposición *París pese a todo. Artistas extranjeros, 1944-1968* parte precisamente de aquello que las historias del arte unívocas y lineales omiten: sus rupturas, divergencias y discontinuidades.

Después de que las imágenes de Auschwitz circularan por buena parte del continente europeo, el filósofo judío alemán Theodor Adorno afirmaba que escribir poesía se había convertido en un acto de barbarie. La escena artística del París de la segunda posguerra está marcada por el desencanto y el pesimismo colectivos tras la constatación del fracaso de las utopías vanguardistas previas, lo que condiciona de manera determinante la producción cultural y filosófica de las décadas siguientes. Los numerosos y variados intentos de recomponer la maltrecha identidad nacional francesa, tras la humillación que había supuesto la ocupación nazi, se dirimen bajo la amenaza latente de un nuevo conflicto bélico que polariza a escala global las posiciones ideológicas en el reciente orden geopolítico de la Guerra Fría. En este contexto parecen existir únicamente opciones de tipo binario: capitalismo o comunismo; expresionismo abstracto o realismo social. Sin embargo, este mismo París asiste a la intensa y heterogénea actividad creativa de un nutrido grupo de artistas extranjeros, llegados a la ciudad por motivos y con aspiraciones dispares, cuya pluralidad de lenguajes y enfoques desafía la rígida dialéctica de bloques impuesta.

La exposición indaga en esas otras formas de imaginación y caminos intermedios que tuvieron lugar al margen de las corrientes dominantes tanto en el marco internacional como local, fuera de la denominada Escuela de París y del apoyo de la crítica y las instituciones, analizando las retículas políticas, sociales y económicas en las que participaron, y también aquellas que condicionaron su recepción y estudio a lo largo del tiempo. Como apunta su comisario, el historiador del arte Serge Guilbaut, una pregunta fundamental que recorre la muestra atañe a las dinámicas de legitimación de las prácticas culturales y los aparatos ideológicos que las orientan y que condicionan las distintas historias y teorías del arte. En relación con ello, la exposición plantea diálogos entre propuestas y trayectorias diferentes en base a otra suerte de afinidades o tensiones que van más allá de las categorías nacionales, estilísticas o formales. Se busca así establecer claves de lectura alternativas que incorporen figuras y enunciados con alcances y repercusiones dispares, a fin de plantear una aproximación poliédrica y plural de estos años. En esta línea, los ensayos de Tom McDonough y de Amanda Herold-Marme para la presente publicación recogen los casos de dos artistas españoles, Pablo Picasso y José García Tella respectivamente, que a pesar de compartir una complicidad ideológica encontraron sendas de trabajo y recepciones muy diferentes.

La elección de este caso de estudio centrado en las propuestas de los artistas extranjeros complejiza y diversifica los ejes y las relaciones transatlánticas del arte de este periodo que a menudo han tenido a París y a Nueva York como interlocutores únicos. La producción heterogénea, pero también las diferentes circunstancias vitales de estos creadores, especialmente de aquellos no occidentales y en particular los provenientes de territorios por entonces sujetos al régimen colonial francés, desvelan otra serie de vínculos, posiciones y luchas. Estos artistas anhelaron no solo la consecución de un arte que pudiese situarse sin complejos dentro de los debates creativos internacionales, sino también la resignificación de sus diferentes tradiciones e identidades más allá de los mitos y estereotipos que la modernidad occidental había generado en las primeras vanguardias. Su objetivo era componer una modernidad

propia que interpelase en «pie de igualdad» el arte europeo y estadounidense, como apunta en su ensayo Maureen Murphy, ejercicio no exento de dudas, conflictos y negociaciones. Por su parte, el texto de Isabel Plante fija su atención en el extenso y activo grupo de artistas latinoamericanos relacionados con la escena del arte cinético en París. A través de un estudio de corte genealógico, la autora cuestiona los relatos eurocéntricos a este respecto que han invisibilizado la influencia que tuvieron en Europa las experimentaciones previas del arte madí en América Latina.

La muestra finaliza con una fecha significativa, el año 1968, índice de un cambio en la imaginación colectiva que puso en cuestión de manera irreversible los relatos unívocos y monolíticos de la modernidad occidental, abriendo el espectro de voces, epistemologías y sensibilidades. Las calles de París fueron escenario privilegiado de movilizaciones masivas y transversales que demandaban una transformación integral de la sociedad, la política y la economía, y, en definitiva, de las formas vida. La efervescente actividad crítica de los años previos y posteriores a esta fecha contó con las aportaciones de muchos de los artistas abordados en la muestra. Comprometidos con los movimientos antibelicistas y antiimperialistas, y críticos con los excesos del capitalismo salvaje que comenzaban a evidenciar el fracaso de la utopía moderna en la piel de los más vulnerables, los creadores ensayaron y proyectaron espacios de discusión interdisciplinar en un clima ilusionante que buscaba la implicación de todos los agentes sociales. En su ensayo, Kaira M. Cabañas analiza las propuestas que desde el arte plantearon dos autores extranjeros en París, el rumano Isidore Isou y la brasileña Lygia Clark, en el ámbito de la antipsiquiatría, haciéndose eco de esta voluntad de cambio de las categorías, los protocolos y las políticas existentes, de la forma en la que se había entendido el mundo hasta entonces.

Para finalizar, queda incidir de nuevo en la conveniencia de repolitizar la historia de las prácticas artísticas para reivindicar su pertinencia y agencia en el presente. Poner en valor esta actualidad pasa por cuestionar los relatos

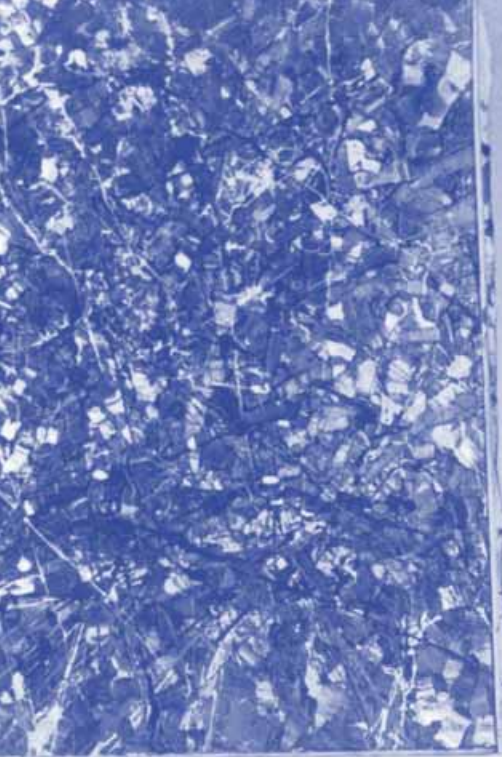
continuistas, uniformes y cerrados, y desvelar sus rupturas, discontinuidades y anomalías. Ello comporta también trabajar desde un modelo de crítica institucional implícito que sitúa y re-sitúa las prácticas artísticas en un diálogo abierto con los debates, las problemáticas y los retos del presente. Las exposiciones históricas del Museo Reina Sofía subrayan la necesidad de mirar hacia el pasado desde el presente para plantear relatos diferentes al de la modernidad única que den cuenta de la naturaleza crítica y performativa de los enunciados culturales, capaces no solo de reproducir los ordenamientos hegemónicos sino de operar disensos y resistencias. En esta línea destacamos, entre otras, las muestras celebradas este mismo año 2018 como *Dadá ruso. 1914-1924* o *Pessoa. Todo arte es una forma de literatura*, las cuales analizan escenarios de modernidades específicas que receptionan y asimilan lenguajes internacionales de vanguardia aportando propuestas, agendas y desvíos locales. Atender estas otras modernidades permite componer una cosmología poliédrica y abierta en el que las alternativas y las divergencias pueden darse y el mapa de lo posible, por utilizar la expresión de la filósofa Marina Garcés, se amplía.

Manuel Borja-Villel

Director del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía



13	Perdidos, libres y amados Artistas extranjeros en París, 1944-1968 Serge Guilbaut
157	<i>Textos históricos_</i>
189	<i>Ensayos_</i>
190	El arte y el exilio españoles en el París de la posguerra El caso de José García Tella, hombre-artista Amanda Herold-Marme
202	El harén filosófico Tom McDonough
211	Momentos de una historia compartida La presencia de artistas africanos en París (1944-1968) Maureen Murphy
220	Ambición profesional y vocación universal sudamericanas París como arena cultural para la abstracción geométrica de la posguerra a los años sesenta Isabel Plante
232	El artista como terapeuta: Isidore Isou y Lygia Clark Kaira M. Cabañas
243	<i>Lista de obras</i>



**PERDIDOS
LIBRES
Y AMADOS**

**ARTISTAS
EXTRANJEROS
EN PARÍS
1944-1968**

Serge Guilbaut

p. 8

Mario Dondero

Sin título (Taller de Roberto Crippa, en Milán, durante la finalización del *Grand tableau antifasciste collectif* [Gran

cuadro antifascista colectivo];

de izq. a dcha.: Jean-Jacques Lebel, Valerio Adami, Tancredi Parmeggiani y Alain Jouffroy)

1960

p. 12

Denise Colomb (Denise Loeb)

Sin título (Pierre Loeb con sus artistas en el primer piso de la Galerie Pierre; de izq. a dcha.:

Jean-Paul Riopelle, Jacques Germain, Maria Helena Vieira da Silva, Pierre Loeb, Georges Mathieu y Zao Wou-Ki)

1953

Me gusta ese título porque refleja la atmósfera del París de la época: una ciudad que estaba en plena reconstrucción (física y mental) tras la devastación de la guerra y que, a la vez, trataba de restablecer una reputación comparable a su antiguo cliché como capital cultural del mundo, la llamada «Ciudad de la Luz». Es un título que hace referencia a la atmósfera que podía encontrarse un artista extranjero al llegar allí cargado de fuerzas, esperanzas y sueños. La realidad era algo distinta, por descontado, puesto que con frecuencia los artistas extranjeros se sentían solos y perdidos al principio, si bien normalmente no tardaban mucho (debido a la actitud desenfadada de los parisinos) en sentirse libres y poder dedicarse a lo que les interesaba sin verse intimidados por un entorno demasiado preocupado por el color de piel o la orientación sexual, al menos en el mundo bohemio. En ese famoso ambiente de la bohemia, todavía vivo a principios de los años sesenta, daba la impresión de que París seguía siendo «una fiesta», como había afirmado Ernest Hemingway en un libro sobre su apasionada y complicada vida parisina de los años veinte publicado póstumamente en 1964, casi como para demostrar que la ciudad, a pesar de su caída en desgracia tras la Bienal de Venecia de ese mismo año, seguía estando presente entre los extranjeros: «Si tienes la suerte de haber vivido en París cuando joven, luego París te acompañará, vayas adonde vayas, todo el resto de tu vida, ya que París es una fiesta que nos sigue»¹.

El objetivo de esta exposición es presentar la compleja situación política y cultural de la posguerra mediante la producción de artistas nacidos en el extranjero llegados a la capital francesa para encontrarse a sí mismos o para buscar el éxito gracias a los filtros críticos parisinos. Al mismo tiempo, después de la guerra, estos creadores ofrecieron su participación y su colaboración en la reconstrucción cultural de la ciudad, que seguía luchando por ser la abanderada de la creación artística occidental moderna².

Aunque es imposible exponer a todos los artistas extranjeros residentes en París en aquel momento, sí es posible revelar la complejidad del mundo

¹ Medio siglo más tarde, justo después del atentado del año 2015 en la sala Bataclan, *París era una fiesta* llegó al primer puesto de las listas de libros más vendidos en Francia como gesto de resistencia. Ernest Hemingway, *A Moveable Feast*, Nueva York, Scribner y Londres, Jonathan Cape, 1964 [ed. cast.: *París era una fiesta*, Gabriel Ferrater (trad.), Barcelona, Editorial Seix Barral, 1981].

² Este asunto se trata en Fanny Drugeon, *Paris cosmopolite ? Artistes étrangers à Paris, parcours 1945-1989. Éléments d'une recherche en cours*, París, Publications de La Sorbonne (en prensa), 2012-2013.

artístico y la lucha a la que se enfrentaron los autores procedentes de otros países durante la reorganización del sector en la posguerra. Por eso, la muestra se estructura con un criterio histórico: se pretende subrayar la evolución de un mundo al que los artistas extranjeros tenían que ajustarse o responder.

Otra complicación es la definición de «artistas extranjeros». En la mayoría de los casos se refiere a personas nacidas fuera de Francia que participaron activamente en el mundo artístico parisino de la posguerra. Por descontado, también tenemos que tener en cuenta los distintos ambientes en los que se movían. Hasta principios de los años cincuenta, algunos artistas estadounidenses disfrutaban de relativa comodidad gracias a las becas conseguidas por la carta de derechos de los veteranos, mientras que otros no tenían ese lujo debido a su entorno y a sus antecedentes políticos. El mundo artístico parisino variaba continuamente en función de los cambios políticos producidos en Europa Oriental, América Latina y África. Por ello, hay que establecer diferencias entre la dolorosa inmigración de algunos y los breves trayectos de otros, descritos como «nomadismo» por Laurence Bertrand Dorléac³.

Esas divisiones podían ser aún más complicadas, como en el caso del pintor Mohammed Khadda⁴, nacido en Argelia, que fue un departamento francés hasta 1962. Su ejemplo es importante porque al mudarse en 1953 en calidad de ciudadano francés, al igual que otras personas de las colonias francesas decididas a dejar sus lugares de origen por París, destrabando en gran medida su identidad, creía que esa ciudad le ofrecería la oportunidad no solo de desmentir el tópico del primitivismo africano vinculado todavía a su cultura, sino también de entrar en contacto con el nuevo mundo del arte moderno. Tuvo que luchar para conservar una parte de su historia cultural específica, que valoraba mucho, y al mismo tiempo integrar el lenguaje visual moderno de París en su producción. Khadda dio con un tipo de abstracción próximo al de Roger Bissière, pero conservando algunos de sus propios rasgos culturales tradicionales, como la escritura árabe. Podría decirse que en muchos sentidos hizo alarde de una actitud típica de la École de Paris [Escuela de París], una idea creada en 1925 por el crítico de arte André Warnod, que quería proteger el arte de la capital francesa del academismo. Le pareció que una forma de conseguirlo era dar entrada a artistas extranjeros, quienes, al integrarse en el ambiente, aportarían distintos elementos de su cultura ayudando a refrescar las ideas parisinas. No obstante, Warnod insistió en el hecho de que esos elementos, a menudo demasiado desmandados, se domesticarían y racionalizarían de acuerdo con la tradición francesa. El concepto de esa agrupación de artistas es complejo y con frecuencia contradictorio, como señala Bertrand Dorléac en su texto «L'École de Paris, suites»⁵. De hecho, la huella de la Escuela de París no deja de cambiar. Pasa de ser un peligro para la identidad francesa en los años treinta a ser un claro indicio de cohesión en la diversidad cuando se opone a la de Nueva York en los cincuenta. La fuerza de la Escuela de París, dominada por el miedo al exceso,

³ Laurence Bertrand Dorléac, «De la France aux magiciens de la terre. Les artistes étrangers à Paris depuis 1945», en Antoine Marès y Pierre Milza (eds.), *Le Paris des étrangers depuis 1945*, París, Publications de La Sorbonne, 1994, p. 415.

⁴ Véase *Les Casbahs ne s'assiègent pas. Hommage au peintre Mohammed Khadda, 1930-1991*, París, Musée d'art et d'histoire, Tour 46, Belfort, Éditions Snoeck, 2012 [cat. exp.]; y el ensayo de Maureen Murphy, «Momentos de una historia compartida. La presencia de artistas africanos en París (1944-1968)», en la presente publicación, pp. 211-219.

⁵ Laurence Bertrand Dorléac, «L'École de Paris, suites», en *L'École de Paris, 1904-1929. La part de l'autre*, París, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris Musées, 2001 [cat. exp.], pp. 148-157.

estribó a lo largo del tiempo en fomentar siempre cierto equilibrio no solo conceptual, también formal: una libertad refinada y calculada.

En 1962, tras su regreso a una Argelia liberada, la obra de Khadda empezó a cambiar y a decantarse hacia la producción de un arte moderno árabe, logrando el equilibrio entre lo personal y su pasado cultural. Siguió ocupándose de asuntos formales contemporáneos, pero desde su base argelina y manteniendo vivo el concepto del internacionalismo, pese a cierta polémica surgida en Argel. Este era un asunto clave en aquel momento. Los artistas trataban de ser modernos e internacionales, vinculándose con el discurso existente entonces, y, en paralelo, pretendían preservar algún tipo de diferencia cultural que conservara viva su identidad. La dificultad estaba, pues, en mantener esa diferencia sin ser calificados de exóticos, descentrados ni caducos.

El propósito de la exposición no es reconstruir el viejo sueño de París como centro cultural universal (la Ciudad de la Luz cegadora que lo tiene todo), sino presentar, con su diversidad, conjuntos de capas culturales densas pero distintas y en ocasiones contradictorias que estaban activas después de la guerra, en constante diálogo con problemas de alcance mundial. El núcleo del proyecto es la presentación de la experiencia y la producción de numerosos artistas extranjeros llegados a esa ciudad mítica para cumplir su sueño: ser voces artísticas importantes. Esta investigación y esta muestra buscan, por tanto, arrojar luz sobre toda una serie de creadores y su producción cultural, olvidada con excesiva frecuencia.

Eso no quiere decir que se pretenda borrar el canon tradicional para sustituirlo por otro; al contrario, lo que resulta importante es proponer un debate que analice los motivos por los que determinados artistas, y sus elecciones, con frecuencia tomadas bajo una intensa presión cultural y política, acabaron siendo fundamentales y dominantes, mientras que otros, a menudo igualmente relevantes, desaparecieron o no llegaron a contar con una amplia difusión. Ponerlos juntos a conversar después de tantos años podría iluminar esta época especialmente fascinante. En la exposición, las obras de arte vuelven a hablar, o a gritarse, pero en un contexto que debería propiciar la aclaración de problemas, éxitos y fracasos. Respetar el arte y a los artistas es tomarse en serio lo que tratan de afirmar sus formas complejas; es debatir la identidad misma de la obra y la batalla ideológica en la que se implican constantemente, queriendo o no. El trabajo de sabueso es lo que confiere su encanto a la Historia del Arte, pero también su valor y su pertinencia. Lo que se propone aquí es una Historia del Arte que vuelva a presentar en la pared debates estéticos todavía vinculados con las apuestas del presente, con las discusiones téoricas del momento, de modo que la escritura no sea una lápida ni una nube trascendental. Digamos que es un tipo de «vuelta al presente».

A pesar de la aparente desaparición de la memoria internacional de gran parte del arte creado en este periodo, es importante señalar que París, después de la guerra, seguía siendo un espacio vital en el que intelectuales de todo el mundo podían congregarse y vivir su vida.

De hecho, la ciudad fue testigo a partir de 1945 de la llegada de un número considerable de artistas afroamericanos que abandonaban una atmósfera estadounidense cargada todavía de prejuicios, algo que se intensificó aún más en los años cincuenta con la presión política del macartismo. Las poblaciones gays discriminadas de Estados Unidos también encontraron en París un entorno en apariencia liberado. Otros artistas se marcharon de América Latina o Europa Oriental por presiones políticas. Gracias al pasado legendario de París y al activo entorno bohemio de aquel momento, los recién llegados se sentían libres: del racismo, de los prejuicios y de las actitudes académicas tradicionales. La realidad política, como en cualquier otro lugar, frenaba algunas veces muchas esperanzas y deseos, pero, otras, los debates acalorados en bares, clubes de *jazz* y estudios aportaban una sensación de libertad y de alegre despreocupación muy representativas del París de la época. La bohemia seguía viva y la ciudad era relativamente barata.

En consecuencia, después de la Liberación de Francia y del final de la Segunda Guerra Mundial innumerables artistas decidieron instalarse en París para reconectar con el mundo del arte moderno consolidado. Los extranjeros eran bien recibidos porque, como se ha dicho, desde el siglo XIX habían formado parte del núcleo de lo que entonces se conocía como la Escuela de París, esa compleja combinación de influencias e invenciones forasteras que se domesticaron y reformatearon gracias a cierto racionalismo parisino tradicional⁶. Como escribió Michel Florisoone en octubre de 1945 en *Les Nouvelles littéraires*: «para que funcione el genio francés hace falta lo extranjero». Sin la inmigración, sin una colaboración a escala mundial, el gran arte moderno no podía crearse ni desarrollarse. Sabemos que, por su complejidad y contradicciones, esa concepción de la Escuela de París era difícil de asimilar, y por eso a lo largo de los años cincuenta se redefinió, se reformuló con otros nombres y otros estilos, entre una sucesión de disputas en torno a la definición del nuevo arte de la posguerra⁷.

En una conferencia pronunciada en 1944, tras la Liberación de París, el crítico de arte e historiador suizo Pierre Courthion inició, tras una larga y detallada descripción emocional de la nueva situación de posguerra, un diagnóstico atento de lo que en su opinión seguía constituyendo la esencia de la civilización francesa. Incluso en la transcripción se detecta la voz trémula, el ritmo lento y profundamente emotivo con el que recitó los que siguieron siendo, durante un tiempo, atributos y puntos fuertes de Francia:

⁶ Véase el volumen clásico sobre el tema de Natalie Adamson, *Painting, Politics and the Struggle for the École de Paris, 1944-1964*, Farnham, Ashgate, 2009.

⁷ Michel Florisoone también decía algo parecido en un artículo titulado «Le Patrimoine artistique», *Les Nouvelles littéraires*, 25 de octubre de 1945, p. 6: «Existe un ciclo del arte francés como existe un ciclo del agua, y para que los ríos fluyan es imperativo que las nubes procedentes de muy lejos, del mar, de tierras extranjeras, hagan crecer los manantiales. El arte francés se transforma constantemente, se reproduce, se dispersa, pero crece en un humus empapado de lluvia. Necesita un mínimo vital de productos importados».

Al pasar la tormenta, la cultura y la sociedad francesas han tenido la suerte de poder reunir nuevas fuerzas y aportar, una vez más, cualidades universales que se apreciarán y, gracias a sus inclinaciones benévolas, se copiarán en el resto del mundo: el don de la transmisión es una constante para ese pueblo. Los franceses no ignoran el hecho de que el hombre, para ser completo, necesita sol y niebla alternativamente, sueño y realidad, y, lejos de quedárselo todo con un gesto arrogante, Francia tiene, por el contrario, el poder de acercarse a los demás, de comunicar, de difundir su pensamiento por el universo. [...] Francia tiene la capacidad de mantenerse entre la bestia y el ángel con un equilibrio sutil a base de seguridad y humildad, de conocimiento e intuición, de materia pesada y vuelo espiritual⁸.

Según Courthion, que reaccionaba como tantos otros franceses⁹, parecía que las cosas por fin volvían a la normalidad. Aunque fuera hiperbólica, esa era en efecto la impresión general en Francia justo después de la contienda, y esa esperanza de transformar un estado burgués corrupto en un paraíso socialista se antojó una posibilidad real durante unos cuantos meses. Sin embargo, el éxtasis no duraría. La gente se quedó atónita al comprobar que, a pesar de que la guerra había terminado, las cosas no volvían a la normalidad como se esperaba, puesto que el mundo había cambiado para siempre, y a Francia le costó mucho adaptarse. De hecho, el país no solo tenía una memoria histórica poco nítida, sino también una economía catastrófica. Los problemas eran descomunales y en un principio parecía que únicamente podían gestionarse gracias a la ayuda procedente de otras potencias. No obstante, la sensación general era que, si bien resultaba innegable que Francia estaba de rodillas, el país podía recuperar parte de su aura simbólica anterior mediante la resurrección de la hegemonía cultural parisina. Era, por tanto, un asunto primordial para la nueva élite francesa. Se buscó la reconstrucción francesa (un «renacimiento», según se denominó entonces) a través de un claro retorno a las glorias estéticas del pasado. Quedó claro que dicha reconstrucción no debía hacerse solo con mortero y cemento; necesitaría también la imaginación y la ayuda extranjeras.

Los primeros años de la posguerra quedaron marcados, así pues, por la conquista larga y difícil de un paraíso perdido en un momento en el que las relaciones internacionales se encontraban en estado de desintegración y las producciones artísticas y culturales iban convirtiéndose en algo realmente crucial en la política internacional Este-Oeste a medida que la Guerra Fría iba fraguándose.

Los debates entre críticos de arte, instituciones e intelectuales generaron un contexto apasionante para la creación, pero también una fachada de división: una fachada de caos, de disidencia similar a la confusión política que se convirtió en el tópico de la política francesa. Hubo debates encarnizados entre

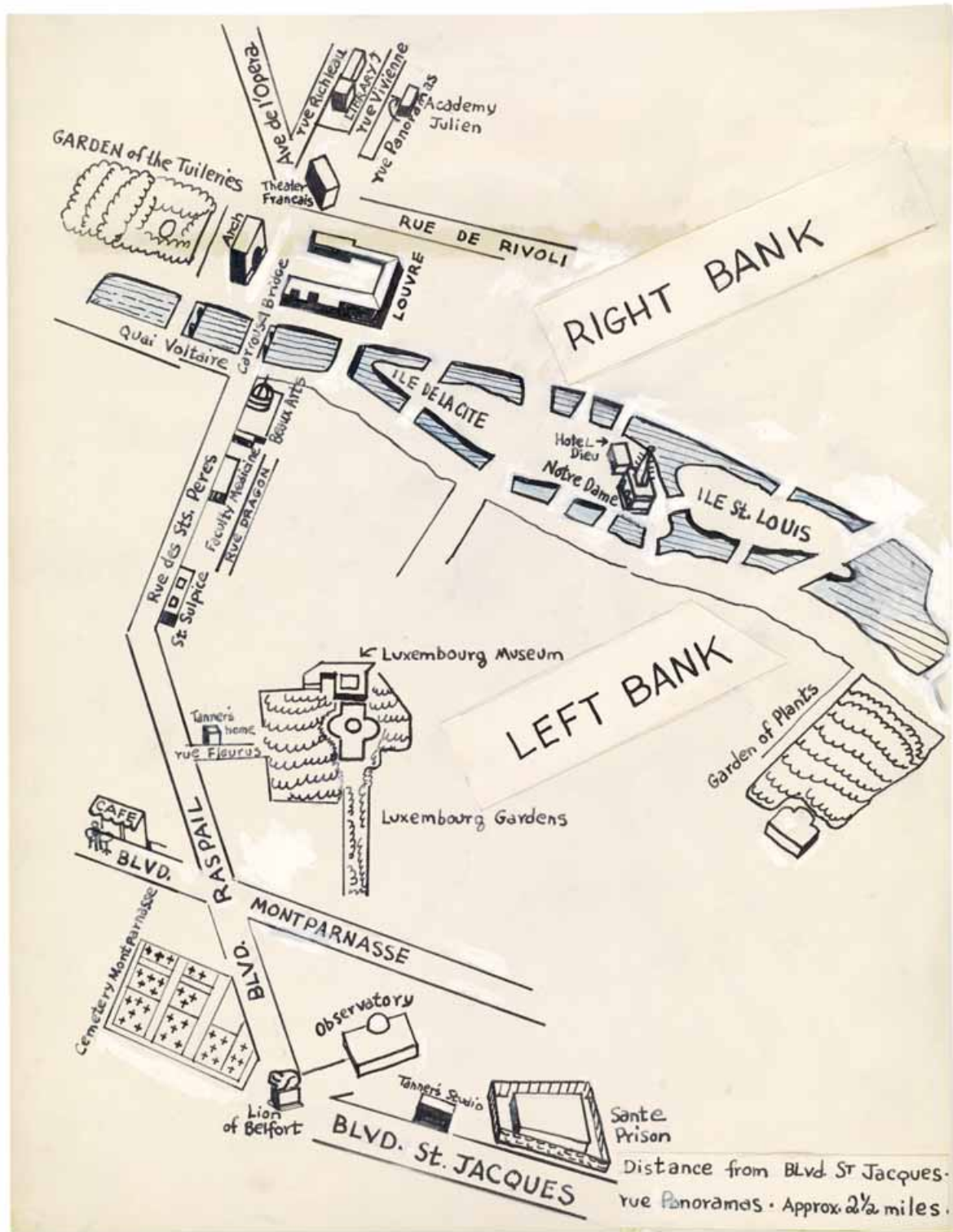
⁸ Pierre Courthion, «Réalité de la France», conferencia celebrada en 1944. Pierre Courthion Papers, 1901-1987, Los Ángeles, The Getty Research Institute, adquisición n° 890007-17.

⁹ N. del T.: Courthion adquirió la nacionalidad francesa tras la Segunda Guerra Mundial, en 1950.

los distintos tipos de abstracción, entre la abstracción y la figuración, entre la Escuela de París y la actividad individualista, sin olvidar la importancia renovada del surrealismo. En ese entorno fue donde aterrizaron después de la guerra los soñadores extranjeros. Por ello, y para reflejar la interesante mezcla de nacionalidades que perseguían una concepción similar del arte moderno, esta exposición evita presentar las obras en apartados nacionales y prefiere buscar vínculos entre determinados artistas y grupos de artistas, como la relación del sudafricano Ernest Mancoba con CoBrA, pintores chinos como Chu Teh-Chun y Zao Wou-Ki o la portuguesa Maria Helena Vieira da Silva. Con el paso de los años, los artistas extranjeros emprenderían aventuras palpitantes en el arte y en la vida, participando en debates internacionales y en la complejidad de un ambiente artístico a veces difícil de entender. La muestra desvela también la intensa creatividad de aquellos autores extranjeros que, con frecuencia, no se integraron en la Escuela de París; pese a lo cual, no dejaron de desempeñar un papel esencial en la vida artística de la ciudad. Pienso en concreto en Ellsworth Kelly, Bram van Velde, Wols, Ralph Coburn, John-Franklin Koenig, Herbert Gentry, José García Tella y algunos otros.

¿Seguía siendo París el lugar donde se definía el arte más vanguardista para luego hacerse universal, como se creía antes de la guerra? En cierto modo, sí, ya que siempre se había considerado la capital cultural de Occidente, donde todo era posible y estaba permitido, dado que, paradójicamente, la indiferencia general ofrecía a los artistas la posibilidad de vivir intensamente sus experimentos y sus sueños en la invisibilidad. En los primeros años de esta segunda posguerra, llegó a la ciudad una nueva y nutrida oleada de inmigración artística, formada en especial por mujeres, negros y homosexuales de Estados Unidos que buscaban un espacio de libertad difícil de encontrar en la atmósfera de caza de brujas que había invadido todas las esferas sociales en su país. La atracción era tal que, durante diez años, talleres y centros de formación como la Académie Fernand Léger, la Académie Julian o la Académie de la Grande Chaumière rebosaron actividad¹⁰. Numerosos artistas estadounidenses llegaron alentados por la carta de derechos de los veteranos, que ofrecía ayudas a los soldados desmovilizados y les permitía vivir con comodidad y estudiar en universidades y escuelas de bellas artes parisinas.

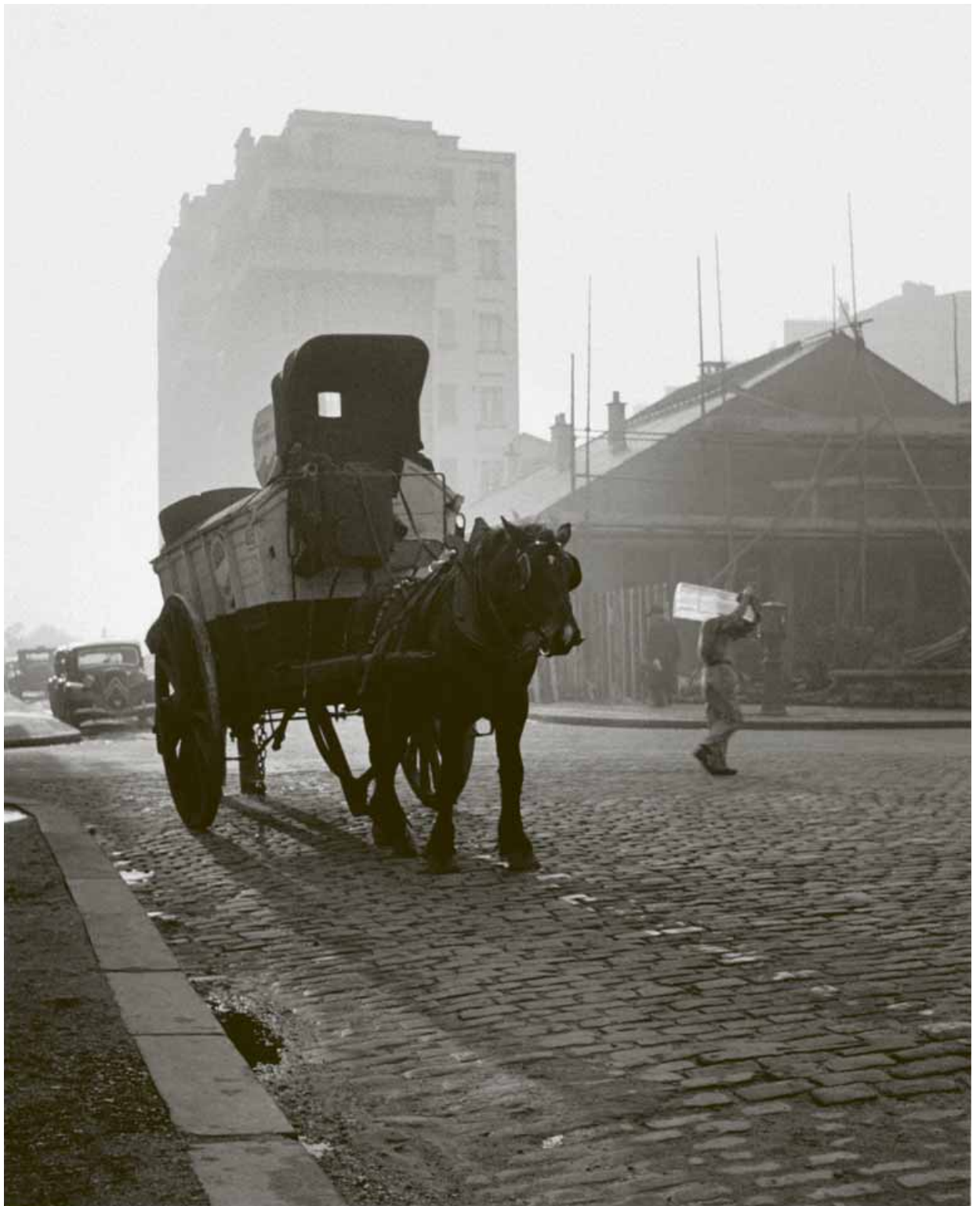
¹⁰ En concreto, la Académie de la Grande Chaumière contaba con mucho éxito entre los estudiantes estadounidenses acogidos a la carta de derechos de los veteranos, dado que, al parecer, la institución pocas veces comprobaba quién asistía a clase: Frank Lobdell, que solo se quedó un año en París, recuerda que en la Grande Chaumière, donde se matriculó en 1950, el administrador advertía a los alumnos de que iba a haber una visita del representante de la embajada de Estados Unidos, pero pocas veces comprobaba las matrículas. Merle Schipper, *Americans in Paris. The 1950s*, Fine Arts Gallery/California State University, Northridge, The Gallery, 1979 [cat. exp.], s/p.



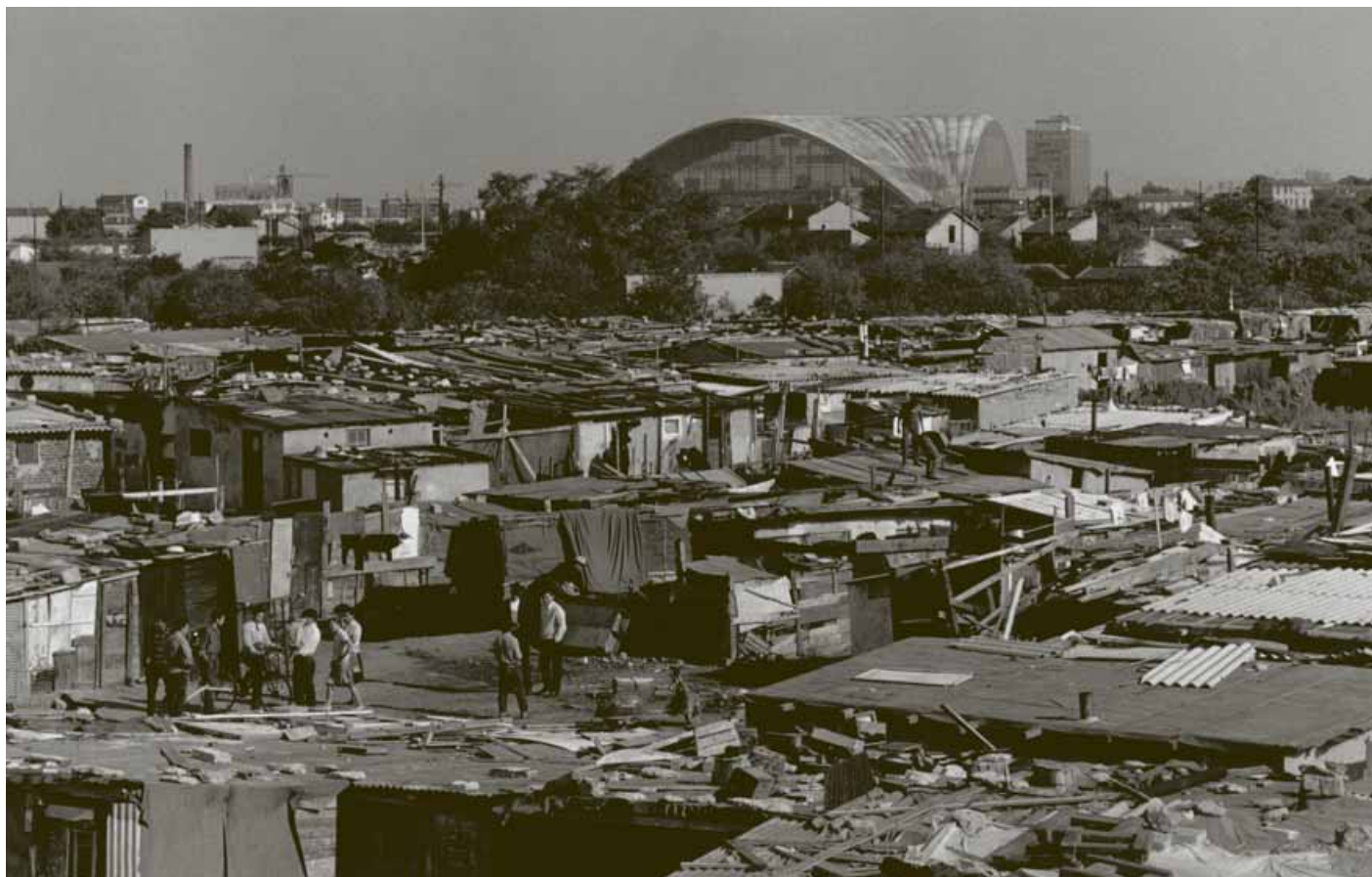
Romare Bearden
Map of Paris [Mapa de Paris]
 ca. 1950



Sabine Weiss
Angle boulevard Murat [Esquina del bulevar Murat]
1951



Sabine Weiss
Sin título (París)
1952



Jean Pottier

Bidonville de Nanterre, la Folie, rue de la Garenne [Chabola de Nanterre, la Folie, rue de la Garenne]

1964



Jean Pottier
Bidonville de Nanterre [Barrio de chabolas de Nanterre]
1959



Ed van der Elsken
Vali & Claudi Sitting [Vali y Claudi sentadas]
Serie *Love on the Left Bank* [Amor en la orilla izquierda]
ca. 1950-1952



Ed van der Elsken

Devant «Le Mabillon», Saint-Germain-des-Prés [Delante de «Le Mabillon», Saint-Germain-des-Prés]

Serie *Love on the Left Bank* [Amor en la orilla izquierda]

1950 (copia de época: 1957)



Ed van der Elsken

Vali Lifted by a Man Looking in the Mirror, «Chez Moineau», Saint-Germain-des-Prés, Paris

[Vali en brazos de un hombre mirando al espejo, «Chez Moineau», Saint-Germain-des-Prés, París]

Serie *Love on the Left Bank* [Amor en la orilla izquierda]

1953



Ed van der Elsken

Vali Dancing, Paris, Saint-Germain-des-Prés [Vali bailando, París, Saint-Germain-des-Prés]

Serie *Love on the Left Bank* [Amor en la orilla izquierda]

1950



Marcel Fleiss
Sin título (Red Mitchel, Gerry Mulligan y Bob Brookmeyer, en la Salle Pleyel, París)
Junio de 1954



Marcel Fleiss
Sin título (Thelonious Monk en la Salle Pleyel, París)
Junio de 1954



Tony Golsowski-Saulnier

Vue Cuisine rue du Four 1952 [Vista de la cocina, rue du Four, 1952]

(En la imagen: arriba, Jean-Robert Arnaud; abajo, John-Franklin Koenig)
1952



Tony Golsowski-Saulnier
Sin título (John-Franklin Koenig sobre un tejado de París)
1950

John in Paris [John en París]
(En la imagen: John-Franklin Koenig y Jean-Robert Arnaud)
ca. 1952



Rogi André (Rosa Klein)
Kandinsky sur son lit de mort [Kandinsky en su lecho de muerte]
1944

La llegada de un nuevo mundo

En 1944 dos hechos importantes sacudieron el mundo del arte parisino: la muerte de Vasili Kandinski, que marcó el final de una corriente importante del arte moderno, y la exaltación de Pablo Picasso en el nuevo Salón de Otoño, que inauguró una etapa de optimismo. De esta manera, dos extranjeros definieron simbólicamente el nuevo París.

Entre el 19 y el 25 de agosto de 1944, la ciudad quedó liberada del control alemán y posteriormente el Consejo Nacional de la Resistencia tuvo claro que el regreso de la Francia eterna tenía que señalarse simbólicamente. Sin olvidar el sufrimiento del periodo de la ocupación, era necesario reconectar con el mundo cultural anterior a la contienda. La recuperación del Salón de Otoño fue el emblema de este renacimiento¹¹. En él se reprodujo el gran retorno del arte moderno a París, simbolizado, por un lado, con el nombramiento de Picasso para guiar el Consejo Nacional de las Artes y, por el otro, con el hecho de instalar al malagueño en el centro mismo del Salón gracias a una retrospectiva que incluía setenta y cuatro de sus obras. La presentación de la Resistencia en la sociedad parisina logró al mismo tiempo varios objetivos. El Estado reconoció la categoría heroica del gran artista de vanguardia, cuyo «arte degenerado» había sido vilipendiado por la Francia de Vichy y, venganza simbólica de la historia, la comunidad artística quedó exonerada de la vergüenza sufrida por muchos intelectuales ante la actitud pasiva del Frente Popular en la guerra civil española. Asimismo, Picasso representaba la energía y el renacimiento de Francia. No solo era emblema de la Resistencia parisina, también del futuro de la sociedad francesa. El Salón de Otoño se rebautizó como «Salón de la Liberación», lo que demuestra la importancia conferida por el Partido Comunista y otros grupos de la Resistencia al simbolismo cultural.

En un artículo de Louis Parrot publicado en *Les Lettres françaises*, Picasso resurgía, cual ave fénix, de los tormentos 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 país¹².

En el artículo, Parrot comparaba a Picasso con los soldados españoles que, a falta de un ejército republicano, se habían alistado en el Ejército Francés de Liberación: «esos miles de españoles no conformaban una legión extranjera, habían pasado a ser soldados franceses». Habían encontrado una madre patria y la defendían con uñas y dientes. «En la Place de la Ville, uno de los primeros

¹¹ Véase Laurence Bertrand Dorléac, *Histoire de l'art. Paris, 1940-1944. Ordre national, traditions et modernités*, París, Publications de La Sorbonne, 1986, pp. 167-197.

¹² 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 [ed. cast.: *Bajo la bomba. El jazz de la guerra de imágenes transatlántica. 1946-1956*, Miguel Martínez-Lage, Íñigo García Ureta, Manuel Arranz Lázaro (trads.), Barcelona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), 2007 [cat. exp.], pp. 22-23].

tanques que se detuvo entre la multitud de mujeres llorosas llevaba en grandes letras blancas el nombre de Guernica». Picasso, en el discurso de la Resistencia, se impuso ante todos como el artista moderno responsable por excelencia. Profundamente comprometido, hablaba y hablaban de él mediante metáforas.

La exposición desempeñó también otro papel que André Lhote subrayó en *Les Lettres françaises*: el de política nacional. Como si fuera el palacio de la Bella Durmiente, el Salón de la Liberación daba fe de que la gran pintura francesa seguía intacta, viva, ardiente y libre, a pesar de los años de opresión. Acabada de despertar sin una sola arruga¹³.

El homenaje a Picasso fue algo más que un homenaje a un pintor, fue más bien la señal de que por fin había llegado la victoria y de que esa victoria contra las fuerzas del mal y el colaboracionismo tenía una cara, una cara moderna, una cara moderna y extranjera, internacional: Pablo Picasso. Este mensaje tenía tanta fuerza y era tan claro y para muchos tan abrumador que la muestra fue perturbada por disturbios. En la línea de la mejor tradición de la moda vanguardista del siglo XIX, se produjeron altercados en las salas dedicadas a Picasso hasta el punto de que fue necesario llamar a la policía para impedir que se destruyeran las obras. En una carta manchada con heces y conservada como oro en paño en el archivo del artista, alguien atacaba de forma violenta su obra con palabras fuertes y despectivas: «Apreciado Picasso: mierda para sus cuadros asquerosos. Aquí tiene mierda sacada del culo de una prostituta de sesenta años»¹⁴. Podemos prever un camino algo accidentado para encontrar la vía parisina.

Desde la Liberación hasta la primavera de 1946, en el país se instauró un ambiente cultural original y animado, desbordante de fuerzas creativas y debates constructivos que abarcaban desde el realismo tradicional defendido por Waldemar-George a la abstracción más radical presentada en las nuevas galerías experimentales: la Galerie du Luxembourg y las de Denise René y Lydia Conti¹⁵. No obstante, esa explosión creativa contaba con varios niveles, como si la escena artística tuviera estructura de iceberg: una cima deslumbrante pero pequeña que ocultaba una actividad enorme y bulliciosa. En lo alto dominaban los artistas considerados por las instituciones grandes iconos nacionales de la reconstrucción, mientras que cualquier otra forma experimental se consideraba débil o peligrosa. Se mimaban especialmente las manifestaciones vinculadas a determinada modernidad que mezclaba los colores de Henri Matisse y Pierre Bonnard con el trazo de Picasso (producidas por Jean René Bazaine, Maurice Estève y André Marchand), mientras que artistas como Jean Dubuffet, Jean Fautrier, Hans Hartung o Pierre Soulages quedaban relegados a la periferia y a las pequeñas galerías privadas. Las altas esferas no hacían el más mínimo caso a pintores como Wols o Bram van Velde.

En consecuencia, se planteó una pregunta fundamental: ¿qué forma adoptarían los símbolos de la renovación francesa? Gracias a una nueva generación de

¹³ André Lhote, «Le Salon d'Automne, un rassemblement de la libre peinture», *Les Lettres françaises*, 23 de septiembre de 1944, p. 7.

¹⁴ Archives Musée Pablo Picasso, París.

¹⁵ Cabe señalar que el mundo artístico francés contaba en su renovación con un amplio número de mujeres artistas y galeristas. Muchas galerías incisivas y experimentales estaban a las órdenes de mujeres como Lydia Conti o Denise René. Y varias artistas tenían una gran reputación, barrida por una historia del arte más interesada en la capacidad atlética de la abstracción estadounidense que en un debate histórico de las apuestas y las posibilidades en juego en París. Durante años, todo lo que no encajaba en el expresionismo abstracto se había cubierto con un modesto velo, una especie de mortaja intelectual que había dejado de lado la historia de muchas artistas occidentales, como Minna Citron, Maria Helena Vieira da Silva, Marcelle Loubchansky, Claire Falkenstein, Shirley Jaffe, Marie Raymond o Karskaya.

críticos (entre los que se cuentan Michel Ragon, Charles Estienne, Michel Tapié, Édouard Jaguer, Claude Duthuit y Léon Degand), tuvo lugar un importante debate sobre la relevancia del arte moderno dentro de una cultura en plena reconstrucción social y política.

Si bien las primeras exposiciones de arte abstracto de la Galerie Denise René en 1946 presentaban un extenso abanico de expresiones abstractas (de Jean Dewasne, Jean-Jacques Deyrolle y Marie Raymond a Hartung y Gérard Schneider)¹⁶, pronto se antojó imposible mantener ese eclecticismo liberal y experimental. No transcurrió mucho tiempo antes de que resultara importante desde un punto de vista político diferenciar entre una abstracción que era indicativa de un expresionismo individualista y otra que expresaba una realidad ideal, construida racionalmente para proponer un espacio social común utópico y coherente. La aparición del Salón de las Nuevas Realidades, donde expusieron muchos artistas extranjeros, reflejaba este dilema. Cuando se inauguró en 1946 con la presidencia de Fredo Sidès, dio pie a toda una serie de experimentaciones abstractas, pero rápidamente pasó a ser escenario exclusivo del arte concreto geométrico radical. Desde el manifiesto de Auguste Herbin de 1948, en el que prohibía la inclusión de formas curvilíneas en la expresión geométrica, a muchos participantes dicha norma les pareció demasiado árida y autoritaria, y abandonaron la institución. La consideraban un avance sigiloso del academicismo, que finalmente se formalizó en octubre de 1950 con la creación de una academia de arte abstracto, el Atelier d'Art Abstrait [Taller del arte abstracto], organizado por de Edgard Pillet y Jean Dewasne; iniciativa que denunció fervientemente Charles Estienne en su panfleto *L'Art abstrait est-il un académisme?* [¿El arte abstracto es un academicismo?] ¹⁷. Otros creadores tuvieron que esperar, como la cubana Carmen Herrera, que hasta la edad de ciento un años no fue reconocida como una artista abstracta geométrica de gran originalidad¹⁸. Iba quedando claro que se fomentaba un nuevo tipo de abstracción dispuesto a enfrentarse al arte figurativo tradicional y manipulador: una abstracción basada en la mecanización poética y no académica¹⁹. Estienne prefería la vida interior más que una decoración alegre para hablar del mundo contemporáneo. La geometría limpia e impersonal parecía una codificación de la vieja ilusión de coherencia cultural. Citando ampliamente a Kandinski, Estienne atacaba a quienes pretendían codificar los sentimientos personales para hacerlos universales. El panfleto hizo temblar los cimientos del mundo del arte abstracto parisino y abrió nuevos caminos, o, como mínimo, hizo posible que se tomaran más en serio las tendencias individuales y expresionistas que acababan de ponerse de moda.

Deseado originalmente por todas las facciones políticas —desde el Partido Comunista de Francia (PCF) hasta los católicos de la revista *Esprit*—, en junio de 1947 ese «renacimiento» no tardó en quedar empantanado. El lanzamiento del Plan Marshall y la expulsión de los ministros comunistas del gabinete de Paul Ramadier provocaron que la prensa comunista en pleno (con *Les Lettres*

¹⁶ En junio de 1945, la Galerie René Drouin ya había tanteado el terreno al presentar la exposición *Art concret* [Arte concreto], organizada por Nelly van Doesburg, que llevaba el mismo título utilizado por Theo van Doesburg en 1930 como señal de continuidad. Sin embargo, también iba en clara oposición con el grupo Cercle et Carré (contra Michel Seuphor y Piet Mondrian), con el fin de tratar de delimitar, sin demasiado éxito, las fronteras de la abstracción de la posguerra.

¹⁷ Charles Estienne, *L'Art abstrait est-il un académisme?*, París, Éditions de Beaune, 1950.

¹⁸ Su primera exposición, *Carmen Herrera. Lines of Sight* [Carmen Herrera. Líneas de visión], se presentó en el Whitney Museum of American Art de Nueva York en 2017.

¹⁹ Seguía existiendo una marcada oposición a la abstracción, como podemos apreciar en la litografía producida por Bernard Lorjou (ca. 1948) en la que la ridiculiza: *La peinture abstraite fait se pâmer les poules, bayer les singes, braire les ânes* [La pintura abstracta hace emocionarse a las gallinas, embobar a los monos, rebuznar a los burros].

françaises a la cabeza) siguiera el credo soviético y promoviera el realismo socialista para validar un conjunto de obras sin duda accesibles para el público, pero en las antípodas de las formas experimentales modernas que se consideraban burguesas. *Les Lettres françaises* había cambiado su postura de repente y Claude Morgan, su director, escribió que no vacilaba en «escupir» al arte abstracto y en despreciar al crítico Léon Degand, demasiado apegado, en su opinión, al formalismo abstracto. Se trazaron fronteras bien claras y durante varios años el realismo socialista se promocionó en serio, a pesar de que el poder y la fama de Picasso, que se afilió al Partido Comunista, le permitían más libertad de experimentación que a otros artistas.

Debido a esa divergencia política entre 1947 y 1948, que dividió al mundo según las posturas políticas de Estados Unidos y la URSS, y debido también al creciente miedo a una tercera guerra mundial, que, según subrayaban constantemente los periódicos y las revistas, sería nuclear, muchos artistas se dieron cuenta de que ya no era posible un frente unido de ningún tipo. En la mayor parte de los casos, las líneas estéticas se trazaron por demarcaciones políticas (el realismo social, el realismo burgués, incluidas la variante optimista y la pesimista al estilo de Bernard Buffet; la abstracción geométrica utópica y optimista, y la abstracción informal deprimida e individualista). Todos estos estilos parecían estar negociando algo, maniobrando en busca de una posición, con el fin de representar a la voz de la Francia de posguerra, con el fin de serlo. Esa división no era cuestión de broma, según explicó el historiador Maurice Duverger en *Le Monde* en septiembre de 1948:

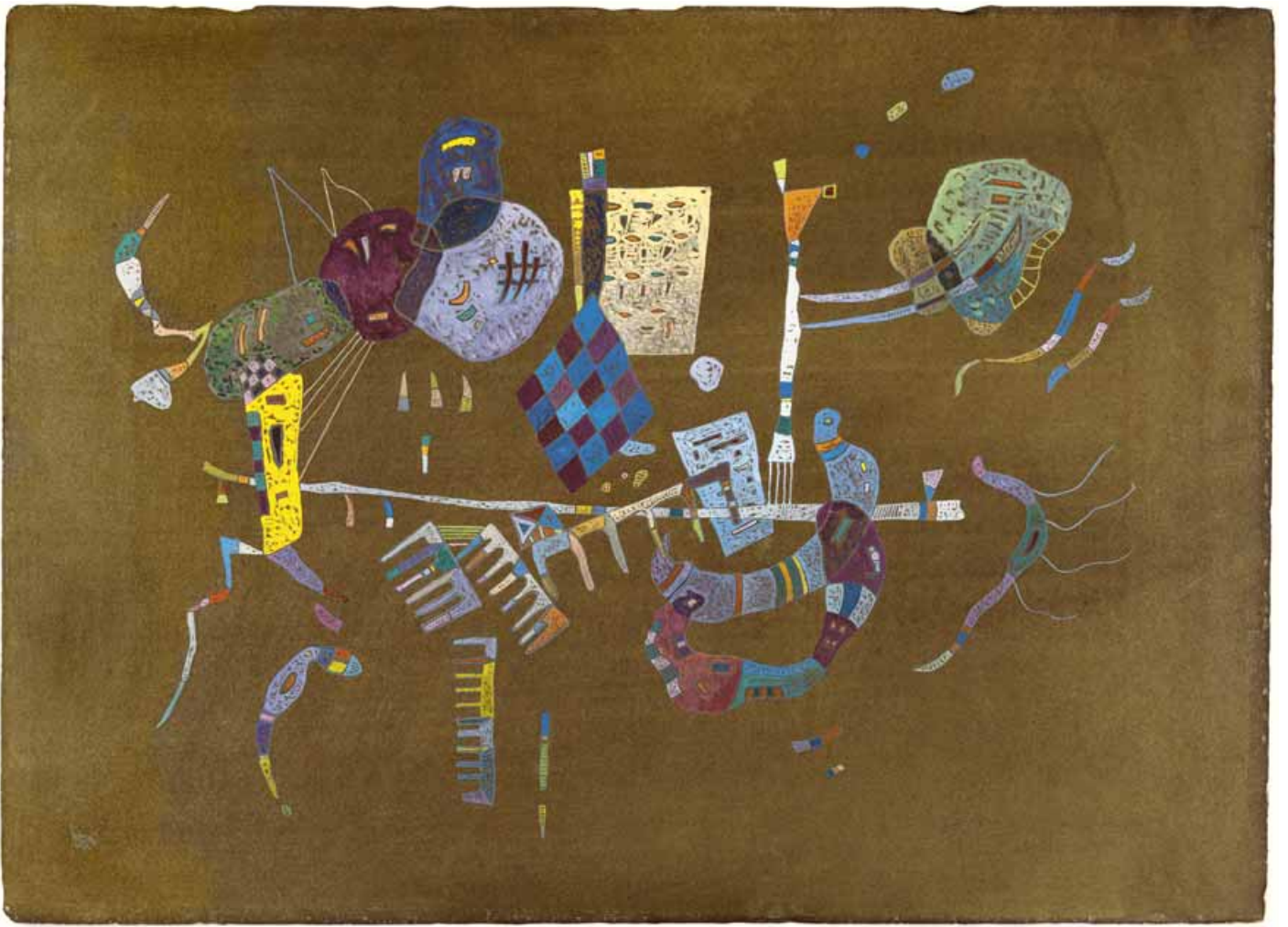
Entre una Europa soviética y el imperio atlántico, es claramente preferible la segunda solución, porque en la primera instancia la esclavitud sería inevitable, mientras que en el segundo caso la guerra solo pasaría a ser una probabilidad. Si las circunstancias dictaran este dilema, elegiríamos la menos terrible de las alternativas. Pero como no estamos irremisiblemente atrapados, aún queda una tercera opción: la de una Europa neutral²⁰.

El revolucionario surrealista, poeta comunista y miembro del grupo CoBrA Christian Dotremont defendía una postura pragmática similar; cuando le preguntaron qué haría si las tropas soviéticas entrasen en París, contestó con su famoso deje dialectal: «Naturalmente, tomaría el primer avión con rumbo a Norteamérica»²¹.

El agarrotamiento del PCF se compensó enseguida con una aceleración de la propaganda estadounidense en Francia, de la que se reía Jacques Tati en su película *Jour de fête* [Día de fiesta, 1949]. Francia, que corría el peligro de caer democráticamente en el lado soviético (el 10 de noviembre de 1946, el PCF pasó a ser el primer partido del país, al obtener un 28,5 % de los votos en las elecciones), estaba convirtiéndose en un campo de batalla ideológico y cultural.

²⁰ Maurice Duverger, «L'Empire atlantique», *Le Monde*, 14-15 de septiembre de 1948 [ed. cast.: *Bajo la bomba...*, óp. cit., p. 27].

²¹ Christian Dotremont, entrevista, *Carrefour*, 20 de octubre de 1948 [trad. al cast. de este fragmento en *Bajo la bomba...*, óp. cit. p. 27].



Vassily Kandinsky
Autour de la ligne [Alrededor de la línea]
1943



Michel Sima (Michał Smajewski)
 Sin título (Pablo Picasso en su taller de Antibes con el lienzo
La joie de Vivre [La alegría de vivir])
 Verano de 1946

Robert Doisneau
 Sin título
 (Policía y mujer en el Salón de Otoño, París)
 1944



Pablo Picasso
L'enfant aux acolombes
[El niño de las palomas]
24 de agosto de 1943



Pablo Picasso
La cuisine [La cocina]
Noviembre de 1948





Tella (José García Tella)
Le bal de la Bastille [El baile de la Bastilla]
1952



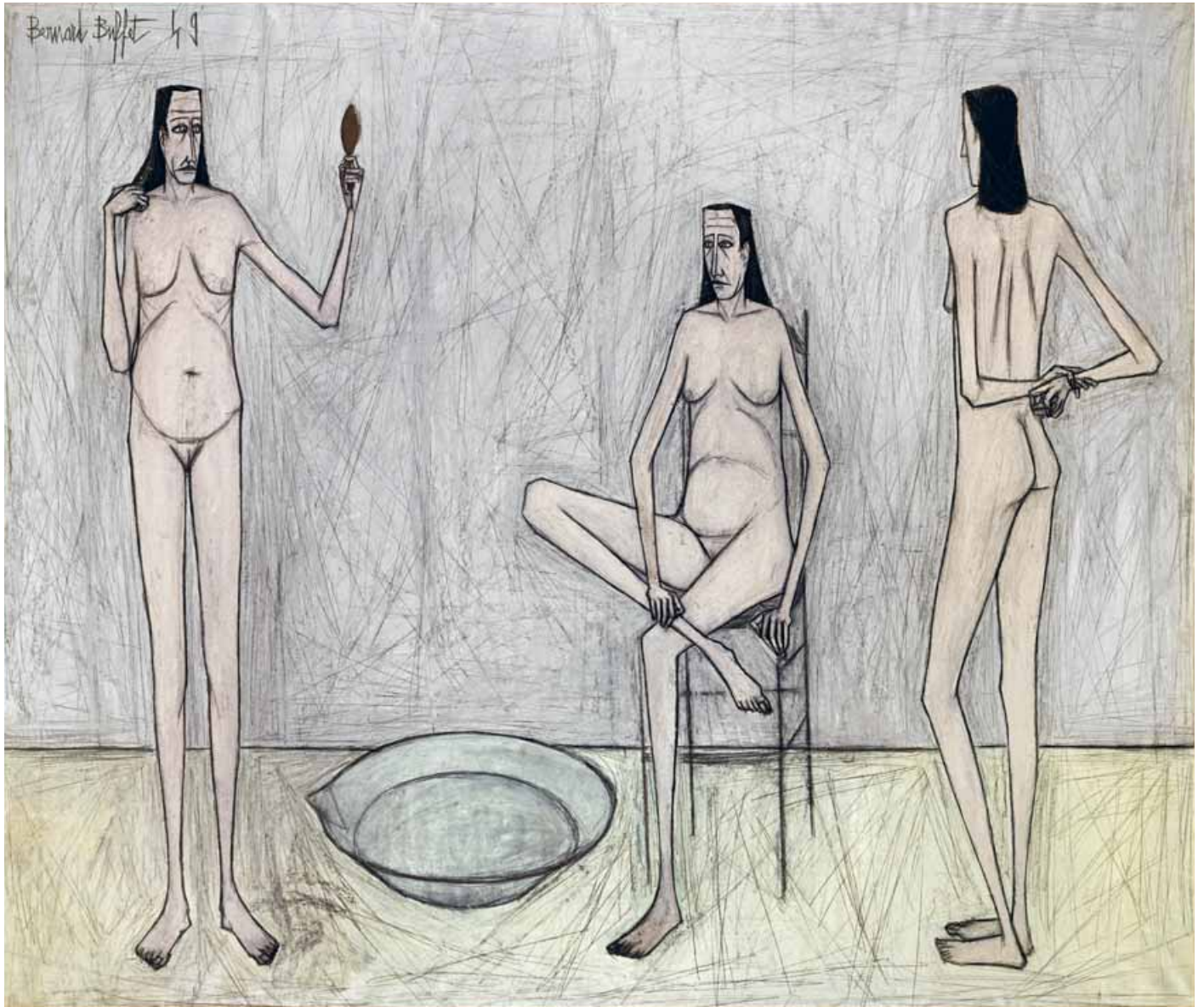
Tella (José García Tella)
La Seine [El Sena]
1951



André Fougeron
Bretagne (Composition) [Bretaña (Composición)]
1946



Enrico Baj
Al fuoco, al fuoco [¡Fuego! ¡Fuego!]
1963-1964



Bernard Buffet
Trois nus [Tres desnudos]
1949

Abstracción automática

Nada más llegar a París en 1947 tras un largo viaje en un buque de carga comercial, Jean-Paul Riopelle, antiguo alumno del famoso pintor quebequés Paul-Émile Borduas, envió sus primeras impresiones a sus amigos de Montreal. No tenía palabras amables para la capital francesa. De hecho, su primer contacto con el mundo artístico de la ciudad fue una tremenda desilusión: «¡Siempre la misma mierda! Es una suerte descubrir un Picasso o un [Georges] Braque falsos, porque la mayor parte del tiempo se limitan a [Maurice de] Vlaminck o [Maurice] Utrillo»²². El ambiente parisino se le antojaba anticuado, lento y deprimente, pero en realidad las cosas empezaban a mejorar gradualmente, sobre todo en torno al movimiento más avanzado: el surrealismo. En junio y julio de 1947, la Galerie du Luxembourg presentó *Automatisme* [Automatismo], una muestra experimental que reunía a la nueva hornada de surrealistas automáticos quebequeses, como Marcel Barbeau, Borduas, Roger Fauteux, Fernand Leduc, Jean-Paul Mousseau y el propio Riopelle, si bien la acogida del público fue tibia²³.

Hasta el otoño de 1947 la prensa especializada no empezó a descubrir las diferentes capas estéticas del ambiente parisino. En el Salón de los Surindependientes del 11 de octubre de 1947, orientado hacia los nuevos y jóvenes creadores, pudo admirarse a Leduc, Georges Mathieu, Riopelle y Soulages, así como la obra de Toyen, Maria Helena Vieira da Silva y Ramses Younan. Ninguno de ellos encajaba en el modelo tradicional de la Escuela de París ni se parecía estilísticamente a Picasso.

Para ofrecer una alternativa al surrealismo de corte tradicional, la Galerie du Luxembourg presentó una nueva exposición del 16 al 31 de diciembre de 1947 titulada *L'Imaginaire* [El imaginario] y en ella se mostró lo que Michel Mathieu denominó un ejemplo de «abstractivismo lírico». Riopelle, Leduc, Mathieu, Camille Bryen, Schneider, Hartung, Jean-Michel Atlan, Wols, Jean Arp, Raoul Ubac, Gérard Vulliamy, Victor Brauner, Bruno Solier y Jacques Verroust trabajaban con absoluta libertad, ajenos a la tradición y la política. Era un tipo de arte que anunciaba una forma moderna de ver y sentir, con cierta influencia del surrealismo, pero sin ser su prisionero. La importancia otorgada a que el individuo se expresara mediante un procedimiento desordenado se formulaba en el prefacio del catálogo de la muestra escrito por Jean-José Marchand: «Solo hay una tradición válida: la de la creación absolutamente libre».

El apátrida Wols, la incómoda Vieira da Silva

El debate sobre la abstracción real y libre estaba servido. Por desgracia, las instituciones y el público en general, así como la prensa, no prestaron atención

²² Jean-Paul Riopelle, carta a Paul-Émile Borduas, 9 de enero de 1947, Archivos del Musée d'art Contemporain de Montréal, carpeta 159. A su llegada en marzo de 1947, Fernand Leduc tuvo una reacción parecida: «Todos los cuadros que he visto aquí son de lo mas decepcionantes, en especial los de los jóvenes surrealistas. Aún conservo la esperanza de conocer a algunos jóvenes. [...] Aún estoy lleno de esperanza», en Fernand Leduc, carta a Paul-Émile Borduas, 22 de marzo de 1947, publicada en Fernand Leduc, *Vers les îles de lumière. Écrits 1942-1980*, Ville LaSalle (Quebec), Hurtubise HMH, 1981, p. 46. Véase también el libro esencial de François Marc Gagnon, *Chronique du mouvement automatiste Québécois, 1941-1954*, Montreal, Lanctôt, 1998.

²³ El catálogo de la muestra llevaba una introducción desapasionada del campeón de la abstracción geométrica Léon Degand, que se sorprendía por aquel tipo de abstracción tan liberado, casi libertario. Al verse ante esas obras, André Breton afirmaba no ver arte, solo actividades inconexas.

a una exposición impresionante de cuarenta cuadros del pintor alemán Wols presentada en la Galerie René Drouin entre mayo y junio de 1947.

La violencia con la que se aplicaba la pintura en las obras de Wols era un reflejo de la violencia imperante en el mundo. Jean-Paul Sartre fue uno de los pocos que vieron cuestiones existenciales en las piezas. En efecto, la lucha entre las masas de pintura, los vivos colores echados unos encima de otros que forcejeaban para sobrevivir en el pequeño teatro del lienzo, eran sin duda una referencia a nuestra propia lucha por la vida. Y, para Wols, eso era en realidad todo lo que podía hacer la pintura, un planteamiento parecido al que aplicaba Bram van Velde en esa época. La autenticidad, que algunos artistas ya no veían por ninguna parte, había pasado a ser crucial para la generación del desilusionado Frente Popular. El gesto anárquico, personal y sincero parecía más fuerte y más desestabilizador que cualquier tipo de política organizada. La política, que se había convertido en espectáculo, era el gran mecanismo que había aplastado la autenticidad en el funcionamiento de la máquina moderna, la que Charlie Chaplin había descrito en *Modern Times* [Tiempos modernos, 1936]. Wols prefería los árboles a los hombres que hablaban demasiado. Con un gran sentido del humor, en uno de sus aforismos anunciaba: «Para resistir adecuadamente a esta basura repugnante, he empezado a dejarme barba, la única actividad honrada durante mi corta vida»²⁴. Un claro indicativo del pesimismo mostrado por algunos ante cualquier esperanza de que las organizaciones políticas y culturales tradicionales pudieran cambiar el mundo. Wols no recibió reconocimiento en vida. Murió como consecuencia de su alcoholismo en 1951. Por otro lado, los críticos de arte encontraron en la producción de la portuguesa Maria Helena Vieira da Silva esperanza, optimismo y, por algún motivo, una conexión, errónea en mi opinión, con la Escuela de París. El Musée National d'Art Moderne de París reconoció su obra bastante pronto, incorporándola a su colección ya en 1948 (*La Partie d'échecs* [La partida de ajedrez], 1943)²⁵. El trabajo de Vieira da Silva quedó atrapado en la lucha por fundar una Escuela de París reformulada, y aportó elementos cruciales para su reconstrucción, si bien para desempeñar dicho papel fue necesario verlo a través de un prisma parisino moderno, que dejó de lado, curiosamente, su propuesta artística un tanto desestabilizadora y vacilante. Sin duda, su obra tenía que ver con un vocabulario moderno, cubista incluso. A pesar de que los críticos franceses solían considerar el cubismo analítico como algo demasiado intelectual, las formaciones idiosincráticas amalgamaban dos elementos que revitalizaban la tradición parisina. Su estudio con Stanley William Hayter, Joaquín Torres-García y Roger Bissière confirió a su producción un ligero vocabulario constructivista para abordar algunas de las preguntas posmondrianistas planteadas por los artistas al acabar la guerra: ¿cómo podían producirse obras con declaraciones abstractas significativas pero emocionales sobre experiencias cotidianas sin caer en el odiado decorativismo? También fue beneficiosa su decisión de no censurar su identidad no francesa. Al contrario: jugó con ella, sin miedo a ofrecer un

²⁴ Wols, *Aphorisms*, Wols Archives, Musée Pompidou Archives; Wols, *Aphorisms*, Amiens, Le Nyctalope, 1989.

²⁵ De manera temprana se le dedicaron muestras en toda Europa (París, Estocolmo, Londres, Basilea, etcétera), así como en el continente americano, donde recibió distintos galardones de prestigio; por ejemplo, en la Bienal de São Paulo de 1953, en la Bienal de Caracas de 1955 o en el Carnegie Institute de Pittsburgh en 1958.

exotismo moderno ante los recelosos y hambrientos ojos parisinos. Introdujo en sus cuadros los famosos azulejos portugueses, que integraron hábilmente las pinceladas constructivistas azules de Paul Cézanne. Esos complejos espacios alicatados aportaron una profundidad clamorosa, una vorágine de curvas aceleradas y desaceleradas y perspectivas quebradas. De igual modo, Vieira da Silva también recordaba los hermosos e íntimos cuadros rojos que poblaban la obra de otro gigante del arte francés, el cautivador Bonnard (la artista recordó vívidamente en varias conversaciones la exposición de manteles a cuadros de Bonnard en la Galerie Georges Petit en 1928). Eso, unido a lo que aprendió de espiritualidad en el estudio de Bissière, llegó a ser demasiado para que lo pasaran por alto determinados críticos parisinos en busca de una expresión renovada de las cualidades de su ciudad.

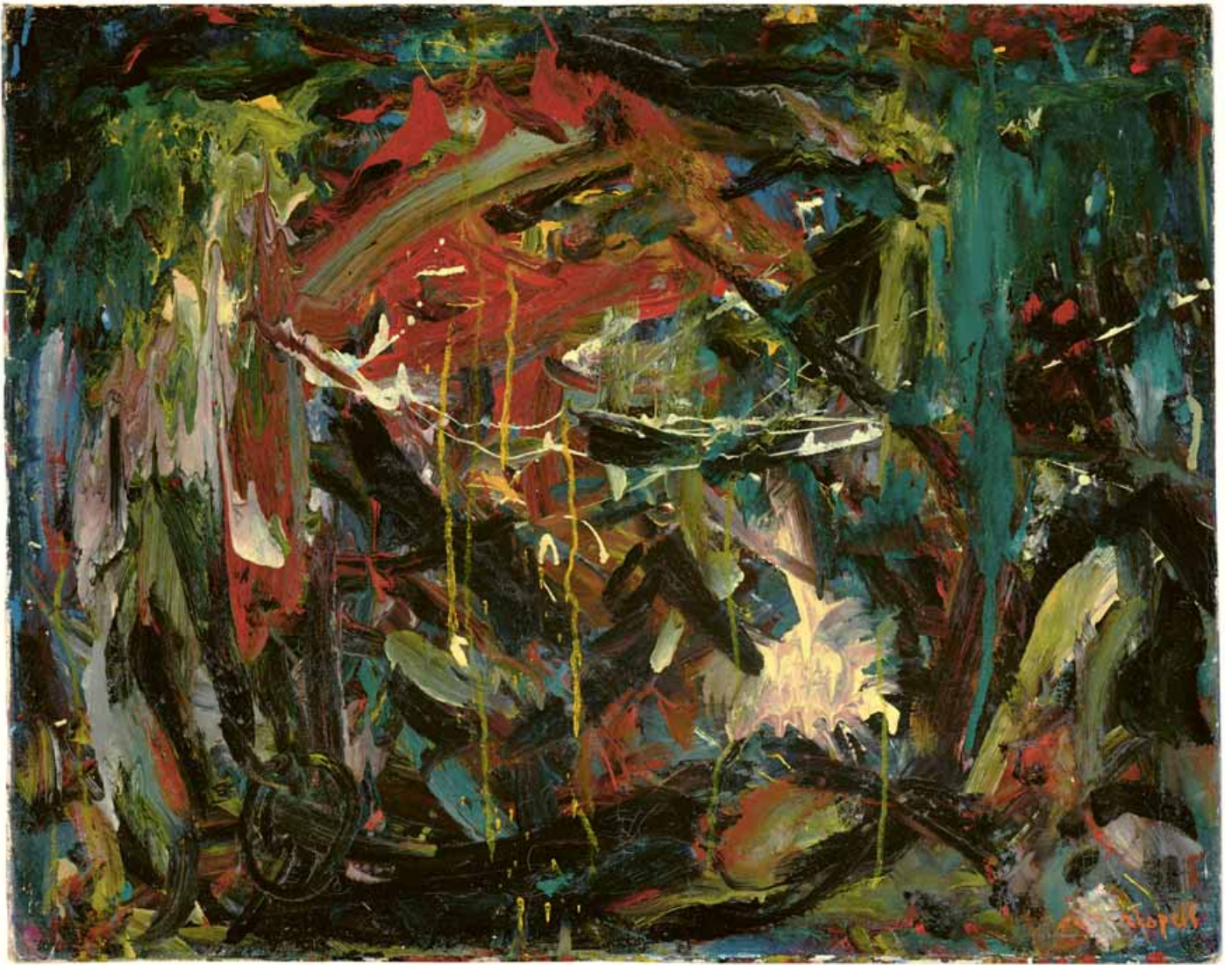
El arte de Vieira da Silva estaba muy alejado del sociorrealismo político o del deprimente realismo existencial de Buffet. La artista no proponía una crítica radical de la cuadrícula utópica de Mondrian, sino que más bien la enriquecía con algo más táctil, menos visual. Su cuadrícula refinada y elegante se correspondía con el deseo de una parte de la intelectualidad parisina, siempre incómoda con la aridez del neerlandés, de dar con una representación de la contemporaneidad entre el rígido realismo y la alocada, desenfrenada e informe abstracción. Algunas de las características de su obra que se han mencionado explican por qué el reconocimiento llegó tan pronto y con tanto ardor.



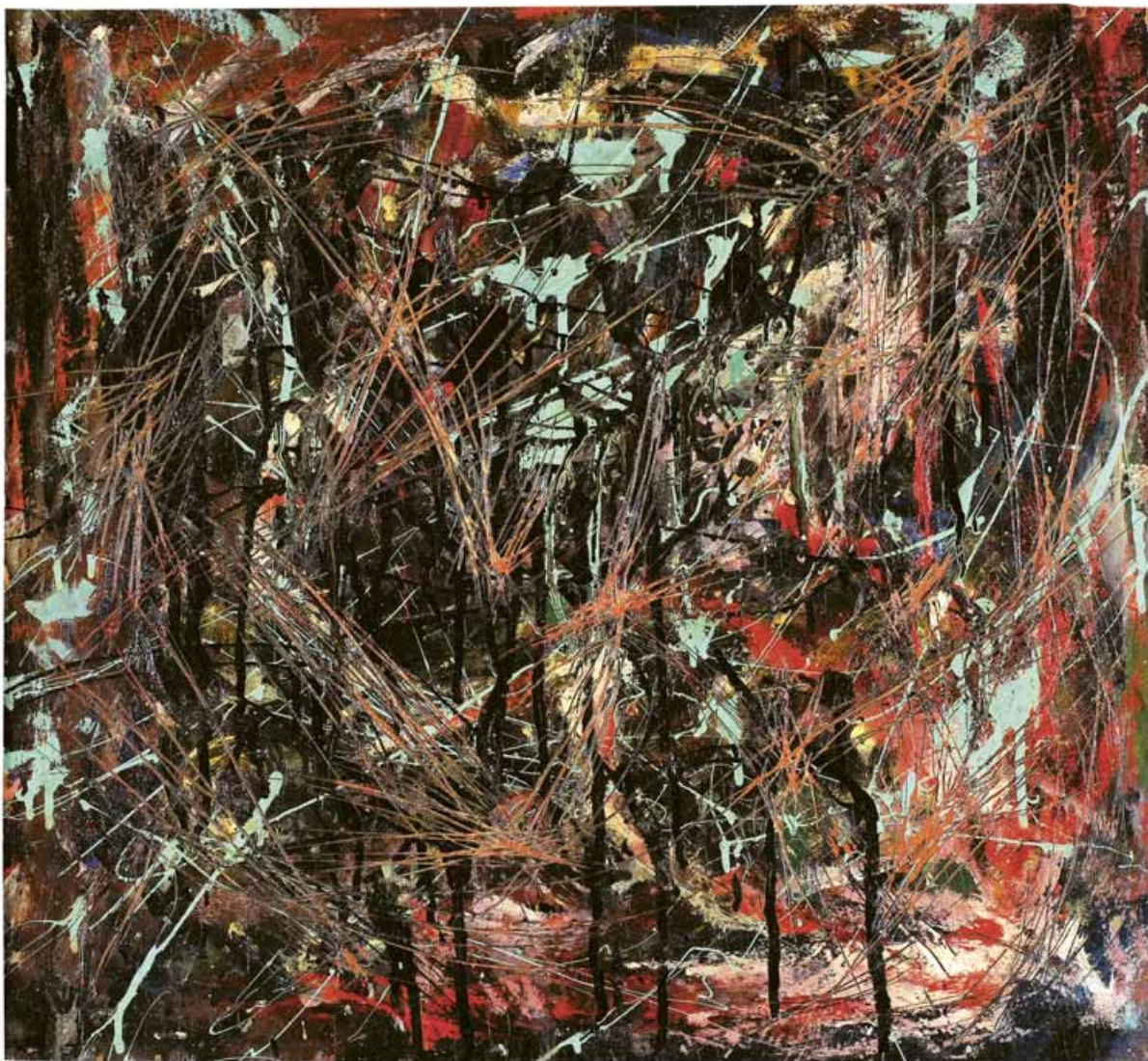
Jan Křížek
Statuettes [Estatuillas]
1954-1959



Fernand Leduc
Painting in Blue [Pintura en azul]
1944



Jean-Paul Riopelle
Sin título
1945



Marcel Barbeau
Virgin Forest [Selva virgen]
1946



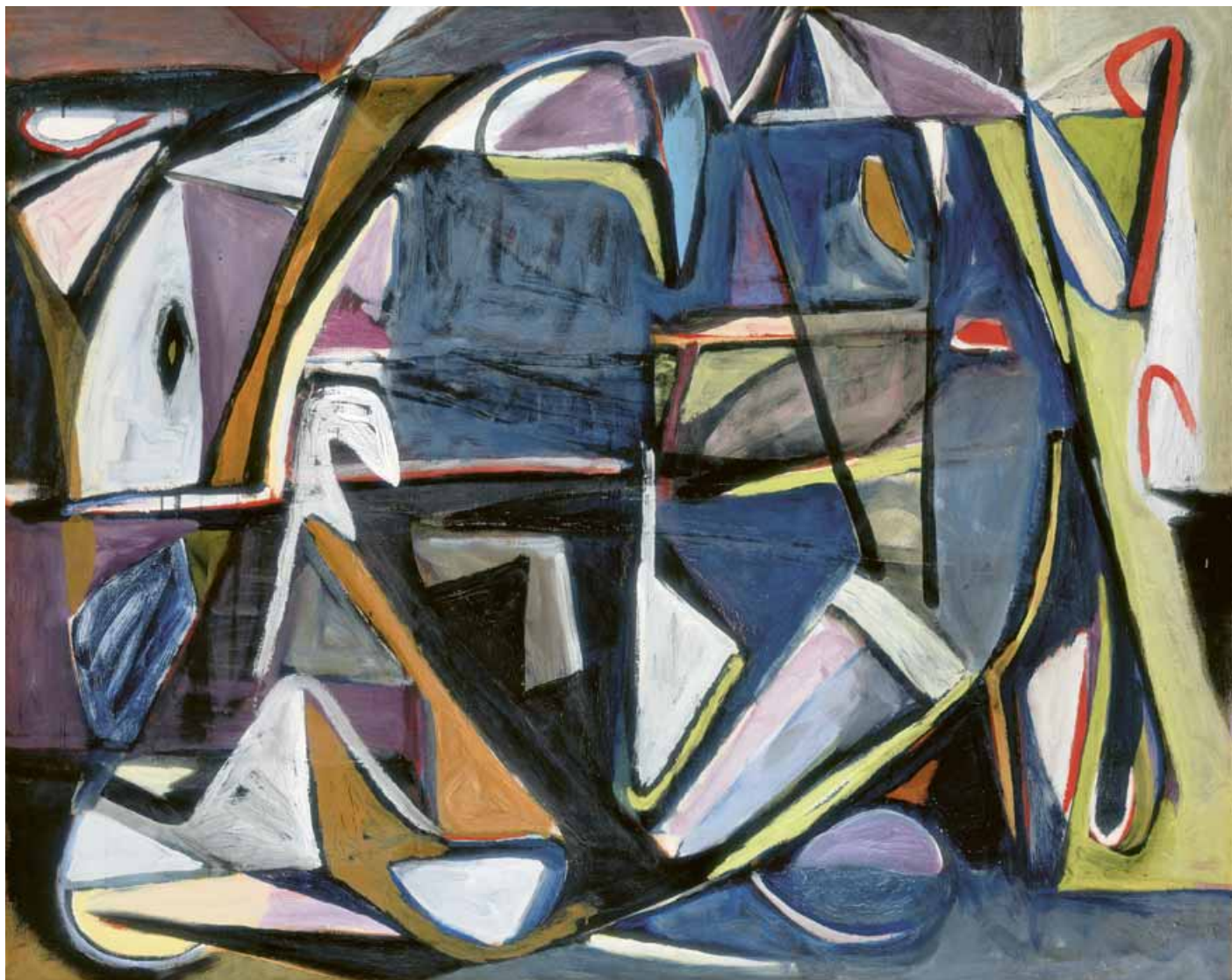
Serge Poliakoff
Composition [Composición]
1946



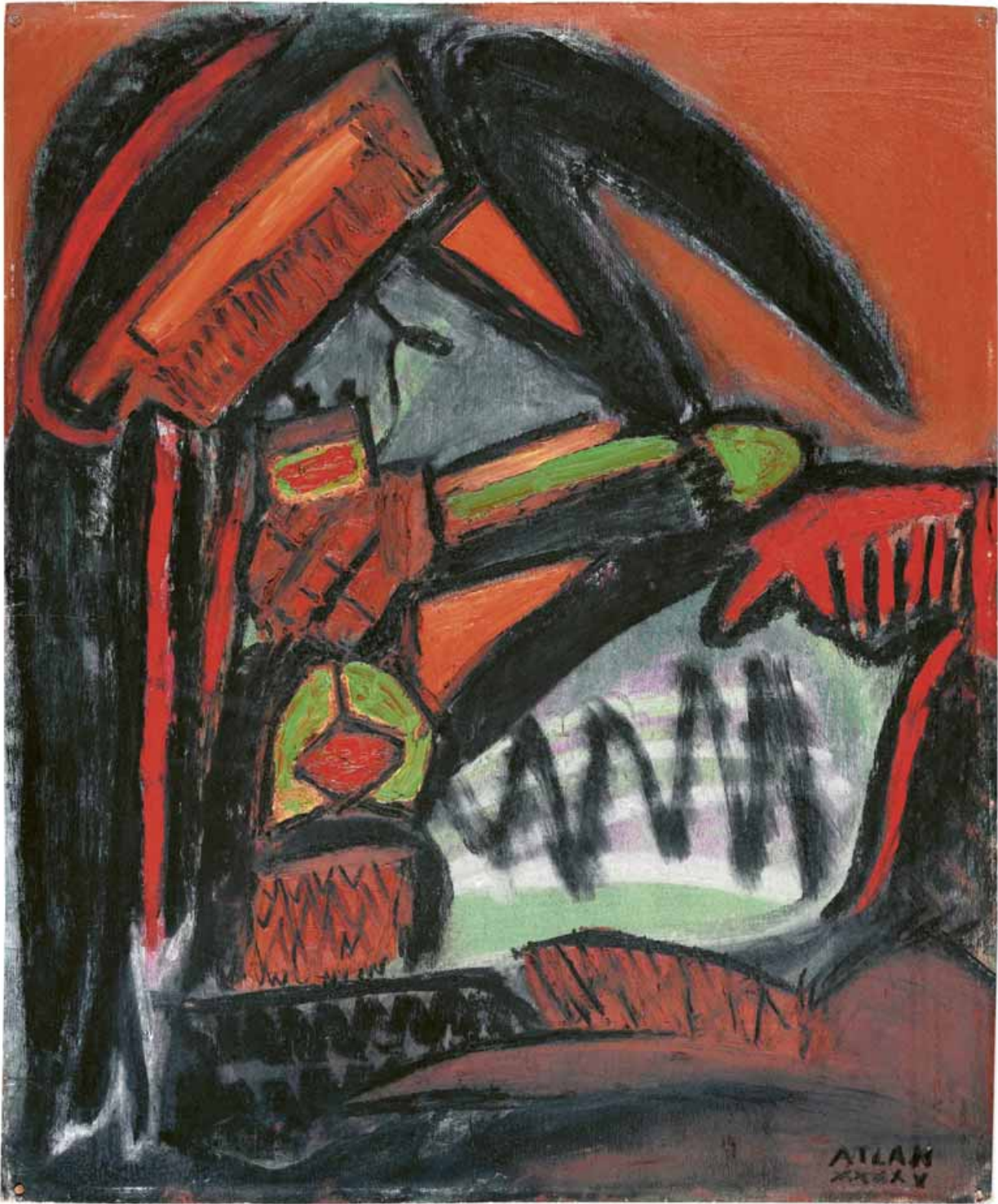
Hans Hartung
T 1947-14
1947



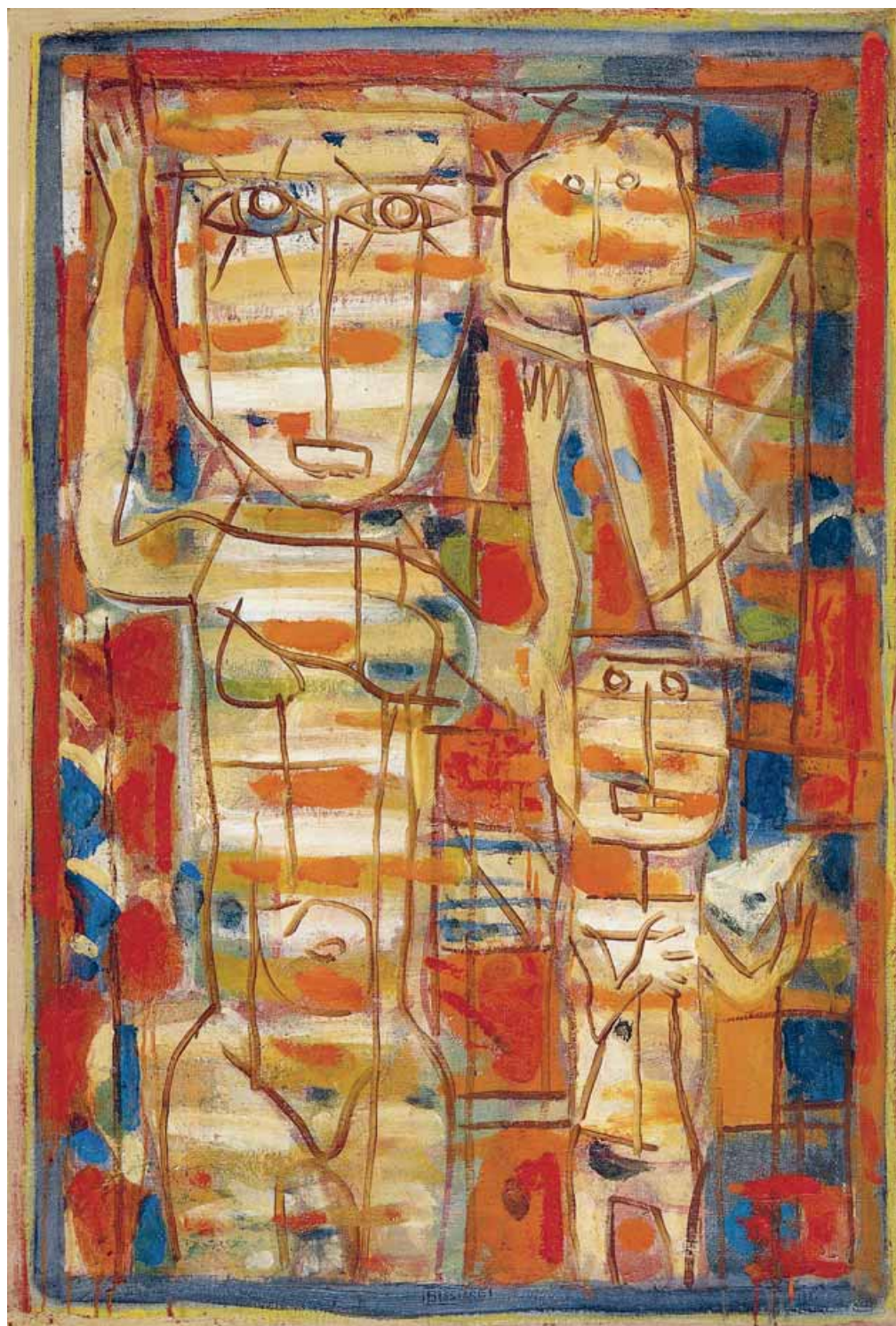
Wols (Alfred Otto Wolfgang Schulze)
Composition [Composición]
1948



Bram van Velde
Sin título
1951



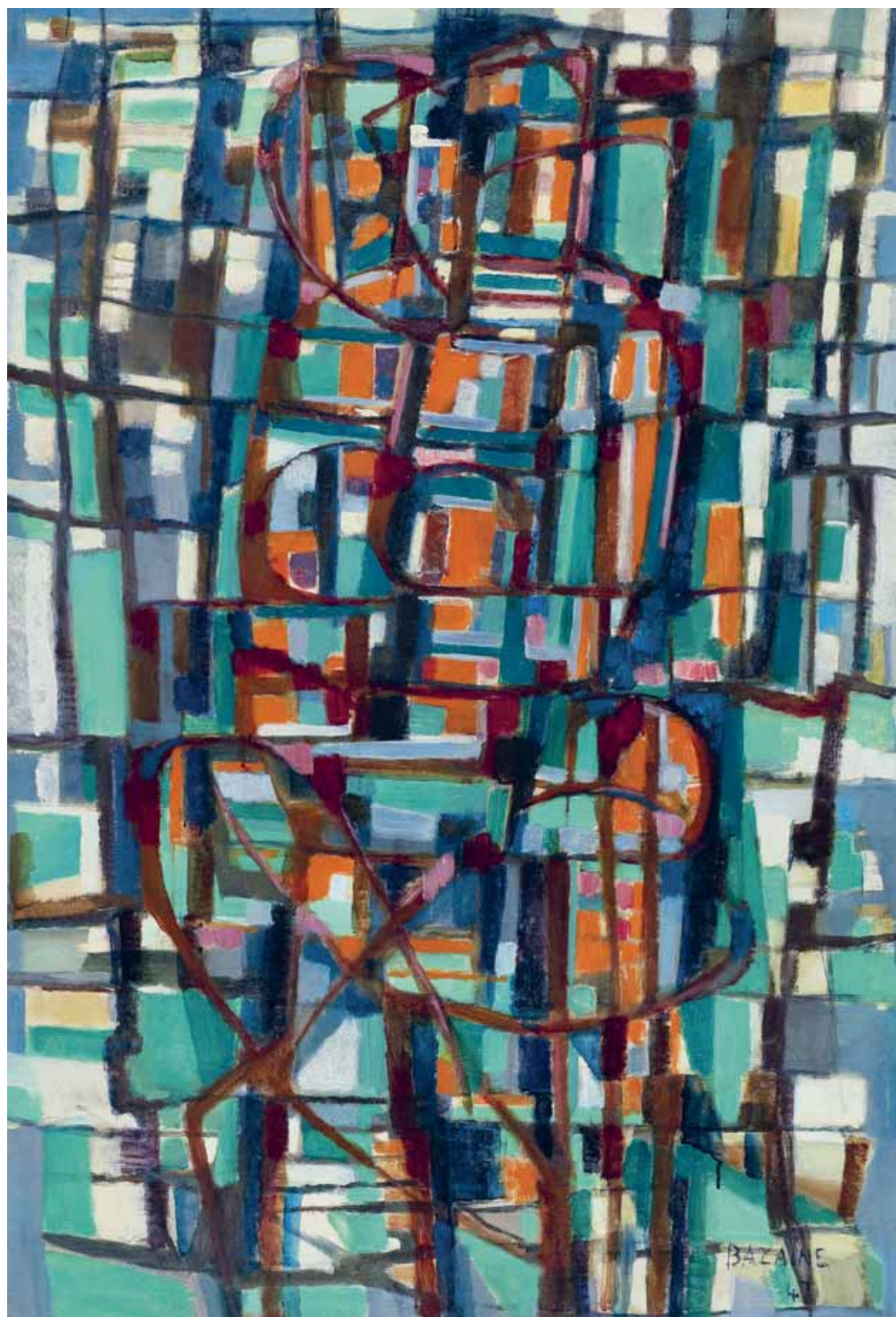
Jean-Michel Atlan
L'épervier [El gavilán]
1945



Roger Bissière
Vénus blanche [Venus blanca]
1946



Alfred Manessier
Soirée d'octobre [Velada de octubre]
1946



Jean Bazaine
Couple dans les bois [Pareja en el bosque]
1947



Nicolas de Staël
Collage sur fond bleu [Collage sobre fondo azul]
ca. 1953



Maria Helena Vieira da Silva
Paris, la nuit [Paris, la noche]
1951



Wifredo Arcay
Alroa
1950



Geer van Velde
Composition [Composición]
1949



Ed Clark
Sin título
1954

El París artístico y turístico de los años cincuenta

Este nuevo planteamiento era importante en una época en la que la nueva generación de críticos de arte rechazaba la abstracción geométrica tradicional. Por otro lado, en 1951 la economía mejoraba y la cultura consumista occidental mostraba indicios de crecimiento. Por aquel entonces empezó una nueva llegada de acaudalados turistas y artistas estadounidenses a París²⁶. Con su popularísima película de aquel año *An American in Paris* [Un americano en París], Vincente Minnelli dio en la diana. La capital francesa se representaba, principalmente con decorados hollywoodienses, como el emplazamiento universal de la producción del arte. Pero en realidad la imagen del pintor estadounidense que lucha por abrirse camino estaba exagerada, ya que muchos artistas que estudiaban en la ciudad tenían un buen respaldo económico gracias a la carta de derechos de los veteranos. Minnelli, al parecer desconocedor del apasionante nuevo mundo de la creación, representó el ambiente artístico como una copia del del siglo XIX, con artistas románticos y bohemios que pintaban paisajes parisinos. Para Gene Kelly, como para la mayoría de espectadores de Estados Unidos, París seguía siendo «La Meca mundial» de los artistas, un lugar donde estudiar y encontrar inspiración y amor. Sin embargo, oculta dentro de la historia romántica había en realidad una guerra cultural francoamericana que causaba estragos. Lo que sí tenía de moderno la película era el hecho de que, al final, el artista estadounidense lograra el éxito no en el mundo del arte, sino en la seducción de una jovencita francesa que arrebatava a su prometido francés. Estados Unidos derrotaba así a los franceses en su propio juego mitológico, destruyendo el viejo tópico acerca de la mayor habilidad del seductor parisino.

Los artistas estadounidenses que se habían acogido en París a la carta de derechos de los veteranos (ochenta dólares mensuales, el equivalente de ochocientos cincuenta dólares de hoy) se situaron, durante un tiempo, en el núcleo del creciente ambiente artístico extranjero de París. Algunos fueron muy activos y crearon nuevas salas como la Galerie Huit y la Galerie Arnaud, que ya en 1953 propuso una importante y visionaria revista titulada *Cimaise*. Bilingüe francés-inglés de 1955 a 1959, luego pasó a publicarse en cuatro idiomas (al añadirse el español y el alemán) de 1959 a 1963, antes de regresar al bilingüismo inicial en ese último año, y contó con críticos de arte inconformistas en su consejo editorial, como Jean-Robert Arnaud, John-Franklin Koenig, Michel Ragon, Herta Wescher, Roger van Gindertael y Julien Alvard²⁷.

²⁶ En el año 1951 también regresaron de California famosas personalidades francesas con alegría e ilusión. Las fotografías tomadas a bordo del *SS De Grasse* muestran lo felices que eran en aquel momento Marcel Duchamp y Man Ray, junto con William Copley y Gloria de Herrera, que más adelante sería la ayudante de Henri Matisse.

²⁷ Véase un análisis metódico de la historia de la galería en Harry Bellet, «Cimaise 1952-1963», tesina de máster (Université Paris 1, 1986). Véase también Jean-Pierre Arnaud, *John Franklin Koenig. Sa vie son œuvre / His Life and Work*, Angers, Éd. Maison de l'Europe, 2011.

La Galerie Huit, creada en 1950, estaba situada no lejos de Notre-Dame, en el número 8 de una callejuela, la rue Julien le Pauvre, nombre adecuado para ese colectivo. Haywood (Bill) Rivers, pintor afroamericano, fue nombrado director de la organización, cuya función era ayudar a los artistas jóvenes a encontrar un espacio donde exponer. Aquel lugar recordaba la alegre vida bohemia en la que nada importaba demasiado, aparte de la creatividad y la

felicidad. Lo demuestran las piezas presentadas, obra de, entre otros, Oscar Chelimsky, Carme D'Avino, Sidney Geist, Al Held, Jules Olitski, el propio Rivers, Shinkichi Tajiri y Hugh Weiss²⁸. Por motivos económicos, la galería cerró sus puertas en junio de 1954, tras haber producido sesenta muestras.

De hecho, Shinkichi Tajiri documentó todo ese ambiente en una película titulada *Vipers* (1955), en la que el escultor japonés-estadounidense describe el día a día de la vida bohemia de París con la mirada de un artista aficionado a fumar porros. De todos modos, su trabajo más interesante fue la producción de una serie de esculturas construidas con basura encontrada a la orilla del Sena, obras producidas con material perdido, abandonado y olvidado. En su trabajo, a modo de collage escultórico, utilizaba los restos de la putrefacción parisina para encontrar, en ese material de desecho, esperanza, humor e historia. Una vez terminadas las piezas, a veces fotografiadas por la suiza Sabine Weiss, se dejaban a la orilla del río para que la gente las viera y jugara con ellas, lo que permitía que fueran desapareciendo con el tiempo. La basura se transformaba en poesía antes de regresar al olvido. Se trataba en realidad de una intervención contra el mundo del arte, una especie de *art brut* poético, mucho antes del arte conceptual, un arte bastante enérgico en su crítica que el grupo CoBrA, que por entonces acechaba por París y con el que Tajiri mantenía contacto, pronto vio y comprendió.

El grupo internacional CoBrA (Copenhague, Bruselas, Ámsterdam), que, mediante la revista *Le Surréalisme révolutionnaire*, estaba atacando el mundo artístico parisino y el regreso de un André Breton al parecer despolitizado que empezaba a interesarse por los mitos, lanzó sus ataques a París desde París. CoBrA se había creado en noviembre de 1948 en el Café Notre-Dame de la mano de Asger Jorn, Constant, Karel Appel, Corneille, Christian Dotremont y Joseph Noiret. Michel Ragon, que tenía raíces en el anarquismo popular, introdujo en el grupo el arte del trotskista Jean-Michel Atlan, quien por entonces pintaba cuadros semiabstractos alocados y violentos en los que las referencias a animales peligrosos creaban ejemplos de abstracción potentes y agresivos²⁹. Ragon vio en ese planteamiento (en contraste con el clasicismo tradicional de la estructura museística) un nuevo discurso artístico libre y liberador. CoBrA y el nuevo grupo revolucionario politizado belga Surréalisme trataron de volver a conectar, durante un breve periodo, con un PCF estricto que defendía enérgicamente el sociorrealismo; pero, al final, el estalinismo y el surrealismo no pudieron cooperar, por mucho que se recordara constantemente la importancia de la lucha de clases como la base de sus actividades³⁰. Sin embargo, con una llave belga estaba abriéndose una nueva vía hacia un discurso crítico moderno. Era necesario, según creyó Ragon en un primer momento, alejarse de una Escuela de París ya demasiado programada, formateada y anquilosada con el fin de poder expresar y desarrollar lo que anunciaba CoBrA: la libertad mediante el deseo, la experimentación y la creación, todas las cosas que la crítica parisina tradicional ya no comprendía.

²⁸ Véase el importante catálogo *Galerie Huit. American Artists in Paris 1950-52*, Nueva York, Studio 18 Gallery, 2002 [cat. exp.].

²⁹ Véase en la presente publicación el texto de Michel Ragon, «Pintores y escultores de hoy: "Atlan"», pp. 164-165.

³⁰ Édouard Jaguer y sus amigos querían adoptar una nueva postura con artistas abstractos/automáticos que trabajaran en tándem con el Partido Comunista. La separación entre Breton y el grupo se produjo con rapidez. Véase un análisis detallado de esta época en Françoise Lalande, *Christian Dotremont, l'inventeur de Cobra. Une biographie*, París, Stock, 1998.

Según el término de la época *art autre* [arte otro], divulgado por Michel Tapié en 1952³¹, hacía falta un planteamiento distinto, *autre*. También articularon una propuesta alternativa los miembros de CoBrA, que insistieron en la importancia de la cultura popular: «El arte popular es el único realmente internacional»³². Según CoBrA, lo «primitivo» era la vía para ser internacional y, como señaló Asger Jorn, para dialogar entre continentes con diferentes culturas: «Su valor no reside en la perfección formal, sino en la profunda humanidad de sus productos»³³.

Michel Ragon suscribía esa idea y, al presentar la obra del mencionado Atlan y de Édouard Pignon, empezó a reflexionar sobre las nuevas posibilidades de la expresión moderna basadas en la verdad y la experimentación, en contraste con la habilidad técnica. Muchos artistas jóvenes consideraban que la Escuela de París era un apagavelas de la llama creativa; Ejler Bille escribió en 1948 para la exposición *Høst* [Cosecha] de Copenhague: «No estamos al servicio de la cocina francesa. En los últimos años, el interés (justificado) por la Escuela de París ha llegado hasta tal punto que hay quien llega a buscar la tendencia parisina antes que el contenido artístico»³⁴. El poder de una «Escuela» era con demasiada frecuencia rígido y autoritario. Al final, era el artesano, más que el artista, que se había convertido en esclavo del poder y del orden establecido, quien tenía la solución para devolver al arte su fuerza crítica, perdida durante mucho tiempo en utopías socialistas, comunistas y liberales.

³¹ Michel Tapié, *Un art autre*, París, Gabriel-Giraud et fils, 1952.

³² Asger Jorn, «Le réalisme dans l'art populaire suédois», en *Cobra 1948-1951*, París, Éditions Jean-Michel Place, 1980, n.º 1, p. 14.

³³ *Íd.*

³⁴ *Ibíd.*, p. 24.

³⁵ N. de la E.: la Galerie Arnaud se abrió en 1950 en el sótano de la librería de Arnaud, en el número 34 de la rue du Four, y más adelante, en 1962, se trasladó a un nuevo espacio en el bulevar de Saint-Germain-des-Prés, diseñado por André Wogensky. Véanse los archivos de la Biblioteca Kandinsky del Centre Pompidou de París; disponible en línea en: <http://archivesetdocumentation.centrepompidou.fr/>

³⁶ Karskaya, entrevistada por Vladimir Chinaev en 1986, en Karskaya, *Et je parle*, París, Galerie Pierre Brullé, 1997; reimpr. 2005, p. 43. A este respecto, véase también el artículo de la crítica de arte Herta Wescher dedicado a la artista en *Cimaise* (1956), reproducido en la presente publicación, pp. 169-170.

Mientras la abstracción establecida recibía ataques por diestra y siniestra, por así decirlo, dos audaces jóvenes abrieron una galería en 1950, que pronto se trasladó de un espacio bohemio (la librería de Jean-Robert Arnaud en la rue du Four) a otro vanguardista y refinado: era la Galerie Arnaud³⁵. Arnaud, de Argel, y su compañero, el pintor estadounidense Koenig, de Seattle, decidieron ofrecer un espacio a la joven generación de artistas fascinados por las nuevas formas de abstracción. La primera exposición se dedicó a la obra de del estadounidense Jack Youngerman. A continuación, cada quince días se introducía una serie de nuevos artistas abstractos internacionales, como Ellsworth Kelly, Serge Rezvani, Jean Tinguely o Karskaya. La diversidad de estas muestras revela que la galería era bastante experimental, algo que París necesitaba desesperadamente. La abstracción pura y limpia estaba de acuerdo con la obra sucia, imaginativa y potente de Karskaya, una artista que se definía así: «Soy un cubo de basura, me encanta recoger cosas inútiles. [...] La mugre puede ser estupenda»³⁶. Con una personalidad original y enérgica, Karskaya representaba un tipo concreto de mente liberada de París, donde pudo incluso construir un discurso abstracto con mechones de su propio pelo.

En 1953 se daba por sentado que, para llegar a un público amplio, hacía falta una revista independiente y crítica. La mencionada *Cimaise* se presentó ese año de la mano de Arnaud y Koenig, y se convirtió en uno de los vehículos más productivos de la ciudad para el debate en torno a las nuevas formas modernas

internacionales, para el arte en proceso de creación más que para las prácticas ya asentadas³⁷.

Debido a su posición clave en el mundo del arte *underground*, Koenig pasó de los collages suntuosos a los grandes cuadros abstractos en los que reflejaba con fuerza y sutileza los sentimientos modernos del *jazz* contemporáneo. Por su parte, al actuar como *flâneurs*, los estadounidenses Ellsworth Kelly y Ralph Coburn, que trabajaban juntos en París y Sanary-sur-Mer, en el sur de Francia, a finales de los años cuarenta y principios de los cincuenta, tuvieron la posibilidad de descubrir por casualidad una serie de formas y sombras de objetos a menudo consideradas insignificantes. Lo cotidiano se convirtió para ellos en inspiración. Lo que aportaron durante ese tiempo a sus obras (por descontado, con diferencias) fueron formas desencadenadas por cierta mirada intensa dirigida hacia elementos monótonos del entorno vital contemporáneo. Kelly, por ejemplo, encontraba en objetos en apariencia aburridos como ventanas, sombras, reflejos en el río y señales en las aceras el punto de partida de sus creaciones, inspiradas en la obra de Matisse³⁸. A partir de figuras a menudo descartadas, reactivaba el interés por lo banal. De hecho, podemos decir que ya no hablamos de «abstracción», sino de «extracción». La realidad daba a los artistas material que explotar con el fin de dar un espacio en el que soñar, reflexionar, disfrutar: una especie de liberación, de libertad, brindada al espectador. La idea crecía en el mundo del arte parisino y siguió estando activa hasta finales de los años sesenta con participaciones de artistas cinéticos, del Groupe de Recherche d'Art Visuel (GRAV) [Grupo de investigación de arte visual] o del grupo de tendencia política *figuration narrative* [figuración narrativa]. Ese sentido de la participación del espectador era también lo que tenía en mente Coburn cuando, en 1950, en obras como *Orange and White Abstraction* [Abstracción naranja y blanca], ofreció al público la posibilidad de reorganizar el orden de presentación de cuatro rectángulos, lo que da lugar a ritmos diversos y distintas suposiciones y sensaciones. Con interés en el collage de Jean Arp y el empleo de la aleatoriedad, el concepto del juego volvió a resultar liberador.

De forma original, aquí la abstracción fomenta la implicación. En efecto, con Arp, al que descubrió en París, como telón de fondo, la elección de Coburn frente a la aleatoriedad fue un gesto de optimismo con el que el artista se convirtió en una sombra activa, animando al espectador a reconocer su poder y su responsabilidad³⁹. En concreto, ese interés por dar al público (en este caso, con frecuencia al galerista) una oportunidad de controlar el sistema mecánico visual subraya el hecho de que el trabajo artístico en sí tiene numerosas presentaciones posibles. Ahora el artista actuaba como conductor y como socio activo.

³⁷ Véase una memoria fascinante de la galería en *Les Années de combat. Le Renouveau des arts vu de Paris*, Angers, Présence de l'art contemporain, 1999.

³⁸ Véase el estudio fundamental sobre el trabajo de Kelly en París: Yve-Alain Bois, «Kelly in France. Anti-Composition in Its Many Guises», en Mary Yakush (ed.), *Ellsworth Kelly. The Years in France, 1948-1954*, París, Washington (DC), Múnich et al., Galerie nationale du Jeu de Paume, Westfälisches Landesmuseum, Münster y National Gallery of Art, Prestel, 1992 [cat. exp.], pp. 11-35.

³⁹ Véase Kirsten Swenson, «According to Choice» y Colin Lang, «A Subtle Art of Participation», en Janine Mileaf (ed.), *Ralph Coburn. Random Sequence*, Chicago, Arts Club of Chicago, 2017 [cat. exp.], pp. 6-13, 48-55.



John-Franklin Koenig
Maqueta original del póster de la exposición de Rafael Canogar en la Galerie Arnaud, París
1956



Haywood Bill Rivers
Tailor Shop [Sastrería]
1948



Hugh Weiss
Self-Portrait with Boat [Autorretrato con bote]
1951



Lisa Larsen (Lisabeth Larsen)

Sin título (Shinkichi Tajiri caminando con sus esculturas desde Montparnasse
a la Galerie Huit (8) en Saint-Germain-des-Prés, París)

1950



Shinkichi Tajiri
Lament for Lady (for Billie Holiday) [Lamento por Lady (para Billie Holiday)]
1953



Al Held
Sin título
1952-1953



Karskaya (Ida Schraybman Karsky)
L'araignee [La araña]
1960



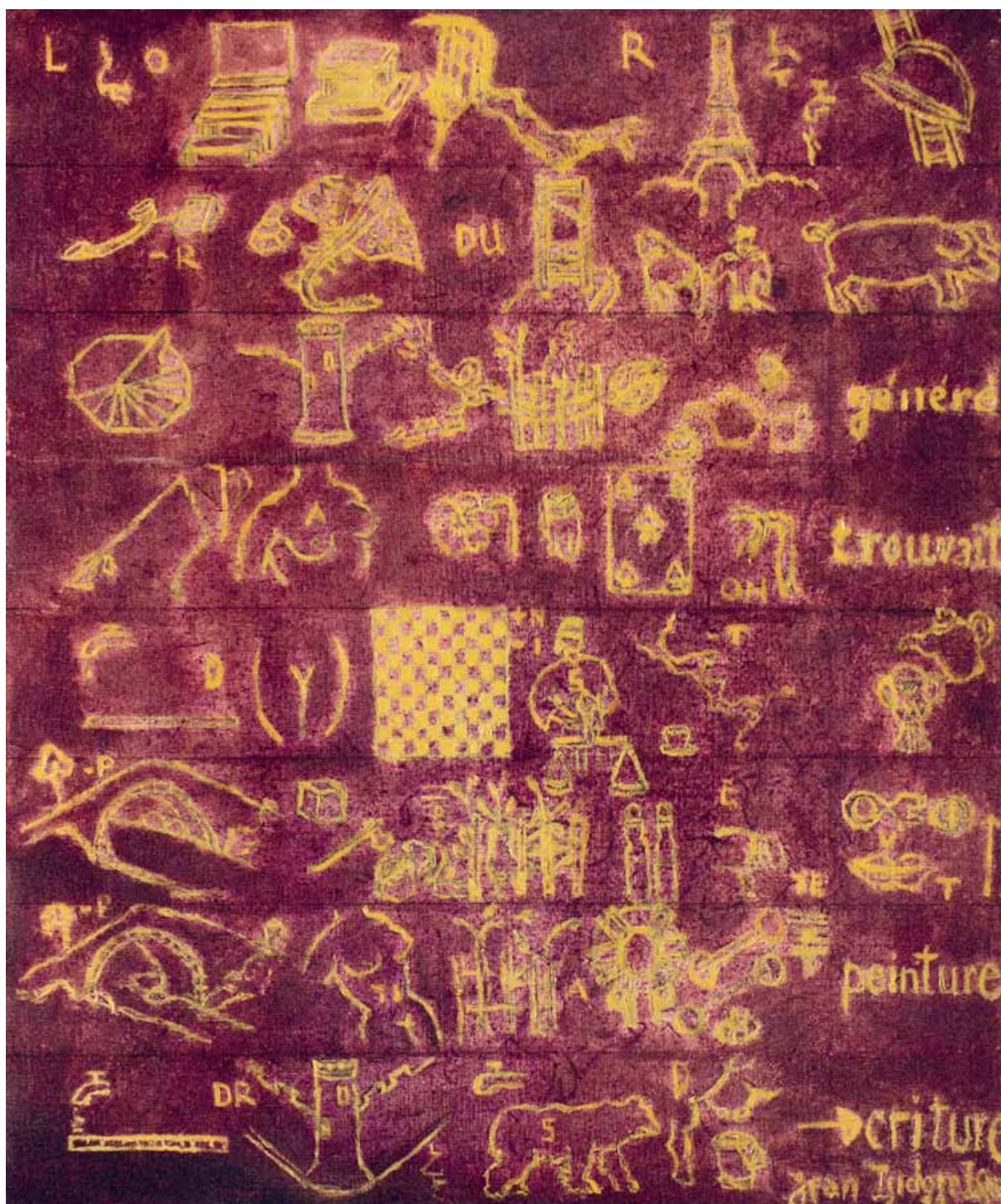
Claire Falkenstein
Sun#4 [Sol#4]
ca. 1954



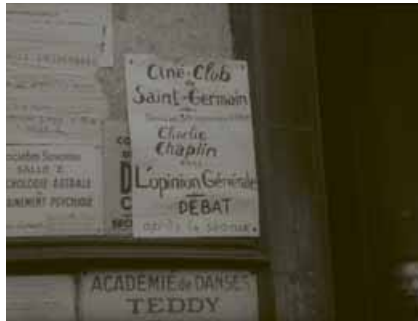
Autor desconocido
Sin título (Claire Falkenstein con escultura)
ca. 1950



Stephen Gilbert
Sin título
1948



Jean Isidore Isou (Jean Isidore Goldstein)
Les nombres, n° 5 [Los números, n° 5]
 1952



Jean Isidore Isou (Jean Isidore Goldstein)
Traité de Bave et d'Éternité [Tratado de baba y eternidad]
1951

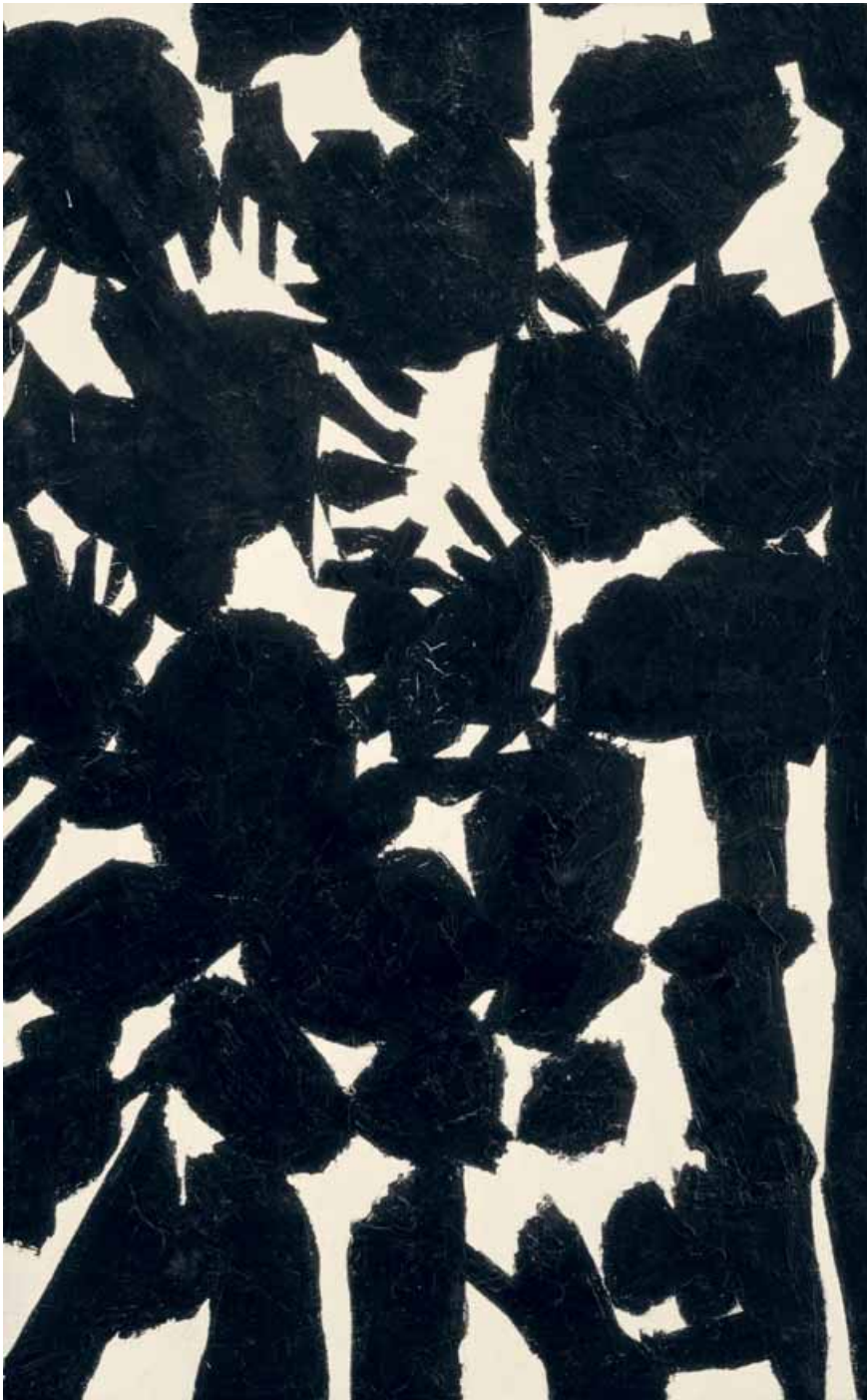




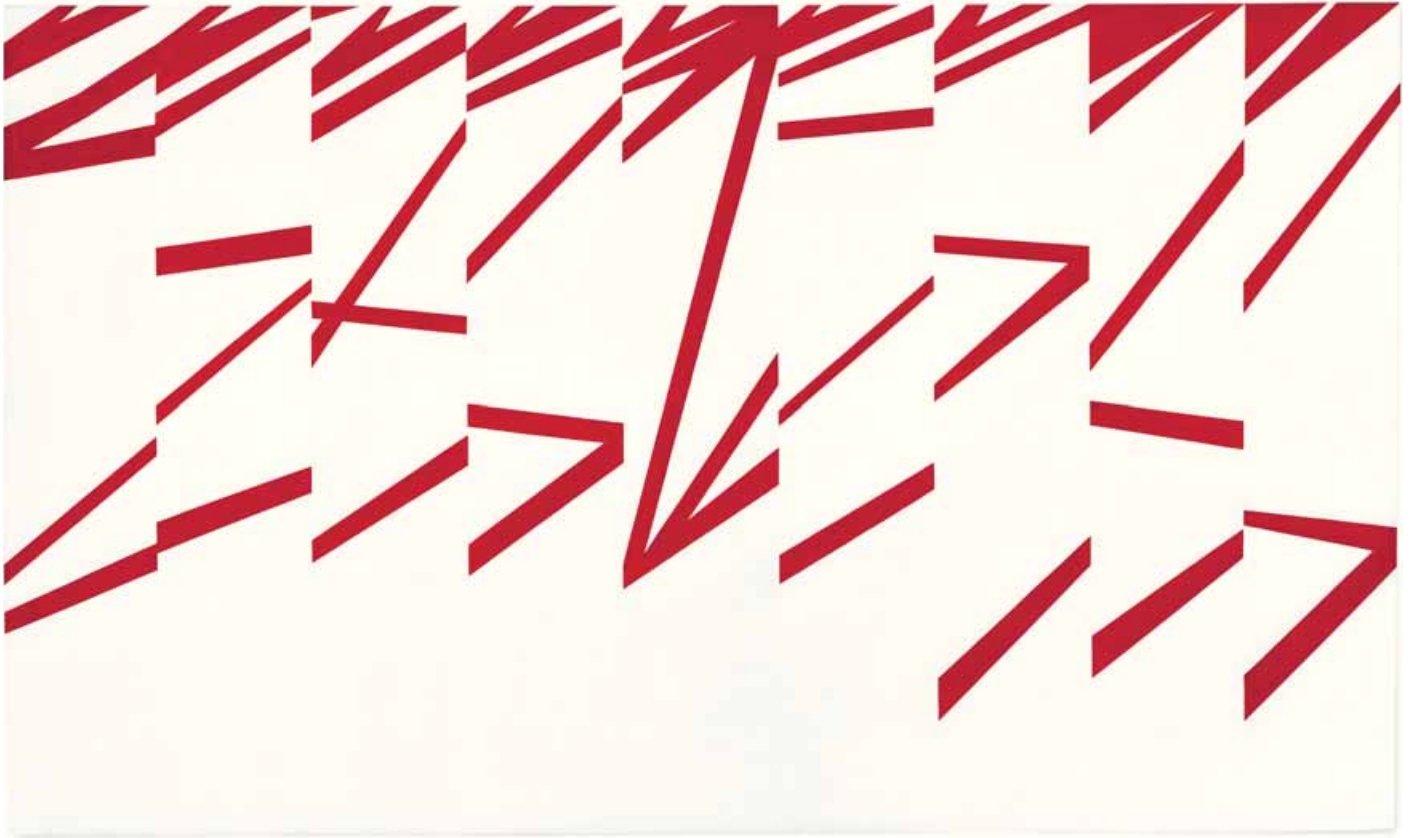
Asger Jorn
Den forhadte by (*The Detested Town*) [La ciudad odiada]
1951-1952



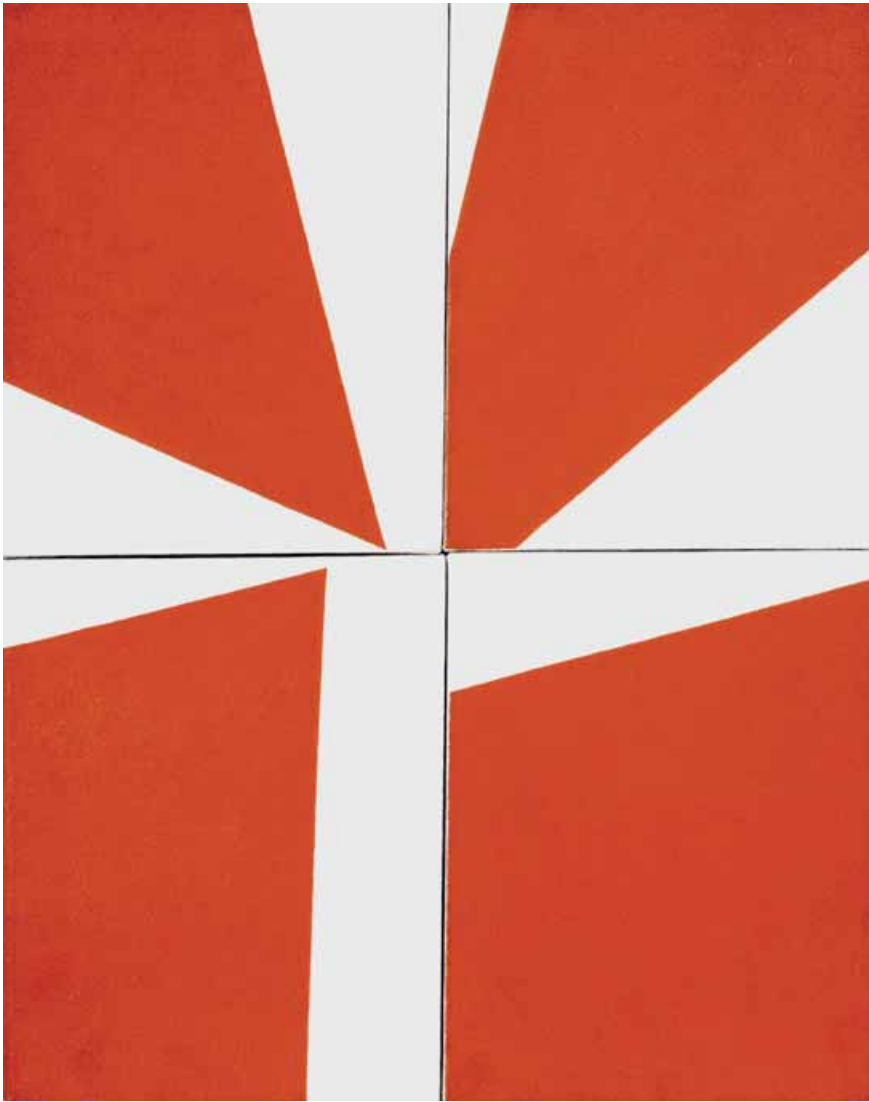
Karel Appel
Wilde Pferde [Caballos salvajes]
1954



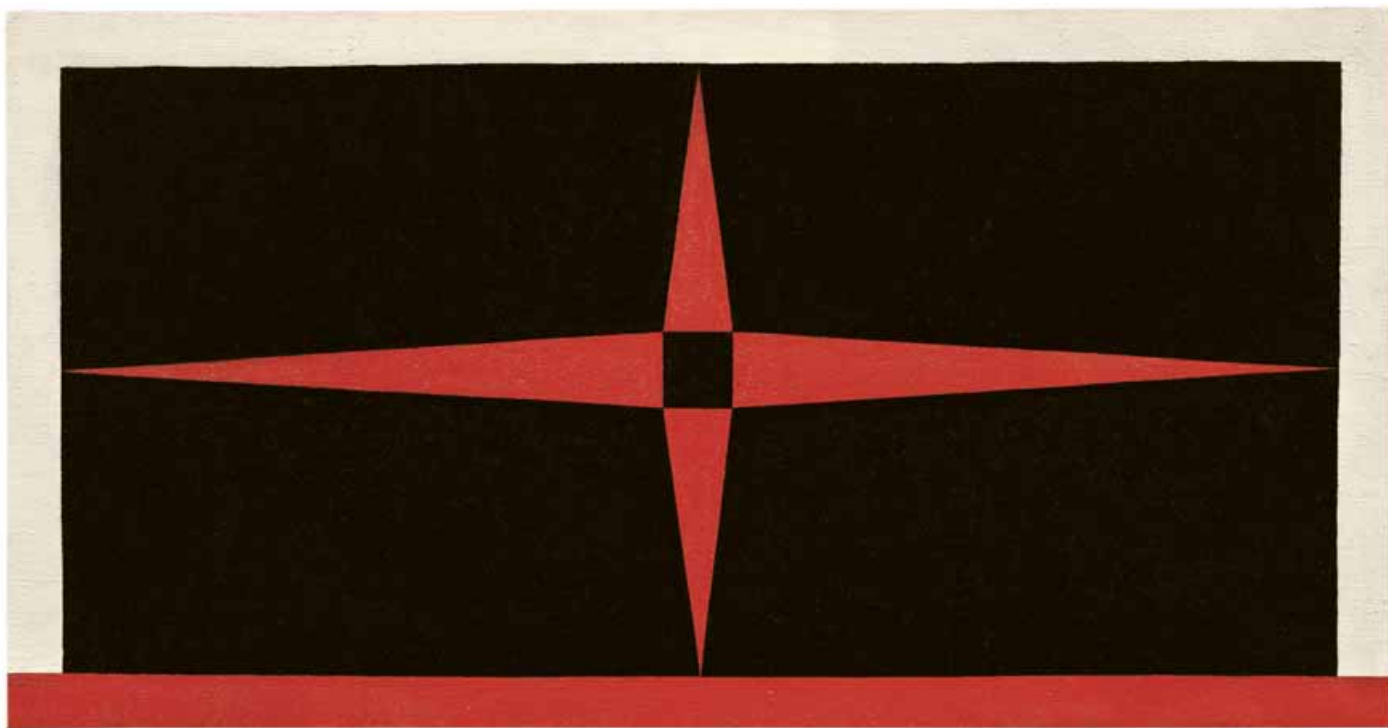
Jack Youngerman
Sin título
1955



Ellsworth Kelly
La combe I
1950



Ralph Coburn
Orange and White Abstraction [Abstracción naranja y blanca]
1950



Carmen Herrera
Sin título
1949



Pablo Palazuelo
Alborada
1952





Eduardo Chillida
El espíritu de los pájaros I
1952

El *art autre* y la abstracción lírica

Puede decirse sin vacilar que en 1953 la abstracción ya había obtenido una gran victoria en París. La aceptación de ese nuevo tipo de arte, abstracto y violentamente expresionista, considerado caótico, estaba llegando a ser algo generalizado e incluso hegemónico en Francia.

Todas estas batallas estéticas, tan importantes para la redefinición de la producción artística francesa y parisina, habían tenido lugar entre 1948 y 1954. Charles Estienne y Michel Tapié eran (junto con Léon Degand hasta 1953) los dos críticos de arte más visibles e importantes de la época. Tapié, que trataba de formar una nueva Escuela de París, fusionó y consolidó su citada noción de *art autre*, que debía aglutinar a artistas individuales tanto franceses como internacionales, bajo el paraguas de la expresión libre en un París reavivado⁴⁰. Este era también el objetivo de Estienne, que quería definir una estética nacional, pero siendo consciente del papel de la tradición de la pintura y, de hecho, se interesaba por la producción de un arte relacionado con el pasado, lo que le distanciaba de Tapié, el cual animaba a borrar por completo el pasado, en una inmersión total y orgiástica del artista en el presente, en la liberación absoluta del individuo. Estienne, por su parte, recurría a conceptos surrealistas para reactivar una revuelta humana básica que se había olvidado. Y decía ver en ello «la única vía entre la “política mesiánica” del Partido Comunista y el pesimismo del filósofo del absurdo»⁴¹.

⁴⁰ Michel Tapié, «Devenir d'un art autre», *Combat*, 30 agosto de 1954 [ed. cast.: «Devenir de un “arte otro”», en *Bajo la bomba...*, óp. cit., pp. 562-564.

⁴¹ Charles Estienne, «L'heure de l'étoile. Bilan d'une année de peinture», *Terre des Hommes*, 29 de septiembre de 1945, p. 8. Texto reproducido en la presente publicación, pp. 158-159.

⁴² Robert Lebel, *Premier bilan de l'art actuel, 1937-1953*, París, Le Soleil noir, 1953, p. 14 [ed. cast.: *Bajo la bomba...*, óp. cit., p. 56].

⁴³ Siguió en 1955 un artículo de Julien Alvard en *Cimaise* (reproducido en la presente publicación, pp. 166-169), que Michel Ragon contradijo con rapidez en la misma revista anunciando «La Escuela de París está en buena forma» y asegurando que no había que preocuparse, porque con un reajuste la Ciudad de la Luz seguiría reinando. John Steinbeck se preguntaba «What Is the Real Paris?» [¿Cuál es el verdadero París?] en otro artículo para la revista *Holiday*, diciembre de 1955, p. 94.

En 1953, Robert Lebel publicó un libro titulado *Premier Bilan de l'Art Actuel, 1937-1953* [Primer balance del arte actual, 1937-1953] en el que investigaba y comparaba el arte producido en todo el mundo occidental. Lo que dejó claro este estudio fue que la abstracción se veía en todas partes, por mucho que él creyera que la victoria había desdibujado algunas de sus aristas y su agresividad: «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»⁴².

Si bien a Tapié, Estienne y Lebel les interesaba proclamar el triunfo de una nueva vanguardia abstracta sobre las fuerzas de la tradición y creían en una supremacía renovada de París (además de estar preparados para cosechar la riqueza derivada de ese éxito), la angustia invadía sus escritos. ¿No era al fin y al cabo una victoria pírrica? ¿Había que tomarse en serio todos esos rumores sobre los logros pictóricos neoyorquinos?

Era evidente que esta duda estaba convirtiéndose en un factor en la evaluación de la supremacía cultural de la posguerra. En un artículo publicado en la revista liberal católica *Esprit* en 1953, Camille Bourniquel planteaba sin tapujos la pregunta que se hacía todo el mundo: «¿Está abierta la sucesión de París?»⁴³. Tomando todo tipo de precauciones y tratando de esquivar los escollos del poder cultural arrogante, Bourniquel desplegaba amplios conocimientos sobre el

funcionamiento de la cultura internacional. Tras analizar la importancia simbólica de la cultura de vanguardia para el reconocimiento en el terreno internacional, acababa concluyendo que en ninguna otra parte del mundo funcionaba un centro tan importante como París. Con ello, no podía evitar lanzar unos cuantos dardos contra Estados Unidos y su «conducta cultural proteccionista», burlándose de lo que consideraba recelos estadounidenses hacia la producción artística francesa. No obstante, sí veía que la recepción tradicional de la cultura francesa por parte de Estados Unidos como la gran cultura universal (según sus palabras «un hecho de la civilización») estaba evaporándose. En esa atmósfera, era sin duda complicado para un artista extranjero moverse por el laberinto parisino. A pesar de que algunos llegaban a abrirse camino en el ambiente artístico, muchos se veían obligados a marcharse, en especial los afroamericanos, debido a la falta de comprensión. Los tópicos volvían a llevar las riendas, por así decirlo. A los afroamericanos los adoraban y los cortejaban si eran músicos de *jazz* o escritores, pero para el entorno era difícil darse cuenta de que también podían practicar y hacer avanzar el arte moderno, como cualquiera. Ese fue el caso de Herbert Gentry, que ya se había trasladado a París en 1946 para poder trabajar e integrarse como artista moderno en una ciudad moderna. Las cosas no serían tan sencillas como le había hecho creer el mito y pronto se dio cuenta de que en aquella época ser artista afroamericano en París equivalía a ser o bien un novelista desenfrenado como Chester Himes o un gran músico de *jazz* que defendiera un estilo concreto: la música «pura» de Nueva Orleans de Sidney Bechet, todo un héroe para los franceses, o el *bebop* en evolución de Kenny Clark o la famosa frescura de Miles Davis, que en 1949 tuvo una aventura pública con la cantante Juliette Gréco, la liberada estrella de Saint-Germain-des-Prés. Para sobrevivir como artista, incluso después de haber estudiado con Ósip Zadkine e Yves Brayer, haber dado clase a los estadounidenses recién llegados en la Académie de la Grande Chaumière y haber expuesto en solitario en la Galerie de Seine, Gentry tenía que dirigir un club de *jazz* / galería en Montparnasse con su mujer, la cantante Honey Johnson, con el que se ganaba la vida. De día exponía obras de arte y de noche transformaba el local en un club de *jazz*; Chez Honey tuvo mucho éxito y personalidades como Sartre, Simone de Beauvoir, Greco, Orson Welles y Jean-Louis Barrault acudían religiosamente para escuchar a Art Simmons o Don Byas. Incluso Larry Rivers, que en 1950 ya había empezado a meterse en el ambiente del *jazz*, tocaba allí, improvisando encantado. El mundo del arte afroamericano estaba animado en el Café Tournon, donde Gentry y su amigo el pintor Larry Potter habían montado una especie de club en el que podían verse con gente como el famoso dibujante Oliver W. Harrington, que era considerado demasiado «izquierdoso» para los gustos del macartismo y tenía que enviar sus viñetas todos los meses desde París, donde se sentía a salvo, a *The Chicago Defender* y a *The Pittsburgh Courier* para que las publicaran⁴⁴. En 1959, después de haber aceptado una invitación para exponer en Copenhague, Gentry se mudó a la capital danesa, un lugar muy animado donde no solo interesa el *jazz*, sino también su producción artística. Los cuadros de Gentry eran audaces y mezclaban un trazo automático expresivo con imágenes de ensueño fuertes y en

⁴⁴ En relación con Oliver Harrington, véase en la presente publicación su texto «Por qué me fui de Estados Unidos», pp. 182-187.

⁴⁵ En reuniones celebradas en la *brasserie* La Coupole de Montparnasse, Herbert Gentry conoció a pintores del grupo CoBrA.

⁴⁶ Véase una buena descripción de la escena estadounidense de París en Elisa Capdevila, *Des Américains à Paris. Artistes et bohèmes dans la France de l'après-guerre*, París, Armand Colin, 2017.

⁴⁷ Michel Ragon, «Petit bilan pour tous», *Cinéma*, 5, n° 1, septiembre-octubre de 1957, p. 20.

⁴⁸ Véanse los escritos de Henri Lefebvre, Jean Baudrillard, Louis Althusser, Cornelius Castoriadis y Guy Debord.

⁴⁹ La excelente exposición reunió a artistas conocidos como Marcel Duchamp, Alexander Calder, Robert Jacobsen y a otros emergentes como el israelí Yaacov Agam, el suizo Jean Tinguely, el belga Paul Burry, el húngaro Victor Vasarely y el venezolano Jesús Rafael Soto. Hay que recordar también que esa moda duró mucho. El plástico era algo moderno y deseable. Pensemos en la famosa escena de la piscina de la película *The Graduate* [El graduado] de 1967, dirigida por Mike Nichols. También se incluyó un ensayo sobre este tema en el libro de Roland Barthes *Mitologías*, de 1957 [ed. cast.: *Mitologías*, Héctor Schmucler (trad.), Ciudad de México, Nueva Biblioteca-Siglo XXI, 2005].

⁵⁰ Algo nuevo para Francia era también su primer ensayo de bomba nuclear, en Reggane, en el desierto del Sahara.

⁵¹ Como indicación del auge económico, cabe señalar que la inmigración anual pasó de 66.400 personas entre 1946 y 1955 a 248.000 entre 1956 y 1967. Véase Martha Sesín, «Playing their Game. France, Latin America, and the Transformation of Geometric Abstraction in Postwar Paris», tesis doctoral, University of British Columbia, Vancouver, 2008, p. 128. Véase asimismo James F. Hollifield, «Immigration and Modernization», en James F. Hollifield and George Ross (eds.), *Searching for the New France*, Nueva York y Londres, Routledge, 1991, pp. 113-150.

ocasiones violentas de presencia animalista al estilo del grupo CoBrA⁴⁵. Costaba que esas imágenes originales calaran entre los distintos estilos parisinos que luchaban por la supremacía en aquel momento. A Beauford Delaney, otro amigo del grupo, también le resultaba difícil impresionar a los medios de comunicación y a las galerías con sus obras abstractas, tensas y resplandecientes «por todas partes»⁴⁶.

También hay que reconocer que en 1955, con la muestra *Le Mouvement* [El movimiento] de la Galerie Denise René, la abstracción empezaba a cansar. Michel Ragon comentaba: «El arte abstracto sigue gustándome, por supuesto, pero lo prefería cuando todavía tenía frescura. Empieza a oler a cerrado. Evidentemente, eso no quiere decir en absoluto que el arte figurativo huela a rosas. Muy al contrario, se descompone poco a poco para pasar a abstracción»⁴⁷. Lo que empezaba a cargar no era solo el aspecto informal, sino el hecho de que ese planteamiento individualista y existencial no se reflejara en la nueva cultura de consumo que esta desarrollándose. Recordemos que en esa época la cultura francesa estaba avanzando hacia lo que Jean Fourastié llamaba «les Trente Glorieuses», treinta años de crecimiento económico y la llegada del consumismo, no siempre bien recibida, como mostró Jacques Tati con un humor intenso teñido de nostalgia en su película *Mon oncle* [Mi tío] de 1958⁴⁸. Era una nueva época estimulada por la llegada de Charles de Gaulle y André Malraux, su primer ministro de Cultura, que trató de revivir la cultura francesa insistiendo en su poderío universal y atrayendo a artistas e intelectuales extranjeros. En 1956 se dieron mil quinientas becas culturales que en 1959 ya eran dos mil cuatrocientas y 1969, cinco mil novecientas. Pero ese tipo de beneficencia cultural resultaba problemático para alguien como Pierre Gaudibert, que en 1967 creó un nuevo espacio crítico llamado ARC (Animation-Recherche-Confrontation [Animación-investigación-confrontación]), donde se rechazaba la manipulación y se defendía la idea de la insurrección permanente a través del arte contemporáneo.

Cuando Denise René inauguró la mencionada exposición *El movimiento* en 1955, el público estaba preparado para un arte que tuviera que ver con las nuevas tecnologías, como el plástico o los motores, así como con experiencias relajantes y divertidas⁴⁹. Francia estaba por entonces abierta a una nueva forma de abordar el mundo, a cualquier cosa nueva⁵⁰: bienvenidos al *nouveau roman*, la *nouvelle vague* y el *nouveaux réalisme*⁵¹. El paso de la pintura existencialista al arte protopop y protoop fue seguido por la industria de la alta costura (el indicador cultural por excelencia) al pasar del rígido *new look* de Dior al vestido saco de Balenciaga: del erotismo controlado a la libertad holgada e informe. ¡Desde luego que los tiempos estaban cambiando!

Pronto, varios artistas de esa nueva época decidieron documentar la nueva tecnología occidental de la cultura de consumo (sus máquinas, su espíritu, sus efectos), pero tratando también de articular una crítica de la pérdida del yo, una

identidad enfrentada a muchas fuerzas manipuladoras. El arte cinético de finales de los cincuenta, un movimiento formado por muchos artistas latinoamericanos en París, parecía dejar espacio para la crítica, abriendo la puerta, mediante la participación del espectador, a la lucha contra la alienación del individuo, algo por entonces dominante. Esa postura, no obstante, era difícil de defender a tenor de los numerosos ataques de artistas y críticos de arte, desde el cineasta Jacques Tati hasta el filósofo Jacques Ellul⁵², que menospreciaban estos dispositivos visuales al considerarlos una mera manipulación del público que ofrecía experiencias entretenidas, juegos ajenos al mundo alienante, que producían en ocasiones, como señala Sarah Rich, una «dinámica pasiva-agresiva de cultura de consumo»⁵³. Los artistas latinoamericanos establecidos en París a finales de los años cincuenta y principios de los sesenta (como Carlos Cruz-Díez y Jesús Rafael Soto de Venezuela; Julio Le Parc y Martha Boto de Argentina) tenían la influencia vital de la abstracción geométrica de sus países de origen, pero hasta cierto punto lograron politizar su obra apartándose de la plataforma utópica social levantada por la generación anterior de pintores de la abstracción geométrica⁵⁴. Los artistas op y cinéticos que trabajaron en Francia a lo largo de los años cincuenta trataban por un lado de ser transcendentales, sin olvidarse por otro de abordar la cotidianeidad. Les interesaba volver a conectar con la pureza, las aspiraciones utópicas y el rigor intelectual de la tradición de la abstracción geométrica y, al mismo tiempo, analizar las formas en las que el consumismo y las nuevas tecnologías cercaban la vida cotidiana.

En 1960, se creó el Centre de Recherche d'Art Visuel [Centro de investigación de arte visual], que pronto se transformaría en el citado Groupe de Recherche d'Art Visuel (GRAV), un cambio de terminología interesante que refleja su nuevo interés: pasaban de ser un «centro de investigación», que suele referirse a un lugar donde se producen obras individuales, a convertirse en un «grupo», haciendo hincapié en el concepto de lo comunitario, contrario a la vida artística basada en la individualidad. El grupo buscaba acción y cambio apelando a un público al que con excesiva frecuencia las instituciones artísticas mantenían a raya. Para la Bienal de París de 1961 prepararon un panfleto titulado «Assez de mystifications» (Basta de engaños) con el fin de alertar al público sobre el efecto controlador del arte, diciendo: «Tiene que cesar la producción en exclusiva para: el ojo cultivado, el ojo sensible, el ojo intelectual, el ojo esteta, el ojo diletante»⁵⁵.

El GRAV se puso a trabajar en 1966 en las calles de París y no en el entorno burgués de la galería vanguardista⁵⁶. La calle que tanto interesaba a los situacionistas⁵⁷, la calle que los trabajadores utilizaban a diario, era el lugar que debía recordar a la gente que la vida podía ser más divertida que sus aburridas actividades cotidianas. Al ir al trabajo uno se topaba de repente con aceras en movimiento y tubos de plástico penetrables en los que llovía, laberintos y, sobre todo, personas como uno mismo que se preguntaban por qué no hacían todo eso, todos los días, en su vida. Era un nuevo activismo que aún se aceleraría más en 1968.

⁵² Jacques Tati, *Les vacances de M. Hulot* [Las vacaciones del señor Hulot], 1953; Jacques Ellul, *La Technique ou l'enjeu du siècle*, París, Armand Colin, 1954 [ed. cast.: *El siglo XX y la técnica. Análisis de las conquistas y peligros de la técnica de nuestro tiempo*, Adolfo Maíllo (trad.), Barcelona, Editorial Labor, 1960].

⁵³ Sarah Rich, «Allegories of Op», *Artforum*, 45, n.º 9, mayo del 2007, p. 322; citado en Sesín, óp. cit., p. 138.

⁵⁴ Véanse los análisis cruciales y originales de Isabel Plante: *Argentinos de París. Arte y viajes culturales durante los años sesenta*, Buenos Aires, Edhasa, 2013, y su ensayo para la presente publicación, pp. 220-231; y el de Estrellita B. Brodsky: «Latin American Artists in Postwar Paris. Jesús Rafael Soto and Julio Le Parc, 1950-1970», tesis doctoral, New York University, 2009.

⁵⁵ «Assez de mystifications!» [1961], en Yves Aupetitallot (ed.), *Stratégies de participation. GRAV - Groupe de Recherche d'Art Visuel 1960-1968*, Le Magasin / Centre d'art contemporain de Grenoble, Grenoble, Le Magasin, 1998 [cat. exp.], p. 72; citado en Sesín, óp. cit., p. 171. Véase asimismo Kristin Ross, *Fast Cars, Clean Bodies. Decolonization and the Reordering of French Culture*, Cambridge (MA) y Londres, MIT Press, 1995.

⁵⁶ El GRAV se creó en 1960 pero empezó a actuar en 1961, con los argentinos Horacio García Rossi, Julio Le Parc y Francisco Sobrino, y los franceses François Morellet, Joël Stein y Jean-Pierre Yvaral, el hijo de Victor Vasarely.

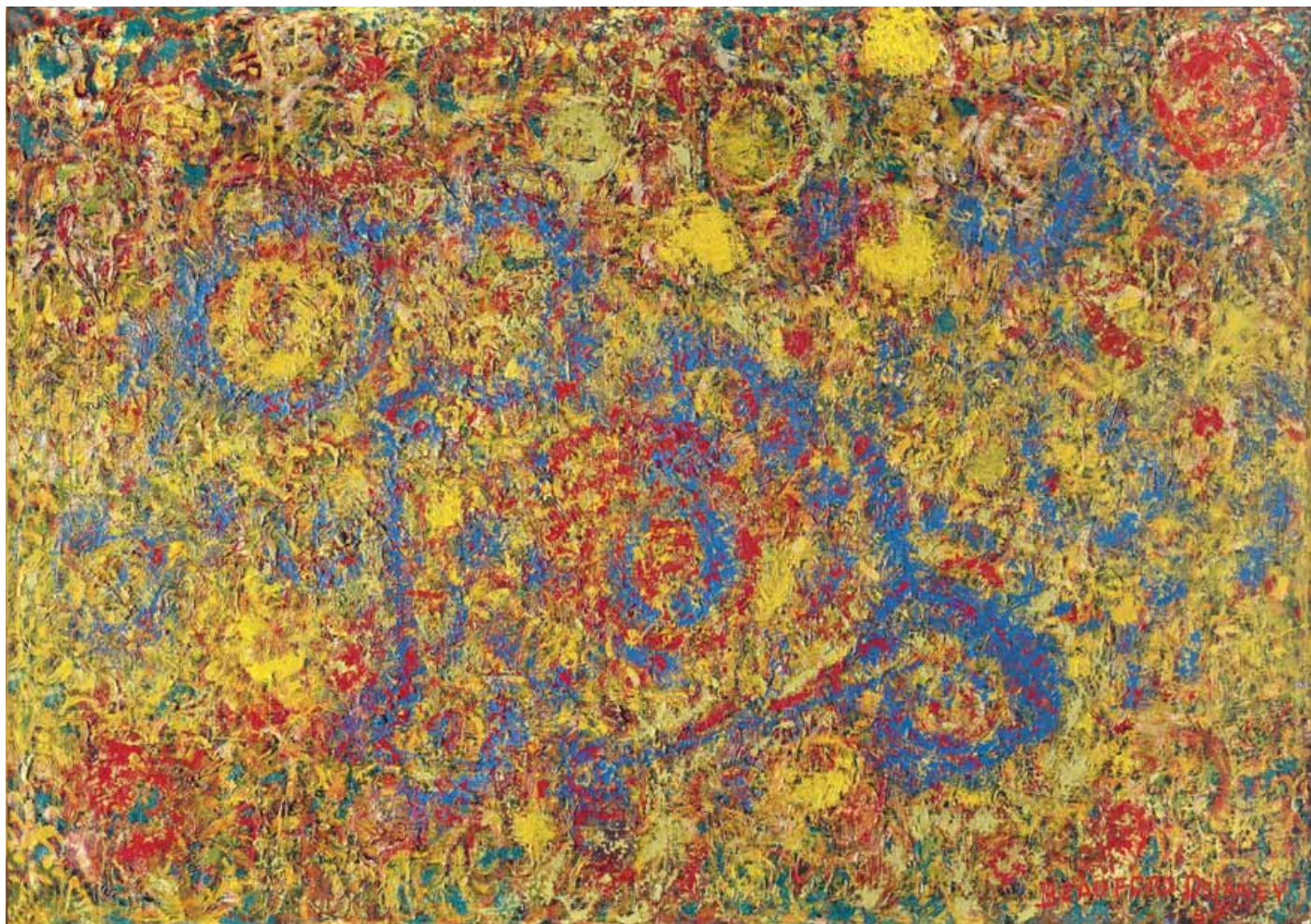
⁵⁷ «La teoría de la deriva» de Debord volvió a publicarse en *Internationale Situationniste*, n.º 2, diciembre de 1958.



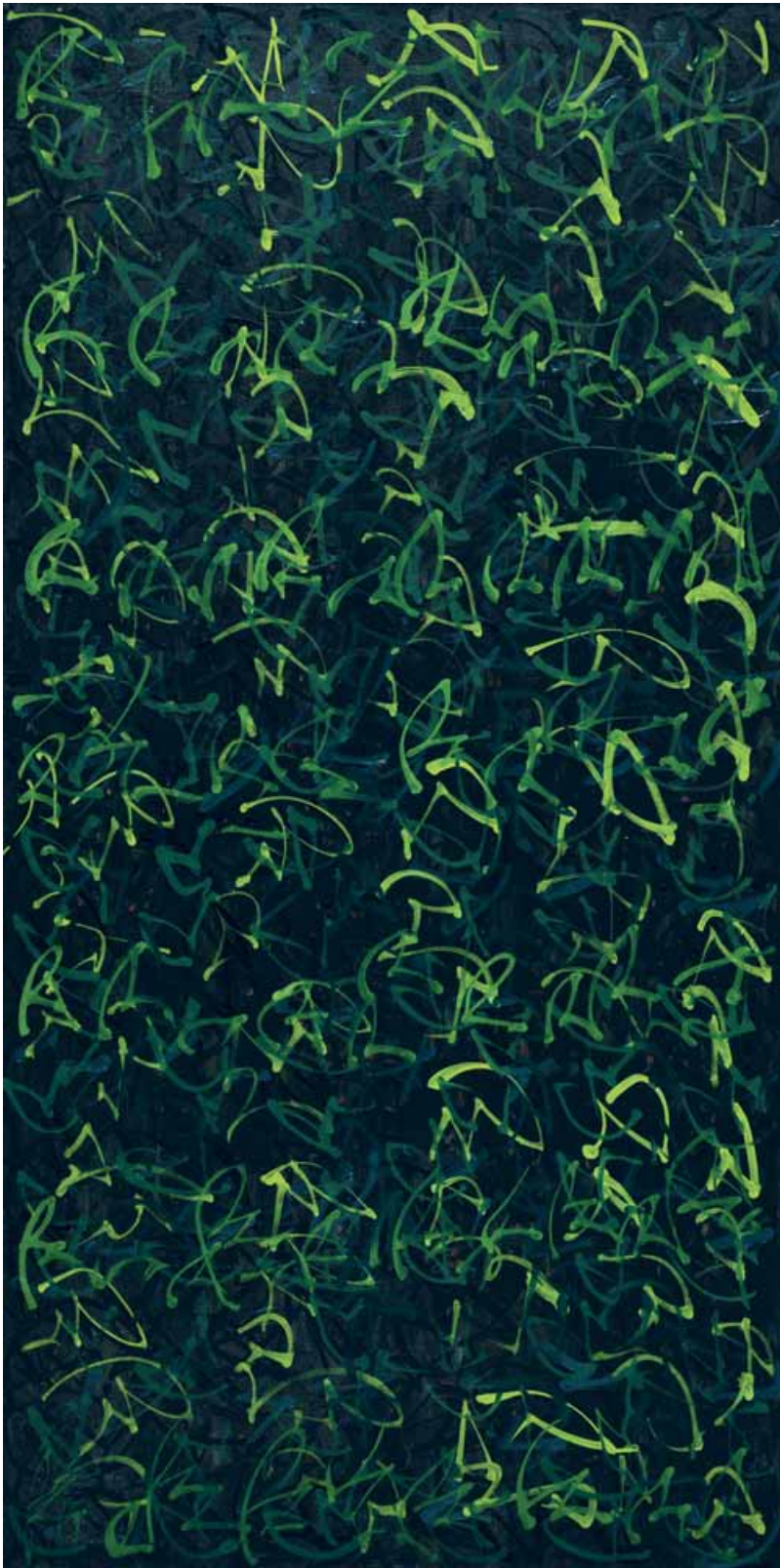
Jean-Philippe Charbonnier
Sin título (Juliette Gréco y Miles Davis)
1949



Herbert Gentry
Sin título
1959-1960



Beauford Delaney
Sin título
1957



Brion Gysin
Ivy [Hiedra]
1959



Kimber Smith
Blue Bird [Pájaro azul]
1960



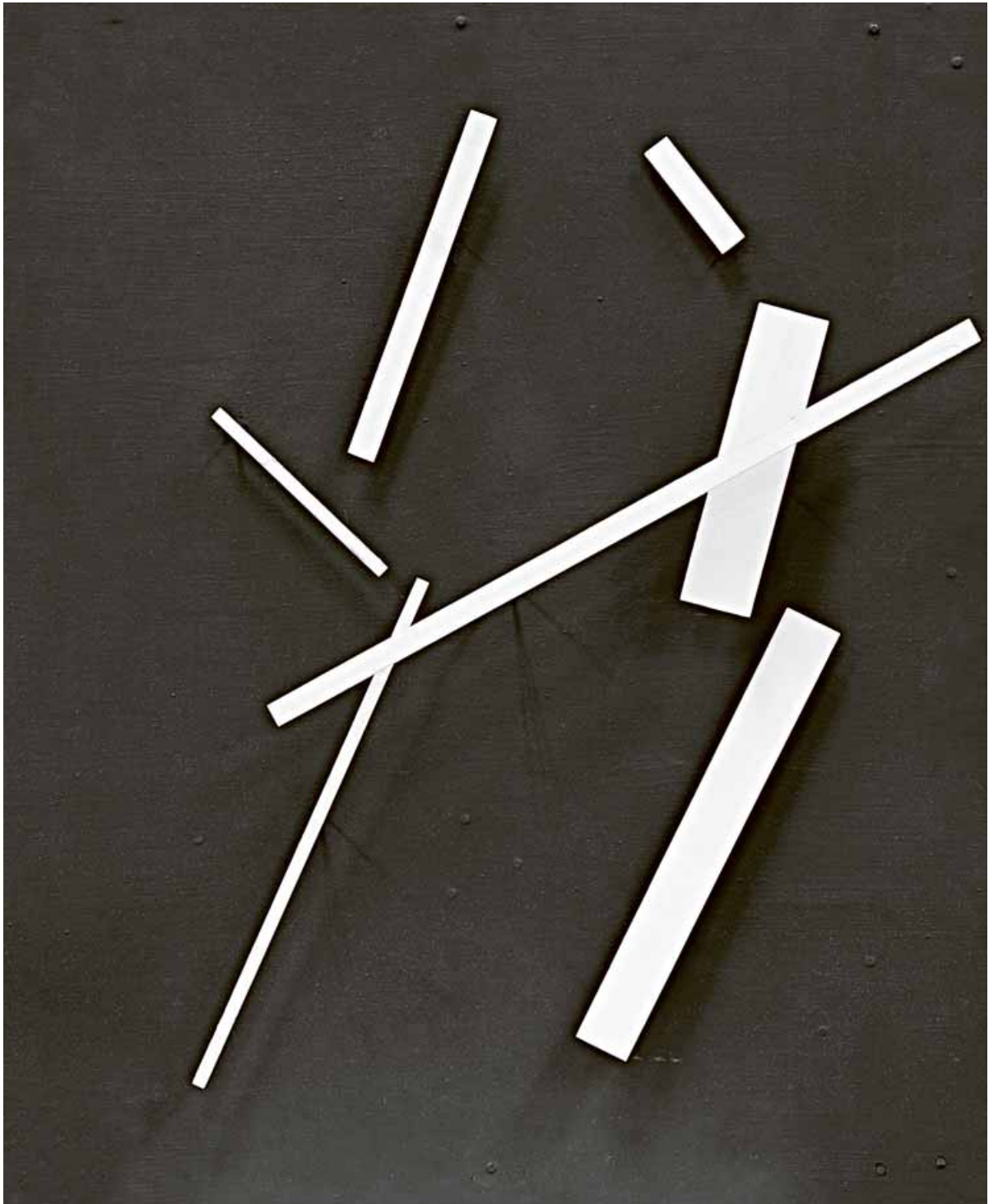
Paul Jenkins
Phenomena Breakwater [Fenómenos: rompeolas]
1962



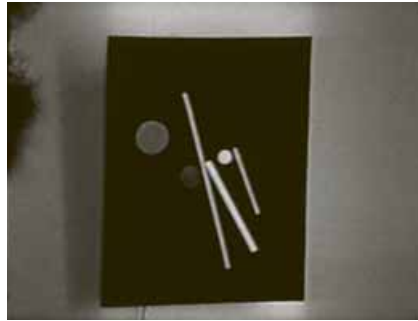
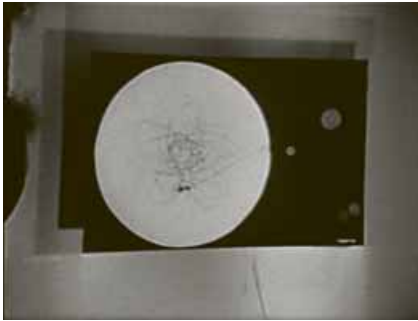
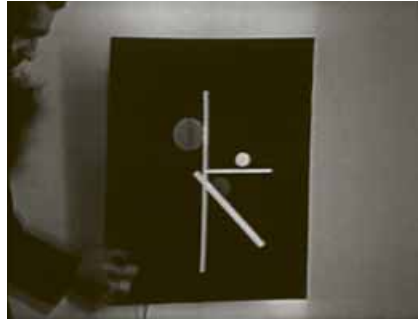
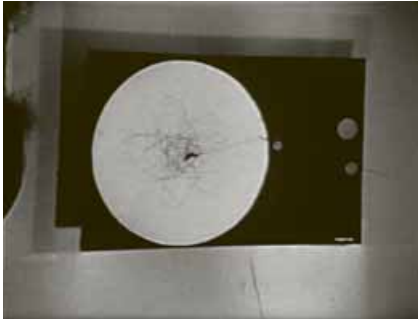
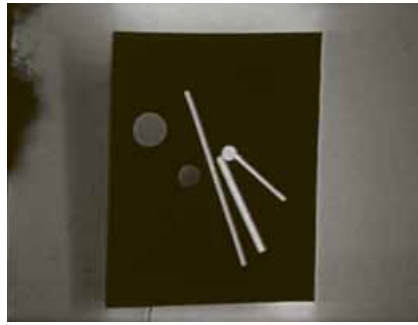
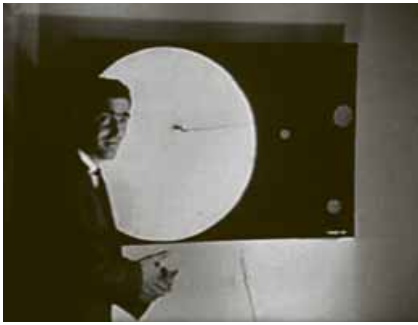
Henri Goetz (Henri-Bernard Goetz)
Sin título
1953-



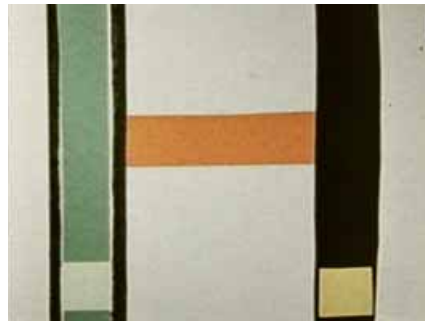
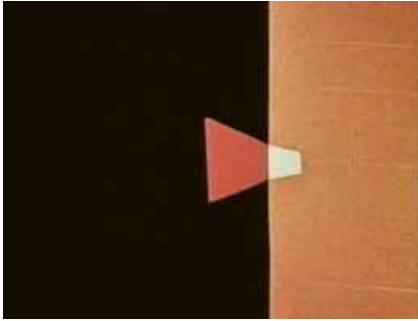
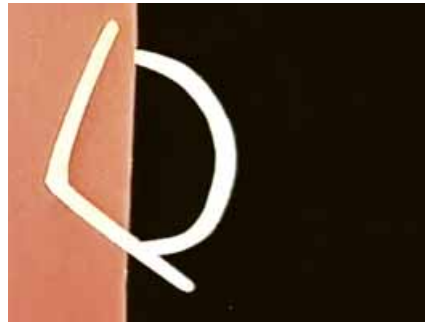
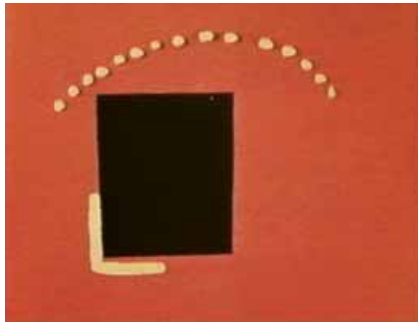
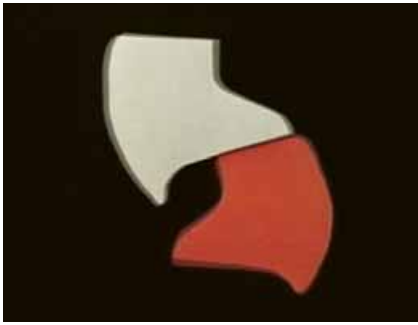
Victor Vasarely
Oeta II
1956



Jean Tinguely
Méta-Malévich
1954



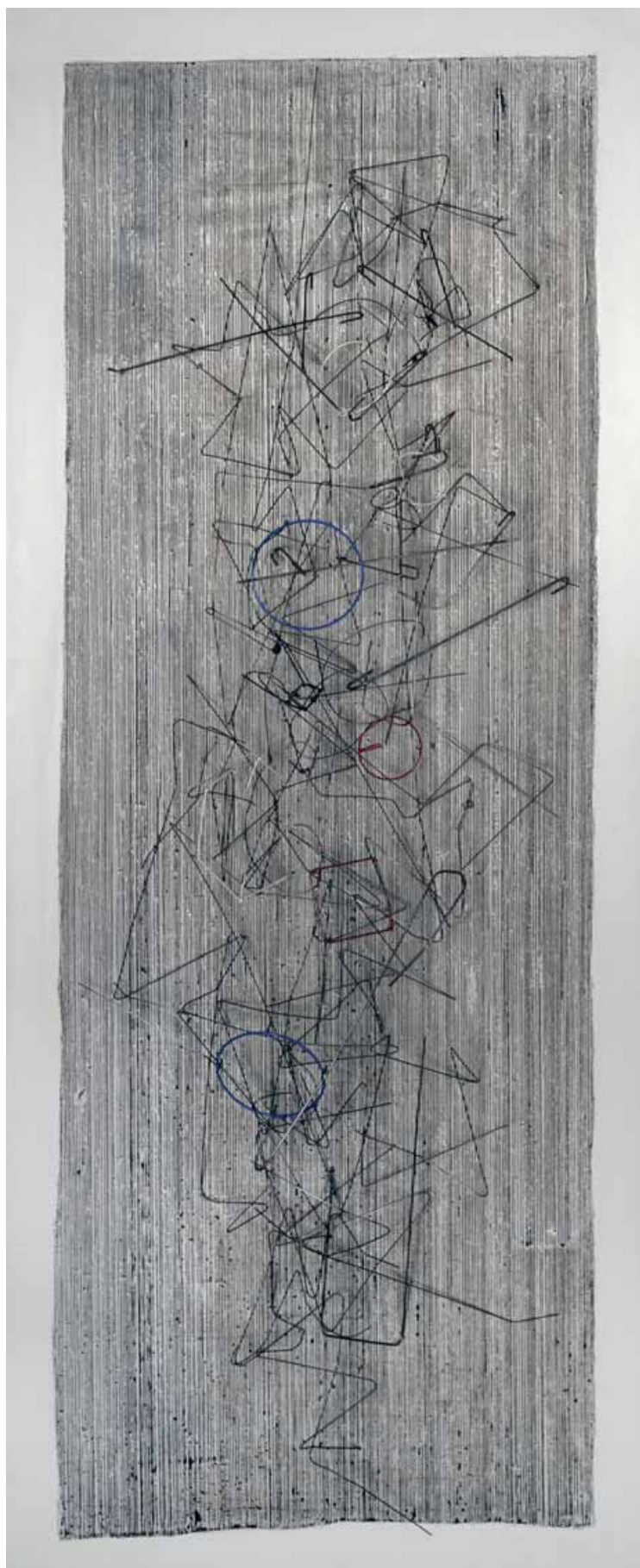
Robert Breer y Pontus Hultén
Le mouvement [El movimiento]
 1955



Robert Breer
Phases Form IV [Fases de la forma IV]
1954



Alina Szapocznikow
Jeu de galets [Juego de guijarros]
1967



Jesús Rafael Soto
Vibración III
1960-1961



Loló Soldevilla
Sin título
1955



Eusebio Sempere
Relieve luminoso móvil
1959



Julio Le Parc
Continuidad luminosa móvil
1960-1961

Rompiendo el silencio: la Guerra de Argelia

Todo ese flujo creativo, esa expansión y esa crítica afilada quedaron interrumpidos por discursos relacionados con la insurrección argelina que estalló en noviembre de 1954, cuando tuvo lugar una serie de ataques organizados por el entonces poco conocido Frente de Liberación Nacional (FLN) en varias zonas de Argelia. Al principio, una parte del Estado francés los consideró tan solo disturbios, pero pronto quedó claro que se trataba de algo más serio y que la profunda conexión utópica con Francia corría peligro. La propia Argelia quedó dividida entre los revolucionarios del Movimiento Nacional Argelino (MNA) y el FLN, que querían la independencia, y los *pieds-noirs*, los ciudadanos de origen francés que habían echado raíces en ese territorio. La atmósfera de guerra civil era palpable⁵⁸. En diciembre de 1954, Picasso, que según Françoise Gilot se pasaba los días pegado a la radio, pendiente de las noticias sobre la rebelión de Argel, empezó con frenesí una serie de estudios titulados *Les Femmes d'Alger* [Las mujeres de Argel] que en 1955 culminaría con la realización de varios cuadros. El malagueño, que seguía siendo comunista, tomó como objetivo el símbolo del imperialismo del siglo XIX: las *Femmes d'Alger dans leur appartement* [Mujeres de Argel en su apartamento, 1834] de Eugène Delacroix. Si, con el tema de la esclavitud de la mujer en un harén, el francés abordaba en voz baja el colonialismo, el español cambiaba deliberadamente la mirada contemporánea. Los numerosos dibujos y cuadros que produjo entre 1954 y 1955 muestran hasta qué punto lo fascinaba una situación tan compleja. En primer lugar, está claro que esa amplia serie de obras adopta la postura opuesta a la del PCF, todavía indeciso ante la idea de la descolonización de un departamento francés. Al llamar a capítulo a Delacroix, Picasso hacía una declaración de intenciones evidente: la clara liberación y la representación sexual de las mujeres de sus cuadros anunciaban la liberación de los grilletes del harén colonial. Su placer al deconstruir a Delacroix guardaba relación, como era habitual en su caso, con su vida privada. En este sentido, acababa de conocer a una nueva compañera, Jacqueline Roque, que, según el propio pintor, lo hacía pensar en Delacroix: «A simple vista, su parecido con *La Femme au narguilé* [La mujer del narguile] y *Las mujeres de Argel* de Delacroix me impresionó. Era increíble. ¡El mismo tipo, la misma cara! Incluso tuve la impresión de que el cuello también era demasiado largo, parecido al que había observado en *La mujer del narguile*. La vi como una *Femme d'Alger*, me enamoré al instante»⁵⁹. Por descontado, las biografías deben leerse con precaución, pero aquí la repentina integración de elementos (como el amor, la historia, el deseo, el antagonismo o la política) ayuda a comprender el exceso de producción sobre ese tema concreto, con tonos multicolor obra de un artista que se deja ir.

⁵⁸ Véase Charles-Robert Ageron, «Aux origines de la Toussaint 1954», en Laurent Gervereau et al. (eds.), *La France en guerre d'Algérie. Novembre 1954 - juillet 1962*, Nanterre, Bibliothèque de documentation internationale contemporaine, 1992, pp. 20-29. Además, en el primer número de la revista *Internationale Situationniste*, 8 de junio de 1958, el último artículo se titulaba «A Civil War in France».

⁵⁹ Citado en Georges Tabaraud, *Mes années Picasso*, París, Plon, 2002, p. 151. Véase también a este respecto el ensayo de Thomas McDonough para la presente publicación, pp. 202-210.

Del mismo modo que antes había molestado a la burguesía francesa con su utilización de esculturas africanas, en este caso expuso la situación contemporánea con cierta violencia y libertad, rompiendo el silencio y la calma contenidos en las imágenes heredadas de Delacroix. Recurriendo a su propio deseo y placer, su táctica era conectar con lo que estaban haciendo varias artistas y escritoras en el entorno francés. Recordemos que en 1954 se publicó *Bonjour Tristesse* [Buenos días, tristeza], polémica novela de gran éxito de

Françoise Sagan, que a sus dieciocho años describía la liberadora aventura de una joven que rompía todas las normas de una sociedad francesa todavía muy tradicional y religiosa⁶⁰. Por lo visto, al disfrutar con la liberación del cuerpo de las mujeres mediante la voladura del entorno exótico y controlado de Delacroix con una serie caótica y explosiva de dibujos, Picasso también se excitaba por estar crispando, al mismo tiempo, tanto a la burguesía francesa como al PCF, cuya postura sobre Argelia, como apuntábamos, era muy ambigua⁶¹. Para Picasso, la vida privada y la política siempre iban de la mano.

En 1955, periodistas de investigación de *France Observateur* y *L'Express* empezaron a desvelar torturas atroces encubiertas por el gobierno⁶², mientras que en 1956 el humorista gráfico Maurice Siné publicó un libro de dibujos sarcásticos sobre la situación argelina titulado *Complaintes sans paroles* [Quejas sin palabras]. En 1958, el tema de la tortura en Argelia empezaba a ser muy conocido, a pesar de los esfuerzos del gobierno para ocultarlo, y en el mes de febrero Henri Alleg publicó un libro titulado *La Question* [La cuestión] que se censuró con rapidez (el 27 de marzo) y en el que detallaba su propio sufrimiento a manos del ejército francés. En torno a ello, el artista chileno Matta produjo ese año una de las imágenes más potentes de la disidencia contra la violencia estatal: *La Question*. Valiéndose de su lenguaje surrealista tradicional, logró crear una atmósfera horripilante y violenta que trasladaba la fantasía surrealista a la realidad contemporánea. En el centro del cuadro tenemos una forma corporal roja a punto de ser objeto de puñetazos, de la técnica del submarino y de una violación. Para conseguir respuestas, la maquinaria mecánica de la policía rodea el cuerpo rojo en sufrimiento de cables morbosos de color gris y formas robóticas, lo que da lugar a una atmósfera infernal que provoca una sacudida violenta en el espectador de una forma tan íntima que no se puede quedar indiferente.

En 1960, una joven activista del FLN, Yamila Bupacha, fue apresada como sospechosa de preparar un crimen contras las fuerzas ocupadoras. La policía la secuestró en Argel y la violó repetidamente a lo largo de varios días. El hecho de que el gobierno francés pareciera haber aceptado tácitamente la tortura provocó toda una serie de alborotos. El 6 de septiembre de ese año, el periódico *Le Monde* anunció que corría por Francia una petición no solo contra la tortura, sino a favor del derecho a negarse a servir en el ejército francés en Argelia; en otras palabras, en defensa de la insubordinación. Era una postura poco habitual en ese país, pero había llegado el momento propicio para una rebelión de la juventud instigada por Jean-Jacques Lebel (de veinticuatro años) y Alain Jouffroy (de treinta y tantos) en una nueva revista que publicaron con el nombre de *Front unique*. En el número dos, en el mes de octubre, apareció un manifiesto firmado por ciento veintiuna personas y titulado «Déclaration sur le droit à l'insoumission dans la guerre d'Algérie» [Declaración sobre el derecho a la insumisión en la guerra de Argelia]⁶³, una larga diatriba contra la colonización (escrita con Maurice Blanchot) que concluía con un llamamiento: «La causa del pueblo argelino, que contribuye de forma decisiva a acabar con el sistema colonial, es la causa de todos los hombres libres»⁶⁴. Una noche, durante una conversación entre amigos en una *trattoria* milanese, Lebel tuvo la idea de crear una especie de conversación visual sobre esos temas candentes. Un

⁶⁰ La liberación total llegó en 1956 cuando Roger Vadim dirigió la película *Et Dieu créa la femme* [Y Dios creó a la mujer], en la que Brigitte Bardot rompía todos los tabúes franceses, lo que Simone de Beauvoir calificó de momento liberador para las mujeres en un artículo aparecido en 1959 en la revista *Esquire* y titulado «Brigitte Bardot and the Lolita Syndrome» [Brigitte Bardot y el síndrome de Lolita].

⁶¹ Para comprender lo que pretendía Picasso es importante recordar que en los archivos del Musée Picasso de París pueden encontrarse unos cuatrocientos documentos, cartas de apoyo e incluso ayuda financiera a distintos grupos de mujeres que pasaban dificultades en la posguerra en Francia y España.

⁶² Véase Laurence Bertrand Dorléac, «Un tableau collectif contre la torture», en Laurent Chollet (ed.), *Grand tableau antifasciste collectif*, París, Dagorno, 2000, p. 39.

⁶³ El texto, conocido también como «Manifeste des 121» [Manifiesto de los 121], había aparecido primero en un número de la revista *Vérité liberté* que el gobierno censuró y secuestró. La lista de los firmantes aparece en Hervé Hamon y Patrick Rotman, *Les Porteurs de valises. La Résistance française à la guerre d'Algérie*, París, Albin Michel, 1979, pp. 395-396.

⁶⁴ Traducido del original francés: «La cause du peuple Algérien, qui contribue de façon décisive à ruiner le système colonial est la cause de tous les hommes libres». Véase Dorléac, «Un tableau collectif...», óp. cit., pp. 37-62.

cuadro colectivo que proyectara en público el horror y la violencia de la época parecía no solo adecuado, sino necesario. La obra, de grandes dimensiones (cuatro por cinco metros) y creada por seis artistas residentes en París (Lebel, el islandés Erró (Guðmundur Guðmundsson) y los italianos Gianni Dova, Enrico Baj, Roberto Crippa y Antonio Recalcati, con el respaldo del cubano Wifredo Lam), presenta un gran mensaje agresivo sobre el cenagal de pesadilla de aquel momento político, mediante un amalgama de imágenes violentas, textos impresos y material en descomposición, del que el espectador no puede escapar⁶⁵. La pintura, creada en el estudio de Crippa, se expuso en la galería Brera (Arturo Schwarz) de Milán, con el comisario, entre el 5 y el 30 de junio de 1961, con un gran grupo de artistas contemporáneos internacionales seleccionados por Lebel y Jouffroy, pero la policía italiana la retiró de inmediato y permaneció durante veintitrés años en el sótano de una comisaría milanesa enrollada y apoyada contra una pared.

Si bien la representación de cuerpos torturados y de una violencia terrible ocupa toda la superficie del cuadro, el motivo aducido para su retirada no fue al parecer político, sino su contenido pornográfico y sacrílego por el hecho de que una imagen de la Virgen María con el Niño apareciera pegada en la boca de una de las criaturas de Baj, lo cual invitaba al espectador a penetrar visualmente en el cuadro. Por lo visto, la violación de Yamila Bupacha, claramente visible en la esquina superior izquierda, pasó desapercibida. El *Grand tableau antifasciste collectif* [Gran cuadro antifascista colectivo], con su esvástica bien nítida, hablaba de la hipocresía, pero sobre todo de la brutalidad, la censura y la violencia sexual, cuestiones muy extendidas en Francia y en Italia durante aquel periodo. El cuadro abordaba directamente esos enigmas. La superficie está tratada no como la de una pintura tradicional, sino como una declaración a voz en grito que se enfrenta rotunda y directamente al espectador mediante una sucesión de escenas de distintos estilos, como una serie de ecos que producen ondas ensordecedoras. El espectador no puede huir de aquello que conoce y de sus responsabilidades. Varias bocas abiertas que gritan o están tristes, armadas con dientes afilados, cubren rítmicamente toda la superficie. Hay formas fálicas y vaginas distribuidas por todo el cuadro para que nadie pueda olvidar lo sucedido a Yamila. Una yuxtaposición de su cuerpo abierto en canal ante una forma fálica vertical no deja duda alguna sobre la violencia sufrida. El cuadro despierta en el espectador tanto responsabilidad como repugnancia. Ese llamamiento, ese rechazo clamoroso a la sociedad controlada por el gaullismo, resultó inaceptable para los poderes fácticos franceses e italianos.

Mientras el debate público sobre la Guerra de Argelia provocaba discusiones en la prensa francesa, quienes deseaban ayudar al FNL, en concreto los que la policía denominaba *porteurs de valises* o portamaletas, utilizaban otros canales clandestinos. Una joven restauradora de arte californiana, Gloria de Herrera, pareja del pintor William Copley, que llegó con ella a Francia en 1951 junto a Man Ray y Marcel Duchamp, se implicó en un grupo de apoyo muy complejo y potente en torno a Francis Jeanson, quien, además de publicar un libro que analizaba el surgimiento del FLN, era el cabecilla de una gran red encubierta⁶⁶. De Herrera se comprometió tanto con la defensa del pueblo de Argelia que viajó hasta allí para documentar el destino de las familias y produjo una serie de

⁶⁵ La situación era tan complicada que en un discurso de 1960 De Gaulle se vio obligado a reconocer lo que estaba en juego, pasando de puntillas por la situación de Argelia: «Hay una Argelia, hay una entidad argelina, hay una personalidad argelina». El concepto de un Estado argelino, rechazado durante tanto tiempo, entró en el subconsciente francés cuando, unas semanas después, el general anunció con ambigüedad: «La república argelina, una república que un día existirá pero que aún no ha existido». Citado en Serge Berstein, «Une guerre sans nom», en Gervereau et al. (eds.), *La France en guerre d'Algérie*, óp. cit., p. 37.

⁶⁶ Publicado en junio de 1960, el libro de Francis Jeanson sobre Argelia, titulado *Notre guerre*, se censuró de inmediato aduciendo provocación y desobediencia.

fotografías de niños argelinos en un entorno miserable, harapientos, jugando con juguetes que eran en realidad pedazos de metralla procedentes de bombas. Esas fotos, con su simplicidad y su franqueza, eran sumamente conmovedoras y dañinas para la reputación de Francia⁶⁷. De Herrera, que era diseñadora y que ayudó a Henri Matisse en la realización de sus *papiers découpés* de 1953 a 1959, fue detenida y encarcelada en la prisión parisina de la Petite Roquette en 1960 por haber utilizado su casa como piso franco para reuniones del FLN.

A mediados de los años sesenta, al resultar la capital francesa incapaz ni de conservar ni de reconstruir una Escuela de París fuerte, las cosas cambiaron radicalmente. En junio de 1963, tras pasar varios años en el impasse Ronsin con una comunidad vanguardista formada por extranjeros como Jean Tinguely (suizo) y Larry Rivers (estadounidense), la artista argentina Marta Minujín decidió crear una obra muy simbólica. Quemó en público varios ensamblajes que había hecho con colchones. Las piezas quemadas simbolizaban su interés por inspirar al público a actuar, y no por producir obras de arte para acabar en los «cementeros culturales»⁶⁸ de los museos. Ese acto, realizado antes de regresar a Buenos Aires, fue una declaración estridente sobre el rechazo al antiguo París todopoderoso y controlador, y la apertura de un espacio de libertad en el que pudiera reconstruirse la identidad argentina mientras el país era objeto de deseos neocoloniales⁶⁹.

En el plano internacional, el arte de Estados Unidos estaba ganando terreno. Aunque Francia lograba colocar sus Renault Dauphine por toda América Latina, la venta de arte francés, como el de Pierre Soulages, Georges Mathieu, Philippe Hosiasson y Gérard Schneider, que hasta 1958 había seguido siendo el preferido de los coleccionistas estadounidenses, se hundió de repente, como cuentan el marchante Samuel Kootz y el coleccionista Richard Brown Baker⁷⁰. Los coleccionistas de Estados Unidos habían tardado un tiempo en darse cuenta de que la Escuela de Nueva York ya era respetable y en cambio la vanguardia francesa, según las nuevas tendencias, era endeble y «afeminada», y estaba pasada de moda. El largo artículo de Clement Greenberg «American Type Painting», publicado en *Partisan Review* en la primavera de 1955⁷¹, sentó las bases de ese reajuste. Asimismo, no conviene olvidar que la política de De Gaulle, en concreto el cierre de las bases de Estados Unidos en Francia, no era especialmente del agrado de los aficionados al arte ricos y orgullosos de ese país.

En París lo que estaba en recesión era el mercado del arte moderno, hasta el punto de que Daniel Cordier, que dirigía una de las galerías contemporáneas más activas de la ciudad, se marchó a Nueva York en 1964, mientras que el Gran Premio de Pintura de la Bienal de Venecia se concedió al estadounidense Robert Rauschenberg, para sorpresa de un ultrajado e impotente mundo artístico parisino. En junio de ese año, Cordier anunció en una carta abierta de despedida, «Lettre pour prendre congé» [Carta para coger vacaciones], que, dado que la Escuela de París había abandonado su misión, los pintores se encarecían y los museos no hacían su trabajo, había llegado el momento de abandonar el barco e irse a Estados Unidos⁷².

⁶⁷ En los Getty Archives hay dos fotografías en color que tomó de dos muertos en una acera, magullados y acuchillados, tras haber sufrido torturas. Uno incluso está atado a unas ramas, como si lo hubieran crucificado. Las imágenes son muy difíciles de ver. Gloria de Herrera Papers, The Getty Research Institute, Research Library, adquisición n.º 980024. La dificultad para localizar esta serie de fotografías ha dificultado la atribución de su autoría. Es muy probable que varias fueran tomadas por la fotógrafa francesa Dominique Darbois, comprometida también con la causa argelina y con quien De Herrera colaboraba.

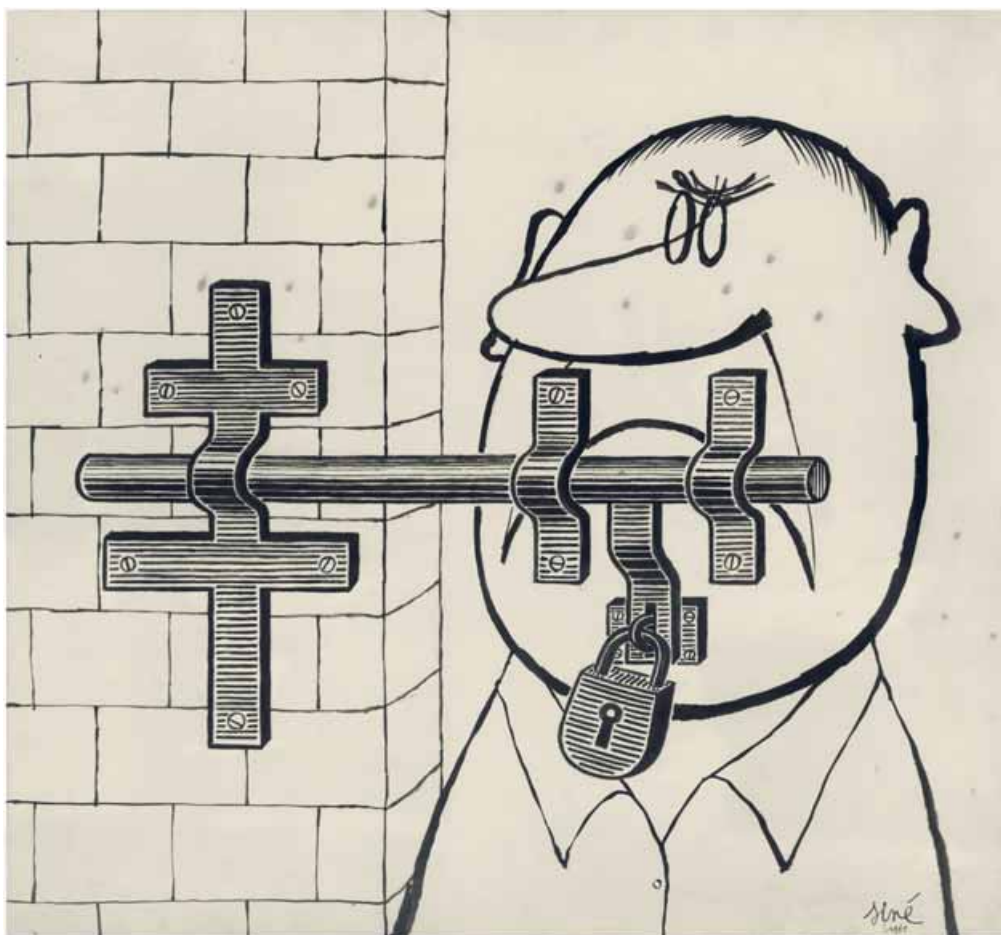
⁶⁸ Véase el análisis que ofrece el trabajo en curso de Jacqueline Witkowski, «From Myth to Mayhem. Latin American Identity in Postwar Paris», en un seminario especial celebrado en la Terra Foundation, Giverny, mayo del 2016.

⁶⁹ Fue en esa época cuando De Gaulle hizo un importante viaje a varios países de América Latina para tratar de convencerlos de que, por tradición histórica, Francia era un país amistoso, en comparación con Estados Unidos, que también pretendía cooperar durante aquel período de diferencias provocadas por la Guerra Fría. Como consecuencia de aquello, los coches Renault Dauphine invadieron Argentina.

⁷⁰ Véase Richard Brown Baker, anotación de diario, Yale, 10 de marzo de 1958, en Jennifer Farrell (ed.), *Get There first, Decide Promptly. The Richard Brown Baker Collection of Postwar Art*, New Haven, Yale University Press, 2011, pp. 49-80.

⁷¹ Véase Clement Greenberg: «American Type Painting» [1955], en John O'Brian (ed.), *The Collected Essays and Criticism*, vol. 3: *Affirmation and Refusals, 1950-1956*, Chicago, University of Chicago Press, 1993, pp. 217-235 [ed. cast.: «Pintura “de tipo norteamericano”», en *Bajo la bomba...*, óp. cit., pp. 644-660].

⁷² Citado en Michel Ragon, *Vingt-cinq ans d'art vivant*, Tournay, Casterman, 1969, p. 324.



Siné (Maurice Sinet)
Sin título
1962



Dominique Darbois
Sin título (Argelia y la Guerra de Argelia)
ca. 1960



Gloria de Herrera
Algeria and Algerian War [Argelia y la Guerra de Argelia]
ca. 1960

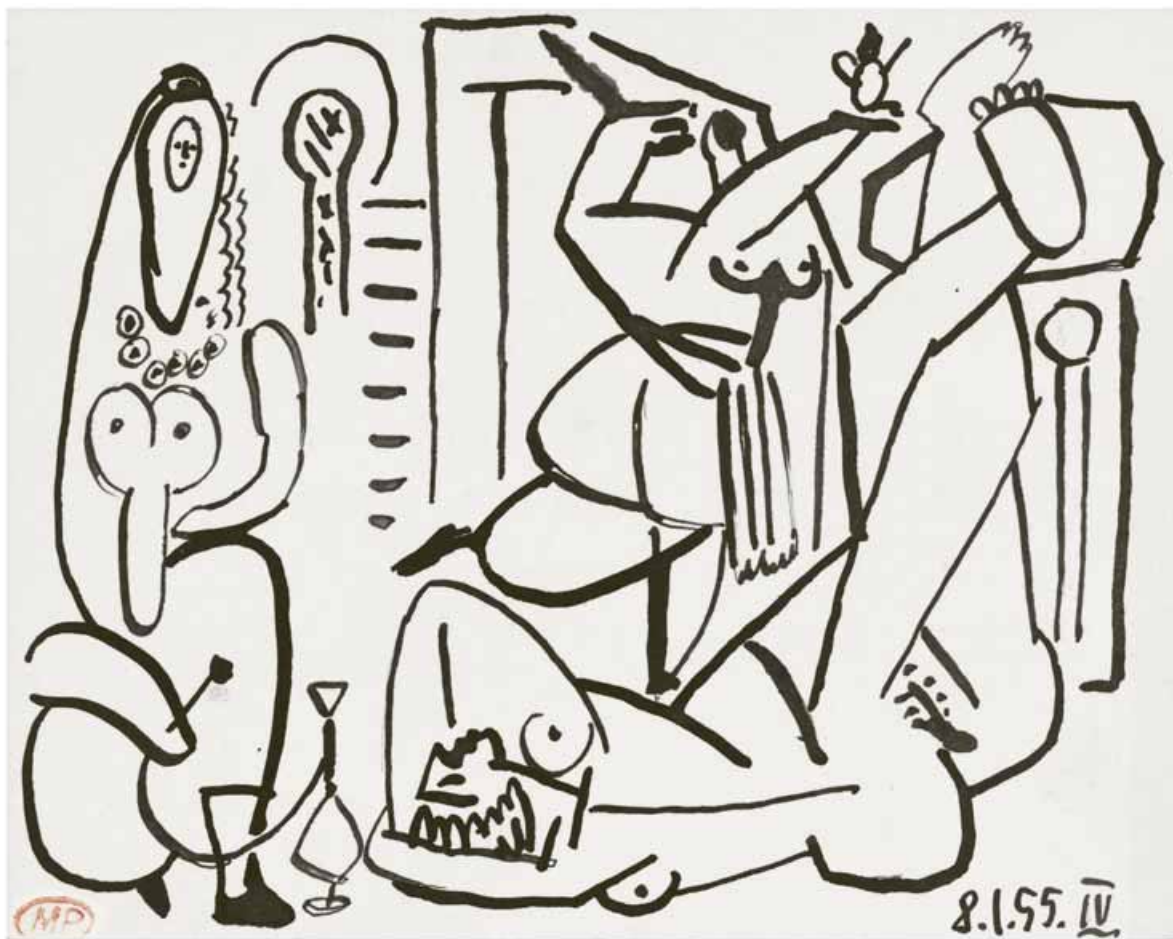
Enrico Baj, Roberto Crippa, Gianni Dova, Erró (Guðmundur Guðmundsson), Jean-Jacques Lebel y Antonio Recalcati
Grand tableau antifasciste collectif
[Gran cuadro antifascista colectivo]
1960







Matta (Roberto Matta)
La question [La cuestión]
1957



Pablo Picasso

Étude pour Les Femmes d'Alger, d'après Delacroix [Estudio para Las mujeres del Argel, según Delacroix]

8 de enero de 1955



Rafael Canogar
Composición
1956



Anna-Eva Bergman
La grande montagne d'argent n.º 4 – 1957 [La gran montaña de plata n.º 4 – 1957]
1957



Luis Feito
N.º 16 B
1957



Simon Hantai
Sin título (*Panse series* [Serie de panzas])
1964



Minna Citron
Measure of Fate [La medida del destino]
1955



Kumi Sugai
Shiro [Blanco]
Junio de 1957



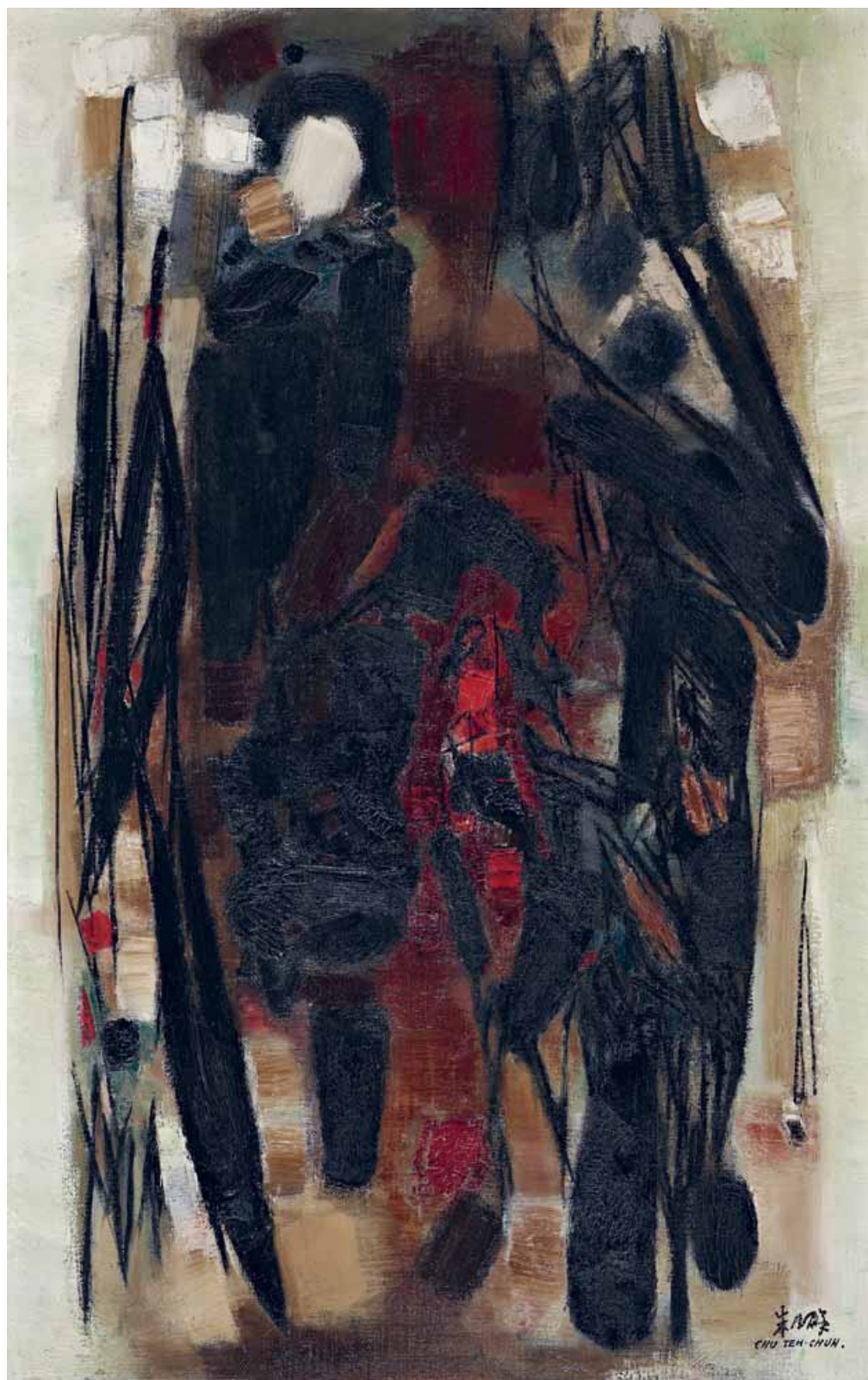
Nancy Spero
Homage to New York (I Do Not Challenge) [Homenaje a Nueva York (No desafío)]
1958



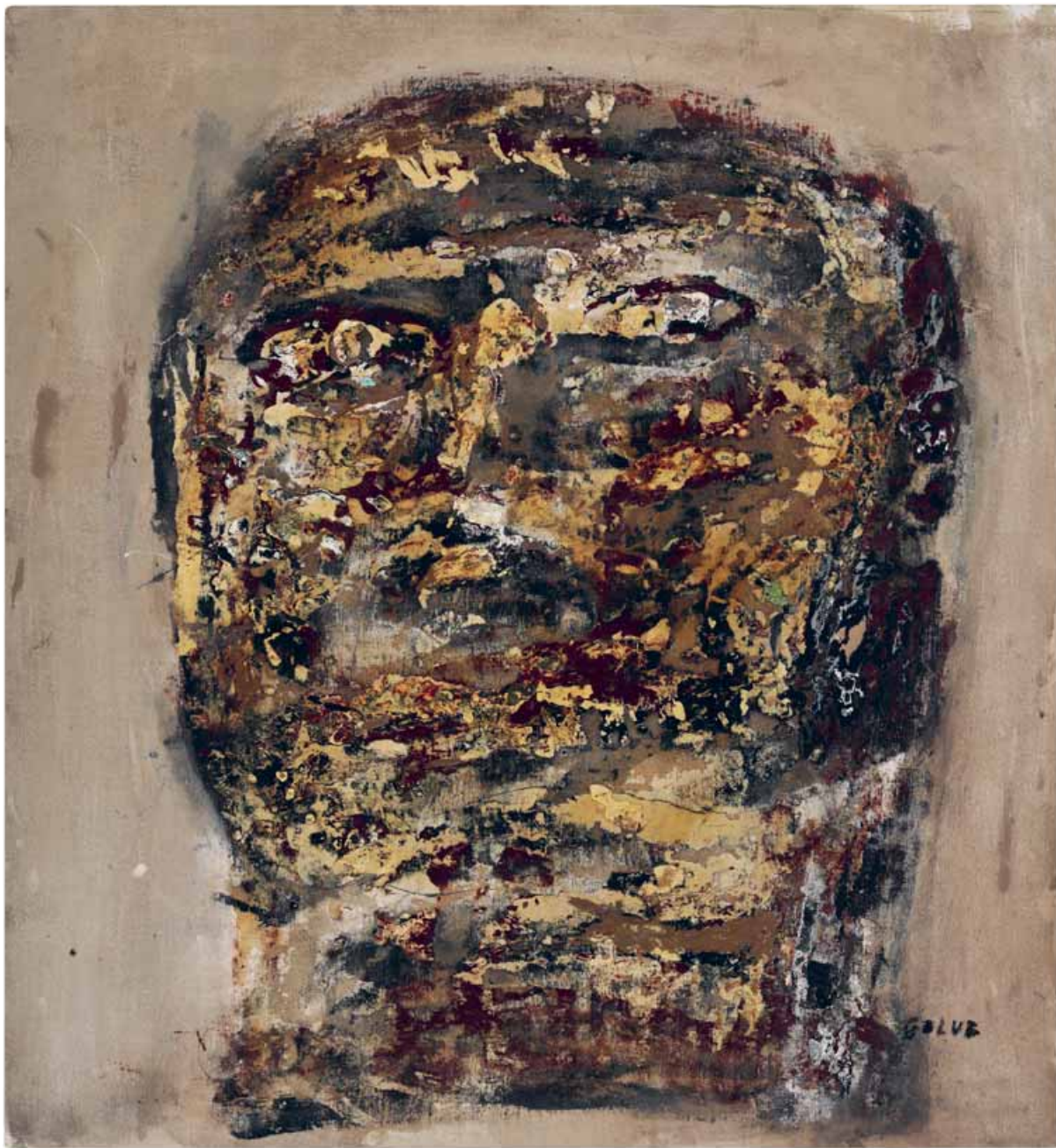
Rufino Tamayo
Mujer en gris
1959



Mohamed Khadda
Kabylie [Cabília]
1960



Chu Teh-Chun
Composition n° 22 [Composición n.º 22]
1959



Leon Golub
Head IX [Cabeza IX]
1960



Zao Wou-Ki
30.10.61
30 de octubre de 1961



Sam Francis
Composition bleue sur fond blanc [Composición azul sobre fondo blanco]
1960

Un *new look* para la figuración

En 1958, el ambiente artístico parisino ya había empezado a cambiar con rapidez debido a una eclosión económica y tecnológica. Mientras los *beatniks* abandonaban sus hoteles de la rue Gît-le-Cœur, los turistas adinerados invadían París gracias a los vuelos trasatlánticos relativamente rápidos, hasta el punto de que Boris Vian, el rey de Saint-Germain-des-Prés, dijo que los individuos que correteaban por la Ciudad de la Luz ya no eran personas de verdad. El mundo del arte se transformó drásticamente y se volvió más político, al tiempo que crecía la rabia ante el auge del arte estadounidense. Frente al éxito del expresionismo abstracto por un lado y la aparición del arte pop por otro, considerado un canto al capitalismo, un grupo de artistas internacionales rebeldes pasó a dominar el ambiente parisino. Erró criticó el modo de vida de Estados Unidos, su comida y sus automóviles a partir de influencias caricaturescas. En 1959 ya se burlaba del debate antagonístico entre las dos ciudades: un animal prehistórico deja caer gotas sobre un lienzo mientras lo observa un monstruo horrorizado que protege la Escuela de París, simbolizada por dos tipos de abstracción opuestos, los de Hans Hartung y Auguste Herbin. Un marcado sentido del humor, de la parodia y en ocasiones de la ironía abarca una gran parte de la producción de esta nueva generación, que se dio cuenta de que en aquel momento, debido a los sucesos que acaecían en Argelia y Vietnam, la pintura de acción debía pasar a ser acción política. Este interés por la crítica de la cultura consumista impregnaría a toda la nueva generación, dando lugar a exposiciones como *Mythologies quotidiennes* [Mitologías cotidianas], de 1964, influenciada por la serie de artículos sobre la vida contemporánea escrita por Roland Barthes para *Paris Match* (y recopilada en un libro en 1957⁷³). Ese nuevo tipo de arte comprometido fue objeto de los comentarios de Gérald Gassiot-Talabot⁷⁴ y Alain Jouffroy. Este último publicó en 1964 *Une révolution du regard* [Una revolución de la mirada], obra en la que insistía sobre la importancia de que los artistas de todas partes intentaran avisar al público de la esencia manipuladora de nuestra cultura contemporánea: «Todos [los artistas] tienen en común el deseo de cambiar la visión de lo real que tenemos en la mente, y para ello todos se dirigen más a nuestra “materia gris” que a nuestra retina»⁷⁵. Gassiot-Talabot, que gracias a su revista *Opus international* (fundada en 1966) se convirtió en la voz radical de la época, describió el mundo decepcionante en el que se adentraba: «El mundo en el que vivimos, que nos han hecho y que seguimos haciendo provoca la náusea y el sarcasmo mucho más que el entusiasmo»⁷⁶. A su manera, Joan Rabascall utilizaba imágenes de noticias y publicidad en sus collages, participando en esta puesta en cuestión de la sociedad consumista contemporánea, al igual que Antonio Berni, cuando se val  a de objetos y basura para documentar con humor la injusticia de la cotidianeidad⁷⁷.

⁷³ Véase nota n.   49.

⁷⁴ Véase en la presente publicación Gérald Gassiot-Talabot, «Mitologías cotidianas» [1964], pp. 177-178.

⁷⁵ Alain Jouffroy, «Pour une révolution du regard» [1963], en *Une révolution du regard*, París, Gallimard, 1964, p. 195. Un extracto se reproduce en esta publicación, pp. 179-182.

⁷⁶ Citado en Jean-Paul Ameline (ed.), *Face à l'Histoire, 1933-1996. L'artiste modern devant l'  v  nement historique*, París, Centre Georges Pompidou, Flammarion, 1996 [cat. exp.], p. 472.

⁷⁷ Véase el importante artículo de Mari Carmen Ramírez, «Juanito and Ramona in Paris. Everyday Myths or Third-World Icons», en Mari Carmen Ramírez (ed.), *Antonio Berni. Juanito and Ramona*, Houston, Buenos Aires y New Haven, The Museum of Fine Arts, Malba, Yale University Press, 2013 [cat. exp.], pp. 83-104.

Lo que resulta interesante destacar es que a mediados de los sesenta se criticaba y se daba por muerta a la ciudad de París como centro del arte moderno, pero al mismo tiempo esta revivía con la obra crítica producida por una amplia nueva generación de artistas nacidos en el extranjero. Eduardo Arroyo, Erró, Peter Klasen, Christo, Rabascall, Berni, Soto y Jaume Xifra, entre muchos otros, estaban remodelando la vieja París para convertirla en un espacio contestatario vibrante que muy pronto daría lugar a la revuelta callejera de 1968. En la práctica, ese nuevo conjunto parisino integrado por extranjeros estaba consiguiendo que la Ciudad de la Luz volviera a brillar internacionalmente en 1967. A propuesta de Wifredo Lam, el gobierno cubano invitó a los participantes del Salón de Mayo a volver a montar su muestra en el país caribeño. También invitaron a unos cien artistas y escritores europeos a participar en la creación de un vasto mural colectivo, el 17 de julio, en una plaza del centro de La Habana. Al ir a Cuba, la nueva vanguardia parisina proyectó, en su mayoría, una imagen artística positiva de unión y esperanza revolucionaria. El gran mural colectivo en forma de espiral ideado por Arroyo intentó ser democrático, ya que los espacios de pintura se asignaron al azar. El resultado fue una yuxtaposición de estilos y temas, extraña y divertida, que, según Jouffroy, sería «el primer mapa de la imaginación subversiva contemporánea», un paso por delante del surrealismo⁷⁸.

Sin embargo, como ha señalado en distintas ocasiones Jean-Jacques Lebel, la experiencia resultó interesante, pero estuvo demasiado ligada al controlador régimen cubano. Lo que se experimentó fue una nueva oleada de creatividad crítica concentrada en acciones a menudo polémicas y subversivas como las de ARC, que contaron con una gran repercusión dentro de la renovación del mundo artístico parisino. En busca de una nueva clase media «comprometida», Pierre Gaudibert abrió espacios de debate interdisciplinar, mezclando artes plásticas con música, danza y teatro. Estos polémicos entornos, sincronizados con la publicación de la nueva revista de arte *Opus*, alimentaron un ambiente artístico muy activo y reformulado, bastante distinto del de Nueva York, que por entonces estaba demasiado esterilizado desde un punto de vista político. Todo estaba preparándose en París para recibir una nueva etapa rebelde. La ciudad había perdido una batalla, en efecto, pero había quienes creían que en realidad estaba ganando la guerra. París ya no respondía al tópico mostrado por Vincente Minnelli, más bien encarnaba el escenario definido por Jean-Luc Godard en su película *2 ou 3 choses que je sais d'elle* [Dos o tres cosas que yo sé de ella], de 1966, donde el nuevo desarrollo del extrarradio parisino, que pronto albergaría bloques de viviendas sociales desolados y aislados, indicaba el resultado destructivo del capitalismo salvaje. Esa deconstrucción de la vida moderna se desvela a partir de la vida de mujeres desesperadas forzadas a ejercer la prostitución para sobrevivir en sus bloques de hormigón. La crítica de Godard, en concierto con el nuevo tipo de figuración narrativa crítica aparecido por aquel entonces, era

⁷⁸ En el complejo mundo de las posturas revolucionarias, la voz de Jean-Jacques Lebel se oía con claridad. Ante la obra de arte cubana, disintió con su amigo Jouffroy: «Esta estructura huele a “marxismo leninismo burocrático”». Véase Jill Carrick, «The Assassination of Marcel Duchamp. Collectivism and Contestation in 1960s France», *Oxford Art Journal*, n.º 1, 2008, p. 21.

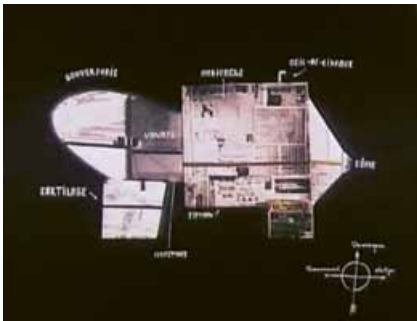
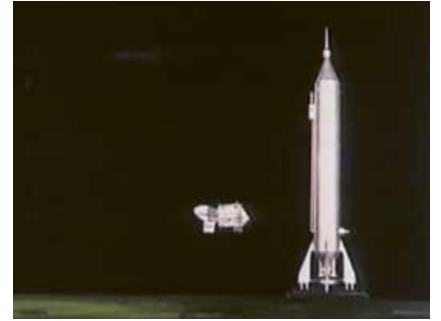
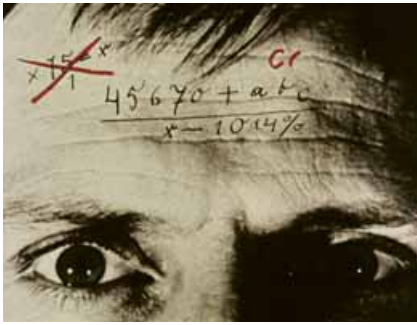
una preparación para un futuro precario. De hecho, esa experiencia, ese apasionamiento revolucionario, ilustró lo que estaba por venir: el Atelier Populaire del Mayo del 68 en la École des Beaux-Arts de París.

Un giro irónico de los acontecimientos provocó que la enorme pintura revolucionaria producida en Cuba por el amplio colectivo de artistas extranjeros radicados en París, que debía haberse expuesto en esa ciudad, tuviera que parar en seco su traslado debido a los acontecimientos de Mayo del 68. Quizás, al final y al cabo, la vida no estaba cambiando.

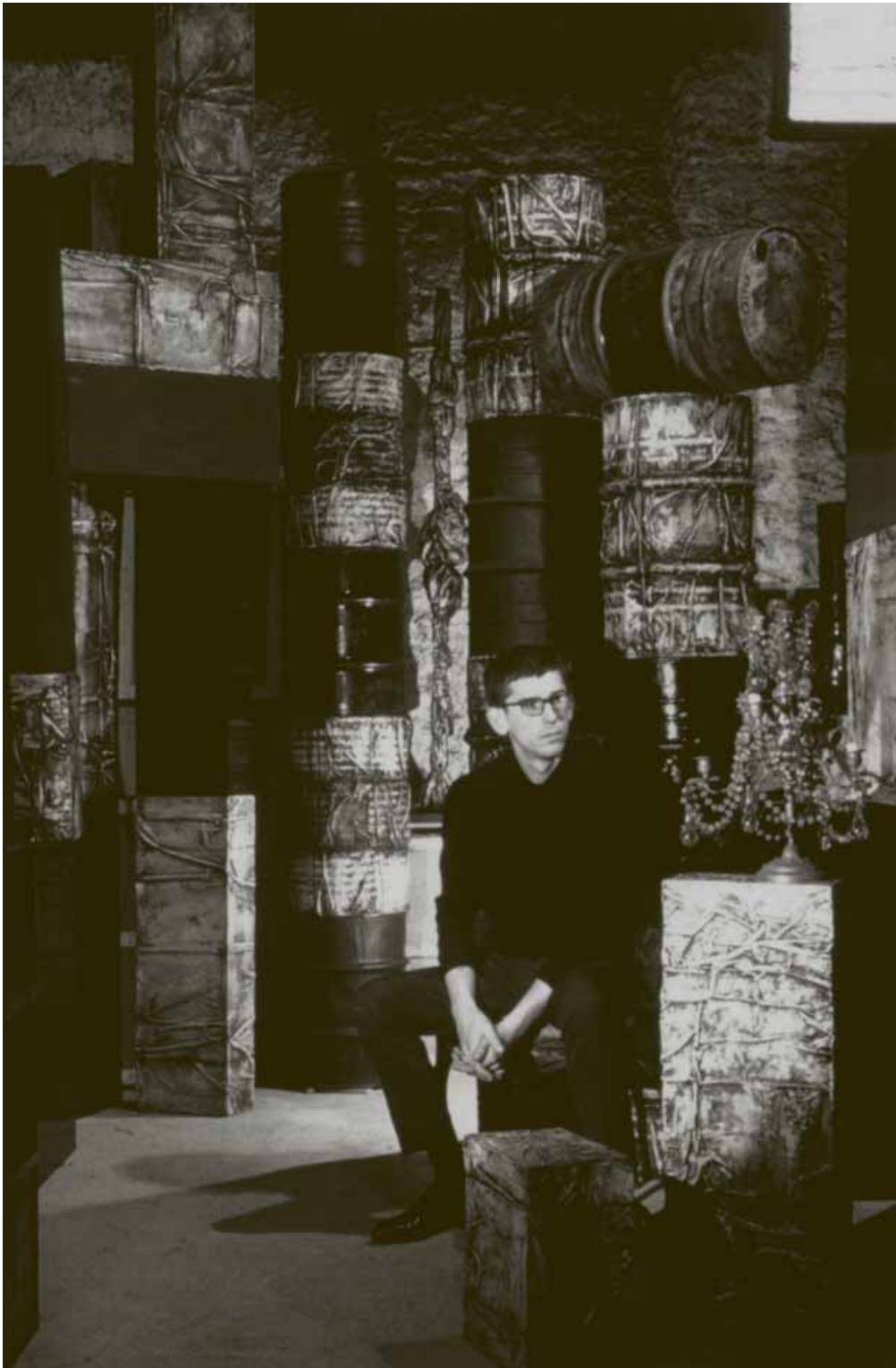
CH OSES QUE J E S A I S D'ELLE



Jean-Luc Godard
2 ou 3 choses que je sais d'elle [Dos o tres cosas que yo sé de ella]
1967



Walerian Borowczyk con la colaboración de Chris Marker
Les Astronautes [Los astronautas]
1959

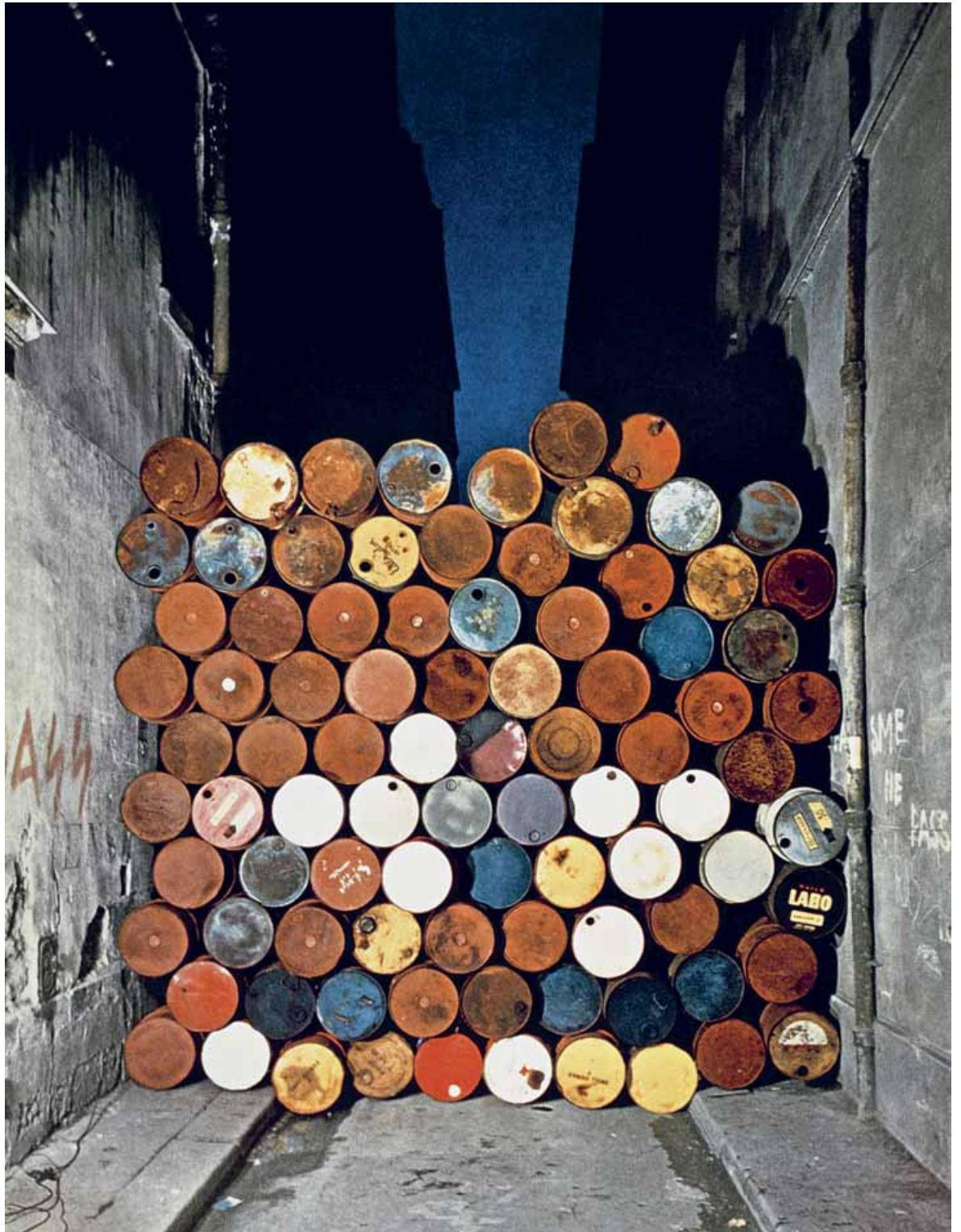


René Bertholo

Christo in his storage room in the basement at 4 avenue Raymond Poincaré, Paris

[Christo en su almacén en el sótano del número 4 de la avenida Raymond Poincaré, París]

1960



Christo y Jeanne-Claude
Wall of Oil Barrels - The Iron Curtain [Muro de barriles de petróleo. El telón de acero]
(fotografía: Jean-Dominique Lajoux)
Rue Visconti, París, 1961-1962



Larry Rivers
French Money II [Dinero francés II]
1962



Erró (Guðmundur Guðmundsson)
The School New-Par-Yorkis [La Escuela de New-Par-Yorkis]
1959



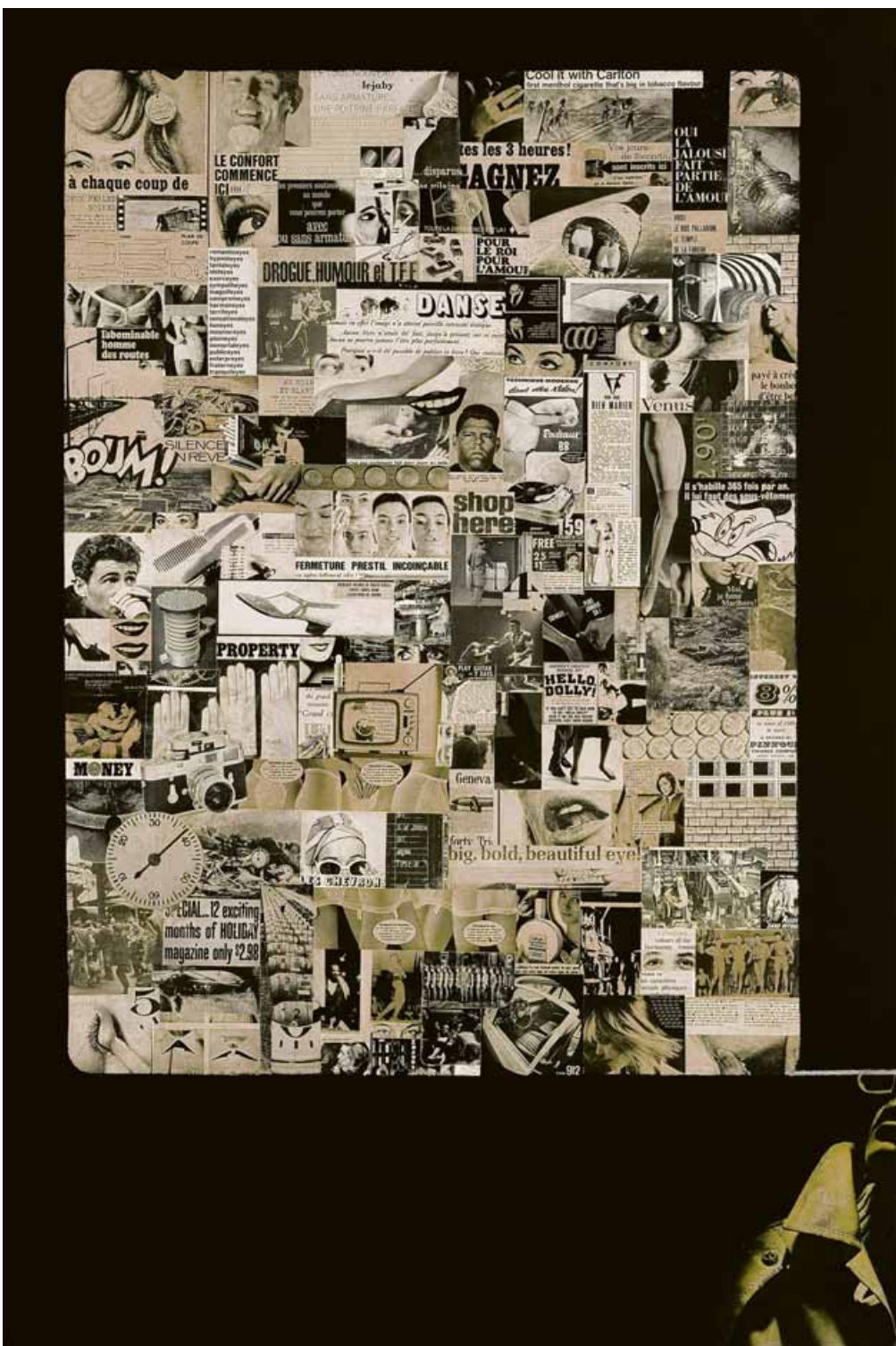
Eduardo Arroyo
Los cuatro dictadores (Mussolini)
1963



Eduardo Arroyo
Los cuatro dictadores (Hitler)
1963



Antonio Berni
Juanito va a la ciudad
1963



Joan Rabascall
Mass Media [Medios de comunicación de masas]
 1967



Gianni Bertini (Giovanni Bertini)
Le procès d'Andromaque [El juicio de Andrómaca]
 7 de abril 1962



Peter Klasen
Femme-objet [Mujer-objeto]
1967



Hervé Télémaque

Petit célibataire un peu nègre et assez joyeux [Solterito un tanto negro y bastante alegre]

1964



William Copley
The Cold War [La Guerra Fría]
1962



Jaume Xifra
Pochoir Objets [Objetos pochoir]
1966



ABA 1964

Antonio Saura
Narración
 1964



TEXTOS HISTÓRICOS

- 158 **La hora de la quietud. Balance de un año de pintura**
Charles Estienne
- 159 **El negro en París**
James Baldwin
- 162 **Colonias extranjeras en París: para los americanos...**
París es una experiencia
Georges Boudaille
- 164 **Pintores y escultores de hoy: Atlan**
Michel Ragon
- 165 **Claire Falkenstein**
Michel Tapié
- 166 **París sin Escuela**
Julien Alvard
- 169 **Karskaya**
Herta Wescher
- 171 **Influencia de la Escuela de París en los pintores americanos**
Vitalidad de París
Herta Wescher
- 172 **¿Está la Escuela de París destinada a desaparecer?**
Arts encuesta a los pintores extranjeros
Alain Jouffroy
- 176 **Estadounidenses, idos a casa y volved más tarde**
Pierre Restany
- 177 **1964. Mitologías cotidianas**
Gérald Gassiot-Talabot
- 179 **Por una revolución de la mirada**
Alain Jouffroy
- 182 **Por qué me fui de Estados Unidos**
Oliver W. Harrington

LA HORA DE LA QUIETUD BALANCE DE UN AÑO DE PINTURA¹

Charles Estienne

Este año abrió, tras el Salón de Otoño, con la exposición [dedicada a Vasili] Kandinski. Permítanme ver en este hecho más que una casualidad y algo mejor que un símbolo. Kandinski con [Paul] Klee, el pionero de la abstracción plástica. Quizás hiciera [Francis] Picabia el «primer cuadro» abstracto; pero para temperamentos tan diferentes como [Alberto] Magnelli, [André] Lansky o [Nicolas de] Staël, Kandinski sigue siendo una lección o al menos un ejemplo imborrable. El milagro de este arte tan ruso (salido, según dice el pintor, de una antigua pintura religiosa rusa) es que adquiere de entrada un valor humano universal: semejante baile deslumbrante de formas irracionales (mas no gratuitas) procura una ebriedad cerebral y sensual extrañamente próxima de aquella que desprenden, por ejemplo, la vista y la lectura de «Un coup de dés» [Una tirada de dados]². Un encuentro lleno de sentido que dice mucho acerca del pretendido aislamiento de la pintura abstracta... La aproximación de Klee encierra un humor más interior, teñido con sentimiento (al igual que el de Jean-Paul [Sartre]). No se le imita desde fuera... Véase más bien, lástima!, lo que hizo [Jean] Dubuffet. Un [Hans] Reichel, pintor menor, permanece más fiel a ese espíritu tan romántico alemán.

En frente, poco hay que contar que no sea desafortunado acerca del grupo surrealista del Salón de Otoño. Esa pintura está ahora mismo estancada, cargada (voluntariamente) con demasiadas impurezas para no estar pasada de fecha, en una época orientada hacia la pureza de los medios y del fin. De un realismo fotográfico para escolares románticos o viciosos. Más le valdría pasarse a la fotografía o al cine donde el surrealismo tiene mucho y quizás todo que decir. Y si [Max] Ernst o [Yves] Tanguy han establecido su derecho actual a la palabra, el caso de sus benjamines es muy distinto...

Algunas mentes ingeniosas se han aprovechado de dicha situación para, apresuradamente, concluir que el arte actual padece una enfermedad grave, tal vez letal. Ahora bien, puede que la temporada haya sido confusa, pero en absoluto mediocre. La retrospectiva de [Henri Rousseau] El Aduanero recordó a todos —*amateurs* burgueses y revolucionarios un tanto novatos— que nada puede sustituir la modestia ante la naturaleza, la autenticidad de la inspiración y la paciente invención de un lenguaje y un oficio propios. [Joan] Miró [sic], tan diferente, administra más o menos la misma lección, allí precisamente donde el

fuego de la inspiración parece haberlo devastado todo. Finalmente, los cubistas de la Galerie de France³ aparecieron hermosos cual clásicos, y las noventa obras maestras del Louvre, así como el Musée de la fresque⁴ demostraron que un diálogo entre unos temibles antepasados y la joven pintura francesa era posible.

Acerca de la decadencia casi general de los salones, de acuerdo; con la condición, no obstante, de que se le reconozca al Salón de Mayo (el salón de los pintores del siglo) el mérito de haber intentado (torpemente) una puntualización. Y si en todo ello hay caos, se trata del caos que precede a la génesis.

Sea como fuere, del dédalo de exposiciones inconexas, normalmente apresuradas o poco demostrativas, se desprenden dos tendencias: hacia el color puro y hacia la abstracción. Habida cuenta de los arriba mencionados surrealistas, ya podemos distinguir tres o cuatro grupos principales.

1º Los ilustres mayores: [Pierre] Bonnard y [Henri] Matisse, [Jacques] Braque, [Fernand] Léger, [Pablo] Picasso y [Georges] Rouault, de los cuales podemos decir que nos han legado, hoy día, la substancia de su mensaje. Cabe hacer la misma observación acerca de [Jacques] Villon, tan solitario, sin embargo, en el punto de encuentro entre el cubismo, el color puro y un espacio misterioso.

2º Otros pintores dan prueba, a su manera, de la agitación de estos tiempos. [Édouard-Joseph] Goerg sigue siendo un estupendo ilustrador, pero [Marcel] Gromaire se le aproxima cada vez más. Grüber [sic; Francis Gruber] —iqué lástima!— y [André] Marchand hacen literatura.

3ª Los pintores «del color», el célebre batallón de las «12 pinturas de hoy día» (Galerie de France 43) ahora escindido: el grupo Carré, [Jean] Bazaine y [Charles] Lapicque (de una maravillosa complementariedad), luego [Maurice] Estève; el grupo Drouin donde cabe distinguir al sin par Le Moâl, con esa nota menor tan única y tan justa, y animar el esfuerzo de [Gustave] Singier y [Alfred] Manessier hacia la autenticidad; pero somos reticentes ante el resto del equipo: ¿de verdad basta con enseñar sus colores y distorsionar a la moda romana o bizantina para pertenecer a la época?

4ª En fin, los abstractos. Aquí se ha roto cualquier vínculo con la realidad exterior, y la realidad interior se manifiesta plásticamente con formas puras y totalmente inéditas: vemos la relación con la poética surrealista, pero también con una preocupación muy clásica —cubista, de simplificación y organización.

Pintores de esa tendencia han sido expuestos, tiempo ha, en [la Galerie René] Drouin, con el título de *Art Concret* [Arte concreto]. Hoy día, R[aymond]. Cogniat tacha este epíteto de pretexto; deplora para dichos artistas la pérdida del «contacto humano con la realidad» (contacto establecido por la anécdota) y echa de menos la «presencia humana que existe en Picasso y Matisse». En este caso, dice, los ilustres artistas del pasado no son sino meros ilustradores... Ya se ve, nos encontramos de lleno ante la variante plástica del problema de la época (e incluso de la temporada), el del significado.

Lo cierto es que no hay nada más deseable que pertenecer a la época propia. Mas es preciso no confundir el estribillo efímero con la música profunda, y en una época extrema no agarrarse a un intelectualismo formalista que define al hombre por el exterior.

Los «grandes artistas del pasado» no eran «ilustradores»; su siglo se podía contar, el nuestro, desmesura total, se expresa. De verdad, ¿es necesario recordar que existe el hombre interior y todo cuanto sueña o crea, aparentemente a partir de la nada como Prometeo? Todo lo humano es nuestro. Y ¿cómo concederles hoy día a Matisse y a Picasso esta patente de humanidad que se les denegaba hace veinte años? Así, hacia 1920, se ponían frente a frente a [Claude] Debussy y a Ígor Stravinski. En 1946, la elaboración de una anécdota no descansa en ninguna necesidad interior, no cumple con lo auténtico. No teman decirlo, «hacer como» [Nicolas] Poussin o [Diego] Velasquez [sic] es, al pie de la letra, abstraerse de la vida, trabajar en lo muerto y rechazar lo concreto, esto es, todas las riquezas del microcosmos humano. Y si un arte, por medios aparentemente abstractos, alcanza dicho objeto concreto plenamente autónomo, ¿no tiene entonces el objeto artístico un derecho estricto al epíteto en cuestión? Lo dejo aquí... Para cerrar el debate (o más bien para situarlo) no me resisto a citar un texto de H[enry]. Charpentier acerca de [Stéphane] Mallarmé (otro abstracto). Ese texto constituye verdaderamente, para una forma de expresión tan controvertida, una manera de consagración, y le da sus cartas de nobleza.

Tras haber observado que la poesía de Mallarmé no narra y no demuestra nada, H. Charpentier prosigue: «Hoy me basta con ver impresas y prestar atención a esas obras de arte, que no llegan al corazón, que no alimentan la facultad lógica y razonadora, para saber que Mallarmé tuvo razón al escribirlas. Y, sin embargo, colman esa facultad intelectual, precisamente, ofreciéndole una especie de filtro cerebral, ebriedad incomparable, sin objetivo, que no procura ninguna otra literatura, que yo conozca»

(Mallarmé, *Œuvres complètes*, [Bertrand Marchal (ed.)], Pléiade [/Gallimard, 1945], p. 1469).

¿Cómo expresarlo mejor? Me conmueve sobremanera este encuentro entre el ilustre solitario de *Igitur*⁵ y el punto avanzado del arte actual. Y creo que el hombre solo se «destruye» en esta «soledad» (para hablar como R. Cogniat) para poder encontrarse mejor entre sus semejantes.

¹ Publicado originalmente como «L'heure de l'étales: Bilan d'une année de peinture», *Terre des Hommes*, n.º 1, 29 de septiembre de 1945, pp. 8-10.

² N. de la T.: poema gráfico de Stéphane Mallarmé, publicado por primera vez como «Un Coup de Dés Jamais N'Abolira Le Hasard», en la revista *Cosmopolis*, en 1897 [ed. bilingüe fr.-cast.: *Una tirada de dados (jamás abolirá el azar)*, Rafael González Serrano (trad.), Madrid, Celesta, 2017].

³ N. de la T.: abierta en 1942 en París, fue una de las más importantes galerías parisinas de los años 1950 y 1960.

⁴ N. de la T.: abierto en junio del 1945 en el Palais de Chaillot, en París.

⁵ N. de la T.: cuento filosófico y poético inacabado de Mallarmé (ca. 1867; publicado póstumamente en 1925) [ed. cast.: *Igitur o la locura de Elbehnnon*, José Miguel Barajas (trad.), Ciudad de México, Auieo Ediciones, Mandrágora (col.), 2013].

EL NEGRO EN PARÍS'

James Baldwin

Hoy en día, en París, es bastante más difícil para un negro estadounidense conseguir un gran éxito en el mundo del espectáculo que, según cuentan los rumores, hace unos treinta años. Para empezar, ya nadie bebe champán de un zapato y el billete de mil francos, de frívolos colores, ya no es tan elástico ni se gasta con tanta facilidad como en los años veinte. Los músicos y los cantantes que viven aquí en la actualidad tienen que dejarse la piel para lograr el refinamiento y el estilo que les permitan estar en el candelero. Como testimonio de esa posibilidad eternamente tentadora, de vez en cuando pasan por aquí artistas de prestigio incontestado como Duke Ellington o Louis Armstrong. Algunos de sus ambiciosos seguidores ya están en el candelero o a punto de alcanzarlo; otros están granjeándose una reputación aún por demostrar en Estados Unidos. Josephine Premice, que apenas empezaba a hacerse conocida cuando me marché de Nueva York, está ahora aquí, cantando en uno de los locales más elegantes

de la orilla derecha del Sena; Gordon Heath, al que se recordará por su interpretación del soldado en apuros de *Deep Are the Roots* [Profundas son las raíces] en Broadway hace unas temporadas, canta baladas todas las noche en su propio club nocturno de la rue de l'Abbaye, y últimamente todo el que viene a París acaba descubriendo tarde o temprano el Chez Inez, un club del Barrio Latino que lleva la cantante Inez Cavanaugh y que está especializado en pollo frito y jazz. En Chez Inez es donde actúan en público por vez primera muchos artistas desconocidos, para pasar luego, si no siempre a mayores triunfos, al menos a otros clubes, y posiblemente a firmar un contrato para ir de gira por la Costa Azul en primavera y verano.

Por lo general, tan solo los artistas negros pueden mantener una camaradería provechosa e incondicional con otros negros. Sus compatriotas de color ajenos al mundo del espectáculo están, casi sin excepción, incomparablemente más aislados, y hay que reconocer que ese aislamiento es deliberado. Se calcula que en la actualidad viven en esta ciudad quinientos negros estadounidenses, en su mayoría antiguos soldados que estudian gracias a la carta de derechos de los veteranos. Cursan estudios que van desde el típico Cours de Civilisation Française de La Sorbona hasta Psicología anormal, Neurocirugía, Música, Bellas Artes o Literatura. Su aislamiento mutuo no es difícil de entender si se tiene en cuenta el axioma, indiscutido por los caseros estadounidenses, de que los negros solo son felices cuando se los mantiene juntos. Los que han tenido el impulso de romper ese patrón y abandonar los guetos existentes en Estados Unidos no solo se han despedido social y físicamente, sino que también se han precipitado a una cruel guerra psicológica. Es del todo inevitable que las humillaciones del pasado acaben relacionándose no únicamente con los opresores tradicionales, sino también con los congéneres tradicionales.

En consecuencia, ver una cara procedente del país de origen no es invariablemente motivo de alegría; también puede convertirse con bastante facilidad en motivo de vergüenza o rabia. El negro estadounidense en París se ve obligado en última instancia a ejercer una discriminación antidemocrática pocas veces practicada por sus compatriotas y consistente en juzgar a los suyos, uno por uno, y distinguirlos entre sí. Debido a ese aislamiento deliberado, debido al escaso número de individuos existente y, sobre todo, debido a su propia necesidad abrumadora de caer, por así decirlo, en el olvido, el negro estadounidense en París es prácticamente el hombre invisible.

El recelo con el que contempla a sus hermanos de color es una prolongación lógica del recelo con el que contempla a todos sus compatriotas. Al principio, sin duda, abriga esperanzas bastante exageradas sobre los franceses. Por lo general, sus compatriotas blancos en el exilio no llegan a justificar sus miedos, en parte porque el clima social no promueve la demostración pública de intolerancia racial, en parte porque son conscientes de su condición de embajadores y, por último, en mi opinión, porque en realidad están aliviados por no seguir viéndose obligados a pensar en el color de la piel. Sin embargo, en el encuentro entre estadounidenses blancos y negros no dejan de existir muchas posibilidades de que se produzca una situación incómoda o desagradable.

El estadounidense blanco ve a su hermano de piel más oscura con el filtro distorsionador creado por toda una vida de condicionamientos. Está acostumbrado a considerarlo o bien un mártir necesitado y merecedor de su suerte o bien el alma del ritmo, pero el grado de intimidación que le provoca encontrarse a ese desconocido a tantos kilómetros de casa no es desdeñable. En un primer momento tiende instintivamente, con independencia de lo que clame su inteligencia a posteriori, a considerarlo un reflejo de su honor personal y su buena voluntad; y, a la vez, con esa generosidad cautivadora que caracteriza a los estadounidenses, al mismo tiempo bondadosa y molesta, le gustaría entablar comunicación con su compatriota, lograr afinidad. «¿Y a usted qué le parece?», le gustaría preguntar sobre un tema cualquiera: los rusos, Betty Grable, la place de la Concorde. El problema es que ese tema cualquiera, presentado con esa vacilación, podría colmarse de implicaciones de repente, cargarse de tensiones, y crear entre los dos hombres que acabaran de conocerse una atmósfera de peligro intolerable.

Por su parte, el negro, debido a los mismos condicionamientos que restringen el gesto público de los blancos, ha aprendido a anticiparse: cuando se abre una boca ya adivina lo que va a salir de la lengua. También él ha tenido tiempo, mucho antes de llegar a París, para reflexionar sobre la inutilidad absoluta de llamar a capítulo a alguno de sus compatriotas por su condición en Estados Unidos y sobre la factura personal que pasa, y lo mismo ante la esperanza de transmitirles algo de su experiencia. En consecuencia, el negro y el blanco estadounidenses no hablan del pasado, salvo con cuentagotas y con atenta cautela. En cambio, los dos están más que dispuestos, con lo que demuestran una gran inteligencia, a comentar la considerable sobrevaloración de la admiración que provoca la Torre Eiffel.

Naturalmente, hace ya mucho tiempo que la Torre Eiffel no entretiene a los franceses, que consideran que todos los negros llegan de Estados Unidos con la trompeta al hombro y unas ganas irrefrenables de bailar, pero marcados por cicatrices de dolor tan inefable que ni todas las glorias de la República francesa bastarían para sanarlos. Esa generosidad indignada plantea problemas propios que, siendo como son el lenguaje y las costumbres, no se esquivan con demasiada facilidad.

El europeo tiende a evitar la confusión realmente monumental que podría resultar de un intento de comprender la relación mutua de los cuarenta y ocho estados y prefiere aferrarse a la información ofrecida por la radio, la prensa y el cine, a anécdotas supuestamente ilustrativas de la vida en Estados Unidos y al mito que nosotros mismos hemos perpetuado. El resultado, en una conversación, recuerda mucho a una reproducción del patio trasero propio hecha con enorme fidelidad, pero con una perspectiva que lo transforma en un lugar que uno nunca ha visto ni visitado, que nunca ha existido y que nunca podrá existir. El negro se ve obligado a contestar que sí a muchas preguntas espinosas y también, sin embargo, a negar la conclusión a la que parecen llevar sus respuestas. Entonces se da cuenta de que su pasado no ha sido simplemente una sucesión de sogas, hogueras y humillaciones, sino algo sumamente más complejo, y piensa con dolor que fue mucho peor, aunque también tiene la impresión irracional de que fue algo mucho mejor. Dado que es inútil vilipendiar a sus compatriotas, le resulta mortificante ser objeto de la lástima que se siente por una víctima, aceptar esa intensa compasión limitada únicamente por la incapacidad de considerarlo estadounidense. En otra lengua, se ve implicado en la misma batalla de siempre: la de su propia identidad. Aceptar la realidad de que es estadounidense acaba siendo un asunto que implica su integridad y sus mayores esperanzas, puesto que tan solo la aceptación de esa realidad puede permitirle expresar para sí y para los demás la singularidad de su experiencia y liberar el espíritu que permanece anónimo y enjaulado desde hace tanto tiempo.

La ambivalencia de su condición queda de relieve en sus encuentros con los estudiantes negros de las colonias francesas que viven en París. El francoafricano procede de una región y de una forma de vida que (al menos desde el punto de vista estadounidense) son tremendamente primitivas y donde la explotación adopta formas más evidentes. En París, la condición del negro africano, con su notoriedad y su sutil inconveniencia, es la de un sujeto colonial; y aquí lleva la vida de intangible precariedad de una persona desarraigada abrupta y recientemente. Su

amargura es distinta de la de su hermano estadounidense, ya que no tiene las mismas posibilidades traicioneras de volverse contra él mismo. Cuenta, a no muchísimos kilómetros de distancia, con una patria con la que tiene una relación, y en no menor medida una responsabilidad de una claridad aplastante: su país tiene que recibir la libertad o, si no, apoderarse de ella. Comparten esa amarga ambición con los demás sujetos coloniales, que hablan su misma lengua y a los que no tiene el más mínimo deseo de eludir; de hecho, sin su apoyo estaría perdido casi por completo en París. Viven en grupos, en los mismos barrios, en hoteles para estudiantes y en condiciones que no pueden dejar de antojarse prácticamente insoportables a ojos de un estadounidense.

Sin embargo, lo que ve el estadounidense no es meramente la pobreza del estudiante, sino la enorme distancia entre el nivel de vida europeo y el de su país. Absolutamente todos los estudiantes del Barrio Latino viven en hoteles antiquísimos de aspecto siniestro; a la hora del almuerzo todos se ven obligados a elegir una y otra vez entre el tabaco y el queso.

Es cierto que la pobreza y la rabia que ve el negro estadounidense deben relacionarse con Europa y no con Estados Unidos. No obstante, cuando desea por un instante volver a estar en casa, donde al menos el terreno es conocido, se desata una carrera en su interior, como el batir del tantán, ecos de un pasado que aún no ha podido utilizar, indicios de una responsabilidad que aún no ha podido afrontar. Empieza a presumir lo mucho que ha ganado y perdido durante su larga estancia en la república estadounidense. El africano que tiene delante ha sufrido privaciones, injusticias, crueldades medievales; pero el africano todavía no ha sufrido el alejamiento total de su pueblo y su pasado. Su madre no cantaba «Sometimes I Feel Like a Motherless Child» [A veces me siento como un niño sin madre] y él, en toda su vida, no ha anhelado que lo aceptara una cultura que dictaba como única belleza aceptable el pelo lacio y la piel blanca.

Se miran, el negro estadounidense y el africano, salvando un abismo de trescientos años, un alejamiento demasiado vasto para poder franquearlo con la buena voluntad de una noche, demasiado pesado y con demasiado doble filo para llegar a aprehenderlo jamás en una conversación. Ese alejamiento lleva al negro estadounidense a reconocer que es un híbrido. No un híbrido meramente físico: en todos los aspectos de su existencia delata el recuerdo de la tarima de las subastas y la huella del final feliz. En los estadounidenses blancos detecta (repetidos, por así decirlo, en un tono más alto) sus tensiones, sus terrores, sus

ternuras. Tenue y por primera vez, empieza a distinguirse la naturaleza de los papeles que han desempeñado en sus respectivas vidas, en sus respectivas historias. Ahora es carne de la carne de los africanos, sangre de su sangre; se han amado y odiado y obsesionado y temido mutuamente, y la sangre del negro estadounidense está en el suelo de los africanos. En consecuencia, no puede rechazarlos y jamás podrán separarse.

El negro estadounidense no puede explicar al africano su aparente falta de hombría, de orgullo racial, una capacidad sensiblera de perdonar. Resulta difícil dejar claro que no pretende desprenderse de su patrimonio como negro, sino que, por el contrario, lo que lucha por reconocer y expresar es precisamente ese patrimonio. Tal vez se le pase ahora por la cabeza que en esa necesidad de ubicarse con respecto a su pasado es aún más estadounidense, que ese alejamiento sin profundidad de sí mismo y de su gente es, en suma, la experiencia estadounidense.

A pesar de todo, volverá a encontrarse ante su hogar, si bien, siendo realista, no puede esperar que haya cambios abrumadores. En Estados Unidos, es cierto, la apariencia cambia constantemente, cada generación saluda con júbilo efímero novedades todavía más exultantes para nuestra célebre fachada. Sin embargo, el gueto, la ansiedad, la amargura y la culpa siguen engendrando su indescriptible complejo de tensiones. Lo que traiga el tiempo a los estadounidenses será por fin su propia identidad. En ese peligroso viaje y en el mismo barco, el negro estadounidense hará las paces consigo mismo y con los otros muchos miles sin voz que lo precedieron.

¹ Publicado originalmente como «The Negro in Paris», *Reporter*, 6 de junio de 1950, pp. 34-36.

COLONIAS EXTRANJERAS EN PARÍS PARA LOS AMERICANOS... PARÍS ES UNA EXPERIENCIA¹

Georges Boudaille

Existe en París toda una vida, toda una sociedad americana que no se conforma con moverse por los alrededores de la «American Express». Existe el A. T. C., el Teatro americano experimental de Montmartre. Existe el *American Student and Artist Center* del boulevard Raspail, una gacetrilla que nació hace algunos meses, y ahora hay una galería americana a la sombra de [la iglesia] Saint-

Julien-le-Pauvre, cuyo significado desborda en gran medida la exigüidad de sus locales.

Cuando Bob Rosenwald abandonó la pequeña tienda que le hacía las veces de taller para visitar el sur de Francia, sus amigos decidieron convertirlo en un centro de intercambios culturales, y, para enseñar sus obras, se constituyeron en cooperativa². Así, los más jóvenes como [Haywood «Bill»] Rivers, [Carmen] d'Avino, [Oscar] Chelimsky, confirmada su voluntad gracias a la compra de una de sus obras por el Musée d'Art Moderne, constituyen el ala marchante del arte americano en París.

Vienen de todas partes, en condiciones y con conceptos variados. Pero la gran mayoría no ha pasado todavía de los cuarenta. Al pintor americano que en su Estado o en su ciudad goza de una cierta fama no le atraen los viajes, o, por lo menos, la perspectiva de comprometer su confianza personal en una peligrosa confrontación con el arte europeo. En cambio, cabe afirmar que todo lo que hay de joven y ambicioso en los Estados Unidos se muere por instruirse, viajar, conocer, mejorarse. Esta noción —que puede parecer ingenua— de perfeccionamiento sigue siendo muy conmovedora y halagadora.

Sin embargo, ¡cuántas dificultades desconocidas en su país les esperan aquí! Entre otras, la de la vivienda. Hasta tal punto que uno puede preguntarse si podrían ser igual de numerosos en París sin la ayuda e incluso los estímulos de su gobierno. Pues las oportunidades de venir a Francia a completar su formación no faltan. La ley «G. I. Bill» permite a todos los veteranos de guerra dedicar a su educación el mismo número de años que los que sacrificaron al ejército, a la guerra y al servicio de su país. Gracias a ella, muchos estudiantes de las escuelas de arte solicitan venir a Francia. Eran 341 en diciembre del 1949 y 417 en abril del 1950, dispersándose en las academias privadas, desde la Grande Chaumière hasta el taller [Fernand] Léger, el de André Lhote e incluso el de Julian, pasando por la academia Frochot donde se pueden descubrir dones y talentos entre los que cabe señalar los de Kelly Williams o de James Tibb [sic].

Algunos disfrutan de becas debido al llamado acuerdo franco-americano «Fulbright», gracias al cual el producto de la liquidación de los excedentes del ejército se gasta en el país donde fueron vendidos y en favor de intercambios universitarios y profesionales. Esos tienen el privilegio de pasar en Bellas Artes unas horas mínimas por semana. Lo que no impidió que once de ellos presentaran en el vestíbulo de la sección de Relaciones culturales de la Embajada una exposición que, a pesar de su interés y calidad, nada tenía de académico.

En realidad todos son, antes que nada, experimentadores. Vienen a París a buscar no tanto la enseñanza de nuestros maestros, esos de quienes anhelarían los consejos se sustraen a las responsabilidades o a la dictadura del profesorado (algunos incluso llegaron a preguntarme por qué [Constantin] Brancusi no tenía una academia), no tanto los ejemplos que puedan encontrar en las paredes de nuestros museos (también tienen los suyos y las colecciones americanas poco tienen que envidiarle a las nuestras), sino la exaltación que les produce el clima intelectual de nuestra capital. Y si una cosa les atrae es lo que no pueden encontrar en su país, esto es, las obras maestras de las épocas gloriosas de nuestra arquitectura, Versalles y Chartres, nuestros palacios y nuestras catedrales. «Esto es lo que hace que el viaje y una estancia prolongada valgan la pena», según Winslow Eaves. Desde hace diez meses, una beca le permite vivir en Montreuil con su mujer y, desde hace un mes, es padre de un niño. Antiguo alumno de la Crombrook Art Academy de Detroit [sic]³, fue, a su vuelta del Pacífico Sur, profesor de escultura y cerámica en la U.T.E.C.A. [sic] de Nueva York⁴. Todavía le queda un año para estudiar dibujo en el taller de Gaumond [sic]⁵ en la Academia de Bellas Artes y, sobre todo, para trabajar solo, antes de volver a Estados Unidos. Pero antes de regresar, le gustaría visitar Italia.

Chelimsky también vino «para ver». ¿Qué? ¡Todo! Pero lo que más le ayudó a comprender la evolución de la pintura desde [Paul] Cézanne, a penetrar su «espíritu», como el de Rembrandt, fue la vida en París, y sueña con integrarla en sus concepciones americanas.

[Shinkichi] Tajiri vino motivado por la misma curiosidad: va por su tercer año en París. Pero si las mil caras de cada una de las calles le encantan, confiesa haber sido decepcionado por los jóvenes artistas franceses, sobre todo por los escultores. Después de Brancusi, [Hans] Arp, [Jean-Paul] Laurens, [Alberto] Giacometti, exceptuando el caso aislado de [Émile] Gilioli... está buscando en balde lo que pasa con la escultura francesa. El destino de Tajiri no deja de sorprender, sobrino de un pintor japonés descubierto por el público francés gracias a una composición en escayola en el Salón de Mayo de 1949, y al que muchos ahora siguen con un creciente interés, mientras él sueña con irse para estudiar a los primitivos españoles.

Estos son algunos ejemplos aislados escogidos al azar entre cientos. Pero todos sus compatriotas les podrían confiar semejantes reflexiones, como tuvimos la oportunidad de comprobar, ya se trate de [Norman] Rubington, de [Jonah] Königstein, de [Sidney] Geist que construye misteriosos tótems, o de cualquier otro.

«En los Estados Unidos, nos sentíamos aislados, solitarios. En París uno se siente más libre en todos los sentidos. Lástima que muchas veces haya que perder varios meses y pagar mucho dinero para encontrar un taller...». Y además, la vida les parece bastante más barata en Francia.

Por ello, los que se enteraron acogieron con entusiasmo el proyecto de creación de una Ciudad de las artes vinculada al Hôtel d'Aumont⁶. El hecho de que unos artistas extranjeros puedan recibir hospedaje y comida en un amplio conjunto arquitectónico, tener intercambios artísticos con otros artistas de distintas nacionalidades, sin sufrir ninguna coacción como unas horas de presencia obligatoria en el taller de un maestro oficial, encontrarse así liberados de la molestia de cualquier contingencia material, he aquí una idea para la que no encuentran epítetos suficientemente elocuentes. «¡Es fantástico!», exclamó Chelimsky cuando se enteró del proyecto. Y cada uno pregunta: «¿Cuándo estará abierta esta Ciudad?». Desgraciadamente, la única respuesta que podemos darles es bastante evasiva. Entonces vemos las caras ensombrecerse. Queda mucho camino por recorrer. Lo que también les fastidia del proyecto es la perspectiva de «estar acuartelados por nacionalidad». Pero desde ahora cada uno mantiene la esperanza y espera poder volver en tales condiciones de comodidad, y tranquilicémoslos, pues es poco probable que la Ciudad de las Artes adopte la clasificación por nacionalidad, poco conforme a las intenciones de los organizadores.

No son todos becarios o veteranos en París. También están los que vinieron por sus propios medios o «apañándose las», los que, como Paul Arlt, pintor de paisajes a la vez surrealistas y *naïfs*, trabajan en el Plan Marshall; los que, como Donna M. Hill, fueron contratados en la administración y que, a cambio de un determinado número de horas pasadas en la Embajada, pueden ver, aprender y pintar a sus anchas, y aquellos con los que nos codeamos desde hace tantísimo tiempo que acabamos considerándolos como parisinos, como Martin Craig, como Arma Neagoë que ya había pasado veinte años en París antes de la guerra, como Day Schnabel que se acaba de ir a enseñar sus obras al otro lado del Atlántico antes de volver a París a trabajar, sin mencionar a todos los que olvidamos o a quienes no conocemos, sin hablar del Conservatorio Americano de Fontainebleau⁷, el cual constituye una importante colonia de artistas americanos.

Para todos ellos, descubrir París es un hito esencial en su vida y en su obra. Para las artes francesas, es un nuevo fermento, una nota de exotismo que no debemos descuidar.

¹ Publicado originalmente como «Colonies étrangères à Paris: Pour les Américains... Paris est une expérience», *Arts*, 18 de agosto de 1950, p. 5.

² N. de la E.: bajo el nombre de Galerie Huit; otros miembros fueron Sam Francis, Sidney Geist, Burt Hasen, Al Held, Raymond Hendler, Shirley Jaffe, Herbert Katzman, Paul Keene y Jules Olitski.

³ N. de la E.: se refiere a la Cranbrook Academy of Art de Detroit en el Estado de Michigan.

⁴ N. de la E.: se refiere a su actividad docente en el Munson-Williams-Proctor Institute de la ciudad de Utica, en el Estado de Nueva York.

⁵ N. de la E.: seguramente se refiera al escultor francés Marcel Gaumont; pero no ha podido confirmarse.

⁶ N. de la T.: este palacete barroco del siglo XVII, acoge ahora el tribunal administrativo de París.

⁷ N. de la E.: el Conservatorio Americano de Fontainebleau junto con la Escuela de Bellas Artes de esta ciudad conforman The Fontainebleau Schools, también conocidas como Les Ecoles d'Art Américaines de Fontainebleau.

PINTORES Y ESCULTORES DE HOY ATLAN'

Michel Ragon

El taller de [Jean-Michel] Atlan tiene algo de campamento bereber y de tienda de alcazaba al mismo tiempo. Un amontonamiento de marcos, de bastidores, de lienzos vueltos para la pared, de tizas, de tubos de colores, de instrumentos extraños, de objetos heterogéneos... Entre todo ese batiburrillo, un árbol, un árbol grande, sin hojas, trasladado no se sabe cómo hasta este primer piso de un edificio de Montparnasse. Unos gatos se cuelan entre los asientos. ¡El conjunto resulta bastante asombroso para quien viene por vez primera a este antro! Uno podría pensar que estos lienzos, vueltos hacia la pared, constituyen una reserva con vistas a una futura exposición, pero no es en absoluto el caso. Atlan siempre tiene únicamente dos o tres lienzos por delante. Los lienzos vueltos hacia la pared son obras inacabadas o renegadas. Atlan es, con su obra, de una exigencia que le honra, pero cuya intransigencia a menudo lamentamos. Si solo puede presentar a sus visitantes algunos cuadros, es obviamente porque muchos viajan y otros muchos se venden, pero también porque está incesantemente poniendo en tela de juicio su pintura y sus lienzos. A veces el suelo del taller, los muebles, las paredes, están cubiertos de dibujos apresurados. Significa que Atlan está investigando nuevas formas. Destroza luego casi la

totalidad de sus bosquejos. A partir de allí, ejecutará una decena de pinturas y de ellas solo conservará una.

Sin embargo, el aficionado que mira un lienzo de Atlan se queda impresionado por la espontaneidad del trazo, la exuberancia de las formas. La pintura de Atlan da una impresión de primitivismo que en realidad solo se consigue tras mucho trabajo.

Llevo varios años visitando el taller de Atlan. Y este taller desordenado e incómodo está siempre atiborrado de gente. Los visitantes más variados, los más cosmopolitas, del peón argelino a Marcel Arland, del joven novelista al profesor de latín, de la modelo del vecino taller de la [Academia de la] Grande Chaumière a Jean Paulhan, Arthur Adamov o Clara Malraux. Y toda esa gente, a menudo tan poco hecha para juntarse, se acomoda sin problema en el taller de este extraño hombrecito de pelo negro y rizado, cuyos ojos brillan con inteligencia bajo una única ceja.

Al principio, partió de una expresión totémica que se podía emparentar tanto con las máscaras *dogons* como con los motivos precolombinos, para luego entregarse a la exploración de una flora más informal que incluso tendió en 1947 a cristalizarse en una abstracción para la que no estaba hecho. Luego pasó a una fauna dominada por las formas de dientes de sierra y picos. Hoy día parece sintetizar esos diversos experimentos. Sus colores dominantes también han atravesado distintas fases. Le conocí un periodo rojo (cuando la fauna dominaba) y un periodo azul. A veces las formas se organizan en una superficie de un gris blanquecino rugoso. A veces están cercadas por una cinta negra de trazo indeciso. Pero la materia es siempre muy rica, hecha de una mezcla de óleo, de tizas, de colores pasteles.

Estos animales fantásticos de los que habla Henri Michaux, «de los que no podemos adivinar cómo se van a mover, pues tienen patas y apéndices en todos los sentidos», este bicho «que levanta la pata trasera y desvela en el centro de un mechón pelirrojo un ojo verde y maligno, pérfido y que no cree ya en nada; o con collares de ojos en el cuello volviéndose frenéticamente hacia todos lados», se pueden distinguir, es verdad, en los lienzos de Atlan, pero porque entonces interviene la imaginación del espectador. En realidad, Atlan se rinde a la iniciativa de las formas y de los colores pero nunca parte de un tema previamente establecido.

¿Será una pintura expresionista? Puede que sí, pero entonces de un expresionismo abstracto. ¿Será una pintura abstracta? Puede que sí, ya que ninguna forma

usual se puede realmente identificar. Pero del mismo modo se podría decir que se trata de una pintura surrealista ya que expresa un universo fundamentalmente fantástico. De hecho, y ahí estriba una de sus grandes originalidades, la obra de Atlan está vinculada con estos tres grandes movimientos del arte contemporáneo al mismo tiempo, y a la vez se sitúa fuera de cualquier escuela. Atlan es un pintor aislado. Su obra no se parece a ninguna otra.

Notas biográficas

Jean-Michel Atlan nació en Argelia, en Constantina, el 23 de enero de 1913. Tras unos brillantes estudios de filosofía en la Universidad de París, tuvo que cesar toda actividad durante la guerra. Acusado de haber participado en un atentado, se libró de la deportación simulando la locura y fue internado en el hospital Sainte-Anne del que salió cuando la Liberación. Exposición individual en la Galerie Maeght en 1947. Exposiciones colectivas: Galerie Maeght (*Le Noir est une couleur, Sur Quatre Murs*), Galería de France, Salón de Mayo, etcétera. Ilustró: *Description d'un Combat*, de [Franz] Kafka (Maeght, ed., 1946); *Discours de Saint-Just* (J. Kober, ed., 1949); *L'Architecte et le Magicien*, de Michel Ragon (Rougerie, ed., 1950).

¹ Publicado originalmente como «Peintres et sculpteurs d'aujourd'hui: Atlan», *Cimaise*, n.º 1, noviembre de 1953, pp. 13-14.

CLAIRE FALKENSTEIN¹

Michel Tapié

La obra reciente de Claire Falkenstein está en el núcleo mismo de la aventura del arte actual, ese *art autre* [arte otro] que, tras el final del recorrido estructural del espíritu clásico que fue el cubismo, y después del conocimiento de su liquidación absoluta por parte del dadá, cobró vida hace unos quince años, empezando en Estados Unidos con [Mark] Tobey y en Europa con [Jean] Fautrier. En un movimiento iniciado en una atmósfera de anarquía total —como no podría haber sido de otro modo en aquel momento— entre varios individuos aislados (y, por desgracia, rápidamente imitados), la poquísima distancia que hemos recorrido ya ha puesto a nuestra disposición varios centenares, pronto tal vez miles, de obras *autres* de

valor incuestionable. Ahora una confusión solo puede conducir a un academicismo de la anarquía que ya casi está aquí. Sin embargo, esa trampa estéril, el mayor peligro que acecha al arte de nuestro tiempo, puede esquivarse liberando lo antes posible —*a posteriori* con respecto a las obras existentes— las bases de una estética también *autre*, sin ningún vínculo retrospectivo con la estética clásica (y, por consiguiente, sin oposición sistemática), una estética por fin del calibre de auténticas obras nuevas y de las nuevas necesidades filosófico-científicas que se imponen inevitablemente a los reflejos psicosensores.

En este momento histórico, vemos hasta qué punto la obra reciente de Claire Falkenstein se sitúa en las nuevas zonas de eficacia. Me gustaría citar sus superficies complejas y de ardor vigoroso, y en especial la serie *Suns* [Soles], que, como avanzada final de sus técnicas, apunta una posible síntesis futura.

Claire Falkenstein aúna en su intuición amplia e intensa una especie de sabiduría gobernante panteísta que surge ni más ni menos que de una profunda aprehensión intelectual ante los problemas estructurales esenciales de nuestro tiempo. A partir de una amplia investigación de las formas estructuradas, no solo de las geometrías y los ritmos pitagóricos, sino aún más claramente de una dinámica orgánica y sumamente libre, ha hecho de la *continuidad* el elemento crucial de sus formas, un concepto que es una de las bases de la topología actual y mediante el cual se ha puesto en entredicho toda la percepción de las relaciones espaciales y formales.

Su extraordinaria serie *Soles* interesa profundamente a estetas, filósofos, arquitectos, al tiempo que atrae las sutiles antenas de coleccionistas auténticos, ya que estas obras, portadoras de una magia misteriosa que surge de formas y espacios concebidos en el plano de nuestras necesidades, nos revelan los problemas actuales del cálculo tensorial, de la logística dinámica de la contradicción, problemas de espacio abstracto, de relaciones complejas descifrables únicamente con los conceptos más contemporáneos de lo que puede ser el «número» (infinitesimal, real, transfinito, hipercomplejo...). Todas esas cosas se integran para dotar a las nuevas formas de eficacias sensoriales tan intensas que, gracias a ellas y a través de ellas, una día será necesario reconsiderar la Aventura humana, el Erotismo, el Drama, el Amor y la Vida, que, si el academicismo vano no las menoscaba, deberán ser la base de su contenido. Claire Falkenstein es probablemente la artista que más ha acercado la escultura a las necesidades artísticas de hoy.

De todos los cambios que se han producido desde el dadaísmo, nada asusta más a los amantes del arte que la escultura del género de las *structures autres* [estructuras otras]: esa reacción es la mejor prueba, en caso de que todavía fuera necesaria tal demostración en el momento presente, de que solo son esenciales los problemas de estructura. Todas las libertades son permisibles, todo vale, lo inesperado merece elogios líricos igual que toda forma de monstruosidad (los ejemplos más superficiales de arte figurativo, así como los arrebatos de poscubismo u otros ismos violentos), pero cuidado con sacar a colación el asunto de las estructuras: caerán maldiciones sobre su cabeza, sin duda habrá tocado un tema que despierta miedo o que no se considera apto para el debate.

Hace tiempo que la escultura de Claire Falkenstein posee ese carácter perturbador. Junto con el joven pintor [Iaroslav] Serpan, está en la vanguardia extrema de esa investigación estructural tan resuelta, por fin una *sculpture autre* [escultura otra] que es el resultado lógico que debía esperarse después de que Galois, Jourdan, Cantor y muchos otros desarrollaran la idea, a lo largo de los últimos cien años, y alcanzaran un punto de generalización abstracta donde su propio significado se sometió a un cambio de potencial.

Sin embargo, el público rutinario seguía emocionándose con las antiguas estructuras platónicas y con esas tradiciones de ensoñación hoy desecadas formal y simbólicamente, y los iniciados evidentemente se dieron cuenta de ello. Ninguno de los criterios de antes va a seguir funcionando, en la medida en que una amplia cantidad de obras nuevas, adaptadas a criterios de la actualidad por jueces de lo estético, habrá orientado los reflejos sensoriales de la gente en otra dirección. Así, en potencia la obra estructural completamente *autre* está comprometida en profundidad con el futuro. Cuando esos pasos se dan deliberadamente, con plena conciencia de sus implicaciones, pueden eliminarse muchas etapas intermedias inútiles. Ese es el trabajo que están haciendo, como mucho, cuatro o cinco artistas; entre ellos está Claire Falkenstein.

Hasta 1950, Falkenstein trabajó en San Francisco y dio clases de escultura en la California School of Fine Arts durante varios años, en la época en que Clyfford Still enseñaba pintura en el mismo centro. Allí experimentó día a día el desarrollo del arte de la Costa Oeste, la mayor contribución hecha hasta la fecha por Estados Unidos al arte moderno y su expresión original más auténtica. Hoy lleva cinco años trabajando en París sin preocuparse demasiado por exponer; también ha trabajado en Roma.

Siempre está experimentando, utilizando cualquier material en bruto con el que se pueda trabajar, siempre pendiente de nuevas texturas. Desde 1951 trabaja casi en exclusiva con telarañas metálicas que pueden utilizarse en estructuras muy complejas donde el espacio cerrado desempeña un papel tan importante como el del exterior. En sus manos, esas telarañas casi se convierten en un nuevo material en bruto, creado para ajustarse a sus necesidades, que la artista ahueca o amartilla, o suelda por las líneas de tensión y en puntos esenciales con gran lirismo arquitectónico y una profusión de inventiva barroca. Desde la construcción de madera tallada y pulida que hizo en 1933 —*Vertebra* [Vértebra]—, donde, a partir de un pretexto orgánico pasó a formas topológicas, nunca ha dejado de enriquecer sus temas. *Sign of Leda* [Signo de Leda] le ofreció la oportunidad de llevar esa experiencia al límite; después de eso empezó a trabajar en un dominio infinitamente más abstracto con su serie *Soles*, obras que se siguen unas a otras como estructuras arquitectónicas haciendo gala de la lucidez de pensamiento y de un feliz acercamiento a la expresión formal en un campo en el que no encajan los sistemas funcionales de ningún tipo.

La escultura completamente *autre* es una rareza: la pintura, con su libertad absoluta, se presta con mucha más facilidad a las experiencias convulsivas de la expresión informal. La obra de Claire Falkenstein parece desafiar las dificultades inherentes a las contingencias de la escultura. La artista avanza a grandes zancadas con plena conciencia de ese campo inagotable de estructuras, las más generalizadas de la abstracción auténtica, donde la libertad preserva y aumenta sus oportunidades de investigación y de expresión.

¹ Prólogo del catálogo para la exposición dedicada a Claire Falkenstein en la Galerie Rive Droite de París, en enero de 1956. Publicado con posterioridad como «Claire Falkenstein», en De Luca Art Monographs, Roma, 1958, pp. 5-10.

PARÍS SIN ESCUELA¹

Julien Alvard

Esta Escuela de París es como un personaje fantasma, como la Dulcinea del Toboso, de la que todos hablan enérgicamente, salida de la imaginación de muchos Don Quijote incluidos los Sancho Panza; nadie la ha visto. Se

podría pensar que nació con la facultad de deslizar de hombros a hombros este respetable abrigo so pretexto de balances o de agrupaciones hábilmente encaramadas en este pedestal.

Pero sea cual sea el empeño de algunos en presentar una lista de pintores bajo esta bandera, no existe tal Escuela de París y solo es hablar por hablar. Obviamente, es mayor el provecho que París le saca a lo que le traen a domicilio, que los beneficios de la enseñanza que brinda. Resulta ridículo pelear por arrebatrar una persona a su país de origen, y si, hablando como hablan los conserjes, asumimos una vocación mundial, no es para regatear sobre la nacionalidad: la reputación de París no se basa en el estado civil.

Además, este no es el tema. Hace falta no haber entendido nada de lo que aquí se está tramando para dejar que tome cuerpo, aunque sea por mera complacencia, semejante concepto, pues en París precisamente se entierran escuelas a diario en cuanto se las tiene por sospechas de querer presentar una partida de nacimiento.

El hecho de que haya habido tantos movimientos contradictorios y antagónicos desde el impresionismo demuestra hasta qué punto el mito de París es incompatible con la noción de «Escuela».

En la finalización de un movimiento se da un momento razonable que permite fijar su fecha aproximativa y definir sus rasgos más sobresalientes. Ninguno de esos momentos razonables debe sobrevivir, y es preciso que todo vuelva incesantemente al limo.

LAS DONCELLAS DE DESCARTES

Ustedes me dirán que no se trata ya de una «Escuela» en sentido estricto; que hace ya tiempo que nadie cree en las virtudes de la enseñanza; que si hay que definir la influencia parisina, es más bien por el clima cartesiano y por el sentido de la proporción que... que...

Nada tengo que decir de quienes consideran que [René] Descartes personifica a la vez Francia y la razón. Es una categoría de verdad esencial ante la cual a las mentes más pacíficas les entran ganas de ladrar. Para colmo, la «proporción francesa» presenta un panorama particularmente jugoso de la mediocridad y de la imbecilidad de este desgraciado país. Es realmente la opinión de la panadera relatada por la tendera a la pastora de pavos.

Podríamos, sin embargo, preguntarnos legítimamente por qué estos franceses tan entregados a la razón jamás

podieron ponerse de acuerdo para adoptar en cualquier circunstancia la solución más sensata. No obstante, es necesario que haya una [solución] a los ojos de la razón, de no ser así se derrumba el sistema entero. Aparentemente, este país rebosa de razones antagónicas especialmente inflexibles en sus opiniones y que no están dispuestas a capitular aunque sea en nombre de los intereses superiores, y, ¡qué casualidad!, son generalmente las ideas más descabelladas las que más éxito tienen. Sentimiento de desconfianza más bien, especialmente hacia los hombres ilustres, por lo general muy mal vistos, también sentido del ridículo que aleja fácilmente de las supuestas grandezas, desde luego esta medida francesa no funciona con el sistema métrico. Cabe señalar además que se ha ido tan lejos en el culto de la originalidad y el sentido de la opresión social que el más mínimo entusiasmo colectivo se percibe como una depravación y una violación de la personalidad.

DE ELLO HABLA LA CIUDAD ENTERA

No es fácil en tales condiciones cultivar tranquilamente su reputación. Es verdad que París es una ciudad abierta, abierta hasta la indiferencia. A diario se ve a los locos pisotear a los sabios. Se adula y agasaja a los aventureros más que a nadie. Pero no hay que perder de vista que son unos inigualables figurantes del teatrito, cuyos protagonistas deben sobre todo divertir a la gente. En cuanto a recursos artísticos, son bastante escasos.

París no ofrece ni los mejores museos ni las mejores galerías, faltaría más. Y no falta gente para afirmar que, a este respecto, los franceses están por debajo de todos. Los poderes públicos consideran, con la aprobación de una burguesía especialmente limitada, que es perfectamente inútil despilfarrar el dinero para promover la actual farsa. Hasta tal punto que el Museo de Arte Moderno de un país que, por otro lado, se pavonea con trémolos acerca de su reputación y le saca jugosos beneficios, se ve obligado a asegurar su existencia con un presupuesto que llevaría a la quiebra la empresa más roñosa de Francia.

Por el lado del mecenazgo, ¡el panorama es estremecedor! Exceptuando a un puñado de desarrapados que apenas consiguen mantener un pájaro y cortan los granos de arroz en dos para que sus amigos no se mueran, se cuentan con los dedos de una sola mano las escasas personas que se esfuerzan por proporcionar una ayuda material a los artistas. La infecta burguesía francesa, con ese gusto «Nana»² que la caracteriza, patrocina a Martine Carol y remeda a las marquesas del siglo XVIII comprando los

[Pierre-Auguste] Renoir, [Camille] Corot y otros [Jean-Honoré] Fragonard, a cada cual más falso.

¡Al menos París sigue siendo la ciudad de las consagraciones! Uno puede legítimamente preguntarse por qué misterio, dada la precariedad de los medios de difusión y el desprecio de todo cuanto se escribe.

Hace falta verlo para creerlo. No solo las exposiciones no suelen causar sensación, sino que hay que luchar con ensañamiento para instar a un crítico a hablar de lo que ha visto. Tiene suerte si se le despacha en tres renglones entre la Bolsa y los obituarios. Es difícil quitarles la razón a los críticos por ello, pues en cuanto un artículo se pasa de los quince renglones, nadie se lo lee. Hay que resignarse, lo que se dice y se repite cuenta bastante más que lo que se escribe: la publicidad mejor organizada no consigue desarmar a las lenguas virtuosas.

Una situación catastrófica, en resumidas cuentas, y que podría legítimamente dar que pensar. En Francia no se le ocurre a nadie: las cosas están así desde hace tantísimo tiempo que no tienen por qué no seguir así. Pero en otros países, la tendencia a las apreciaciones comerciales y un cierto optimismo chauvinista llevan a sopesar las posibilidades de supervivencia del mito de París. Así es como, en muchas partes del mundo, se encienden ya las farolas con vistas al regocijo de esta pompa fúnebre. «Background Paris, Foreground New-York» [Al fondo París, en primer plano Nueva York], escribe magníficamente Thomas Hess para quien, ya, gracias a la abstracción lírica, las virtudes americanas van a prevalecer en el mercado.

¿Cómo podría ser de otra manera cuando, en su opinión, París ya no es sino una gran necrópolis comparable a Roma en el año 1800, después de los últimos resplandores de [Giambattista] Tiepólo y [Francesco] Guardi? Hess parece ignorar que [Jean-Auguste-Dominique] Ingres y [Eugène] Delacroix conservaron en Francia cierto recuerdo del arte italiano y que el expresionismo abstracto, antes de ser específicamente americano, tiene algún que otro vínculo con Alemania.

DIDEROT

La pintura en general y la pintura actual en particular plantean en cada momento problemas en los que todos se juegan mínimamente el pellejo, y hace falta mucha presencia de ánimo para salirse con la suya. Ahí es donde París empieza a ser interesante. Esta ciudad ignora las reputaciones y para ella no existe ninguna voz autorizada, excepto en la mente de las autoridades. No es únicamente

la manifestación de una lamentable inclinación hacia la destrucción antes incluso de haber edificado, es también la expresión de un interés que nunca se fija y pone incesantemente todo en tela de juicio.

Esta situación no es nueva. Las cosas de la mente siempre han tenido mucho éxito en Francia. Ello explica por qué el interés por la pintura se ha desarrollado tan tarde. Hasta el siglo XVI no se percibe la utilidad de la empresa, no está incluida en los ornamentos del espíritu. Arte de imitación o de magnificencia, nada hay en ella sino deseo de complacer, y su mera evocación basta para enjugar los llantos de alegría de [Blaise] Pascal.

[Denis] Diderot es quien introdujo la discusión sobre la pintura. Aunque pocas ideas originales tendría al principio, ya es capaz de animar el debate gracias a la vehemencia que pone en sus querellas. Igual que en música toma partido por los *Bouffons*³ que representan en su opinión la lucha por un arte de expresión, se vuelve en pintura el defensor de la naturaleza o, para ser más exacto, del movimiento natural. Algunos años más tarde critica la sensibilidad: [Jean-Baptiste] Greuze le asquea, se ha hecho amigo de [Jean-Baptiste-Siméon] Chardin, es uno de los pocos de su época en captar la tremenda grandeza de Rembrandt.

Esta manera de discutir sin nunca rechazar lo que le viene en mente, incluso si ello le lleva a arruinar su propia tesis, esta es la aportación característica de Diderot. No se conforma con escribir, necesita ser escuchado: se le ve en todas partes, en los salones, en los cafés, en la calle. Es un incansable divulgador. Forja el borrador de lo que será el lado más atractivo de París. Al introducir una crítica moderna, abre camino a la pintura moderna.

EL TONEL DE DIÓGENES

La animación creada por Diderot no ha perdido nada de su vigor: el movimiento está allí. Las reputaciones se hacen deprisa, se deshacen más deprisa si cabe. No basta con hacer frases y echar flores, hace falta además atacar, proponer, responder. Belleza, buen gusto, seriedad son en todo momento golpeadas, sacudidas, desbordadas. No se le resiste nada, ni las facilidades de la moda, ni el prestigio de las tendencias, ni la gravedad de la filosofía. Más bien, la empresa prevalece sobre cualquier otra consideración, se crea una atmósfera de ceguera que permite ignorar los peores pormenores: los sórdidos cuartuchos, los hoteles cochambrosos, las bebidas imbebibles, los timos de trastiendas, la grosería de los procedimientos, las manías persecutorias.

Obviamente Diderot no había previsto Saint-Germain-des-Prés⁴, el derecho a la deshonra, los endemoniados, toda la atmósfera [fiódor] Dostoievski reunida para participar en el triunfo del espíritu sobre la fealdad. Pero contribuyó en gran medida a la creación de un espacio intemporal en el que cada uno tiene derecho a descubrir su Tonel de Diógenes, afincarse allí y llevar hasta el final las más extraordinarias carreras de fracasado.

1º P. D. — Nuevo documento presentado en el procedimiento: el pintor [Lawrence] Calcagno añade sus encogimientos de hombros a las apreciaciones circunstanciadas del señor Hess. Invitado por la revista *Time* para opinar sobre su dolorosa experiencia parisina, Calcagno precisa que «actualmente un creciente número de “U.S. Ex-Patriotes” regresan a casa convencidos que en Europa no queda mucha pintura que valga la pena ser imitada (sic)». Que, por otra parte, los obstáculos puestos por los franceses a la exposición colectiva de sus hermanos expatriados de la *Rive gauche*⁵ fueron tales que tuvieron que organizar ellos mismos su propia exposición, «después de haber sido abandonados por los responsables franceses». Calcagno parece haberse olvidado que la culpa la tienen sus peleas internas, que no solamente desanimaron a los responsables franceses, sino también a los responsables americanos. Recordemos en cambio que fue gracias a un director de galería francés que esta exposición pudo celebrarse. En conclusión, Calcagno considera que por lo que a París respecta, «dentro de unos cien años, será una ciudad museo muerta como muchas otras».

2º P. D. — Los acontecimientos se están precipitando: según las últimas noticias, se dice que ahora es Viena la que va a suceder a Nueva York.

¹ Publicado originalmente como «Paris sans école», *Cimaise*, serie tercera, n.º 1, octubre-noviembre de 1955, pp. 10-11.

² N. de la T.: Nana, personaje de la novela homónima de Émile Zola (1880), cortesana de origen popular que muere desfigurada por la viruela tras haber conseguido elevarse y alcanzar gloria y fortuna. Martine Carol fue una actriz francesa, famosa en los años cuarenta y cincuenta del siglo XX por interpretar a mujeres tales como Nana, Lola Montès o Lucrecia Borgia.

³ N. de la T.: los *bouffons* [bufones] introdujeron en Francia la *opera buffa* u *opera comique*, en el origen de una controversia entre partidarios de la música francesa y los de la música italiana.

⁴ N. de la E.: Saint-Germain-des-Prés es un barrio localizado en el VI Distrito de la ciudad de París. Tras la Segunda Guerra Mundial, albergó una intensa actividad intelectual y artística, destacando especialmente los numerosos locales y salas de conciertos de música *jazz*.

⁵ N. de la E.: véase la nota 1 del ensayo de Maureen Murphy en la presente publicación, p. 211.

KARSKAYA¹

Herta Wescher

Nacida en el sur de Rusia, estudios de Medicina en Bélgica y en París, antigua médica residente de hospitales. Durante la guerra, se centra en la pintura.

Exposiciones individuales:

1943: Montpellier, Bergerac.

1946: Galería Pétridès, París (prefacio de Carco).

1949: Galería Breteau (prefacios de Francis Ponge, Jean Paulhan, Marc Bernard, Maurice Nadeau, Francis Carco); México.

1950: Galería Calligrammes, París.

1954: Galería Colette Allendy.

1956: Galería Arnaud, con [Jeanne] Coppel y [John-Franklin] Koenig; Galería Grange, en Lyon, con [Luis] Feito y Koenig.

Exposiciones colectivas:

Exposiciones de collages, Galerie Arnaud, París, 1954; Galerie Aujourd'hui, Bruselas, 1955; Rose Fried Gallery, Nueva York, 1956; Salon Comparaisons, 1955-1956; Divergences «3», Galerie Arnaud.

Exposición de tapicerías en Bruselas, 1954. Premio de tapicería de la Villa de París.

Para entrar en casa de Karskaya, encontrará la puerta siempre abierta. Subirá usted la escalera ahuecada por el uso, en el patio de una de esas casas antiguas de las que uno no se imagina su espaciosa amplitud cuando se recorre la estrecha calle Saint-Jacques. Es una calle romántica donde algunas fachadas nobles y antiguas intercaladas entre tiendas y viviendas pobres evocan la larga sucesión de las generaciones que vivieron en este barrio próximo a [la Universidad de] La Sorbona. Una vez franqueado el umbral de Karskaya, este perfume de tradición urbana francesa se desvanece ante la atmósfera extraña y densa de un mundo diferente al que le introduce un camino de plantas verdes trepadoras, que parecen crecer allí en su propio terreno. Luego penetra en un laberinto singular de habitaciones amuebladas de manera heterogénea y sorprendente: dibujos de artistas famosos, fotos y libros, pequeños objetos de arte como esa escultura indochina de una pareja sentada dándole la espalda al espectador, porque Karskaya se ha hartado de verlos de frente.

También descubrirá usted una extraña puerta con hojas de hierro forjado, separación fantasma de filigrana entre dos cuartos, que ella misma se construyó, así se lo cuenta al visitante, para protegerse de los ruidos del otro lado. Hay momentos en los que le entran ganas de entregarse a quehaceres artesanales para embellecer su entorno: pintar el techo, por ejemplo, o construir una gran mesa con patas de hierro halladas no se sabe dónde. En la pared, una hermosa tapicería realizada a partir de un cartón de la artista, y cantidades de materiales variados, amontonados en el suelo y diseminados a través de la habitación, listos para ser utilizados en sus collages, materias que recoge en la calle o en el campo, productos de la naturaleza, cortezas o fibras, y desechos de la vida cotidiana, papeles ensuciados y carteles raspados, cuerdecillas, lazos, clavijas de madera y trozos de cuero. A cada visita se encuentra usted con algo nuevo que a nadie, excepto a ella, se le ocurriría tomar por un elemento susceptible de contribuir a una obra de arte. Tal vez encuentre en la mesa de trabajo un conjunto de extraños mosaicos que está fabricando, cada uno de ellos presentando un carácter singular: mensajes melancólicos o imágenes chocantes, tejidos apretados o escrituras fugitivas. Todas sus composiciones, si bien improvisadas en su origen, están elaboradas con sumo cuidado —elementos intercambiados, acuerdos establecidos, acentos de colores añadidos— antes de ser definitivamente fijados. Entonces, los distintos materiales se convierten en facturas de expresión, sus sustancias propias se destilan en valores de colores, discretamente impregnados todavía de las reminiscencias del mundo real.

Lo que vale para los collages también vale para las pinturas, los guaches, los dibujos. Cada obra de Karskaya traduce la decisión tomada, el compromiso, con pérdida o lucro, que toma cuando se dedica al arte. El dominio de los procedimientos técnicos le es natural y se entrega a ellos con el tesón del buen artesano que quiere que su trabajo sea sólido. Sabe que el equilibrio interno de las composiciones debe ser formal, para que las improvisaciones no se desmiguen en la vaguedad, y los temas sugeridos por la más mínima indicación de formas y colores siempre están vinculados con estructuras potentes. Es esta disciplina la que le permite realzar su inmensa sensibilidad por los matices de los colores que, al final, determinan la radiación de su pintura.

Los lienzos de Karskaya se crean a menudo por series, pues nacen de determinadas ideas pictóricas cuya transposición en múltiples variaciones simultáneas está buscando. Su imaginación gira muchas veces en torno a temas concretos, cosas vistas en un país lejano, en una luz

particular, [de las cosas] solo se queda con los contornos o las gamas cromáticas. Tales recuerdos laten en su pensamiento y, de repente, se imponen ante sus ojos. Entonces echa todo este lastre espiritual en bosquejos vehementes que se cristalizan por sí mismos aparentemente en el transcurso de la labor, intensa y consciente. A veces también su necesidad de comunicar se aferra a temas poéticos que van más allá de cualquier sintaxis articulada.

Así ocurrió últimamente con la serie de las *Lettres sans réponse* [Cartas sin respuesta], las cuales se leen, se ven como desgarradoras llamadas, lanzadas al mundo para sacudirlo en su indiferencia. En los empastes del fondo de los lienzos se inscriben signos, categóricos o nerviosos, en cintas o manchas de colores dispersos, contenidos sin embargo en la dolorosa armonía de los colores. Los negros y los grises dominan, cantando las gamas más oscuras, pero tonos azules y amarillos a veces se cuelan entre ellos, enterneciendo la apariencia trágica, esclareciéndola con una repentina alegría, surgida de su confianza en el desenlace feliz de todos los dramas.

El arte de Karskaya es un arte apasionado, dictado por un espíritu sublevado contra lo banal y lo gratuito, por un espíritu de investigación que no se conforma con hallazgos fáciles, convencido de que existen en todas partes riquezas escondidas, a la espera de que se les saque a la luz. La actividad artística desempeña un papel esencial en su vida, pues fue ella la que le permitió superar los reveses de la fortuna, asegurarse la independencia, conquistada a expensas mismas de su felicidad privada. Para mantener el valor de su obra artística, exige mucho de sí misma; es extremadamente severa consigo misma, no duda en destrozarse todo cuanto no le da entera satisfacción. Atraviesa periodos de depresión, de inseguridad que la dejan inactiva hasta el momento en el que su voluntad creadora vence de nuevo y le enseña el futuro camino.

Su temperamento no facilita sus relaciones con los demás. Su extrema franqueza puede a veces complacerse en una agresividad despreocupada, y hace falta conocer sus cualidades de sinceridad para no sentirse herido. Hablando de sus compatriotas, describe en ocasiones su peculiar personalidad de tal manera que nos explica la suya: la capacidad de ser al mismo tiempo listo e ingenuo, desconfiado y confiado. En ella se percibe una excepcional generosidad de corazón, pero también una cierta prudencia para no desgastarse. En su cara expresiva, a menudo tensa, atormentada, la sonrisa siempre se dispone a estallar, y las máximas autoritarias que le gusta pronunciar se vuelven casi inevitablemente alegres burlas.

Disfruté el otro día al escuchar a sus amigos saludarla con un «¡Hola, cosaca!», y la he apodado secretamente «caballito de las estepas», notando en ella esa energía inagotable superior a la de las razas más vigorosas, la alegría de echarse a galopar, pero también el amor del viento en las amplias llanuras, que tal vez sopló alrededor de su cuna y tiñó su epidermis por dentro y por fuera.

¹ Publicado originalmente como «Karskaya», *Cimaise*, serie tercera, n.º 6, mayo de 1956, pp. 20-22.

INFLUENCIA DE LA ESCUELA DE PARÍS EN LOS PINTORES AMERICANOS VITALIDAD DE PARÍS¹

Herta Wescher

Si se admite que en la pintura actual se está librando una batalla entre la Escuela americana y la Escuela de París para determinar el futuro, las partes comprometidas están simbolizadas, si se quiere, por el formato ilimitado frente al formato limitado. Para ilustrar esta tesis, tan solo señalaremos dos hechos: el grupo de inspiración americana formado con motivo del Salón de los Superindependientes², proponiendo lienzos de dos metros cuadrados como mínimo, y la exposición *Éloge du petit format* [Elogio del pequeño formato], en la Galerie La Roue, la cual fue bastante decisiva este año.

El arte actual, tendiendo a la abolición del sujeto concretamente definido en favor del tema universal, puede expresarse, según el temperamento de sus defensores, de manera más expansiva o más intensiva. Los americanos, en una necesidad dinámica de expresarse, no se preocupan mucho por acabar sus lienzos; a nuestros pintores en cambio les cuesta renunciar a una elaboración cuidadosa, asegurando a sus composiciones una concentración interna distinta.

No es de extrañar que los americanos que viven en París estén sometidos a su entorno, y que advirtamos en sus obras determinadas inflexiones que parecen resultar de esos encuentros. Así, en [Jean-Paul] Riopelle, después de lienzos inmensos únicamente basados en estructuras y ritmos, pudimos observar últimamente composiciones de formatos más modestos donde cada elemento formal retoma su particular significado. La escritura monótona que [Oscar] Chelimsky traía de Estados Unidos se está

articulando cada vez más: las series ininterrumpidas se desgarran y la acción dramática se apodera de los fragmentos desprendidos. Shirley Goldfarb alarga sus formatos a la par que aumenta la densidad de sus trazos, consciente de dar a sus lienzos una consistencia más densa.

En el mismo lenguaje, donde ahora los «fluidos» y las «pastas» se reparten los favores de los artistas, teniendo cada uno sus partidarios en ambos campos, americano y francés —los fluidos quizás correspondan mejor a la personalidad desenfadada de los estadounidenses como [Mark] Rothko, Sam Francis, etcétera, mientras que la Escuela de París prefiere, de momento por lo menos, la pasta como instrumento de mayor precisión.

El refinamiento del vocabulario de John-Franklin Koenig se puede imaginar difícilmente fuera de Francia. Somete la materia a procedimientos de molienda y frotado, de dilución y de compresión, para conseguir valores de sustancia y matices de colores más delicados. Y su aplicación en el lienzo se hace con tal prudencia que del sentido mismo de las manos de pintura sobresalen las estructuras de finos tejidos en los que la trama y la urdimbre conforman sutiles gamas. Los temas se inscriben en elevaciones de la pasta, en refuerzos de los colores, sin adoptar contornos definidos, como copos de nieve condensándose en una lluvia continua, o como fisuras en los adoquines súbitamente captadas gracias a una luz particular. Si dichos temas no son nada estables, se presentan, al contrario, como apariciones transitorias, y es el momento preciso de su tránsito el que se capta y desvela por completo su secreto.

El espacio es más opaco, la temperatura más alta en los lienzos de [Joe] Downing quien va más lejos en el enredo de los elementos. Las líneas nerviosas prosiguen un incesante curso cuyo ritmo parece dictado por los latidos del corazón. Pero Downing da a lo que la inconsciencia desvela una interpretación consciente, precisando el diseño gráfico y envolviéndolo en masas de colores oscuros. Si a veces las visiones se revelan en luminosas aclaraciones, frecuentemente la jungla de las marañas permanece impenetrable. Nos extraviarnos en continentes desconocidos.

París, al interceptar los ecos de países lejanos que resuenan en la pintura actual, demuestra hasta qué punto se encuentra nuevamente en el centro de todas las excelencias culturales, las del Oriente asiático sobre todo, que nos llegan desde los dos hemisferios. Tras las reminiscencias del folclor mongol traído por [Vasili]

Kandinsky, tras los mitos orientales transmitidos a través de la obra de [Paul] Klee, China y Japón nos mandan ahora sus mensajes por la ruta del Pacífico y del Atlántico.

Si los dibujos de [Alfred L.] Alcopley transmiten el espíritu japonés de la caligrafía, por la que se ha encariñado, al mismo tiempo que respetan su elasticidad original, en la obra de [Don] Fink en cambio los signos fragmentarios de escrituras olvidadas están sometidos a una transposición pictórica esencial en la que aparece la influencia de París. Los reúne alrededor de un eje imaginario constituido por colores vivos en medio de un fondo neutro, o los inserta en el terreno cuidadosamente elaborado con pastas múltiples.

Los reflejos del arte asiático también presentes en la pintura de [Bernard] Childs resultan a la vez más obvios y más unidos a un estilo personal. Aparecen en las distintas imágenes que le proporcionan la inspiración de sus cuadros, luego sometidos a un largo proceso de clarificación interior. A los elementos de la naturaleza que permanecen vivos, impone las leyes de una sólida construcción, en las que reconoce las exigencias benévolas de la Escuela de París. Sus lienzos sugieren incontables pantallas superpuestas, cada una ocupando su justo sitio en la amplia escala que lleva de lo cercano a lo lejano, de lo palpable a lo inasible.

Mucho más parisina que americana, por su gusto por una pintura extremadamente cuidada, Anita de Caro se sitúa en el polo opuesto del arte informal. Las ideas de sus lienzos maduran lentamente en su mente y se plasman en una forma muy nítida antes de abordar la realización plástica. Se queda con el recuerdo de las ciudades y de los paisajes vistos, un recuerdo destilado con el frescor y la calma de la mañana, el resplandor de la luz, las fluctuaciones del agua y del viento, traducidos en ritmos y colores, testigos bien de su alegría, bien de su melancolía. Su pintura está impregnada de esa poesía íntima que prospera en la atmósfera de París y por la que los románticos, entre ellos los pintores americanos, gustan de instalarse aquí.

En definitiva, si los jóvenes americanos proporcionan al arte actual vitalidad y frescura, complaciéndose en una fragmentación desenfundada, los franceses destacan por una mayor sensibilidad de valores, adquirida por una larga tradición y asociada a un fuerte sentido de la moderación y de la disciplina.

Los pintores americanos traen exóticos esquejes que confían a la tierra parisina.

¹ Publicado originalmente como «Influence de l'école de Paris sur les peintres Américains: Vitalité de Paris», *Cimaise*, serie cuarta, n.º 2, noviembre-diciembre de 1956, pp. 32-34.

² N. de la T.: del original en francés Salon de Surindépendants, fue creado en 1934 por Laure Garcin y Camille Bryen. Su lema era «Independencia y disciplina».

¿ESTÁ LA ESCUELA DE PARÍS DESTINADA A DESAPARECER? ARTS ENCUESTA A LOS PINTORES EXTRANJEROS¹

Alain Jouffroy

14 artistas contestan que no • 3 responden que sí

¿Sigue latiendo el corazón del arte en París? Algunos lo están dudando. Otros afirman que late en otras capitales. Los pintores extranjeros que llegaron a París desde el principio del siglo [XX] y que dieron a la Escuela de París su prestigio internacional, los [Marc] Chagall, los [Pablo] Picasso, los [Ossip] Zadkine, los [Alberto] Giacometti, los Max Ernst mantienen fijada en París la atención de los aficionados al arte del mundo entero. Pero, mañana, ¿qué pasará?

El crítico americano [Clement] Greenberg declara que la «pintura en Nueva York tiene una ventaja de al menos ocho años con respecto a París». Ignora sin duda que numerosos jóvenes pintores han llegado de todos los países a trabajar e instalarse aquí. ¿Son las razones por las que los maestros del arte moderno vinieron a París las mismas por las que los jóvenes desembarcan hoy?

Nueva York fue, durante la guerra, el refugio de algunos de los pintores más importantes de la Escuela de París. Allí sembraron una actitud espiritual que convierte a Nueva York en la rival más peligrosa de París. Exceptuando a Marcel Duchamp, todos han vuelto a Europa.

Pero importa preguntarles a los pintores extranjeros afincados en Francia cómo definen ellos mismos las razones de su elección. Tanto a los «maestros» como a los jóvenes.

La semana pasada, Chagall, [Léopold] Survage, Zadkine, [Gino] Severini, Matta, [Francisco] Borès [sic], [Rufino] Tamayo, [Massimo] Campigli y Leonor Fini fueron

unánimes en declarar que París seguía siendo el centro universal del arte.

Esta semana, en la que contestan los más jóvenes, la unanimidad no es tanta.

7 PREGUNTAS PARA VER MÁS CLARO

1. — ¿Vino usted a París por razones prácticas, intelectuales? ¿Qué razones prácticas? ¿Qué razones intelectuales?
2. — ¿Qué encontró aquí que no halló en su propio país? ¿Le ayudó en su trabajo? ¿O, al contrario, considera usted que hubiese podido desarrollar su obra en el mismo sentido en otro lugar diferente de París?
3. — ¿Podría usted definir exactamente en qué medida París (Francia en general, si así lo prefiere) influye espiritualmente en usted?
4. — ¿Tiene pensado volverse algún día a su país? ¿O deja París de vez en cuando? ¿Por qué?
5. — ¿Se inscribe su trabajo en una tradición «nacional» en París? ¿Se libró usted de ella en esta ciudad o estaba usted libre de cualquier tradición incluso antes de venir a París?
6. — ¿Sigue siendo, desde su punto de vista, París el centro artístico del mundo? Si no, ¿por qué? ¿Y estima usted que puede volver a serlo?
7. — ¿Cuál es, en su opinión, el elemento nuevo que trajeron los pintores extranjeros llegados a Francia desde principios de siglo?

[SERGE] CHARCHOUNE

(Rusia, llegado en 1912):

París es el corazón del mundo

1. Para vivir mi vida, para llegar a ser pintor.
2. Libertad. Una enseñanza que correspondía íntimamente con mis aspiraciones. En cualquier otra parte del mundo hubiese sido diferente.
3. La atmósfera cartesiana innata francesa me permitió arraigarme en la vida.
4. Nunca volví a mi país, pero no estoy seguro de lo que pueda pasar en el futuro.
5. No tengo ninguna tradición pictórica nacional. Sin embargo, soy ruso.
6. París es el corazón artístico del mundo.

7. Los extranjeros han ensanchado la concepción del arte, introducido nuevas soluciones, dado rienda suelta a la participación del lirismo, de la música, del ritmo.

—

FRANCISCO NIEVA

(Español, llegado en 1950):

Nueva York no puede sustituir a París

1. No tuve escrúpulos en romper, de momento, mis vínculos más superficiales con la vida española: si mi país sigue conservando muy vivo su prestigio artístico se lo debe a sus fieles desertores.
2. De algún modo, París hoy día no me trae nada, e incluso me empeño en mantener la hostilidad existente con sus representantes actuales; pero el espíritu de la Francia clásica constituye para mi temperamento un reactivo necesario. Este espíritu clásico, que encuentro sobre todo fuera de la compañía de mis compañeros, entre la gente culta e incluso voluntariamente retraída, me sigue pareciendo un terreno fértil y generoso en el que las ideas y las formas que estas adoptan alcanzan su desarrollo más natural.
3. Ahora mismo París cuenta con demasiados extranjeros encabezando sus especulaciones y negocios artísticos, le resulta difícil prodigar su particular tipo de cultura y satisfacer por completo a los que, como yo, disfrutaban de [Nicolas] Poussin y de [Denis] Diderot, en vez de querer hacer dinero pintando a patadas de campesino del Danubio. Mi Castilla pelada sigue siendo mi único umbral espiritual, pero la Francia auténtica, la que se esfuerza por seguir queriendo la vida tal como es, se ha vuelto para mí un contraste necesario y estimulante.
4. Viajo a España cada año, una o dos veces, para limpiarme de un peligroso cosmopolitismo. Y si por un casual no pudiera volver allí definitivamente, espero merecer tras mi muerte la España del Cielo o la del Infierno, las dos colonias que mi civilización ibérica supo mejor fundar.
5. No se puede seguir demasiado conscientemente una tradición, ello no me preocupa lo más mínimo. Pero acabo de decir que en Francia permanece algo que sabe acoger y adoptar algunas riquezas de muy difícil adquisición.
6. Tras la guerra, París parece haber demostrado el vehemente deseo de dejar de ser el centro artístico del mundo e incluso de Europa. Hoy día París debería abstenerse de determinados excesos y prodigalidades y tendría que cultivar el orgullo. La España pretendidamente «decadente» ha sabido producir figuras

de real importancia en la cultura universal, porque supo ser activa y adaptarse con dignidad a nuevas situaciones. Un pueblo puede apoyarse en sus proezas civilizadoras adoptando una pose de príncipe o de vagabundo.

7. París fue la ciudad que dio algo a los artistas del mundo entero, huérfanos de su antigua capital, Roma. Son las culturas las que hacen a los artistas, y no al revés. El Greco fue hecho por Toledo. Nueva York me parece bastante alejada todavía de poder recoger ese cetro.

NICOLAS SCHOFFER
(Húngaro, llegado en 1936):
París es un catalizador _

1. Razones intelectuales. Continuar estudios en la Escuela de Bellas Artes. Contactos con diversos movimientos.

2. Una atmósfera propicia a la creación gracias a las numerosas e importantes manifestaciones del arte vivo, gracias a los museos y al marco rico en prestigiosos vestigios.

3. París es un catalizador que provoca en los creadores una liberación y un relajo psíquico e intelectual permitiendo la realización óptima de sus posibilidades.

4. Tal vez.

5. No, me mantuve y siempre me mantendré alejado de cualquier tradición.

6. Sí.

7. No creo ser capaz de distinguir entre artistas extranjeros y franceses. Los nuevos elementos aportados desde hace medio siglo resultan de este fenómeno de catálisis señalado más arriba que actúa sin distinción en todos los que tienen algo que decir.

[CONSTANTINE] ANDREOU
(Griego, llegado en 1945):
Hacen falta talleres _

1. Por razones prácticas, conseguí una beca del gobierno francés; por razones intelectuales, pues consideraba que París era el único lugar donde podía concretar mis ideas.

2. a) Un número más importante de artistas que en mi país;

b) Sí, por la emulación.

c) No, solamente en París.

3. Comprendí mejor el movimiento artístico de nuestra época.

4. a) No.

b) Sí, por mis exposiciones en el extranjero.

5. Fue en París donde pude librarme por completo del arte tradicional de mi país.

6. a) Sí.

b) y lo seguirá siendo con la condición de que los artistas puedan alojarse y disponer de talleres.

7. Contribuyeron a hacer de París el centro de las artes. _

_

[GIANNI] BERTINI
(Italiano, llegado en 1950):
Más «descaro» en Nueva York

1. ¿Prácticas? ¡No me digas! ¡Y yo que pensaba que en París vivían como salvajes!

2 [y 3]. Si se quiere hablar de la ayuda proporcionada por el entorno, considero que París en sí misma (cuando se vive recluso en Saint-Germain o en el [Café] Les Deux-Magots) no podría dar mucho más que cualquier otra capital. Pero como cruce de encuentros, como cita de personas que tienen algo que decirse, vale mucho más. [4.] De todas maneras, cuando puedo, me gusta viajar, pues incluso en las llamadas ciudades muertas encuentro detalles que no podría hallar quedándome preso en París.

5. Sentirme parisino no significa haber perdido por lo tanto mis raíces. Mi tradición (que no deja de ser una tradición muy importante puesto que viene del Renacimiento) existe, y sería estúpido por mi parte el querer ahogarla. Para mí, hagas lo que hagas, siempre llevas la marca del lugar en el que viviste tus quince primeros años.

Por cierto, si todos cuantos vienen a París «por algo muy definido» quisieran camuflarse como franceses, París perdería mucho de lo que la hace interesante. Por otro lado, no presenta mucha ventaja trocar el espíritu joven de los italianos por el espíritu viejo de los franceses.

6. Considerando que, a pesar de todo, soy muy europeo, creo que París puede continuar siendo un centro artístico muy importante por mucho tiempo todavía. Y no lo veo una oportunidad: con todos sus balbuceos, creo que los artistas en Nueva York (por ejemplo) tienen algo más de descaro.

Sin embargo, sigue habiendo más americanos viniendo a Europa y especialmente a París que europeos yéndose para América. Y este intercambio de corrientes de aire es, al final, lo que más me interesa.

BONA [TIBERTELLI DE PISIS]

(Italiana, llegada en 1947):

Aquí se le quita a uno el carácter burgués

1. Vine a París por vez primera para acompañar a mi tío De Pisis, con quien vivía desde hacía algunos años. Volví al poco, después de casarme con André Pieyre de Mandiargues.

2. La posibilidad de desprenderme del entorno burgués al que pertenecía, y por lo tanto una impresión de libertad que no me parecía posible en Italia. El descubrimiento del surrealismo, con el amor que ya sentía por la pintura metafísica, fue para mí muy importante. Estoy convencida de la influencia mayor que París tuvo en mi trabajo, pero no podría decir si mi obra hubiese sido diferente de haber vivido en otra parte.

3. No exactamente, pero soy feliz de ver que se aprecian las obras de los artistas sin preocuparse de su nacionalidad.

4. Voy a menudo a Italia y también a otros países, pues me gusta viajar y, a pesar de todo, necesito la naturaleza.

5. Odio la palabra «nacional» y no me gustan mucho las tradiciones (griegas, romanas o renacentistas que serían las más); se lo dejo a los profesores.

6. Sí, aunque la crítica oficial sobreestima determinados valores; pero creo que existen otros que no se reconocen en París y que son muy grandes y muy importantes.

7. Si hay un elemento nuevo traído a Francia por los pintores extranjeros desde principios de siglo es más bien el espíritu de rebeldía y el humor (como en Max Ernst), inseparables de la poesía.

—

[ALICIA] PENALBA

(Argentina, llegada en 1948):

La Escuela francesa dejó de existir

1. Al dejar mi país, en 1948; me fui a la búsqueda de un sentido diferente que dar a mi vida: ese sentido lo encontré en París.

2. Encontré una atmósfera que me permitía lanzarme en el espacio presentido de la creación, en una aventura sin límites.

3. No me veo capaz de formular una definición precisa. Ni siquiera creo que sea posible.

4. Tengo pensado volver a mi país, ¡pero nunca dejaré Francia!

5. Mi país es más rico por su futuro que por su pasado. Las tradiciones que observé allí venían todas de fuera: de Francia, de México, etcétera, pero sobre todo de Francia. Al llegar a París, profundicé en esas tradiciones y, al mismo tiempo, me libré de ellas.

6. París sigue siendo el punto de concentración de todas las experiencias plásticas vivas. Sin embargo, si bien sigue siendo el lugar de encuentro de los artistas del mundo entero, ha dejado de ser, como hace cuarenta años, la fuente misma de la creación.

La Escuela francesa dejó de existir como movimiento colectivo, pero ello no quita que cuente todavía con personalidades artísticas excepcionales.

Ello puede obviamente constituir un trampolín para un nuevo comienzo. Con la condición de que los artistas franceses no se encierren en un lamento estéril sobre la gran tradición plástica de su pasado.

7. Los artistas extranjeros —insisto, los artistas y no solo los pintores— introdujeron en las artes plásticas una dimensión de desprendimiento y de ironía con respecto a las tradiciones más imperativas. Esta fuerza de negación llegada desde fuera fue retomada por los creadores franceses de la manera más fecunda y más auténtica.

[LEONARDO] CREMONINI

(Italiano, llegado en 1951):

Nueva York iguala París _

1. Llegué a París en 1951 con una beca de estudios francesa y con las razones intelectuales obvias que empujan a un joven pintor a conocer París.

2. Encontré en París más libertad y más respeto hacia cualquier actitud estética que lo que podría haber encontrado en mi país. En París, tuve también la impresión de poder conocer mejor mi época y a mis contemporáneos.

3. No se trata de una influencia espiritual sino más bien de una atmósfera de libertad intelectual y física propicia al trabajo.

4. Paso varios meses al año en ciudades del Mediterráneo italiano porque también me gusta trabajar en un lugar

tranquilo donde volverme a encontrar sin ataduras con el espíritu de mi país.

5. No tengo intención de continuar una tradición nacional y tampoco de librarme de ella. Creo conservar relaciones involuntarias, casi físicas, con mi país. Esos lazos no me molestan para nada en mi trabajo en París, pero forman parte de mi libertad.

6. Creo que ahora hay dos centros artísticos en el mundo: París y Nueva York. París seguirá siendo seguramente el centro artístico de Europa.

7. ¿Quizás una pintura europea?

¹Publicado originalmente como «L'école de Paris est-elle condamnée? Enquête auprès des artistes étrangers», *Arts*, 12-18 de febrero de 1958, p. 13.

ESTADOUNIDENSES, IDOS A CASA Y VOLVED MÁS TARDE¹

Pierre Restany

A nosotros los franceses, en el fondo, nos gustan los americanos. Son siempre algo lentos a la hora de empezar, les gusta hacerse de rogar, pero cuando están listos, no pasan desapercibidos —dicho suavemente—. Cuando todo termina, una vez atenuado el entusiasmo o la curiosidad, se portan mal, nos molestan y nos entran unas ganas locas de que regresen a su casa. Pero no queremos que esta vuelta sea definitiva pues, incluso en la irritación que a veces provocan, sentimos que siempre nos quedará algo de su contacto.

Lo que ayer todavía parecía limitado a los automóviles, a las gramolas y a las raciones K², se extiende hoy día a todos los ámbitos; la actual exposición en el Musée d'Art Moderne [de la Ville de Paris] lo demuestra.

«Jackson Pollock y la nueva pintura americana». Quién sabe las veces que hemos oído hablar de esa pintura americana. Cuántas veces se nos ha hecho la boca agua al vislumbrar sus prestigiosos mitos. Cuántos listillos sin talento, también, recurren a Pollock para justificar, aquí, sus chanchullos: allá, por lo menos, los compatriotas de Pollock, más honestos tal vez, lo suelen evitar. Y Pollock, líder incontestado, no ha sentado cátedra en América.

Porque el ilustre, la personalidad sin parangón, es él, indiscutiblemente, con todos los defectos de la originalidad y de la grandeza, sus desigualdades desconcertantes y sus alturas sublimes. Su periodo de madurez parece muy limitado en el tiempo, de 1946 a 1953, con cumbres extraordinarias entre 1949 y 1950. Pero qué importante, después de todo, lo que pasó antes y después. Antes de 1946, es un cóctel imbebible donde se mezclan vestigios dispares del cubismo picassiano, del automatismo surrealista y de la semántica simbolista de los [Joan] Mirò [sic] y [André] Masson, del sonriente expresionismo de [Hans] Hofmann finalmente. Después de 1953, la violencia se apacigua, las actitudes se vuelven más convencionales.

Pero durante los siete años de salpicaduras, este hombre es asombroso, vertiginoso. Algunas de sus pinturas con *dripping* constituyen, en su monumentalidad y espacialidad intrínsecas, prestigiosas obras maestras, hechas para desafiar al tiempo.

Y no me hablen de pintura americana, sino de pintura a secas, y de gran pintura. La pintura «americana», la encontrarán en todos los seguidores de [Willem de] Kooning (por lo que a él respecta, muy mal representado): los neoexpresionistas al estilo de [James] Brooks, [Jack] Tworckov, Grace Hartigan, o los formalistas surrealistas en la estela de [Arshile] Gorky, los [William] Baziotes y los [Adolph] Gottlieb. Son, con el geométrico [Barnett] Newman y el neoconstructivista [Bradley Walker] Tomlin, los necesarios residuos de un contexto de gran elegancia, de una atmósfera espiritual de alta tensión. Uno de los aspectos de la verdad pictórica americana es la osadía en la rebelión, es la violencia obsesiva del gesto que crea nuevas situaciones de espacialidad. Un autor como [Philip] Pavia rindió buena cuenta de ello: «Una nueva concepción del espacio vino... de la persistencia de esta singular idea: que la rebelión no había sido lo bastante fundamental»³. Y es verdad que el espacio de Pollock es elevado a otra potencia, que atestigua un sentido de proporciones nuevas. La rebelión creó ahí uno de los excesos más destacados.

Pero este aspecto fundamental no es el único. Existe otra atmósfera americana donde no hay rebelión o desafío y donde el gesto pictórico alcanza nuevas normas espaciales por caminos mucho más interiores y secretos. Este espacio de espiritualidad difusa y de misteriosa interioridad le pertenece ante todo a [Mark] Tobey, cuya ausencia en este conjunto es lamentable. También es el espacio de [Mark] Rothko y de [Clyfford] Still, que parecen tan «extraños» en estas paredes. Es el de Sam Francis, un caso aparte, el instrumento de un milagro que uniría a Rothko con

[Claude] Monet. Lo encontramos en fin en el corazón de las caligrafías gigantes de [Franz] Kline, en *The Mirror* [El espejo, 1975] o el *The Clock* [El reloj, 1956-1957] de [Philip] Guston, tal vez en el *White Field* [Campo blanco] de [Theodoros] Stamos. En torno a estas aventuras tendríamos que meditar o indagar. Y, de algún modo, estas parecen confluir con la espacialidad de Pollock, más allá de la violencia que ellos rechazan pero que él «exhaustivo»⁴. Se trata en realidad, a este nivel, de la conciencia de nuevas evidencias, igualmente comunes a nuestros maestros europeos de la pintura «informal». ¿Cómo entonces no repetir con Pollock que «los problemas fundamentales de la pintura contemporánea no son prerrogativa de un solo país»?

Esta cita yanqui no era inútil. Demuestra a los que no sabían, o querían ignorarlo, que ahora existe al otro lado del Atlántico una atmósfera espiritual capaz de aportar a las exigencias esenciales del arte algunas soluciones originales. Váyanse pues a su casa, americanos, y vuelvan a vernos cuando tengan algo que pueda asombrarnos otra vez: un segundo Pollock, por ejemplo.

(Acerca de la exposición Jackson Pollock y la nueva pintura americana, en el Musée National d'Art moderne.)

¹ Publicado originalmente en edición bilingüe (francés e inglés) como «U.S. go home and come back later», *Cimaise*, serie sexta, n.º 3, enero-febrero-marzo de 1959, pp. 36-37. Para esta publicación, el texto se ha sido traducido del francés.

² N. de la T.: raciones alimenticias de combate del ejército estadounidense, aparecidas durante la Segunda Guerra Mundial.

³ «It is», *It is: A Magazine for Abstract Art*, n.º 1, primavera de 1958, p. 4: «A new sense of space... from the persistence of this particular notion: that the revolt was not basic enough».

⁴ N. de la T.: el neologismo es del autor.

1964 MITOLOGÍAS COTIDIANAS¹

Gérald Gassiot-Talabot

La Historia del Arte no es sino una sucesión de acciones y reacciones más o menos controladas por quienes pretenden gobernarlas. Presenciamos en las dos orillas del Atlántico, tras la preeminencia del expresionismo abstracto y de la abstracción lírica, una oleada «de

objetivación». Ya se trate de «nuevo realismo», el cual ha tomado partido de una vez por todas por el objeto bruto, del pop art que presenta un relato imperturbable de la realidad cotidiana a través de procedimientos que se enmarcan a menudo en la producción en serie, incluso de esas «nuevas tendencias», de la NeoGestalt, como se dice en Italia, que introducen el movimiento en el diseño constructivista e incluso proponen soluciones muy parecidas a las que nacieron en los mejores días de la abstracción geométrica, nos encontramos ante una actitud estética que más tiene que ver con la constatación que con la subjetividad creadora. El método enloquecido, el paroxismo del objeto tal como lo practican los nuevos realistas europeos y los neodadaístas americanos, las frías elaboraciones del pop y del arte cinético constructivo participan de elecciones que dejan al artista un margen de intervención cada vez más estrecho. Sin embargo, entre estas tendencias que se disputan las antecámaras de la vanguardia, el pop art tiene el mérito de haber enfatizado la obcecada necesidad de volver a introducir el fenómeno humano en el arte contemporáneo, aunque solo fuese por la mera designación del producto de la civilización urbana ampliado a la dimensión de un monstruoso icono o de un anuncio publicitario, lo cual, en el actual estado de confusión de los valores, significa exactamente lo mismo. En paralelo a la oleada de la Escuela americana, poderosamente apoyada de manera concertada por las galerías, varios artistas europeos, mayormente de la Escuela de París y sometidos a las exigencias de un trabajo solitario, vieron la necesidad de informar acerca de una realidad cotidiana cada día más compleja y rica, que aunara los juegos de la ciudad, los objetos sagrados de una civilización dedicada al culto de los bienes de consumo, los gestos brutales de un orden basado en la fuerza y en la astucia, [y] la confrontación de las señales, de los movimientos y de las advertencias que a diario traumatizan al hombre moderno. Dichos artistas no ignoran los precedentes de [Pablo] Picasso, de [Jean] Dubuffet, de Matta, de [Henri] Michaux, muchas veces cercanos a su sensibilidad y a sus investigaciones; tienen en común haberse negado a ser meros testigos indiferentes o hastiados, a los que la realidad se impusiera por su propia inercia, por su invasora y obsesiva presencia. Todos intentaron hacer de ella un relato que conservara el sabor, el singular encanto, el poder de convicción de todo cuanto pertenece a la confidencia o al grito, a la celebración o a la acusación. No es de extrañar que la mayoría de ellos se atenga a un testimonio guasón o acusador. El mundo en el que vivimos, que nos han hecho y que seguimos haciendo, provoca la náusea y el sarcasmo mucho más que la adhesión, pero les honra el no haberse

conformado con recorrer los caminos más cómodos de dicho mundo, con haber aislado algún objeto simbólico y con reforzar el aplastamiento generado por la imaginaria urbana, la opresiva impasibilidad de carteles anónimos que la sensibilidad se niega a integrar en el ámbito emotivo e imprevisible del arte. La mayoría de las veces el humor, la malicia, una lucidez que no se contenta con palabras huecas matizan lo insoportable y lo horroroso de dicho auto de acusación, y le dan la necesaria escala de cualquier relatividad humana. Permítanme, más allá del exceso y de la rebeldía, que me aferre a esta medida que no pierde de vista que este arte está dirigido a los hombres de hoy día y les presenta un espejo fraternal. La mitología urbana se asemeja aquí a un proceso mucho menos reductible de lo que parece a los datos estrictos de nuestra actual civilización. Se describe la condición humana por medio de algunos movimientos perentorios que se enmarcan en la eternidad de la lucha y del sueño. He aquí por qué apunté en mi lista los nombres de [Peter] Foldès y de [Leon] Golub, los cuales, uno con sus lealtades mágicas, sus cuentos entre edificantes y perversos, otro con su gusto por la monumentalidad antigua, aprehenden el mundo permanente de los grandes mitos. A este respecto cabe subrayar una de las originalidades del proceso colectivo de esos artistas, originarios de horizontes plásticos diversos, y que hasta ahora solo se han relacionado entre sí en grupitos, en distintas galerías, sin haber tenido hasta la fecha la oportunidad de confrontar sus investigaciones: a la burla estática del pop art americano todos oponen la preciosa movilidad de la vida, plasmada en su continuidad o en uno de sus momentos privilegiados. En efecto, ya se dediquen estos pintores, por un desarrollo o por una compartimentación en escenas sucesivas, al arte narrativo, como hacen Foldès, [Carl Fredrik] Reuterswärd, [Achille] Perilli, [Jan] Voss, [Yannis] Gaïtis, [Gastone] Novelli, [Antonio] Recalcati, [Öyvind] Fahlström (con su *Opera* [Ópera]), o que, como [René] Bértholo, [Peter] Saul, Golub, [Peter] Klasen, [Hervé] Télémaque, [Eduardo] Arroyo, [Alberto] Gironella, [Bernard] Rancillac, [Miodrag Djuric] Dado, Crémonini, [Pierre] Bettencourt o [Jacques] Monory, nos impongan la visión de una imagen chocante tomada en el propio movimiento de la vida, donde incluso, a la manera de [Antonio] Berni, persiguen de cuadro en cuadro la historia de personajes novelescos, todos vuelven a introducir el sentido de la duración en el contexto pictórico. En cuanto a [Michelangelo] Pistoletto, el que más se aproxima, aparentemente, a las formulaciones pop, él capta con el espejo de superficies pulidas en las que deposita sus personajes, a todos los transeúntes de la ciudad, a todos los socios del azar. Delante de sus lienzos,

incluso sin ejecución temporal narrativa, notamos que hay un «antes» y un «después», que los personajes y los objetos son poseídos por su propia historia, que un destino les lleva allá a donde tienen que ir, gobierna sus reuniones y sus posturas, y decide sobre un futuro latente. El drama, el secuestro, el atraco acaban de producirse; la mujer, a la que [Martial] Raysse ilumina con un neón, de la que [Giann] Bertini se apodera, ofrece o vende; homúnculos se agitan en todas las direcciones; cantidad de objetos sin identificar, en [Bernard] Réquichot, Bértholo, incluso Télémaque, se derraman en el lienzo. Aun cuando las alusiones a la representación se hacen más implícitas, como con [Edmund] Alleyn, Samuel Buri y [François] Arnal, nos encontramos con estos desarrollos temáticos autónomos, esta dirección en la composición de la obra y, obviamente, dicha referencia a la mitología de las formas primordiales (interés por las etnias primitivas con Alleyn, búsqueda de formas matriciales y de huellas en Arnal), los cuales unen a esos pintores con una aventura de la que rechazan la parte más evidente, la más denunciadora, la más exclamativa. Es también por esa búsqueda del más allá del objeto y del signo por lo que los escultores ocupan un lugar en esta familia espiritual, aunque evidentemente no compartan (excepto Foldès con sus máquinas de imágenes, [Jean-Pierre] Raynaud con sus señales de tráfico, [Eric] Beynon con sus fotografías realizadas con objetos) las preocupaciones en torno al movimiento y la temporalidad de los pintores: pero los cajones de [Horst-Egon] Kalinowski, las cajas con osaturas rotativas de [Harry] Krame, los instrumentos de tortura de [Mark] Brusse, las muñecas tótems de Niki de Saint-Phalle, los batiscafos de [Klauss] Geissler, por supuesto, se resisten a cualquier definición objetiva. Nombrarlos equivale a traicionarlos y a travestirlos, pues nada tienen que ver con lo que proponen a nuestra imaginación esas infructuosas analogías. Arnal, con sus montajes de pseudo-piezas y de falsos órganos, es quien alcanza con mayor evidencia una asombrosa síntesis de máquinas imposibles, pero cada uno de los escultores que hemos reunido lleva en sus obras un trozo de esa mitología cotidiana del objeto que nunca terminaremos de domesticar y cuyo sentido, en parte, siempre se nos escapará.

¹ Publicado originalmente como «Mythologies quotidiennes», a modo de prólogo para el catálogo de la exposición homónima celebrada en el Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, entre julio y octubre de 1964. Para esta edición, se ha traducido la versión «1964. Mythologies quotidiennes», publicada en Gérauld Gassiot-Talabot, *La figuration narrative*, Jean-luc Chalumeau (dir.), Jacqueline Chambon (ed.), París, Critiques d'art, 2003, pp. 13-16.

POR UNA REVOLUCIÓN DE LA MIRADA¹

Alain Jouffroy

Por lo que toca a todos los objetos visibles, hay que tener en cuenta tres cosas: la posición del ojo que mira, la del objeto visto y la posición de la luz que ilumina el objeto

Leonardo da Vinci

Los artistas de la nueva generación toman singular conciencia de lo que llaman su independencia y su libertad. Esa especie de púdica moderación, esa discreción y esa modestia exageradas, ese miedo, sobre todo, a no salirse de los caminos ya trazados por los padres del arte moderno, todo ello parece estar resquebrajándose por todas partes, y parece que las embestidas —la *action painting* [pintura de acción], el desenfreno profético de ciertos poetas de la generación *beat*— no eran sino las primeras señales reconocidas de una explosión de mayor amplitud, y que desborda por doquier fronteras, escuelas y chauvinismos ideológicos.

Charles Estienne, el inventor del «tachismo», anunció «el fin de los ismos»: la actual vanguardia ya no se limita a tal ciudad, a tal movimiento o a tal tendencia estética, se sale de sus propios márgenes, y cada hombre libre, o, mejor dicho, cada hombre poseído por sus demonios y creyéndose libre, puede ahora ir hasta el extremo de lo posible. Ha llegado el «tiempo de los asesinos», pero los crímenes que se cometen son obras, «actos creadores». Me explico: ningún artista puede ya, sin temerario ridículo, repetirse, ni siquiera respetar uniformemente sus propias leyes. El arte moderno —esta utópica aventura emprendida en los años 1910 con [Vasilí] Kandinsky, [Francis] Picabia, [Marcel] Duchamp y los futuristas— no puede sino estallar fuera de su propio marco y nacer por segunda vez. Es este segundo nacimiento del arte moderno que estamos presenciando en este momento, de Nueva York hasta París, desde París hasta Milán, desde Milán hasta Tokio, desde Tokio hasta Varsovia. La paradoja es que la mayor parte de los «directores» de este museo que ha llegado a ser para sí mismo el arte moderno imponen la carga enorme y demasiado grandiosa de las glorias reconocidas sobre todas las exploraciones de los artistas de la nueva generación. Será tal vez necesario dismantelar algún día los museos de arte moderno del mundo entero para que la revolución empezada tenga la oportunidad de llegar a ser «permanente» y no se moleste con nada, no se

empantane en ningún recuerdo, para abrirse camino hacia el futuro. Los primeros indicios de esta rebelión contra los clichés del arte moderno, de esta resurrección más allá de los ismos, son, en París, algunos jóvenes artistas venidos de todas partes (y animados por intenciones conscientes diversas, si no opuestas), los que difunden su luz. Es apasionante observarlo, y citaré aquí a algunos de ellos, cuya bravura, utopismo ardiente o lucidez quiero saludar. Están en primer lugar Raymond Hains y Jacques Villeglé quienes, ya en 1947, decidieron considerar como obras de arte los carteles que recogían en los muros de París y que consiguen expresarse, de una manera indirecta y despegada, a través de esta pintura hecha por todos que son los carteles². Está François Dufrène, quien expone más sutilmente todavía los «debajo» de los carteles, donde el hombre habla con el muro y el muro con el hombre. Está Jean Tinguely, cuyas últimas máquinas antifuncionales y la máquina de autodestrucción son auténticos poemas de objetos, con un poder evocador lírico totalmente nuevo.

Está [Vassilakis] Takis, cuyas esculturas «telemagnéticas» (donde la fuerza de gravitación universal se toma por vez primera como sujeto, como invisible centro de la obra) son actos de liberación de cualquier estética a la par que receptáculos de energía pura. Está [Friedensreich o Friedrich Stowasser] Hundertwasser, quien acaba de luchar contra el academicismo moderno en el seno mismo de una academia en Hamburgo, y supo ridiculizar todo el sistema de enseñanza del arte moderno. Está [Yaacov] Agam, cuya idea de una obra constantemente modificable por el espectador es sin duda una de las más «trastornadoras» que un artista haya podido concebir. Está [Philippe] Hiquily, cuya máquina de pintar, permitiendo realizar en algunos segundos cuadros «abstractos» de hermoso impulso lírico, arroja una luz crítica sobre la *action-painting* americana. Está Jean-Jacques Lebel, capaz de compaginar actividades poéticas y plásticas, y actuando con una libertad provocadora en todo cuanto emprende³. Está [Armand Pierre Fernández] Arman, cuyas «acumulaciones» de objetos idénticos liberan el collage de cualquier estética y nos restituye el vértigo de la pérdida de identidad. Está también François Dufrène, cuyos «gritos-ritmos» constituyen una superación espectacular del letrismo entero, y lo llevan hacia una dimensión donde, desde [Antonin] Artaud, la poesía no había penetrado mucho: la del interior del cuerpo, en lo más secreto de los órganos y del aliento. Está Yves Klein, cuyo último hallazgo consistente en realizar cuadros a distancia con la ayuda de modelos

desnudos empapados en pintura fresca y a quienes pide que abracen directamente el lienzo, cambia la relación entre el artista y su obra con más claridad que sus cuadros «monocromos». La lista no se ha acabado.

Todos los artistas citados tienen esta particularidad de poder desviarse de su trayectoria de la noche a la mañana, y parecen no querer dejarse encerrar por nada.

Esta movilidad resulta sospechosa y los amantes de la seguridad desconfían de ella. Sin embargo, es esta movilidad la que es precisamente, quizás, creadora. Al moverse, estos artistas son susceptibles de hacer mover lo más reacio y lento en el mundo: el espíritu. Al tomar conciencia de su movilidad, pueden superarse a sí mismos y tienen la oportunidad de no volverse nunca los funcionarios de su propia originalidad.

Para mí, la situación actual del joven artista es equiparable a la de Caryl Chessman durante los años de su suspensión: condenado por la idea que cada uno se puede forjar (y no únicamente los periodistas) de un inexorable apocalipsis⁴. Aun así, es combatiendo cada día esa idea fija, es resistiendo en todo momento a la tentación de aceptar la finitud, como se puede esperar cambiar la vida. Cualquier artista es un «Caryl» luchando por modificar la sentencia que sobre él se pueda dictar, y obligando a los que dictan esa sentencia a reflexionar. Tan solo la actitud del artista ante su obra, al igual que la actitud del criminal ante su crimen, convierte esa obra o ese crimen en un acontecimiento, una apertura sobre lo posible. La actual «revuelta» lleva al artista a no conformarse con ser un autor, sino a demostrar que es creador tanto por su comportamiento como por sus obras; o, como dice excelentemente Marcel Duchamp: a «ampliar su manera de respirar».

Hablar de la pintura ofrece hoy día el pretexto para hablar de cosas bastante más importantes. De todas formas, lo queramos o no, estamos más allá de las fronteras de la seriedad estética, más allá de la nada de la vanguardia comercial, más allá de lo que se hace en París y de lo que se hace en Nueva York. Duchamp lo señalaba no hace mucho: «Lo más surrealista en este momento sería una pintura “realista, socialista” en mitad de cuadros abstractos»⁵. Puede que queden muchos críticos serios, como Nello Ponente de quien admiro el cuidado y el talento usados en analizar qué son, en su opinión, las tendencias contemporáneas⁶ y me siento violentamente frívolo, si me comparo con ellos. Pero es obvio que la pintura, como tal (no hablemos siquiera de pintura-pintura), me parece hoy día anacrónica, risible y patéticamente fuera de lugar. Sobrevive.

A pesar de todo —mis amigos desempeñan ahí un papel fundamental, así como las críticas que me hacen, sin hablar de sus ilusiones y de sus esperanzas—, la derrota internacional de la pintura ante el futuro, el lujo bonito y los prestigios románticos que sigue perpetuando, no me dejan en absoluto indiferente.

Desde hace algunos meses, el tiempo parece haberse acelerado; lo noté con fuerza, como drogado. El consumo de ideas e imágenes toma las proporciones de la película que se constituye instantáneamente, dicen, cuando uno se cae al vacío. Me parece que determinados jóvenes artistas —entre los cientos de miles buscando o imaginando que buscan su Grial— participan más conscientemente que otros en este acelerado consumo. Los que mejor se oponen a las exigencias estéticas o intelectuales admitidas, los que tienden a provocar una revisión en los juicios, una transformación de la óptica y del entendimiento, estos quieren decir: la revolución necesaria es la de la mirada que se dirige a las cosas, y especialmente al arte.

Por ello, me interesó desde siempre Duchamp: cualquier obra de arte es, en última instancia, un «*ready-made*» más o menos ayudado, más o menos «desafortunado»: es el caso, al menos, de [Jackson] Pollock, de [Hans] Hartung, de [Alberto] Burri, de Louise Nevelson, y no únicamente de los coches comprimidos de César [Baldaccini]. Se podría, por ejemplo, poner boca abajo la definición famosa de Maurice Denis: «Un cuadro —antes de ser una superficie plana (¿?) cubierta con colores dispuestos en un determinado orden— es esencialmente un caballo de batalla, una mujer desnuda, un acto o una anécdota». La pintura es otra vez sirvienta, casi esclava, lo único que determina cuál es su importancia es lo que ocurre en nosotros al mirarla. Parodiando a [George Ivánovich] Gurdjieff, cada uno podría decir: el arte no es real sino cuando «Yo miro».

Más todavía, creo que cualquier cuadro pierde actualmente su vida si no deniega de una manera o de otra su carácter de cuadro. No es ninguna casualidad si los collages, los *combine-paintings* [pinturas combinadas], los carteles lacerados, los «debajo» de carteles, los objetos cinéticos, las esculturas antifuncionales y telemagnéticas, las pinturas «literarias» o totalmente delirantes (de Bernard Dufour a J.-J. Lebel, de Raymond Hains a Hundertwasser, de Tinguely a [Daniel] Spoerri, de [Robert] Rauschenberg a Jorge Piqueras, de François Dufrêne a Takis) me parecen más cargadas de vida —de riesgos— que los buenos

lienzos, apacibles o dramáticos, de los pintores preocupados por la «bella pintura».

No es solamente capricho mío si me fascinan más los dibujos mescalianos de [Henri] Michaux que los guaches (sin embargo, casi tan intensos) de [Mark] Tobey; la experiencia emocional, cuando se expresa, revienta los límites de la expresión. El punto de vista excepcional es el único en activar la atención: el de Raymond Hains, por ejemplo, lo llevó, tras algunas tentativas fotográficas notables, a realizar una obra exclusivamente compuesta de carteles lacerados. El artista es el inventor de un punto de vista; no se puede concebir una obra auténticamente «creadora» sin semejante invención. La taza de piel [*Le déjeuner en fourrure* (Desayuno en piel), 1960] de Meret Oppenheim se ha vuelto el modelo ideal de nuestra fascinación; al reino de la pintura pura sucede el del hallazgo puro.

¡Quedamos lejos del dadaísmo! Pese a lo cual, algo de ello había en el *Merz* de [Kurt] Schwitters, algo de ello había en la plancha [*Cadeau* (Regalo), 1921] de Man Ray, algo de ello había en la *Roue de bicyclette* [Rueda de bicicleta, 1913] de Duchamp (y en su *Objet-Dard* [Objeto-dardo, 1951]). Pero en la obra de estos tres maestros, ¡qué humor desprendido, qué desenvoltura, qué soberbia indiferencia! Fueron llevados y guiados por la sola inteligencia, cual teóricos de una nueva manera de ver.

Pero nosotros, que heredamos (no hay otra palabra) dicha manera de ver, nos encontramos en un mundo diferente del que los dadaístas combatieron. Por lo tanto, no vemos las obras dadaístas con los ojos de sus autores: el *Séchoir à bouteilles* [Secador de botellas, 1914] de Duchamp no constituye para nosotros una anti-obra maestra, no es anti-arte, es lo que siempre se nos escapa y de lo que no podemos prescindir, es la realidad y la distancia que nos separa de ella.

Duchamp rechazaba con soberbia el mundo que le rodeaba y jamás hubiese cedido a la necesidad de dramatizar. Su revuelta fue irónica. Sinceramente, a nosotros nos resultaría difícil permitirnos el lujo de tan señorial frialdad. Las máquinas anti-funcionales de Tinguely no son ni aristocráticas, ni frías, ni irónicas: angustian, inquietan por su absurdidad cacofónica. Están delirando. Las *combine-paintings* de Rauschenberg no son humorísticas: nos remiten a las ateridas empalizadas del amanecer, en las afueras, a la trágica anarquía de los descampados, al desamparo del hombre sumergido de la ciudad. Comparadas con las cajas negras, con los armarios místicos de Louise Nevelson, las esculturas *Merz* de Schwitters eran alegres. Por lo que a

los carteles de Hains⁷, Villeglé, Dufrêne respecta, nos ponen literalmente contra la pared. El mundo que es el nuestro transpira a través de ellas, y sus laceraciones corresponden más al furor, a la rabia, que a gestos gratuitos.

Es una señal que Takis declare, por ejemplo, que el sujeto de sus esculturas telemagnéticas es lo imposible (la imposibilidad de una relación entre dos seres, imposibilidad de un contacto, de una fusión, etcétera). Su hallazgo, que consiste en enseñar con imanes la tensión estática visible, se refiere según él a una realidad que no es solo física, sino «interior». Ciertamente es que (como observó John Ashbery), esas esculturas recuerdan a las máquinas inventadas por Raymond Roussel, en apariencia racionales y totalmente inútiles, o también a la *Broyeuse de Chocolat* [Molinillo de chocolate, 1913] de Duchamp y los cuadros mecánicos de Picabia, pero hay algo implacablemente glacial en los radares de Takis, algo cortante que no veo ni en Duchamp, ni en Picabia; estos sacan su poder emocional negativo no del absurdo, sino de la energía invisible de la que son meros receptáculos: la fuerza de gravitación puede inspirar la admiración o el miedo, pero no puede hacer reír. El humor parece pues haber desaparecido de todas las obras en las que se manifiesta la insaciable necesidad del hallazgo.

Del mismo modo que los signos de Hartung y de [Pierre] Soulages eran, por esencia, vehementes símbolos de rechazo, de barricadas mentales, las obras que se tachan con bastante ligereza de «neo-dadaístas» expresan, en mi opinión, un desacuerdo doloroso con el mundo, pero un desacuerdo que busca una escapatoria en una aceptación ideal, implicando por lo tanto la idea de una «liberación».

Nada más significativo, a este respecto, que los cuadros-trampas de Daniel Spoerri: esos objetos pegados, tales como el artista los encuentra una mañana en una estantería —ese *Petit déjeuner* [Desayuno] petrificado, cual Pompeya mental—, una vez enderezados verticalmente en la pared, dan vértigo.

Basta con cambiar el punto de vista para convertir los objetos de la vida cotidiana en símbolos de muerte y de fijeza. Spoerri se conforma mera y llanamente con pegarlos en la tabla que los sujeta. Pero este acto, esta única decisión: petrificar el mundo alrededor suyo, fundir algunos de sus fragmentos en «obras de arte», lleva a tomar conciencia sobre que hoy en día la totalidad del mundo está por reinventar, si no se quiere que sea ella la que nos transforme en objetos (hombres atrapados por la realidad, y que nunca desisten). En su cuartito de la

rue Mouffetard donde los vi, esos cuadros-trampas me hicieron pensar en todo caso que un nuevo mirador⁸ era posible, que no solo reinventaría la pintura, también el mundo.

Estos neo-dadaístas no son nuevos realistas; como declara con salero, y no sin razón, el crítico Pierre Restany, son nuevos miradores. E, invitándonos con sus obras a mirar como ellos miran, pueden ayudar al hombre a cambiar su actitud ante la realidad, animarle a que se someta un poco menos, a airear su vida.

¹ Publicado originalmente como «Pour une révolution du regard» [mayo-diciembre de 1960], en *Une révolution du regard*, París, Gallimard, 1964, pp. 185-192.

² Sin conocerlos ni haber oído hablar de Hains y de Villeglé, tomo la misma decisión hacia 1950, al contemplar los muros de Roma. Wolf Vostell tuvo semejante revelación en Colonia más tarde.

³ Acaba de realizar en Milán, para el Antijuicio, que organiza conmigo, un *Grand tableau antifasciste collectif* [Gran cuadro antifascista colectivo; pp. 120-121] de gran envergadura en el que [Enrico] Baj, [Roberto] Crippa, [Gianni] Dova, [Guðmundur Guðmundsson] Erró, [Antonio] Recalcati han colaborado. Este cuadro se enmarca en un programa de lucha contra cualquier moral autoritaria y «por el derecho del hombre a disponer de sí mismo». Fue requisado por la policía y sus autores, así como los organizadores del Antijuicio, han sido procesados por la justicia italiana.

⁴ N. de la E.: Caryl Chessman fue un recluso estadounidense condenado a la pena de muerte que recibió una gran atención mediática a mediados del siglo XX por lograr posponer durante doce años su ejecución gracias a su perseverancia: se formó primero como abogado durante su estancia en prisión y después ejerció su propia defensa consiguiendo varios aplazamientos y revisiones del caso.

⁵ Fue quizás con esta disposición que aceptó patrocinar una exposición surrealista que tuvo lugar en Nueva York, en la que una Madona de [Salvador] Dalí ocupaba, según dicen, un lugar privilegiado.

⁶ Nello Ponente, [*Peinture Moderne:*] *Tendances contemporaines*, [París,] Skira, [1960].

⁷ Especialmente la serie de carteles de Raymond Hains titulada: *La France déchirée* [La Francia desgarrada, 1949-1961].

⁸ N. de la T.: el autor forja para la ocasión una palabra nueva, «regardeur», del verbo «regarder», «mirar», para designar el deslizamiento desde la postura pasiva del espectador hacia la postura activa del «regardeur», literalmente, del «mirador». Elegimos por lo tanto la fidelidad hacia el texto original, aunque la palabra «mirador» ya exista en español y tenga otro significado.

POR QUÉ ME FUI DE ESTADOS UNIDOS¹

Oliver W. Harrington

Queridísimos amigos:

Me resulta muy difícil enfrentarme a un auditorio, porque no he hablado en público, en realidad, desde 1948, cuando estaba en la Asociación Nacional para el Progreso de las Personas de Color (NAACP, por sus siglas en inglés). Los grandes amigos que tengo aquí me dicen que no ha ido demasiado mal, así que voy a intentar seguir así y aclararles algunas cosas, explicarles algunas de las cosas que acaban de oír sobre mí en la presentación. Estoy especialmente contento de que esta noche nos acompañe Julia Wright, ya que está trabajando en una biografía de su padre². Se está documentando y la he ayudado con lo poco que he podido. Será un libro interesantísimo y me alegro mucho de que vaya a publicarse, ya que esclarecerá muchos rumores y falsedades que se han difundido con anterioridad.

Como ya les han dicho, crecí en lo que es hoy la «jungla» de Nueva York, el bajo Bronx, y lo cierto es que por aquel entonces era un lugar muy acogedor. Jugábamos como todos los niños. Vivía en un enclave muy pequeño, un gueto, pero había varios. Allí la mayoría de la gente era inmigrante; estadounidenses de primera generación procedentes de Italia, Irlanda o Polonia, y también algunos franceses. En cierto modo, sorprendentemente, era una comunidad integrada formada con distintos guetos independientes. Era más o menos lo habitual en aquella época. La idea de la integración aún no había calado, la verdad, de forma que creo que, para una persona de hoy en día, sería un periodo muy difícil de entender. De todos modos, jugábamos en el bosque, jugábamos en las cuevas indias, absorbíamos parte de la belleza del entorno y puedo decir que, a pesar de cierto racismo que empecé a descubrir en el colegio, llevábamos una vida bastante grata.

Por aquel entonces dibujar viñetas no me interesaba especialmente, pero tenía una profesora, la señorita McCoy, que nos sacaba al estrado al otro alumno negro del colegio (un sujeto grande, corpulento, que se llamaba Prince Anderson) y a mí para ponernos delante de toda la clase. Decía: «A estos dos, por ser negros, habría que tirarlos a la papelera». Bueno, ante una cosa así no había forma de defenderse, de modo que empecé a acumular una especie de rabia contra ella. Desquitarme habría sido imposible, habría complicado las cosas mucho más. Al final, salí bastante beneficiado de aquello porque me puse

a dibujar viñetas de la señorita McCoy en los cuadernos. Por descontado, ella no llegó a verlas. Y eran mucho más violentas que nada de lo que se ve en lo que hoy en día llaman «cómic». Le di su merecido. Y me sentó de maravilla, hasta el punto de que nunca llegué a odiarla. La consideraba una pobre mujer, tonta y desaliñada, que infundía a los alumnos algo que me costaba entender. Era como proporcionarles sus primeros «viajes» de heroína, o alguna otra droga de esas que existen. Acababan siendo adictos, en su mayoría. Supongo que siguen siéndolo. Para mí, en cambio, fue la puerta de entrada a una fuente de placer que se ha mantenido y me ha sustentado: el arte de lo que podríamos llamar, a grandes rasgos, dibujar viñetas.

Podría contarles muchos otros incidentes de aquella época, pero supongo que los entretendría demasiado. Sin embargo, no quiero olvidarme de Dougan, el policía. Dougan participaba en todos los desfiles y llevaba la bandera, que se balanceaba igual que sus nalgas sobrealimentadas por el Grand Concourse, que era por donde se desfilaba siempre. Debo de tener en mis cuadernos retratos de Dougan que podría encontrar y que también entrarían en la categoría de dibujos «despiadados». Tenía una mala costumbre: salir de juerga todos los sábados por la noche y apalear a todos los jovencitos negros que se le ponían por delante. Uno en concreto acabó con heridas muy muy graves y el viejo pastor metodista episcopal, que era amigo mío, decía siempre: «Bueno, básicamente Dougan le hizo una torcedura de cerebro». El chico quedó con una parálisis parcial. Así era la vida en el Bronx.

Más o menos por entonces, a los diecisiete años, acabé la secundaria y, como me gusta repetir, me escapé de casa. Me fui a Harlem, que era un lugar precioso, donde, por suerte para mí, acabé, por uno de esos tropiezos, en manos de personas maravillosas; personas que formaban parte importante del llamado «renacimiento negro». Eran personas como Langston Hughes, Wally Thurmond, Bud Fisher, todos escritores realmente estupendos. Me instalé en la Asociación de Jóvenes Cristianos (YMCA, por sus siglas en inglés), donde podías alquilar una habitación por dos dólares semanales y ponían a todos los residentes habituales en el piso once. Entre ellos había gente como Charlie Drew, que acabaría siendo el gran investigador del plasma sanguíneo, médicos eminentes, físicos y biólogos. Para mí, aquello fue una experiencia fabulosa. Charlie Drew ya había acabado la carrera en la Universidad McGill y estaba experimentando por su cuenta el desarrollo del plasma. Un día recibió un telegrama que le pedía que fuera a la embajada

británica. Lo firmaba Winston Churchill. Entró en mi habitación hecho un basilisco y me dijo: «¡Ollie, sé perfectamente que el dichoso telegrama me lo has mandado tú!». Le juré que no había sido y tardamos un rato en convencerlo de que al menos se informara de si era cierto. Nos hizo caso y le dijeron: «Sí, señor Drew, lo estamos esperando en la embajada británica». Era justo la época de Dunkerque y cuando llegó a la embajada se enteró de que el ejército británico tenía problemas y lo que más necesitaba era plasma sanguíneo. Así pues, cogió un avión para Londres y se puso a trabajar en su plasma sanguíneo, después de conocer a Churchill, e hizo un trabajo de primera. Cuando volvió a Estados Unidos, después de haber creado todo un sistema de donación de sangre, una junta de reclutamiento le dijo que tenía que acudir al Departamento de la Armada, en Washington. Se presentó allí y al ver al distinguido doctor Drew se dieron cuenta de que se había cometido un error gravísimo. Supongo que se buscaron a otro para que les suministrara el plasma sanguíneo. Charlie Drew acabó siendo un hombre terriblemente amargado, terriblemente.

Yo también tuve problemas con una junta de reclutamiento. Por aquel entonces trabajaba en el periódico de Adam Powell, *The People's Voice*, que en mi opinión era extraordinario. Lo cierto es que había iniciado en Harlem toda aquella campaña de contratación de negros. Allí en Harlem estaba el Cotton Club, que era propiedad de unos gánsteres que se presentaban todas las noches y luego se volvían a la parte baja de Manhattan con un botín considerable. Los negros no podían entrar en el Cotton Club como clientes, solo como artistas. Había sitios como el Frank's Restaurant en la calle 125, que servía unos filetes estupendos, pero allí tampoco podían entrar los negros. En fin, Adam Powell empezó un movimiento con *The People's Voice*, con su periódico. Yo era entonces el redactor jefe de arte y, a veces, de deportes. Me llegó el momento de ir a ver a la junta de reclutamiento. Antes me había enterado de que dos de sus miembros eran abogados de Wall Street muy adinerados, aunque el aviso decía: «Varios de sus vecinos lo han elegido para..., etcétera, etcétera, etcétera», de modo que tuve una inspiración y me armé de valor. Y, así, me presenté delante de la junta de reclutamiento, que ya estaba preparada para enviarme al matadero, y dije: «Perdonen. Un momento, por favor. Me gustaría hacerles una pregunta, señores». Señalé al abogado de Wall Street más destacado y pregunté: «¿Ustedes viven en este barrio?». Bueno, nadie había oído una cosa así en la junta de reclutamiento, por lo que se hizo un largo silencio. Casualmente me fijé en un hermano, un arquitecto, no me

acuerdo de cómo se llamaba, pero era un arquitecto importante de Harlem, y me guiñó un ojo casi imperceptiblemente. Me di cuenta de que iba por buen camino. Y, en efecto, la junta de reclutamiento me dijo que me fuera a mi casa y esperase. Desde entonces, en lo que respecta al servicio en las fuerzas armadas, isigo esperando!

Por supuesto, tenía ideas muy claras sobre la guerra contra el fascismo, pero también tenía ideas muy claras sobre el combate en un ejército donde imperaba la segregación racial, de modo que encontré una solución estupenda: en aquel momento me hice corresponsal de guerra del *Pittsburgh Courier* y más adelante pasé a formar parte de lo que llamaban la Reserva de las Fuerzas Armadas, lo cual fue todo un honor, la verdad.

Y, así, me fui al norte de África. Nos torpedearon durante todo el camino. Nos arrancaron el timón de un disparo y tardamos cuarenta y ocho días en llegar a Taranto, un pueblecito del «tacón» de Italia. Allí recuerdo que pasó algo interesante para mi vertiente de dibujante de viñetas. Unos cuantos bajamos a tierra y vimos a un gran grupo de soldados negros allí plantados, mirando con mucha atención a aquellos recién llegados. Algunos de los muchachos dijeron: «¿Qué tal va todo? ¿Cómo están las cosas por aquí?». Y aquellos soldados se quedaron parados, se miraron y contestaron: «Hula bula, buga wuga». Y recuerdo que uno de los chicos de Harlem dijo: «Pero, bueno, diantre, ¡si se han olvidado de hablar en inglés!». Luego nos enteramos de que eran soldados sudafricanos.

Para las guerras nos fuimos. Algunos meses después, el Departamento de Guerra montó un programa para evaluar la moral de los soldados negros. No había moral alguna, pero tocaba evaluar cómo estaban las cosas. Mandaron a Europa a gente como Walter White, y Ben Davis, el comandante del grupo de combate aéreo trescientos treinta y dos, que era amigo mío, me llamó y me dijo: «Mira, nos ha caído esto en las manos. Va a venir Walter White y tengo que delegar en ti para que no sufra ningún daño». Bueno, si saben algo de Walter White sabrán que era un sujeto muy testarudo, así que mi cometido me parecía muy difícil. Pero tenía un Jeep y un chófer y me lo llevé por el frente. No sufrió ningún daño, aunque estuvimos en sitios muy muy peliagudos. Me decía: «Bueno, no, Ollie. Vamos para allá a ver qué está pasando», mientras volaban proyectiles en todas direcciones. Decía: «Bueno, hombre, eso es fuego saliente», y yo contestaba: «¡No, no, hermano, eso es fuego entrante!». Volvimos después de pasar un par de semanas

en el campo de batalla y en una de las tiendas, sentados con unos cuantos pilotos, Walter White, que era un hombre estupendo, pero estaba encantado de haberse conocido y era incontrolable, se volvió hacia ellos y les dijo: «A ver, muchachos, cuando sobrevolasteis el golfo de Nápoles hubo unos cuantos disparos, que supongo que eran salvas dirigidas a mí. Creo que en total fueron dieciocho. ¿Qué? ¿A qué rango equivale eso?». Y aquellos pilotos miraron al suelo y dijeron: «Pero, señor White, ¡si lo que querían era hacerlo picadillo!».

Cuando volví a Estados Unidos empecé a mandarme, supongo que debido a que había conseguido mantenerlo con vida, cartas en las que me pedía que montara un departamento de relaciones públicas en la NAACP. La verdad es que quería regresar al mundo del arte cuando volviera a Nueva York; no me interesaba nada de ese estilo. Bueno, sí tenía interés, pero no me consideraba la persona más indicada para algo así. Recordarán que en aquella época hubo una oleada de linchamientos horripilantes. Bueno, pues muchos de aquellos muchachos tenían gratificaciones por haber estado en el ejército. Y también habían ahorrado la soldada, porque no había ningún sitio donde gastarse el dinero. A los negros se les prohibía la entrada en los clubes de la Cruz Roja y solo tenían una red de lo que se llamaban Clubes de Libertad, donde no había gran cosa, así que podían ahorrar toda la soldada. Se llevaban ese dinero, por lo general al Sur, y se compraban un terrenito. Pues bien, evidentemente con eso el sistema empezó a tambalearse un poquito. A los sureños no les hacía ninguna gracia la idea de que los negros tuvieran granjas propias, así que empezaron a linchar a familias enteras. Uno de esos episodios tiene que ver con un hombre que se llamaba Isaac Woodard. Woodard iba en un autobús que había cogido en algún sitio, puede que en Luisiana, de vuelta del Pacífico, y se dirigía a Nueva York. Como había pasado tanto tiempo lejos en las fuerzas armadas, había olvidado muchas reglas y se había sentado en un asiento que no le correspondía. La policía lo sacó a rastras del autobús en algún pueblo, no recordaba exactamente el nombre. Lo apalearon toda la noche en un calabozo y luego le sacaron los dos ojos. No quedó constancia de que lo llevaran a ningún hospital de la Cruz Roja, o de veteranos, como tendría que haber sucedido en un caso así, en el que prácticamente mataron a un veterano de guerra, pero no consta. No se encontró ninguna ficha hospitalaria. No recuerdo exactamente cómo llegó aquel caso a oídos de la NAACP, pero en aquel momento fue cuando decidí que tenía que aceptar el trabajo.

Fue un incidente impresionante que tuvo repercusión en todo Estados Unidos. Teníamos un caso, un caso terrible, en el que no se sabía quién era el atacante y en ningún hospital había constancia del herido, que no sabía exactamente dónde había sucedido, aunque le parecía que había sido en Carolina del Sur. Aquel fue el primer caso que llevé en la NAACP. Me puse a imaginar cómo tenían que ser las relaciones públicas sin contar con ninguna experiencia real, claro que había leído sobre esas cosas. Tenía incluso algunos amigos en Madison Avenue y, por supuesto, me dieron consejos. Me puse en contacto con Orson Welles a través de su agente y conversábamos telefónicamente todos los sábados. Luego, los domingos por la noche, él emitía un programa de radio de un dramatismo fantástico que era muy interesante y en el que asumía el papel de un hombre que buscaba a los culpables de aquel delito. A raíz de todo eso, acabaron encontrando a los dos policías que lo habían hecho. Los detuvieron y los juzgaron, en un juicio muy corto, y los declararon inocentes. Se cometió un pequeño error, supongo que simplemente por nuestra inexperiencia. Welles mencionó que aquel pueblo era uno de los más turísticos de Carolina del Sur. A raíz de aquello, empezó a haber presiones. La CBS lo despidió y canceló su programa. La industria del cine le dijo que ya no era bienvenido y, en consecuencia, se marchó de Estados Unidos para nunca volver.

Hubo otros casos similares y tuvimos éxitos espectaculares. Por consiguiente, en 1946 me invitaron a hablar en el foro del *Herald Tribune* y una de las personas con las que tuve que debatir fue [el fiscal general del Estado] Tom Clark, que llegó a llamarme comunista. A partir de entonces tuve problemas, pero mi situación personal no me preocupaba en absoluto. Me preocupaba la NAACP. Si podría demostrarse que un dirigente de la NAACP era comunista... Bueno, era lo que más ansiaban. Querían forzar a esas organizaciones hacia la derecha y quitarlas de en medio.

Me encontré con un viejo amigo delante del bar del Hotel Theresa, que era uno de los locales más famosos y más acogedores para los hermanos, y le dije: «Mira, entra y vamos a tomar algo». He estado a punto de decir su nombre, pero no conviene. Me dijo que muy bien. Así que entramos y tomamos unas copas, y al cabo de un rato llamé al camarero y le dije: «¿Qué le debo? Tengo que irme». Y ya saben que a los hermanos nos gusta ese toma y daca de decir: «No, hombre, deja que te invite», «No, hombre, que te invito yo»... Bueno, pues alguien tenía que tomar una decisión. Y, mientras tanto, mi amigo hacía movimientos raros debajo de la barra. Me volví y miré con

más atención. Me estaba enseñando la placa... Inteligencia Militar. Y entonces pregunté en voz alta: «Hombre, viejo amigo. ¿Qué pasa aquí?». Me contestó: «Te recomiendo que te vayas a Europa. Tómate unas vacaciones durante seis meses y deja que se calmen las aguas». Bueno, cuando me dijo eso se mostró mucho más optimista que yo. De manera que le pregunté: «¿Cómo puedes hacer una cosa así? Contarme eso es peligrosísimo para ti». Y me respondió: «Sí, pero mira». Y colocó la mano al lado de la mía. Las dos eran negras. Y ahí quedó eso. Tres semanas después estaba a bordo de un barco. Aquello fue en 1951 y desde entonces he vivido en Europa.

Me las apañé para seguir haciendo las viñetas de *Bootsie* hasta 1962 o 1963, cuando, creo que debido a ciertas presiones, en *The Chicago Defender* me dijeron que tenían que prescindir de mis servicios. Me dieron una semana de preaviso. Quien haya vivido en Europa siendo un expatriado negro sabrá que una sola semana de preaviso podía ser una condena a muerte, porque vivía con muy poco, apenas llegaba a fin de mes. Sin embargo, llevaba una vida maravillosa, con gente interesantísima. La mayoría de los negros a los que habían desmovilizado en Europa se habían acogido a la carta de derechos de los veteranos, una ley que les garantizaba un tanto cada mes para seguir con sus estudios, o para empezarlos. La verdad es que en aquella época conocí a gente de lo más fantástico. Había uno, el viejo Harris, que me dijo cuando lo conocí: «Mira, hombre, ponte a estudiar arte en la Grande Chaumière». Es un sitio enorme al que pueden ir los artistas y trabajar todo lo que quieran por cincuenta centavos al día. Y sigue existiendo. Es un lugar muy importante para el desarrollo de la historia del arte francés. Prácticamente todo el mundo había pasado en un momento u otro por la Grande Chaumière. Si querías podías tener profesores, pero también podías estudiar por tu cuenta.

Total, que quedé con el viejo Harris en el Café Select, un local de París, y me dijo: «Mira, hombre, voy a ir a la Grande Chaumière. Voy a ser artista». Y le contesté: «Bueno, qué bien. Me alegro mucho». Y, por supuesto, se presentó. Había preguntado a los hermanos: «¿Qué hay que hacer para ir a la Grande Chaumière?». Y le habían contestado: «Lo primero, comprarse una boina. Después puedes agenciarte papel y carboncillo, y una tabla para colocar en una silla, y se trata de mirar y hacer lo que hacen todos los demás». Y eso hizo precisamente el viejo Harris. Estaba tan ensimismado preparándose para su nueva carrera que no se dio cuenta de lo que sucedía delante de sus propios ojos en la tarima. Que era algo normal en la Grande Chaumière. No se me había ocurrido

avisarle antes. Cuando recorrieron las cortinas, apareció una modelo desnuda. En fin, Harris era de Misisipi. Encontrarse de repente delante de una señora blanca completamente desnuda fue demasiado para él. Agarró la boina, se la puso de un manotazo, recogió sus bártulos y salió de allí hecho una exhalación. Tardamos un buen rato en explicarle las circunstancias y convencerlo de que no tenía nada de raro, de que nadie pretendía gastarles una broma. No sé hasta dónde llegó el viejo Harris en su formación artística, pero aquello fue algo serio. Marcó una gran diferencia en su vida, estoy seguro. Empezó a formarse una perspectiva de sí mismo completamente distinta, desde luego muy distinta a la que había tenido en Misisipi. Recuerdo que más adelante, en el transcurso de una charla, me dijo: «Mira, tío, nuestro Señor me ha ofrecido una forma de salir de Misisipi y no pienso ser un desagradecido y volverme para allá. Porque, si vuelvo, lo que puedo conseguir es un trabajo quizá de camarero en el club campestre, y ¿quién estará allí en el club campestre? Estará Wernher von Braun, el nazi que dirige todo el programa de misiles. Estará allí sentado a una mesa y me dirá: “Harris, ven aquí”, igualito que cuando estaba en las SS». Y añadió: «No pienso darle esa oportunidad». Y cumplió su palabra, por lo que yo sé.

Hace un rato le hablaba a alguien durante la cena de un africano que vi en un pequeño café, el Café Monaco se llamaba... Era muy oscuro, lóbrego, y estaba en una callejuela, la rue de Seine, que baja hasta el Sena. Una tarde, al fondo del todo, vi una figura. Era difícil distinguirlo bien, pero no me apetecía estar solo, así que me acerqué y me senté cerca de él. Estaba de espaldas a la pared. Vi que llevaba un jersey negro y un traje también negro; en París los africanos pasaban frío e incluso en verano llevaban gabardina negra, no sé, calcetines negros, zapatos negros... No le vi los dientes, pero era un hombre de aspecto impasible. Se quedó allí sin más, y yo cerca de él. Al final, por la comisura de los labios, preguntó: «¿De dónde eres?». Le contesté que de Estados Unidos. «Eso me parecía. ¿Llevas mucho aquí?». Le dije que no, que era la primera vez que iba por allí. No me miró en ningún momento y me habló siempre de lado. Le dije: «Oye, mira, esto está oscuro. ¿Por qué te sientas aquí al fondo?». Me contestó: «Ay, es que no confío en nadie». Se quedaba allí siempre de cara a la puerta, sin ninguna intención de que le tomaran el pelo. Lo volví a ver en aquel lugar a lo largo de los años y jamás se sentó en ningún otro sitio. Por cierto, conocí a dos jovencitas que me dijeron que hasta llevaba los calzoncillos negros. Con el tiempo conoció a una sueca que se lo llevó a su país, donde alguien me contó

que vivía en una especie de castillito con vistas al Skagerrak, puede que aún siga allí.

Esas eran las experiencias maravillosas que tenía con los llamados «expatriados». Una vez uno me dijo: «Ah, ¿qué es todo eso que sale en los periódicos y las revistas? *Time*, *Life* y *Newsweek* están sacando un montón de artículos sobre los expatriados». Bueno, en concreto se centraban en los expatriados negros, y eso fue muy importante, porque [Ernest] Hemingway, F[rancis]. Scott Fitzgerald, todos los grandes escritores americanos, pasaron por París en algún momento. Pero, cuando los expatriados negros básicamente se apuntaron a la «fraternidad», a las autoridades de Estados Unidos no les hizo demasiada gracia, y no es difícil entender por qué. Aquellas ideas eran muy revolucionarias. A los negros había que tenerlos controlados. Tenían que temer la ley y esas cosas. Vivir en París y tener experiencias que no les correspondían no contribuía a allanar el camino hacia lo que la historia estadounidense iba a producir. Así pues, los periodistas, periodistas americanos, acosaban claramente a los negros. Recuerdo que me entrevistaron bastantes veces y le pregunté al periodista, que trabajaba para la revista *Time*, por qué le preocupaba tanto que yo estuviera expatriado, cuando un poco más allá estaba la Biblioteca Americana, a la que iba Hemingway. [William] Faulkner también pasaba ratos allí. Todos los escritores americanos pasaban ratos allí. En cambio, cuando aparecíamos los negros la cosa cambiaba, claro. Evidentemente, aquello era un motivo recurrente en nuestra vida cotidiana. Creo que las cosas han mejorado. O lo espero. Creo que aquí las condiciones han mejorado. O lo espero con todas mis fuerzas.

De haber podido, habría vuelto a Estados Unidos, porque es donde están mis raíces. No fue posible y la verdad es que no lo he pasado muy mal. Uno de los expatriados más ilustres, que recibía mucha atención, era Richard Wright, al que yo consideraba unos de los mejores escritores americanos, un tipo que salió de Misisipi sin estudios, lo cual de por sí es asombroso. Se fue a Chicago, vino a Nueva York y acabó en París convertido en una estrella del firmamento literario. Los franceses lo admiraron y lo adoraron hasta su muerte en 1960. Yo decía que Dick era mi mejor amigo. Teníamos un grupo pequeño formado por Dick Wright, Chester Himes y yo mismo, y vivíamos y disfrutábamos la vida francesa. Yo decía que, si había que vivir en algún lugar de Europa sin pasaporte, Francia era lo más indicado. No digo que en ese país no exista el racismo. Existe, sin duda. Pero no es oprimiente. Un francés nunca te acosa racialmente. Un francés tiene demasiada dignidad para andar detrás de ti por la calle y

llamarte «moreno asqueroso». Eso no le cabría en la cabeza, por mucho que fuera racista. Desde aquellos tiempos, las cosas han cambiado mucho. Al acabar la Guerra de Argelia, muchos hacendados argelinos se fueron a Francia. Los llamaban «pieds noirs», pies negros. Eran realmente gente con mentalidad negra, porque desataron el peor tipo de racismo en Francia, donde lincharon a muchos. Veo que Julia asiente; ella lo sabe mejor que yo. Lleva toda la vida viviendo allí. El sentimiento antiargelino es muy muy intenso y eso, creo, ha contagiado todo el ambiente francés, como pasa siempre con el racismo, de forma que ahora el racismo es mucho más abierto y más evidente que antes.

En 1961, después de la muerte de Dick, me fui a Berlín para hablar con algunos editores de las ilustraciones de clásicos americanos e ingleses como [John] Irving, [Joseph] Conrad y otros escritores destacados, y mientras estaba allí, en el mes de agosto, oí un ruido muy siniestro en la calle. Me asomé al ventanuco de la habitación del hotel y vi que pasaba toda una hilera de tanques. Eran soviéticos. Me quedé con mal cuerpo, porque ya lo había visto antes.

Salí del hotel y seguí los tanques durante algo más de un kilómetro. Al borde de un lugar que ahora se conoce como Checkpoint Charlie había una hilera de tanques estadounidenses. Me di cuenta de que estaba en mitad de la tercera guerra mundial. Estaba harto de guerra y no quería verme implicado en ninguna otra, así que me fui al hotel, pero resultó que no podía irme porque no tenía el visado que hacía falta. La burocracia, la burocracia de la Guerra Fría ya estaba a tope en aquel momento. En la práctica, estaba prisionero. No podía salir de allí. Perdí el piso de París, lo perdí todo. Me tocó quedarme y la verdad es que tampoco he tenido muy mala suerte ni lo he pasado muy mal, porque tuve la oportunidad de empezar una serie de viñetas políticas en color que se diferenciaban por completo de lo que había hecho hasta entonces. Gradualmente, fueron publicándose en las principales revistas satíricas de la RDA y a eso me he dedicado desde 1961. Ha habido muchas tentaciones de marcharme, pero me gustaba mi trabajo. He seguido trabajando y he vivido allí desde entonces. He mantenido, con flexibilidad, cierta relación con una jovencita a la que en realidad considero como a una hija y que ahora está trabajando en una biografía de su padre, que llevó una vida de lo más fantástica, y hablará de las circunstancias de su muerte, que siguen sin estar claras. La revista estadounidense *Ebony* me pidió que escribiera un artículo sobre el tema. No he acusado a nadie, desde luego, aunque tengo mis sospechas, sino que en el artículo he intentado dejar claro

que la historia no ha terminado. Habría que investigarla. Y me alegra mucho poder decir que esa sensación ha calado. Nunca he conocido a un solo negro que no creyera que a Richard Wright se lo cargaron. Quién, no lo sé. No tengo ni idea. Hay muchísimas posibilidades. Pero seguramente lo leerán en el libro de Julia. Es todo lo que tengo que decir. Gracias.

¹ Discurso ofrecido el 18 de abril de 1991 en la Universidad Estatal de Wayne, en la ciudad de Detroit (EE. UU.). Publicado originalmente como «Why I left America», en *Why I Left America, and Other Essays*, Jackson, University Press of Mississippi, 1993, pp. 96-109.

² N. de la E.: el padre de Julia Wright es el escritor afroamericano Richard Wright (Roxie, Misisipi, 1908-París, 1960); más adelante el texto vuelve sobre esta cuestión. Julia Wright ha estado involucrada como editora y prologuista en la publicación póstuma de algunos escritos de su padre; destaca, de su autoría, *Daughter of a Native Son* (Random House Inc., 2005), autobiografía en la que revisa la relación con su padre.



ENSAYOS

EL ARTE Y EL EXILIO ESPAÑOLES EN EL PARÍS DE LA POSGUERRA EL CASO DE JOSÉ GARCÍA TELLÁ HOMBRE-ARTISTA

Amanda Herold-Marme

Desde el momento en que Pablo Picasso inauguró el ambiente artístico tras la Liberación en el Salón de Otoño de 1944, el arte español fue omnipresente en el París de posguerra. El crítico de arte español Abelardo García lo contaba así en junio de 1945:

En la música, en la danza y en la escultura; en lo poético y en lo pictórico, París siente la atracción y el influjo de nuestro Arte. [...] Y en los actos unipersonales, en los Salones de Otoño, y en las exposiciones de pintura o de escultura, nuestros artistas, los de ayer y singularmente los de hoy, recogen lauros que son como el espaldarazo clásico de una consagración definitiva¹.

La cita procede de la publicación ilustrada *Galería. Revista Española*. Con la portada engalanada con los colores de la bandera de la República, fue una de las centenares de publicaciones editadas por la amplia y dinámica comunidad de exiliados políticos españoles en Francia que surgieron en el periodo de posguerra. Y, como sucede con el mediatizado *retour en scène* de Picasso, que coincide con su adscripción al Partido Comunista Francés (PCF), esa actividad artística arrebatada también es profundamente política. Si bien entre sus protagonistas hay creadores de renombre como el malagueño, asentado en Francia mucho antes de 1936, el clima artístico y político de la posguerra favorece la llegada de toda una serie de exiliados españoles desconocidos en el ambiente parisino. Este texto pretende explorar esa actividad artística politizada, con su complejidad y sus contradicciones, a través del prisma de una de sus figuras más destacadas, y sin embargo olvidada, uno de los fundadores de *Galería*, José García Tella, crítico de arte y pintor de tardío florecimiento. Vamos a analizar cómo intenta, al igual que muchos de sus compatriotas, hacerse un lugar en el mundo artístico del París de la posguerra con su escritura y su arte, imponentes y poco convencionales, que reflejan y animan su cosmovisión inconformista como anarcosindicalista español antifranquista en el exilio.

Perdido en París tras ocho años de guerra

José García Álvarez, que en el exilio adopta el apellido «Tella» en honor a una querida figura paterna², nace en Madrid en 1906. De joven trabaja en fotografía y en cine, es encarcelado por leer la literatura antimonárquica prohibida del escritor Vicente Blasco Ibáñez y se siente atraído por la ideología anarquista tan influyente en la España previa a la Guerra Civil, en

¹ Abelardo García, «Riba Rovira», *Galería*, 7 de junio de 1945, s/p.

² Dedico un agradecimiento especial a Charles Tella por poner a mi disposición la historia y los archivos de su familia. Los títulos incluidos en este texto proceden de su libro autopublicado: Charles Tella (ed.), *Tella, un témoin à l'œil aigu*, París, 2013.

concreto el anarcosindicalismo. Ferozmente crítico con el capitalismo y el gobierno centralizado, este movimiento de trabajadores defiende la revolución social mediante el sindicalismo radical, así como la realización individual a través de la educación y la cultura.

Su compromiso antifascista durante la Guerra Civil es tanto militar como cultural. Distintas formas de expresión artística (carteles, cuadros, esculturas, obras de teatro, poemas, fotografías y películas) suponen un arma importante para la defensa de la Segunda República, necesitada de recursos militares y materiales, y promotora activa de la cultura española progresista desde su nacimiento. Así, Tella, adscrito a divisiones militares anarquistas, divide su tiempo entre el frente y el trabajo como director de cortos, dramaturgo, crítico de teatro y cine, y miliciano cultural, siempre en defensa de la República.

Tras la caída de Cataluña, esa implicación no le deja otra salida que la huida. Entra en Francia por Portbou con el ejército republicano el 9 de febrero de 1939, durante el éxodo masivo de unos quinientos mil españoles conocido como «la retirada». El gobierno francés los considera inmigrantes «indeseables» y los apiña en campos de internamiento próximos a la frontera; Tella acaba primero en Saint-Cyprien y luego en Le Barcarès. Durante los siguientes once meses de reclusión y trabajos forzados, encuentra su «salvación» en la cultura organizando funciones teatrales improvisadas, dibujando y traduciendo literatura francesa³. Las condiciones de Tella empeoran aún más durante la Segunda Guerra Mundial, cuando lo detienen los nazis, que consideran a los *Rotspaniers* [rojos españoles] como el enemigo del Estado. Lo deportan a Bremen y trabaja dieciocho meses en una fábrica antes de escapar y regresar en 1943 a París, donde hace los trabajos que se le presentan e intenta pasar desapercibido.

En el momento de la Liberación, tras ocho años de guerra y exilio, después de haberlo «perdido todo», de haber «acabado siendo exiliado, apátrida, prácticamente nada», se pregunta: «¿Qué iba a hacer en París?»⁴.

Una cultura militante renacida: los artistas españoles en primera línea

Perdido en el París de la posguerra, Tella se siente obligado a hablar de los años de horror e injusticia sufridos por sus compatriotas y por él mismo. Vuelve a establecer contacto con grupos anarcosindicalistas españoles que, en la inmediata posguerra, apartan las diferencias ideológicas para reemprender la lucha contra el régimen de Francisco Franco junto con otros sectores de la comunidad española en el exilio. El clima es ideal: a un tiempo marcadamente antifascista y favorable a los refugiados españoles, que han desempeñado un papel destacado en la resistencia francesa y en la Liberación.

³ José García Tella, s/t, 1948, p. 1

⁴ J. García Tella, «Pourquoi j'aime la France», s/f, s/p.

Al igual que durante la Guerra Civil, la cultura es un arma esencial en su lucha. En concreto, Tella organiza espectáculos musicales y teatrales, es cofundador de la revista *Galería* con el objetivo declarado de defender «la España de [Federico García] Lorca y [Antonio] Machado, [Miguel de] Unamuno, Picasso»⁵ y empieza a seguir a sus compatriotas como crítico de arte de lengua afilada. De hecho, una de las expresiones más concretas de esta actividad cultural militante es la oleada de exposiciones colectivas e individuales que presentan a artistas españoles «exiliados», término utilizado con manga ancha en aquellos años. Desde París hasta Praga, y con títulos como *Umění republikánského Španělska. Španělští umělci pařížské školy* [El arte de la España republicana. Artistas españoles de la escuela de París; Praga, 1946] y *L'art espagnol en exil* [El arte español en el exilio; París y Toulouse, 1947], estas muestras sirven para recaudar fondos y dar a conocer la causa prorrepública y antifranquista. Al promover estas actividades, los críticos de arte exiliados como Tella pretenden conservar y lucir lo que consideran la única creación cultural ibérica legítima que ha sobrevivido, ya que ven la España de Franco «hostil y cerrada a todo arte libre y auténtico»⁶. Movidos por la creencia de que la libertad, que ya no existe en la España franquista, es una condición necesaria para la producción cultural genuina, los exiliados coinciden unánimemente en que la cultura ibérica «auténtica» solo sobrevive en la libertad del exilio.

Los artistas españoles asentados en la capital francesa desde mucho antes de 1936, como Picasso y otros miembros de lo que entonces se bautiza como «la Escuela española republicana de París», son el centro de atención y ocupan el primer plano de un ambiente parisino deseoso de mejorar su presencia, mancillada en lo artístico y en lo ideológico tras los años oscuros de la ocupación. Al mismo tiempo, esa actividad floreciente sirve de trampolín para las carreras de artistas desconocidos o poco conocidos, incluso algunos sin preparación formal o experiencia previa.

Tella sigue el prometedor debut parisino de varios veteranos del ejército republicano que descubren su vocación artística en el exilio. Dentro de la pluralidad de lenguajes estéticos que florecen en la posguerra, artistas como Jean Dubuffet aspiran a una renovación tras el trauma de la guerra situándose en contra del orden establecido y buscando nuevas fuentes de inspiración, produciendo un arte considerado *naïf* [inocente], *primitif* [primitivo], *brut* [bruto] o *informel* [informal]. En este contexto, exiliados autodidactas como el antiguo soldado catalán reconvertido en granjero Joan Busquets y el histórico militante anarquista Miguel García Vivancos, cuyas obras se califican como *naïve* por la falta de formación de sus autores y la simplicidad de sus formas figurativas, tienen cierto éxito, lo mismo que Miguel Hernández. Sin embargo, los trabajos de este son más sombríos y más incongruentes que los vivos paisajes y los pintorescos pueblos de los cuadros de Vivancos y Busquets, y es adoptado por el movimiento *art brut* de Dubuffet, fundado en 1948 y centrado

⁵ «Presentación», *Galería*, enero de 1945, s/p.

⁶ J. García Tella, «Arte y artistas», *Solidaridad Obrera. Suplemento Literario*, junio de 1957, p. 14.

en artistas marginales movidos por el instinto más que por la técnica o por consideraciones intelectuales, lo cual encaja en el paradigma artístico de Tella, que era también el predominante en los círculos anarcosindicalistas.

Estos creadores entienden la libertad y el compromiso como los pilares de la creación artística valiosa. La libertad supone para ellos no acatar dogmas o tendencias, ya sean estéticos, políticos o comerciales. Defienden un arte al que las masas tengan un acceso fácil y consideran muchas vanguardias, entre ellas el cubismo y la abstracción, algo elitistas e incomprensibles. Los lenguajes creativos personales y directos de los exiliados autodidactas surgidos «de la improvisación y de la necesidad de vivir»⁷, y no de la presión de amoldarse al mercado del arte o a su público elitista, son para Tella un indicador de su autenticidad.

Esos antiguos soldados son ejemplos de hombre-artista⁸, del artista que demuestra su compromiso político como actor social y también mediante su expresión artística libre, que constituye el ideal al que deben aspirar todos los creadores de acuerdo con el paradigma anarcosindicalista. Como señala Tella, la comunidad y él admiran a Hernández como «representante de este exilio español —hablo de los exilados de última clase—, que se niega a desaparecer, y que sin medios, sin posibilidades, ignorado, se obstina en vivir, afirmando con sus trabajos, la continuidad de nuestra España, siempre viva»⁹.

Una vocación artística nacida en el exilio: desvelar una dura realidad

En sus memorias inéditas, Tella menciona su admiración por la obra de Hernández y reivindica su importancia como catalizador para emprender su propia carrera artística en 1948. Autodidacta, tiene un estilo personal, «primitivo» y expresionista (sus colores atrevidos carecen de armonía; su tratamiento del volumen es desmañado; sus composiciones, desequilibradas; sus figuras, esquemáticas; sus formas, desproporcionadas), pero intensamente narrativo. El dominio de la técnica tradicional preocupa poco a Tella, quien considera que el sello del verdadero artista es «el poder de un mensaje»¹⁰. El hecho de que no se amolde a las convenciones académicas refuerza lo conmovedor y lo sagaz de ese mensaje, centrado en gran medida en la exposición y el enfrentamiento de distintos tipos de injusticia sociopolítica en dos escenarios principales: España y París.

Uno de los primeros cuadros de posguerra de Tella se titula *Mauvais chrétiens* [Malos cristianos, 1948]. A pesar de ser muy crítico con la religión organizada, en consonancia con su ideología anarquista, el artista está fascinado con el misticismo, los mitos y las tradiciones, que suponen algunos de los temas principales de su obra. *Malos cristianos* es una parodia grotesca de la Santa Cena, el episodio en el que Jesús come por última vez con sus discípulos antes de la Pasión. En esa obra y en otra versión posterior (*La Cène* [La Santa Cena],

⁷ J. García Tella, «Visita de estudios. García Vivancos», *Solidaridad Obrera. Suplemento Literario*, abril de 1955, p. 7.

⁸ Eugen Relgis, «Del “homo faber” al hombre artista», *CÉNIT*, diciembre de 1963, pp. 4273-4274.

⁹ J. García Tella, «El pintor Miguel Hernández», *España Libre*, s/f, s/p.

¹⁰ J. García Tella, «Visita de estudios. PISANO», *Solidaridad Obrera. Suplemento Literario*, marzo de 1954, p. 5.



Fig. 1:
Tella (José García Tella)
La mort de García Lorca
[La muerte de García Lorca]
1953

1951), Tella se toma libertades significativas al interpretar la escena bíblica: Jesús ya ha sufrido la traición de sus amigos, que devoran su cuerpo, cortado en ristras de salchichas. De hecho, su crítica mordaz se presenta a menudo con una buena dosis de humor negro.

Como artista, crítico y actor social, Tella prosigue la lucha contra lo que considera las fuerza oscurantistas que afligen a la sociedad española, incluido el catolicismo reaccionario de Franco. Su comentario sobre la obra del también exiliado Eduardo Pisano, con referencia a «la reproducción de motivos religiosos, de frutas y de santos, frailes y pordioseros, toros y picadores, resumen de un ambiente atrasado, fanático, en el que la crueldad y la muerte imponen su voluntad de perpetuación»¹¹, refleja la interpretación de su propia producción, como en el caso de *Le parade* [El desfile, 1953]. Bajo las extremidades como serpientes de un candelabro deformado, los culpables habituales de estas fuerzas retrógradas se sitúan en primer plano: un sacerdote, una manola vestida únicamente con un crucifijo y la tradicional

¹¹ íd.

mantilla, un monaguillo, un obispo y un torero. Enmarcado por un telón rojo, Tella desvela a los actores protagonistas de «la síntesis de una nación decadente, [...] una verdad áspera, que solo una minoría admitimos»¹². Con sus cuadros, aspira a explicar esa realidad a las masas.

La obra de Tella también recuerda al espectador los crímenes de la España franquista y sus aliados fascistas. Su *Cristo de Mauthausen* (1949) conmemora a los compatriotas aniquilados en el campo de exterminio nazi reservado para los *Rotspaniers*. Representa sus cuerpos retorciéndose en un infierno tras un Cristo crucificado de rostro taciturno que no interviene. *La mort de García Lorca* [La muerte de García Lorca, 1953; fig. 1] muestra el resultado del infame crimen de Granada, perpetrado en los inicios de la Guerra Civil. Extramuros, un esqueleto estilizado confeccionado con alambre de espino y con el cráneo tocado con un tricornio deposita en su tumba el cuerpo inerte del poeta republicano, sin volumen ni piel, con las entrañas de vivos colores expuestas y los ojos clavados en el vacío. Es una representación cruda pero conmovedora del retroceso de la cultura española hacia el abismo a manos de los nacionalistas.

La obra de Tella perpetúa el legado poético de Lorca, profundamente arraigado en la cultura popular española y centrado en gran medida en los temas de la muerte, la pasión y el erotismo, por ejemplo en su cuadro *Les étoiles* [Las estrellas, 1951; fig. 2]. Las formas ondulantes y estilizadas de cuatro manolas flotantes, vestidas tan solo con una intrincada mantilla al viento, velan un ataúd abierto. A su espalda se abre un vasto paisaje castellano que refulge en amarillo bajo un cielo estrellado añil. Gotas escarlatas caen de una luna creciente ensangrentada cuyo afilado contorno recuerda a un cuerno de toro y señalan el rastro hasta el féretro, cubierto por una llamativa chaquetilla de torero. Como Lorca, Tella sublima la afición ibérica por la muerte y la pasión encarnada en la corrida y traiciona de nuevo su larga fascinación (y tal vez su nostalgia) por su patria y sus tradiciones, a pesar de sus imperfecciones.

«*Pourquoi j'aime la France*»

Las representaciones que hace Tella de la vida parisina, otro de sus grandes temas, comparten esa ambivalencia. Por un lado, ve París como a una madre que lo acoge y lo alimenta con su arte y su civilización. En *La Seine* [El Sena, 1951; p. 43] muestra una vista de pájaro del corazón de París, atestado de sus típicos edificios burgueses. El mítico río ha quedado sustituido por un atractivo desnudo femenino que abraza en sueños las islas de la Cité y de San Luis.

Dejando a un lado representaciones personificadas del paisaje urbano histórico de París, el arte de Tella revela su larga atracción por los aspectos

¹² Íd.



Fig. 2:
Tella (José García Tella)
Les étoiles [Las estrellas]
1951

menos glamurosos de la capital: el metro, las masas anónimas, los vagabundos, las prostitutas, las manifestaciones, el Ejército de Salvación, los inmigrantes, la cultura homosexual encubierta y las celebraciones y los barrios de la clase obrera. Marcado por la precariedad de sus inicios en la ciudad, se muestra sensible ante las dificultades de otros grupos marginados, incluidos los inmigrantes. A medida que crecen las tensiones entre Francia y sus colonias, Tella rinde homenaje a los «norteafricanos» en *Les Nord-africains* (1952), donde presenta a seis hombres taciturnos de tez morena, apiñados y desesperados en un piso parisino maltrecho y asfixiante.

Como microcosmos de la sociedad contemporánea, el metro parisino es uno de los telones de fondo más habituales de la producción de Tella. *La Bouche du métro* [La boca de metro, 1953] se divide en dos registros: una estación subterránea coronada por una escena callejera. Bajo tierra, una masa de viajeros desnudos con los ojos bien abiertos se apretuja en vagones como serpientes, mientras otra multitud anónima espera en el andén y en las escaleras. En la superficie, cuatro vagabundos se calientan en un conducto de ventilación, rodeados de fachadas combadas pero de vivos colores, bañadas

Fig. 3:
Tella (José García Tella)
La mort de Modigliani
[La muerte de Modigliani]
1953



por una intensa luz sobrenatural. El espacio amplio y luminoso, el color intenso y el tratamiento individualizado de las figuras del registro superior (que tradicionalmente se reserva en la pintura para la esfera celestial) contrastan con la desolación caótica y sofocante de las masas subterráneas deshumanizadas, cuyo aspecto recuerda a la representación hecha por Tella de deportados nazis desnudos y apelotonados en vagones de mercancías (*Déportés*, 1950). Este artista inconformista parece mostrar la vida en los márgenes de la sociedad con una luz más atractiva que la de los convencionales pasajeros del metro, esclavos del capitalismo.

Otro grupo marginal de gran interés para Tella es el de los artistas que pasan dificultades en París entre la miseria y el olvido. *La mort de Modigliani* [La muerte de Modigliani, 1953; fig. 3] rinde homenaje al artista italiano, cuya pintura vanguardista solo logra reconocimiento y valor monetario después de su muerte prematura de tuberculosis en 1920. En lugar de mostrar el fallecimiento de pintor, Tella se centra en el suicidio de su consternada compañera, Jeanne Hébuterne. De proporciones exageradas, con su hijo no nato bien visible en el vientre, la mujer se lanza al vacío, hacia los brazos

abiertos del cuerpo sin vida del pintor, tendido en una austera cama de hospital. El edificio combado desde el que salta recuerda a la Torre Eiffel, lo que identifica París como la ciudad del crimen. Tella condena la injusticia de un mercado del arte a menudo corrupto y de un público frívolo que valora las modas lucrativas por encima de la expresión artística genuina.

Al mismo tiempo, sabe por experiencia que el talento puede en efecto reconocerse. En la Foyer de l'Art brut [Casa del arte bruto]¹³, celebrada en la Galerie René Drouin en 1948, el cuadro en el que refleja los festejos de la clase trabajadora el 14 de julio llama la atención de Henri-Pierre Roché. El distinguido escritor y coleccionista llevaba casi cincuenta años descubriendo y apoyando a artistas desconocidos de París, de Picasso a Marcel Duchamp. Fascinado por el singular universo pictórico de Tella, Roché pasa a ser su principal mecenas y a respaldarlo durante los próximos diez años. Gracias a sus esfuerzos, el artista logra en 1951 una exposición individual en la prestigiosa Galerie Jeanne Bucher. Su obra es el tema de dos conferencias pronunciadas en La Sorbona en 1953 y de varios artículos aparecidos en la prensa a lo largo de los años cincuenta, mientras participa en toda una serie de muestras colectivas, entre ellas los salones parisinos y la anual exposición de la Escuela de París de la Galerie Charpentier en 1955. Gracias al apoyo y a los consejos de Roché, Tella se hace un modesto lugar en el mundo del arte de la posguerra, en ocasiones «inhumano».

Grietas en el frente

Además de ocuparse de su incipiente carrera artística, Tella sigue implicado en la comunidad española en el exilio mucho después de que la causa antifranquista se vea perjudicada por la Guerra Fría. A partir de 1954, empieza a escribir una columna mensual en el suplemento literario de *Solidaridad Obrera* y se convierte en la voz de la vida artística española en París. Si bien las manifestaciones artísticas españolas comprometidas políticamente son cada vez menos comunes con el avance de los años cincuenta, en 1955 se organiza una muestra titulada *Hommage des artistes espagnols au poète Antonio Machado* [Homenaje de los artistas españoles al poeta Antonio Machado], el escritor republicano venerado como un mártir, bajo los auspicios de Picasso. Tella participa en esa iniciativa, celebrada en la Maison de la pensée française, con *Massacre* [Matanza, 1951]. Una maraña de cadáveres recién ajusticiados y ya en descomposición amontonados delante de un cementerio cercado altera la tranquilidad de las hileras de crucifijos blancos colocados con esmero que se extienden hasta el infinito. Es un crudo manifiesto visual de la prolongada condena de Tella al régimen español por haber perpetrado tantos crímenes atroces, pese a su aceptación cada vez mayor en la esfera mundial como aliado indispensable en la lucha contra el comunismo.

¹³ N. de la E.: este es el nombre con el que el galerista René Drouin designó el espacio de exhibición destinado al *art brut* que alojó en el sótano de su galería en la Place Vendôme de París.

Sin embargo, ese año ya no puede decirse lo mismo de muchos otros exiliados. Algunos compatriotas empiezan a participar en exposiciones organizadas por el Estado, en territorio español o en el extranjero, a medida que el régimen recurre al arte moderno y contemporáneo para mejorar su imagen y facilitar su reintegración en la comunidad internacional. La colaboración de cualquier hombre-artista exiliado, encargado de preservar el arte y la identidad españolas «auténticas» (y necesariamente antifranquistas) en la santidad del exilio, equivale a alta traición a ojos de Tella.

Así, denuncia con virulencia en su columna mensual el oportunismo y el «confusionismo político» de compatriotas como Pedro Flores¹⁴, también refugiado y pilar del frente artístico antifranquista de la posguerra, que en 1954 participa en la II Bienal Hispanoamericana, celebrada en La Habana con el patrocinio del gobierno español, e incluso acepta un importante premio. Tella rechaza la idea de que el arte pueda separarse en ningún momento de la política. Para él, anarquista ya maduro que nunca ha renunciado a su «mentalidad de miliciano»¹⁵, el compromiso político sigue siendo tan importante en 1956 como en 1936. Al mismo tiempo, ataca al gobierno republicano en el exilio por haber fallado, con su falta de patrocinio y apoyo, a sus artistas, que encarnan los valores y el prestigio del país.

Desengañado con sus compañeros, Tella se centra en la siguiente generación de creadores españoles, cuya presencia en el París de los años posteriores a la guerra se debe con frecuencia a la financiación de becas por parte del gobierno francés con el fin de mejorar la relación entre los dos países. Algunos de ellos, como Antoni Tàpies, logran el reconocimiento internacional. Varios de esos artistas jóvenes, como el escultor catalán Josep Subirà-Puig, se incluyen en el homenaje a Machado. Tella celebra la oportunidad que tienen esos creadores, al haber escapado de «Franconia», como él la llama, de exponer arte exento de «censura militar o eclesiástica»¹⁶.

En 1956, artistas españoles de toda condición social, exiliados y becados, viejos y jóvenes, partidarios de la figuración o de la abstracción, catalanes o castellanos, famosos o desconocidos, exponen juntos en homenaje a Jacques Vidal, enmarcador, galerista y pilar de la vida artística de Montparnasse. Tella celebra el esfuerzo de unir a ese grupo heterogéneo de compatriotas sin un poder hegemónico. Defiende la creación de un espacio de exposición permanente en la galería de Vidal que permita a sus compatriotas trabajar con libertad fuera de la España de Franco. Su llamamiento apasionado cae en saco roto. Vidal se niega, desata la ira de Tella y, en respuesta, este lo veta en su galería. Desilusionado con el estado del arte español en el exilio, cuyas manifestaciones son cada vez más raras, marginales e incluso «catastróficas»¹⁷, Tella, único crítico de la colaboración artística y defensor de retomar un frente artístico antifranquista, abandona su puesto en *Solidaridad Obrera* en 1958, por voluntad propia o por fuerza.

¹⁴ J. García Tella, «Homenaje a Antonio Machado», *Solidaridad Obrera. Suplemento Literario*, marzo de 1955, p. 5.

¹⁵ J. García Tella, «Arte y artistas. El Paso», *Solidaridad Obrera. Suplemento Literario*, junio de 1958, p. 18.

¹⁶ Íd.

¹⁷ J. García Tella, «Pinturas de la emigración española», *Solidaridad Obrera. Suplemento Literario*, junio de 1957, p. 14.

Luchar contra molinos de viento y gigantes

Roché ve en Tella a un Quijote de la vida real, preparado eternamente para arremeter contra molinos de viento y gigantes. Esa combatividad acaba afectando a la relación artista-mecenas. Roché lamenta la repetitividad del artista autodidacto y los altibajos de calidad, que van de lo extraordinario a lo nefasto¹⁸. A pesar de todo, compra mucho de lo que produce el artista, en ocasiones a su pesar, y reúne unos ciento noventa y tres cuadros y obras en papel. No obstante, y aunque dedica amplios esfuerzos a impulsar la obra del español ante galeristas, críticos de arte, coleccionistas y *connaisseurs*, no logra transmitirles su entusiasmo. Incluso Picasso, cuyo apoyo y estímulo a sus compatriotas en el exilio está bien documentado, hace caso omiso de las repetidas invitaciones de Roché para que respalde a Tella. Desconocedor de esos esfuerzos, o incapaz de aceptar el atractivo limitado de su obra, el artista arremete en febrero de 1956 contra su mecenas, al que acahaca su falta de éxito.

Tal vez en un intento de aumentar su atractivo, Tella experimenta con nuevos estilos y técnicas como la acuarela, el dibujo a tinta y el collage, sin dejar de ser fiel a sus temas sociales predilectos. El mismo año de la disputa con Roché inicia una serie de cuadros con una paleta limitada, una factura esmaltada con relieve y una composición menos anecdótica, abandonando el lienzo en favor de otros soportes. Empieza con *Ma Main* [Mi mano, 1956], donde un puño ocupa la totalidad de la superficie pictórica.

Va alternando ese nuevo estilo con su estética más narrativa y colorida. En *La bandera* (1975), el fondo se divide a partes iguales en planos horizontales de rojo y morado. Cinco siluetas negras tocadas con sendos tricornos montan guardia ante una masa de cadáveres enredados, cuyo tono amarillo completa los colores de la bandera republicana, aplastada por la dictadura.

Roché, para quien las tensiones con sus *protégés* no son nada nuevo, no le guarda rencor. Si bien reconoce el limitado renombre del artista, aunque sin aceptar error alguno por su parte, el mecenas señala que su único deseo se ha cumplido: Tella ha podido seguir adelante con su pintura. A pesar de que sus últimos experimentos estéticos no lo convencen, sigue respaldándolo hasta el final de sus días. Incluso incluye una reproducción de su obra *Métro-Termitière* [Metro-Termitero, s/f], un regreso al tema del metro como microcosmos de la experiencia deshumanizadora de la sociedad moderna, en su último artículo, publicado en la revista de arte *L'ŒIL* poco antes de su fallecimiento en abril de 1959. Tella, también hombre de principios, no olvida jamás ni la deuda ni la gratitud con quien lo «hizo pintor»¹⁹.

Pese a que posteriormente Tella recibe el apoyo de otros coleccionistas y galeristas, su presencia en el ambiente parisino pasa a ser menos habitual

¹⁸ Scarlett y Philippe Reliquet, *Henri-Pierre Roché. L'enchanteur collectionneur*, París, Ramsay, 1999, p. 264.

¹⁹ Henri-Pierre Roché y Serge Fauchereau, *Écrits sur l'art*, Marsella, André Dimanche, 1998, p. 378.

tras la muerte de Roché. De vez en cuando participa en alguna exposición en la capital y en otras ciudades francesas, pero acaba cayendo en el olvido. Hombre-artista hasta el final, mantiene también su compromiso político como actor social y toma parte en los acontecimientos de Mayo de 1968 y en actividades anarquistas españolas en la clandestinidad que llaman la atención de la prefectura de policía parisina.

Para Roché, «Tella distingue su visión con más claridad que la realidad»²⁰. Sus escritos y su singular universo pictórico recogen e impulsan su cosmovisión inconformista y militante, basada en su ideología anarquista, sus convicciones antifascistas y su experiencia como exiliado español. A pesar de su falta de éxito prolongado en el mundo del arte del París de la posguerra, también su deseo, como el de Roché, acabó cumpliéndose: había perdido su país y su voz, pero París le ofreció un medio y un foro para hacerse oír.

²⁰ *Ibíd.*, p. 359.

Al buscar un punto de origen para la serie de Pablo Picasso *Les Femmes d'Alger* [Las mujeres de Argel], de 1954-1955, los historiadores del arte se han topado a menudo con una historia narrada por Françoise Gilot, la que fue su compañera, sobre la famosa «prueba del Louvre» de finales de la primavera de 1947. Tras haber hecho una donación considerable de cuadros propios al incipiente Musée National d'Art Moderne, Picasso tuvo el privilegio de compararlos directamente con los de algunos de sus maestros preferidos del Louvre, adonde se trasladaron en un primer momento. Gilot cuenta la visita junto a Georges Salles, a la sazón director de los Musées de France, y los guardas que transportaron las obras del artista por las salas para colocarlas al lado de las de Francisco de Zurbarán, Gustave Courbet y, por supuesto, Eugène Delacroix: «[P]idió ver algunos de sus cuadros al lado de los de Delacroix titulados *La Mort de Sardanapale* [La muerte de Sardanápalo, 1827], *Scènes des massacres de Scio* [La matanza de Quíos, 1824] y *Las mujeres de Argel* (1834; fig. 1). Muy a menudo me hablaba de pintar su propia versión de *Las mujeres de Argel* y asimismo me había llevado al Louvre una vez al mes [de media] para estudiar el lienzo». A su regreso a la casa de la rue des Grands-Augustins, Gilot preguntó a Picasso qué le había parecido la comparación con Delacroix. «Sus ojos se entornaron y replicó: “Qué cabrón. Es realmente muy bueno”»¹. Al parecer, debemos creer que se había plantado la semilla de la que brotaría, unos siete años después, esa gran serie de lienzos. Contado así, es un relato irresistible: el maestro moderno se enfrenta a sus predecesores en el santuario consagrado del museo, asume con valentía el peso de la preocupación por la influencia de sus predecesores y reconoce a regañadientes la enormidad del reto. La Historia del Arte se mueve en ese circuito entre el depósito institucional y el espacio, igualmente soberano, de la creación; todo lo demás se hace a un lado por ser insignificante.

Sin embargo, es curioso que esos mismos estudiosos hagan caso omiso de la anécdota inmediatamente anterior a la exposición que hace Gilot del desfile triunfal por las salas del Louvre. A su llegada al museo, Salles había llevado a la pareja a una gran sala situada debajo de la cubierta donde se conservaban las obras donadas. «No había casi nada en el almacén, excepto una enorme pieza de tela que cubría los suelos, una tela vieja, sucia y muy arrugada. Los guardas tomaron los lienzos de Pablo [...] y caminamos sobre la arrugada tela para realizar el experimento». En ese momento, Salles chilló, presa del pánico: «“Por Dios santo, apártense de ahí”»². La tela vieja que estaban pisando Picasso y los demás era en realidad la pintura de techo de Delacroix *Apollon vainqueur du serpent Python* [Apolo vencedor de la serpiente Pitón, 1850-1851], que se había retirado de su ubicación en la Galerie d'Apollon para

¹ Françoise Gilot y Carlton Lake, *Life with Picasso*, Nueva York, McGraw-Hill, 1964, p. 203 [ed. cast.: *Vida con Picasso*, Jaime Piñero (trad.), Barcelona, Editorial Bruguera, 1965, pp. 193-194].

² *Ibíd.*, p. 202 [ed. cast.: p. 193].

restaurarla. ¿Cómo es posible no entender este relato como una inversión casi exacta de las condiciones de la «prueba» que seguiría de inmediato? En lugar del reconocimiento de los logros de los predecesores del artista y de la aceptación de su propio puesto en el largo historial de la tradición, nos encontramos ahora con una profunda falta de reconocimiento (el Delacroix se percibe no como un cuadro, sino como «una tela vieja, sucia y muy arrugada») y con un claro antagonismo, que se evidencia al pisotear literalmente a sus antepasados. En lugar de la comparación realizada en el plano vertical idealizado de la sublimación visual, tenemos ahora la lucha con el plano material, horizontal y prosaico, la venganza, podríamos decir, de Pitón ante Apolo. Lo que en un principio se antojaba una historia sobre la continuidad ininterrumpida de la tradición y sobre los inicios artísticos acaba hablándonos de violencia implícita y de finales. Y tal vez sea esto último lo que, al fin y al cabo, suponga una introducción más veraz a *Las mujeres de Argel*.

Podría permitirnos, por ejemplo, situar los cuadros en la larga trayectoria de las «tácticas vanguardistas» que definieron gran parte de la historia de la modernidad a partir de finales del siglo XIX. *Las mujeres de Argel* se inscribe de manera más provechosa en el juego estratégico de referencia, deferencia y diferencia esbozado por Griselda Pollock que en los simples arcos biográficos de la vida del artista que solemos encontrar en los estudios sobre Picasso³. En concreto, que, su antiguo deseo de hacer «una versión propia» de *Las mujeres de Argel* se ve cumplido por fin cuando está acabando el año 1954 y, según nos cuentan, observa en el perfil de su nuevo amor, Jacqueline Roque, un eco sorprendente de la figura sentada con una rosa en el pelo que aparece a la derecha en el cuadro de Delacroix, sosteniendo el tubo del narguile. Esas interpretaciones biográficas se han desacreditado lo suficiente como para que no haga falta insistir en que no son adecuadas. Otras versiones multiplican los posibles orígenes de esas obras. Tenemos la historia de Roland Penrose, al que, en su visita al taller del artista pocos días después de que pintara la última versión de la serie, la referencia a Henri Matisse, que acababa de morir, le resultó inconfundible: «A primera vista, los interiores moros y las poses provocativas de las muchachas desnudas me recordaron a las odaliscas de Matisse». Cuando se lo preguntó, el artista confirmó esa impresión: «“Tienes razón —dijo Picasso riéndose—. Cuando murió, Matisse me legó sus odaliscas”»⁴. O la de Pierre Daix, el cual, al remontarse a la génesis de la serie, añade que el interés del artista por la pintura de Delacroix debía de haberse «intensificado con la noticia del estallido de la lucha de los argelinos por la independencia»⁵. Lo cierto es que no puede evitarse la sorpresa ante la coincidencia de las fechas: el lunes 1 de noviembre de 1954, el Frente de Liberación Nacional (FLN) inició su lucha armada por la independencia con una oleada de seis ataques contra objetivos franceses en Argelia; ese mismo miércoles 3 de noviembre, murió Matisse. Seis semanas después, el lunes 13 de diciembre, Picasso pintó los dos primeros lienzos de *Las mujeres de Argel*. Para

³ Véase Griselda Pollock, *Avant-Garde Gambits, 1888-1893*, Nueva York, Thames and Hudson, 1993.

⁴ Roland Penrose, *Picasso. His Life and Work*, Berkeley y Los Ángeles, University of California Press, 1981, p. 396 [ed. cast.: *Picasso. Su vida y su obra*, Horacio González Trejo (trad.), Barcelona, Argos Vergara, 1981, p. 345].

⁵ Pierre Daix, *La Vie de peintre de Pablo Picasso*, París, Éditions du Seuil, 1977, p. 359.

el historiador, la cuestión será cómo, o incluso si, pueden insertarse los dos primeros hechos en un relato del tercero.

Sin embargo, antes de intentarlo es necesario señalar que ninguno de los contemporáneos de Picasso que nos ha dejado testimonio de las diez semanas en las que el artista centró su atención en la serie hace mención alguna a los hechos de Argelia, ni Penrose ni Daniel-Henry Kahnweiler, nuestros dos mejores testigos de los días entre mediados de diciembre de la serie. No debería ser demasiado sorprendente: en aquella primera etapa, aún no se tenía la sensación de que en Argelia hubiera una «guerra», tan solo unos cuantos «problemas norteafricanos», como rezaba el epígrafe habitual en las páginas interiores del periódico *Le Monde* en aquellos meses. Durante el invierno de 1954-1955, los franceses prestaban más atención a las negociaciones en curso con las facciones nacionalistas de Túnez y Marruecos que a la actuación de lo que todavía consideraban «bandas de forajidos» del Aurés. En aquellas semanas, Argelia únicamente apareció en primera página de *Le Monde* en siete ocasiones, casi siempre en relación con las reformas propuestas por el ministro del Interior, François Mitterrand, y otros asuntos gubernamentales de la metrópoli. En consecuencia, debemos abandonar ya desde un primer momento toda ilusión de que esas obras puedan de algún modo verosímil «interpretarse como un comentario directo» de aspecto alguno del conflicto⁶. No cabe duda de que Picasso estaba al día de la opinión del Partido Comunista Francés (PCF) sobre Argelia gracias al pintor Édouard Pignon y a su mujer, la crítica y periodista Hélène Parmelin, amigos que en la práctica hacían las veces de intermediarios entre el artista y el partido⁷. No obstante, el PCF no dejaba de tener sus propias ambivalencias al respecto: a juzgar por la cobertura inicial del conflicto en *L'Humanité*, aunque a partir del número del 3 de noviembre de 1954 se denunció sistemáticamente la represión colonial blanca, la formación vacilaba en su apoyo a la «independencia» de Argelia y prefería hablar de «libertad» para los argelinos, un titubeo revelador a la luz de las exigencias del FLN para la restauración de un Estado argelino soberano. «Libertad», «independencia»: son términos a los que tendremos que volver.

No obstante, sobre el desarrollo estético de los cuadros podemos tener bastante más certeza. Iniciados el 13 de diciembre de 1954, los quince lienzos de la serie *Las mujeres de Argel* se terminaron esporádicamente a lo largo de los meses siguientes: cuatro cuadros relativamente pequeños producidos en las últimas semanas del año (variaciones de la A a la D, entre el 13 de diciembre de 1954 y el 12 de enero de 1955), una pausa de dos semanas, luego tres estudios modestos más a mediados de enero de 1955 producidos en días consecutivos (de la E a la G, del 16 al 18 de enero), después un cambio la semana siguiente hacia formatos considerablemente mayores con tres cuadros pintados también a razón de uno al día (de la H a la J, del 24 al 26 de enero) y un último arrebato de actividad tras otra pausa de una semana de duración, cuando Picasso pintó a lo largo de nueve días de febrero las que serían las

⁶ Es la postura defendida en Lynda Morris y Christoph Grunenberg, «What Picasso Stood For», en Morris y Grunenberg (eds.), *Picasso. Peace and Freedom*, Londres, Tate, 2010, p. 16.

⁷ Donde mejor se explica su lugar en la vida de Picasso es en Gertje R. Utey, *Picasso. The Communist Years*, New Haven y Londres, Yale University Press, 2000.

Fig. 1:
Eugène Delacroix
*Femmes d'Alger dans leur
appartement*
[Mujeres de Argel en su
apartamento]
1834

Fig. 2:
Pablo Picasso
Les Femmes d'Alger (version O)
[Las mujeres de Argel
(versión O)]
1955



últimas cinco versiones (de la K a la O [fig. 2], entre el 6 y el 14 de febrero). Para seguir su progreso sería difícil superar el análisis de Leo Steinberg, según el cual el drama principal de la serie se centra en la figura de la derecha, la que en Delacroix fuma el narguile, si bien Picasso traspassa ese papel a su compañera de la izquierda, más hierática; después de los dos primeros lienzos del 13 de diciembre, en los que aparece durmiendo plácidamente, el artista la hace girar para que pueda reclinarse sobre el costado con extravío y las piernas entrelazadas en el aire. Steinberg la llama «la Durmiente», y el problema, según lo formuló Picasso, era colocarla «simultáneamente tumbada sobre el vientre y en decúbito supino; dicho de otro modo, hacer que se vea tanto por delante como por detrás, pero [...] sin desmembramiento físico, sin separación de caras, sino como un cuerpo compacto y contorneado que no se niega ni como objeto de visión ni como presencia egocéntrica»⁸.

Este problema se presenta prácticamente en cuanto la Durmiente se coloca de lado y alcanza un punto crítico en el primero de los grandes lienzos de finales de enero, la versión H, pintado el lunes 24. En él, el cuerpo pierde su integridad, se vuelve incoherente: las dos vistas, boca arriba y boca abajo, se dividen mediante lo que Steinberg denomina una «tierra de nadie, donde el color es turbio y una cuña negra reconoce la imposibilidad de la tarea. Las partes se seccionan como un tronco partido por la mitad. Separados por ciento ochenta grados, los aspectos en contraste se niegan a amalgamarse»⁹. La solución solo se presentó dos semanas después, en la versión M del viernes 11 de febrero, donde se alcanza la simultaneidad al transformar el contorno interior de la figura en un «eje giratorio» que presenta alternativamente vistas izquierdas y derechas¹⁰. Aspectos divergentes se combinan en una única forma convergente que John Elderfield ha llamado «una imagen plegada de forma imposible»¹¹. Seríamos más precisos si la calificáramos de estructura reflejada constituida en la línea que forma al mismo tiempo el surco vertebral y el eje frontal, y que resulta aún más prominente en las dos últimas variantes de *Las mujeres de Argel*, los lienzos N y O de mediados de febrero¹².

Se trataba, por descontado, de un problema psíquico además de formal, y la solución encontrada en febrero de 1955 es parte integrante del erotismo presente en toda la serie: ver el cuerpo de la mujer, el cuerpo del otro, en su integridad, de un solo vistazo. Steinberg lo reconoció y describió la simultaneidad de las vistas de la figura boca arriba y boca abajo como una cuestión de posesión erótica así como una investigación sistemática y simultánea de «diagrama y abrazo». Las figuras de los cuadros de Picasso, «objetos de una posesividad perfecta, ocupan un espacio invadido, como el interior de un bolsillo, como el juego del cordel», escribe, con un lenguaje que se antoja de una emotividad peculiar teniendo en cuenta el contexto. Aquí el invasor es el ojo del artista, que habita el cuadro como «una caricia errante»¹³. Si Picasso, según el recuerdo de Daix, se imaginaba a Delacroix como un tímido *voyeur* del harén, su entrada sería descarada y la visión se convertiría

⁸ Leo Steinberg, «The Algerian Women and Picasso at Large», en *Other Criteria. Confrontations with Twentieth-Century Art*, Nueva York, Oxford University Press, 1972, pp. 141-142.

⁹ *Ibíd.*, p. 151.

¹⁰ *Ibíd.*, p. 143.

¹¹ John Elderfield, «Chapter 33», en Elizabeth Cowling et al., *Matisse Picasso*, Londres, Tate, 2002, p. 334.

¹² Recojo aquí los términos utilizados por Rosalind E. Krauss al describir cómo recurre Picasso a una gramática generativa de forma estereométrica en sus balcones de 1919; en particular, la autora plantea este argumento al referirse al texto de Steinberg citado más arriba. Véase Krauss, *The Picasso Papers*, Nueva York, Farrar, Straus and Giroux, 1998, pp. 194-199 y 261, n. 80 [ed. cast.: *Los papeles de Picasso*, Mireya Reilly de Fayard (trad.), Barcelona, Gedisa, 1999].

¹³ Steinberg, *op. cit.*, p. 234.

¹⁴ «Picasso me contaba a su manera inimitable que se imaginaba a Delacroix como un tímido voyeur del harén: “Y además fue uno de los primeros turistas después de la conquista, lo cual debió de cambiar las cosas en los harenes. En cualquier caso, antes de eso, Delacroix se habría quedado en la puerta [...] y nunca habríamos tenido *Las mujeres de Argel*”», en Daix, óp. cit., p. 363, n. 11.

¹⁵ Véase T. J. Clark, *Picasso and Truth. From Cubism to Guernica*, Princeton y Oxford, Princeton University Press, 2013, p. 79. En ese sentido, Zeynep Çelik señala acertadamente el eco del imperativo militar francés para «penetrar» en los espacios hasta la fecha inaccesibles de la *kasbah* [alcazaba] argelina. Véase Zeynep Çelik, «Colonial/Postcolonial Intersections. “Lieux de mémoire” in Algiers», en «France and Algeria. From Colonial Conflicts to Postcolonial Memories», *Historical Reflections / Réflexions historiques*, 28, n.º 2, verano del 2002, pp. 156-162.

¹⁶ Daniel-Henry Kahnweiler, «Entretiens avec Picasso au sujet des *Femmes d'Alger*», *Aujourd'hui. Art et architecture*, n.º 4, septiembre de 1955, p. 12. El comentario data del martes 25 de enero de 1955, cuando Picasso estaba empezando la variación I.

¹⁷ Yve-Alain Bois, *Matisse and Picasso*, París, Flammarion, 1998, p. 231.

¹⁸ Elizabeth Cowling, *Visiting Picasso. The Notebooks and Letters of Roland Penrose*, Londres, Thames & Hudson, 2006, p. 104.

¹⁹ Penrose, óp. cit., p. 395 [ed. cast.: p. 345].

para él en un instrumento de ocupación íntima¹⁴. El título completo del cuadro del francés era *Femmes d'Alger dans leur appartement* [Mujeres de Argel en su apartamento], con lo que subrayaba el espacio en el que encontramos a las tres mujeres, asistidas por la sirvienta negra. La profundidad de la habitación, escondida a medias por una cortina que nos invita a adentrarnos en sus recovecos más íntimos, se sugiere con las baldosas de fayenza y sus dibujos florales esquemáticos. En la pared cuelga un espejo veneciano con su marco rococó, mientras que algunos objetos de vidrio de Murano, de cristal, de latón y de peltre se exhiben en un estante o se vislumbran tras las puertas de madera de una hornacina. En gran parte de la serie, Picasso conserva las baldosas, pero el resto de esa parafernalia orientalista se elimina; en la última versión, el lienzo O, ha desaparecido incluso el vestigio de la fayenza. Tan solo el arco de cerradura, trasladado a un reflejo del espejo que cuelga al fondo de la estancia, sigue sugiriendo una atmósfera norteafricana. Sin embargo, el aire de recinto doméstico permanece. Se nos recuerda, como ha señalado T. J. Clark, que el interior, la habitación («ese pequeño espacio de posesión y manipulación») había sido la premisa misma del cubismo de Picasso, lo cual no es menos cierto en el caso de la serie de 1954-1955. No obstante, lo que se poseerá aquí no serán los avíos de la modelo burguesa, sino los cuerpos desnudos del harén, un escenario tan íntimo como el revestimiento de un bolsillo¹⁵.

Tomar posesión de esos cuerpos era también aceptar la herencia de las odaliscas de Matisse. «Cuando murió, Matisse me legó sus odaliscas», recuerda Penrose que dijo Picasso. Unas semanas antes, mientras pintaba las versiones más claramente matisseanas de la serie, había comentado a Kahnweiler: «A veces me digo que esto tal vez sea una herencia de Matisse. Al fin y al cabo, ¿por qué no íbamos a heredar de los amigos?»¹⁶. Yve-Alain Bois ha asegurado que la serie *Las mujeres de Argel* es una especie de «duelo» por la pérdida de ese interlocutor, lo cual parece cierto siempre que reconozcamos el antagonismo e incluso la agresión existentes en ese duelo¹⁷. Picasso hereda de los muertos al tiempo que mata una vez más a su rival: en las notas de la visita al estudio de Grands-Augustins, Penrose escribe sobre el artista: «Sin duda, piensa mucho en Matisse, en especial desde su muerte, pero [...] curiosamente los desnudos son más eróticos y más fieros que el orientalismo de hotel de M.»¹⁸. Así, describe esas escenas como orgiásticas, con las mujeres despojadas de las blusas y las joyas, y con curvas descaradas que definen pechos generosos y traseros redondos. Lo que era discreto en Delacroix y en Matisse se vuelve extravagante en Picasso, con un legado que se acepta y se rebate a un mismo tiempo. Y esa sexualidad impregna todo el lienzo: «[L]a seducción de la figura femenina —explica Penrose— ya no está velada y segregada, sino que inunda todo el cuadro, afectando hasta al último rincón y abriendo la escena desde un confinamiento en penumbra hasta la luz del sol»¹⁹.

Esas frases, redactadas por Penrose a finales de los años cincuenta del siglo XX, ilustran los recursos de la historia para penetrar en esos cuadros mediante

juegos alusivos complejos y bastante indirectos: la sexualidad de las mujeres argelinas de Picasso ya no queda velada ni segregada, su confinamiento entre las sombras ha llegado a su fin. El «*je ne sais quel haut parfum de mauvais lieu*»²⁰ que Charles Baudelaire había detectado en el cuadro de Delacroix (su atmósfera de melancolía implacable) se disipa definitivamente en favor de una libertad recién descubierta al aire libre. Existe, con respecto a *Las mujeres de Argel*, una curiosa tendencia por parte de los comentaristas de Picasso a describirlo como si en cierto modo estuviera liberando a las mujeres de piel marrón que representa en esos lienzos. Lo vemos en el relato de Parmelin, escrito, al igual que el de Penrose, hacia finales de la década de 1950: «estando ya todas las mujeres emancipadas» en el harén de Delacroix en el siglo transcurrido entre su cuadro y los de Picasso; en estas nuevas obras, aparecen «en vías de tomar todas las libertades del siglo sin renegar jamás de su nacimiento»²¹. Daix desarrolla el tropo y nos recuerda: «A Picasso siempre le encantó liberar a las bellezas del harén», del mismo modo que «le gustaba entregar a las reclusas de Jean-Auguste-Dominique Ingres a los placeres de la playa»²². Las mujeres, antaño segregadas por una sociedad musulmana opresora, se convertirán aquí en auténticos súbditos femeninos emancipados de la Francia de mediados de siglo. En ese sentido, podemos observar que los rasgos de Jacqueline Roque, compañera de Picasso en aquellos años, son evidentes en el lienzo O, el último de la serie; sin embargo, introducir su fisonomía en el cuadro no fue tanto una cuestión de resaltar su parecido con la mujer sentada a la derecha en la obra de Delacroix (como suele defenderse con tanta frecuencia en la bibliografía picassiana) como de imprimir las facciones de una francesa en las de una argelina. Volviendo al lenguaje de los periódicos, podríamos decir que estaba encantado de otorgar a sus sujetos la libertad (sexual), pero desde luego no de concederles la independencia.

Puede apuntarse que la guerra únicamente aparece en *Las mujeres de Argel* procedente del exterior, como una sombra que perturba el legado de sus predecesores (no solo Delacroix y Matisse, sino también Ingres y Paul Cézanne, los cuales tienen cierto eco en la serie). La guerra se interpondrá también para interrumpir el escrupuloso circuito entre museo y estudio que Picasso tenía la esperanza de recorrer en aquellos años de madurez, cuando pretendía confirmar su lugar en la Historia del Arte dialogando con los viejos maestros. Los hechos del 1 de noviembre de 1954 no están demasiado presentes en los orígenes de la serie, pero podría decirse que desempeñan un papel en su conclusión. Cuando Penrose visitó a Picasso el 16 de febrero, no estaba en absoluto claro que el último lienzo de la serie fuera a ser el último; cuenta que el artista explicó: «“Las pinturas nunca se acaban en el sentido de que repentinamente están listas para ser firmadas y enmarcadas. Generalmente se detienen cuando el momento es oportuno porque ocurre algo que rompe la continuidad de su desarrollo”»²³. Para Penrose, ese algo sería una partida imprevista hacia Vallauris a mediados de febrero para solucionar asuntos financieros, una interrupción inoportuna con la que sin

²⁰ N. de la E.: Charles Baudelaire, «Salon de 1846. Eugène Delacroix», en *Œuvres complètes de Charles Baudelaire*, vol. II, *Curiosités esthétiques*, Paris, Michel Lévy frères, 1868, p. 115 [ed. cast.: «Salón de 1846. Eugène Delacroix», en *Salones y otros escritos sobre arte* [1996], Carmen Santos (trad.), Madrid, Antonio Machado Libros, 2017].

²¹ Hélène Parmelin, *Picasso Plain. An Intimate Portrait*, Humphrey Hare (trad.), Nueva York, St. Martin's Press, 1963, p. 78 [ed. cast.: *Picasso en el ruedo*, Domingo Pruna (trad.), Barcelona, Plaza & Janés, 1961, pp. 90-91]. Cabe señalar en este contexto la mayor amplitud de la reconstrucción de la sexualidad femenina de la clase media que se produjo durante esos años en Francia, una transformación marcada por «escándalos» como la publicación de *Buenos días, tristeza* de Françoise Sagan en 1954 o el estreno de la película de Roger Vadim *Y Dios creó a la mujer* en 1956. Véase un planteamiento crítico de este asunto en Jen Kennedy, «Charming Monsters. The Spectacle of Femininity in Postwar France», *Grey Room*, n.º 49, otoño del 2012, pp. 56-79.

²² Daix, *op. cit.*, p. 359.

²³ Penrose, *op. cit.*, p. 397. [ed. cast.: p. 346].

Fig. 3:
 Martial Raysse
Soudain l'été dernier
 [De repente el último verano]
 1963



pretenderlo dio por terminada su contienda con Delacroix. Tal vez esas mismas «complicaciones en la propiedad» de algo hicieron las veces de reconocimiento sublimado de la imposibilidad de heredar realmente el legado de Matisse y sus odaliscas, del hecho de que los «problemas norteafricanos» de la prensa habían imposibilitado la posesión de esos cuerpos en concreto. A pesar de toda su energía orgiástica, *Las mujeres de Argel* cierran un gran ciclo de la pintura francesa. Parmelin recordaba haberlas visto expuestas en grupo en el verano de 1955 en la gran retrospectiva de Picasso celebrada en el Musée des arts décoratifs de París. «[Y]o las miraba con una especie de serenidad; estaban allí cosidas en su piel final, en su sitio final. El tratado de paz había sido firmado el mismo día que la tela»²⁴. El tono elegíaco, funerario incluso, es inconfundible, si bien el verdadero acuerdo de paz aún tendría que esperar otros siete años.

²⁴ Parmelin, óp. cit., p. 79 [ed. cast.: p. 92].

²⁵ Kahnweiler, óp. cit., p. 12. N. de la E.: la mención a Arthur Rimbaud corresponde a una frase del poeta empleada en sendas cartas enviadas a Georges Izambard y Paul Demeny en mayo de 1871, conocidas y recopiladas como *Lettres du voyant* [ed. bilingüe fr.-cast.: *Iluminaciones seguidas de las Cartas del vidente*, Juan Abeleira (trad.), Madrid, Ediciones Hiperión, 1995].

Al referirse a su visita a Picasso del 25 de enero junto con el editor André Lejard, Kahnweiler recuerda que la conversación se centró en el proceso creativo. El artista cuenta que lo obsesionan las voces de desconfianza en sí mismo, que cuestionan sin cesar las decisiones que toma en el lienzo. Al acabar esas observaciones, cita la famosa frase de Arthur Rimbaud «*Je est un autre*» [Yo es otro]²⁵. Y, sin embargo, tenemos que reconocer que la cuestión histórico-mundial que se planteaba en aquel momento giraba más bien sobre la posibilidad de que el otro se convirtiera en un «yo». La historia posterior de *Las mujeres de Argel* tiene que ver precisamente con las relecturas «poscoloniales» de los propios argelinos, no solo del eje Delacroix-Picasso en

concreto, sino de todo el régimen de la representación colonial francesa de las mujeres árabes en general²⁶. En Francia, la ejecución de esa historia llevó a una domesticación concienzuda de la odalisca, encarnada en las artes plásticas muy especialmente por *Soudain l'été dernier* [De repente el último verano, 1963; fig. 3] de Martial Raysse, exponente del nuevo realismo. Esta bañista recostada, sacada de las páginas de *Elle* o *Marie Claire*, es una versión de celofán de las mujeres de Matisse y Picasso, con los colores ahora realzados con sorprendentes yuxtaposiciones de un verde y un naranja intensos, o un azul pizarra al lado de un frambuesa. Tres años antes, en 1960, Raysse se había negado a luchar en Argelia y había preferido la reclusión durante varios meses en un hospital psiquiátrico al reclutamiento; y, si bien el título de la obra hace referencia a la reciente película, basada en la obra de teatro de Tennessee Williams, *Suddenly, Last Summer* (1959, dir. Joseph L. Mankiewicz), cabe señalar que en 1963, «el último verano» hacía referencia en el sentido más literal a 1962, cuando los acuerdos de Évian concedieron por fin la independencia a Argelia. *De repente el último verano* es, pues, una obra que sin duda alguna expresa la alegría de las primeras *vacances* después de la guerra, el primer verano de paz desde 1954. Pero es también la expresión de una corrupción de la larga tradición de la odalisca, de esa venerable fascinación por «lo oriental» que había ofrecido a los artistas franceses durante mucho más de un siglo figuras que ofrecían «[s]ensualidad, promesa, terror, sublimidad, placer idílico, intensa energía», en palabras de Edward Said²⁷, quien años después reconocería el curioso poder creativo de tales «imágenes de la autoridad imperial de Occidente», su «capacidad para producir imágenes extrañamente autónomas desde el punto de vista tanto intelectual como estético»²⁸. *Las mujeres de Argel* de Picasso fueron las últimas de esa estirpe; representan el último momento en el que tales imágenes podían imaginarse como «autónomas» de la historia que las generaba. Y es que, una vez limpia de su otredad, la odalisca resulta sorprendentemente poco erótica, queda debilitada; se convierte en el recorte de Raysse. Transportado a la otra orilla del Mediterráneo, a las playas de la Costa Azul, el drama de la posesión erótica se transforma en el espectáculo incruento de la imagen publicitaria, la *pin-up*, la mercancía.

²⁶ En especial, Assia Djebar, «Forbidden Gaze, Severed Sound» [1979], en *Women of Algiers in Their Apartment*, Marjolijn de Jager (trad.), Charlottesville y Londres, University of Virginia Press, 1992, pp. 133-151; y Malek Alloula, *The Colonial Harem* [1981], Myrna Godzich y Wlad Godzich (trads.), Minneapolis y Londres, University of Minnesota Press, 1986.

²⁷ Edward Said, *Orientalism*, Nueva York, Vintage Books, 1979, p. 118 [ed. cast.: *Orientalismo*, Maria Luisa Fuentes (trad.), Barcelona, Debate, 2002, p. 168].

²⁸ Edward Said, *Culture and Imperialism*, Nueva York, Vintage Books, 1994, p. 110 [ed. cast.: *Cultura e imperialismo*, Nora Catelli Quiroga (trad.), Barcelona, Anagrama, 2016, pp. 184-185]. Tales imágenes se han tratado en un amplio abanico de estudios de la Historia del Arte, pero aquí podríamos destacar, como momento fundacional, a Linda Nochlin, «The Imaginary Orient», en *The Politics of Vision. Essays on Nineteenth-Century Art and Society*, Nueva York, Harper and Row, 1989, pp. 33-59.

MOMENTOS DE UNA HISTORIA COMPARTIDA LA PRESENCIA DE ARTISTAS AFRICANOS EN PARÍS (1944-1968)

Maureen Murphy

En el primer cortometraje rodado por cineastas africanos en 1955, el barrio latino de la capital francesa se convierte en «África del Sena», expresión que designa bien la presencia de la comunidad africana en París, una ciudad a la que los directores Paulin Soumanou Vieyra, Jacques Mélo Kane y Mamadou Sarr llaman «capital del mundo, capital del África negra». Pero para ellos París es también la ciudad «de los días sin pan, de los días sin esperanza». Un «París de la soledad que se compensa con la eterna fraternidad» a donde uno va para «reunirse, encontrarse». Al término de la Segunda Guerra Mundial, cuando se firman los acuerdos de Bandung y se rechaza el alineamiento, la ciudad conserva su estatuto de capital asociada al mundo de las ideas, a la libertad, al cosmopolitismo. Africanos, antillanos, asiáticos, europeos se cruzan en las terrazas de los cafés, en los sótanos donde se baila. Obreros, intelectuales o vagabundos se mezclan, se intercambian o se ignoran. La *Rive gauche*¹ aparece como la tierra de los encuentros, de las promesas, de una «aventura ambigua» tal como la llamaría el novelista Cheikh Hamidou Kane en 1961². De hecho, es en París donde autores como Frantz Fanon, Aimé Césaire, Albert Memmi o Léopold Sédar Senghor fabrican las herramientas de una contestación anticolonialista y forjan las palabras que les permitan invertir las relaciones de poder. Paradójicamente, este «desvío» por París resulta sin embargo decisivo: la mayoría de los actores de los movimientos independentistas estudian allí a fin de regresar luego a casa para dirigir el país o participar en las reivindicaciones independentistas en Senegal, en Argelia o en el Caribe. Si se conoce bastante bien la historia de los intelectuales o novelistas negros pasados por la capital, queda por escribir la de los artistas plásticos.

¹ N. de la E.: la *Rive gauche*, que puede traducirse como «orilla izquierda», por su situación respecto al río Sena, da nombre a la parte sur de la ciudad de París. Es también la expresión que con frecuencia se utiliza para designar a la escena creativa, asociada a la bohemia e integrada por artistas, escritores e intelectuales de orígenes diversos, que se estableció en esta zona a principios y mediados del siglo XX. Los sótanos (*caves*, en francés) a los que se ha aludido anteriormente eran el escenario predilecto para los conciertos de música *jazz*, muy populares en el periodo que nos ocupa.

² Cheikh Hamidou Kane, *L'aventure ambiguë*, París, Julliard, 1961 [ed. cast.: *La aventura ambigua*, Patricia de Gispert Segura (trad.), Barcelona, Elipsis Ediciones, 2006].

La mayoría de las publicaciones que abordan el tema consisten en relatos especializados, redactados desde el enfoque de una especificidad geográfica que tiende a colocar a esos artistas fuera de la historia. Deseoso de enmarcar las corrientes artísticas de la época en un contexto globalizado, pasando por alto las categorías continentales, Okwui Enwezor organizó la exposición *Postwar: Art Between the Pacific and the Atlantic 1945-1965* [Posguerra. Arte entre el Pacífico y el Atlántico, 1945-1965] en el Haus der Kunst de Múnich en 2016. Aunque se exhibieran varias obras de artistas africanos, el catálogo casi no les concede ningún espacio. Este silencio traduce probablemente las dificultades encontradas por los investigadores y los conservadores de esa época: la falta de archivos, la escasez de obras conservadas o asequibles y la dificultad de concebir herramientas teóricas adaptadas a este momento de historia compartida. Pues, igual que los autores anticolonialistas escriben en el idioma del opresor para repensarlo mejor, estos artistas plásticos elaboraron

un arte combinando las señas de una «modernidad» occidental con referencias africanas en una mezcla que mata, e incluso remata, la idea de autenticidad; aun siendo a veces reivindicada por los mismos autores o por los políticos. Contradictorias, paradójicas y ambiguas, las obras realizadas por estos creadores escapan a las categorías estilísticas de la época, o por lo menos las interrogan a la par que retoman en ocasiones sus códigos (la abstracción, el expresionismo, una forma de primitivismo), para volver a pensarlas mejor y transformarlas. Si existe una dimensión anticolonialista en sus producciones, ella no tiene por qué coincidir con un pensamiento anti-occidental. El primitivismo de los artistas europeos de principios del siglo XX rebatía las normas, el «buen gusto» y la autoridad de las instituciones occidentales apoyándose en referencias africanas, oceánicas o americanas. Pero para los artistas de regiones consideradas por entonces como «primitivas», lo que está en juego es bastante más complejo y se sitúa entre la reapropiación de signos asociados con la «modernidad» occidental y la puesta en valor de un patrimonio local en aras de forjar un arte «nuevo»³, adaptado a su sociedad al tiempo que capaz de dialogar con Europa o con los Estados Unidos en pie de igualdad. La mayoría de los artistas que participan en la implementación de un arte «moderno» en Sudáfrica (Gerard Sekoto, Ernest Mancoba), en Argelia (Mohammed Khadda, Abdallah Benanteur), en Etiopía (Alexander Boghossian), en Senegal (Iba N'Diaye, Papa Ibra Tall) o en Costa de Marfil (Christian Lattier) en la década de 1960, pertenecen a una generación nacida en los años veinte y treinta, y cuya estancia en el París de los años cincuenta contribuye a su formación política, intelectual y artística. La mayoría volverá a su país de origen para enseñar y formar parte del movimiento de descolonización de principios de los años sesenta. Algunos de ellos, decepcionados por los «soles de las independencias»⁴, volverán a París a mediados de esa década.

París, ¿por qué?

La fuerza de atracción de la capital parisina estriba sin duda en la imagen que transmite (a menudo relativizada una vez enfrentada con la realidad). París sería la ciudad de todos los posibles, una tierra de libertad, fraternidad e igualdad sin las trabas de las discriminaciones raciales, una capital artística donde confluyen artistas del mundo entero: novelistas y músicos de *jazz* afroamericanos huyendo de la segregación, artistas de la diáspora judía, escritores escapando de los regímenes totalitarios europeos. Son muchos los que allí se encuentran y que son etiquetados como «Escuela de París», en un intento por unificar mejor la diversidad de sus aportaciones y poner en valor la identidad urbana. Los artistas procedentes del mundo colonial no son incluidos en esa categoría, lo que no quita para que estén muy presentes:

A partir de los años 1950 y hasta la Independencia —escribe el pintor argelino Mohammed Khadda—, muchos de nuestros pintores se

³ Véase Mohammed Khadda, «Éléments pour un art nouveau» [1972], en *Éléments pour un art nouveau suivi de feuillets épars liés et inédits*, Argel, Barzakh, 2015. Agradezco a Emilie Goudal sus consejos e indicaciones relativas al arte de Mohammed Khadda.

⁴ Ahmadou Kourouma narra las mañanas atormentadas de las independencias africanas en *Les Soleils des indépendances*, Montreal, Presses universitaires de Montréal, 1968 [ed. cast.: *Los Soles de las Independencias*, Mireia Porta i Arnau (trad.), Barcelona, Alpha Decay, Alfaneque (col.), 2005].

establecieron o pasaron temporadas en Francia y en Europa [...] en esta encrucijada de las artes que es París, confrontaron sus ideas y sus visiones con las búsquedas estéticas contemporáneas⁵.

Ni verdaderamente franceses, ni verdaderamente extranjeros, los súbditos del Imperio francés sometidos hasta 1946 al régimen del indigenismo adquieren el estatuto de ciudadanos de la Unión francesa en la mayoría de los países del África subsahariana. Es entonces cuando se implementa la libre circulación de personas entre Francia y Argelia, condiciones que favorecen el desplazamiento de los artistas por supuesto atraídos por París, pero también deseando salir de un marco que no les proporciona ninguna de las condiciones propias para la emergencia de un arte local.

Existen distintas escuelas de arte en el Imperio francés, algunas creadas en el siglo XIX (la Escuela de Bellas Artes de Argel en 1881), otras en el periodo de entreguerras (el Instituto de Bellas Artes de Túnez en 1923, la Escuela de Bellas Artes de Indochina, en Hanoi, en 1925, o la Sociedad de Amigos de las Artes en Dakar en 1928). Pero todas son diseñadas para los europeos, para formar, exponer y difundir el arte de los metropolitanos, considerados como los únicos detentores de una mente «moderna». En las colonias bajo dominio británico, algunos departamentos británicos están abiertos a los artistas locales durante la década de 1920⁶, lo cual explica probablemente que haya menos artistas anglófonos presentes en París. En general, se les proponen dos vías a los «indígenas»: adquirir las técnicas europeas (cuando se les permite el acceso a la enseñanza) o restaurar y perpetuar las tradiciones locales inspirándose en los modelos expuestos en los museos existentes a estos efectos⁷. Animados a reproducir más que a crear, imitar más que inventar, los artistas africanos también se enfrentan con el conformismo de las propuestas artísticas desarrolladas en las colonias. Las pinturas africanistas desarrolladas en el sur del Sáhara o el arte orientalista del norte de este continente ofrecen representaciones edulcoradas de un mundo a la vez idealizado y estereotipado en el que los «indígenas» posan sobre el telón de fondo de un decorado pensado para Europa y presentado como una tierra por conquistar, proveedora de bienes, de cuerpos entregados, de fruta por consumir. Documental a la par que propagandística, es precisamente esta pintura académica contra la que lucharon artistas como Pablo Picasso o Georges Braque en la década de 1910, y es fácil entender hasta qué punto el alcance anticolonialista del primitivismo europeo consiguió convencer a los artistas africanos de la generación «moderna». Sin embargo, esta elección no fue simple: «En Francia a Picasso se le acusaba de ser extranjero, aquí se nos acusaba de ser unos Picasso»⁸, escribe Mohammed Khadda. Librarse de semejante yugo a fin de establecer los fundamentos de un arte nacional constituye el tema de una lucha a la vez intelectual y moral que pasa, para algunos como el artista sudafricano Ernest Mancoba, por negarse a encarnar el papel del «primitivo»⁹.

⁵ Khadda, «Les premiers peintres algériens», en *Eléments pour un art nouveau*, óp. cit., p. 42.

⁶ Es el caso, por ejemplo, del Nigeria College of Arts, Science and Technology (Zaria), el cual dispensa una enseñanza académica europea y cuenta con escasos docentes africanos en un equipo mayoritariamente europeo. También se puede citar el Achimota College en Ghana, abierto a los africanos y a los europeos a partir de 1927, que imparte también una enseñanza clásica y técnica copiada del modelo británico, poco abierta a los experimentos modernos.

⁷ Véase Katazyna Pieprzak, *Imagined Museums: Art and Modernity in Postcolonial Morocco*, Minneapolis y Londres, University of Minnesota Press, 2010.

⁸ Khadda, «La colonisation», en *Eléments pour un art nouveau*, óp. cit., p. 37.

⁹ Ernest Mancoba, entrevista con Hans Ulrich Obrist (París, marzo de 2002), en *Conversations*, vol. 1, París, Manuella, 2007, p. 524. La autora agradece a Sarah Ligner sus consejos e indicaciones.

Frente al primitivismo

Formado en las escuelas misioneras de Sudáfrica, Ernest Mancoba inicia en ellas su carrera como escultor y sus primeras realizaciones se inscriben en el marco de lo religioso. Pronto destaca y es contactado en 1936 por el doctor N. J. van Warmelo, etnólogo y miembro del Departamento de Asuntos Indígenas, para supervisar un grupo de escultores africanos y producir «arte folclórico»¹⁰ con vistas a la próxima exposición imperial en Johannesburgo. «Estaba escandalizado —cuenta años más tarde—. Por lo que rechacé la propuesta lo más cortésmente posible»¹¹. Partir hacia Europa y, en especial, hacia París significa también escaparse de la esclerosis del mundo colonial:

En mi vida diaria me sentía cada vez más humillado por las condiciones que mi pueblo tenía que aceptar y me era cada vez más difícil el contenerme frente a determinadas situaciones. Ya entendía que jamás podría sentirme lo suficientemente libre: allá donde fuera, toparía con las barreras que el orden colonial había establecido en mi país¹².

Dos años más tarde, abandona Sudáfrica gracias a una beca, llega a Inglaterra y, luego, a París, donde se matricula en la Escuela de Artes Decorativas. Instalado en Dinamarca a partir de 1947 con la artista Sonja Ferlov, con la que contrajo matrimonio en París algunos años antes, Ernest Mancoba integra la rama danesa del movimiento CoBrA, y posa en 1948 en una fotografía tomada en Copenhague con ocasión de una de las primeras exposiciones del grupo¹³. Su cercanía con los miembros de CoBrA le vale su inclusión —*a posteriori*— en esa corriente artística de la posguerra: recientemente colgada en la Tate Modern al lado de los lienzos de Asger Jorn, integrada en la exposición *Modernités plurielles* [Modernidades plurales] del Centre Georges Pompidou (2014), pero fuera de la sala «África» y, por lo tanto, dentro de la historia¹⁴, la obra de Ernest Mancoba parece tomar el mismo camino que la de Jean-Michel Atlan (nacido en 1913 en Argelia) o de la de Matta (nacido en Chile en 1911), para quienes la identidad dejó de ser un factor de distinción, incluso de discriminación, en cuanto se les asoció a los grandes nombres de la modernidad occidental. Sin embargo, cuando se mira de cerca, las obras de Ernest Mancoba no se integran para nada en el espíritu primitivista de CoBrA: la expresividad saturada, la violencia sugerida por la energía centrífuga que se desprende de la máscara en la *Composition* [Composición, fig. 1] de 1940, parecen anunciar el espíritu de posguerra de CoBrA. Una interpretación que, sin embargo, no tiene en cuenta la simetría y el rigor de una repartición geométrica de las formas que no deja nada al azar. El carácter alucinatorio de algunos bosquejos (1938-1940) se nutre globalmente del diseño de las escarificaciones de las máscaras congoleñas, pero sin perder nunca su rigor estructural. Si aparecen referencias a las artes africanas en el trabajo de Mancoba, estas no actúan a modo de factores de deconstrucción, hibridación o destrucción de la forma. Las siluetas gráficas inspiradas en los relicarios *kota* de Gabón, surgidas en los años 1960 y 1970,

¹⁰ Íd.

¹¹ Íd.

¹² Íd.

¹³ Aunque aparezca en esa fotografía, Ernest Mancoba no participa en las exposiciones organizadas posteriormente por el grupo y permanece como una figura aparte.

¹⁴ Véase Maureen Murphy, «L'exposition modernités plurielles en question», en E. Chérel y F. Dumont (dirs.), *Histoire de l'art et postcolonialité en France*, Rennes, Les Presses universitaires, 2016, pp. 27-36.

Fig. 1:
Ernest Mancoba
Composition [Composición]
1940



conforman más bien al contrario su esqueleto arquitectónico. La ligereza, los tonos cálidos así como la neutralidad de determinados fondos asociados con la energía que se desprende de las pinceladas raspadas en los lienzos contrastan en extremo con los empastes de las obras de Jorn o de Pierre Corneille.

«En los años 1950 y 1960», cuenta Iba N'Diaye, «el término de “primitivismo” evocaba para mí los prejuicios racistas de los que consideraban que los africanos eran incapaces, tanto en las disciplinas artísticas como en cualquier otro campo, de pensar por sí mismos, de afirmarse como individuos liberados del yugo de las tradiciones»¹⁵. Igual de crítico se muestra Mohammed Khadda, quien no dudaría en criticar la manera en la que André Breton acogía los dibujos de Fatima Hadda (más conocida como Baya) en la revista *Derrière le Miroir* con motivo de su exposición en la Galerie Maeght de París en 1947: «No nos olvidamos de la revuelta positiva del surrealismo», escribe en 1972, «[...] pero no podemos afirmar que la actitud del autor de *Los vasos comunicantes* haciéndose por así decirlo el prospector de los talentos de ultramar (A. Césaire, W[ifredo]. Lam) carezca por completo de este eurocentrismo que tanto nos irrita»¹⁶. Nacida en 1931 en Argelia, sin formación académica, Baya presenta todos los atributos de la artista «primitiva» tal como la concebían los europeos de la época: cuando con apenas quince años expone en París pinta formas con colores vivos, lustrosos y con marcadas referencias a los paisajes del norte de África. El relato de su «descubrimiento», primero por parte de la propietaria de la finca en la que trabajaba, Marguerite Caminat, luego por Adrien Maeght de visita en Argelia en los años cuarenta, contribuiría probablemente a la construcción de la figura del artista de las lejanías. Una figura valorada por los surrealistas, apreciada por el mismísimo Picasso, quien se cruza con ella en Vallauris en 1949, pero reducida a su parte de alteridad en el proceso mismo de su celebración, un relato tachado por Khadda como «paternalista»¹⁷.

¹⁵ Iba N'Diaye, «À propos des arts plastiques dans l'Afrique contemporaine», en *Cahiers de la Maison de la Culture de Reims*, Reims, La Maison de la Culture de Reims, 1978.

¹⁶ Véase Khadda, «Premiers peintres algériens», óp. cit., p. 41.

¹⁷ Íd.

Si bien comparten con sus coetáneos europeos el interés por las artes extra europeas, ello no significa que los artistas africanos se suscriban a la visión que reúne en una misma esperanza regeneradora las referencias a la infancia, al exotismo o a la locura. Para asentar los fundamentos de un arte «nuevo», en ruptura con la pintura y los regímenes de valores coloniales, dichos artistas se inscriben en un mismo movimiento de regreso hacia los orígenes de la vanguardia, pero con el afán de inventar un arte que sea de su época, a la par arraigado y alimentado con distintas aportaciones visuales y conceptuales, ya vengan de Europa, de África o de Oriente Medio. Esos artistas se familiarizan, de este modo, con las artes del continente en los museos europeos o en las publicaciones de la época, al igual que sus coetáneos europeos: Ernest Mancoba consulta la obra *Primitive Negro Sculpture* [Escultura primitiva negra] de Paul Guillaume y Thomas Munro en la Biblioteca Nacional de Ciudad del Cabo en 1936, el pintor senegalés Iba N'Diaye realiza bosquejos de máscaras y de estatuillas en el París de los años cincuenta, mientras que Mohammed Khadda estudia allí las artes islámicas cuyas referencias atraviesan a partir de entonces su obra. Próximo a la abstracción de Nicolas de Staël o Maria Helena Vieira da Silva, Mohammed Khadda comparte también con Pierre Soulages, Georges Mathieu o Hans Hartung un interés por la caligrafía oriental que le permite replantearse la relación de la pintura con la realidad. Contribuyendo al impulso dado a la renovación del medio en París, participa en los Salones de las realidades nuevas¹⁸ de 1955, 1957 y 1958, y entra en contacto con los artistas presentes en la Académie de la Grande Chaumière donde da clases nocturnas. «Postulando que toda pintura es, por definición, abstracta», escribe Khadda, «ya que se distingue de la realidad bruta aunque se proponga representarla con la mayor fidelidad posible, no le daremos a la forma la importancia de la que carece para fijarnos sobre todo en la primacía del contenido o, para ser más exacto, de su elaboración»¹⁹. Resueltamente abstractos en esos años, sus lienzos irán adquiriendo una dimensión figurativa y más explícitamente política cuando vuelva a Argelia después de la guerra, en 1963²⁰.

La política de las formas

En *Les Casbahs ne s'assiègent pas* [Las alcazabas no se asedian, 1960-1982; fig. 2], el pintor introduce, por ejemplo, unos motivos inspirados en la caligrafía árabe que parecen surgir del suelo y cuya violencia gráfica, asociada con el color rojo cercado por el negro, viene a interferir con la disposición de las formas geométricas que dibujan la silueta de una ciudad acurrucada entre el cielo y el mar, en un segundo plano. Invirtiendo el sentido acostumbrado de la obra, Khadda orienta la mirada de derecha a izquierda (como en árabe), tomando como punto de apoyo las ametralladoras (arriba a la derecha) para expresar mejor la violencia de los conflictos de esos años. La fuerza plástica de las letras se convierte en un elemento estructural del cuadro, un contrapunto a la plenitud encarnada en la forma de la ciudad, la cual aparece a la vez asediada y protegida por los motivos representados. Si existe una estética del signo, esta adquiere aquí

¹⁸ N. de la T.: en el francés original, Salons des réalités nouvelles.

¹⁹ Khadda, «Et les artistes vont sortir de leur ghetto...», en *Éléments pour un art nouveau*, óp. cit., p. 55.

²⁰ Véase por ejemplo, *Torture ou Martyre* [Tortura o martirio], óleo sobre lienzo, 1968.

Fig. 2:
Mohammed Khadda
Les Casbahs ne s'assiègent pas
[Las alcazabas no se asedian]
1960-1982



una dimensión política asociada a la abstracción, como en la mayoría de las obras del pintor. Ubicado en el contexto de las luchas por la liberación de los pueblos colonizados y en relación con el apoyo soviético a los movimientos de liberación nacional, el hecho de optar por esa corriente no es nada evidente.

Considerada como una estética importada, asociada con el opresor así como con cierta élite, la abstracción parece en efecto incompatible con el esfuerzo de desalienación de los pueblos que reivindican los movimientos nacionalistas deseosos de elaborar un arte «auténtico» y comprensible por todos. «Se afirmó que la obra de arte debía servir a la revolución y a partir de esa premisa se creó un clima de coacción», escribe Khadda, «[...] La utilidad del arte se volvió el criterio número uno, la legibilidad obligatoria de la obra siguió empantanando la pintura en lo convencional»²¹. Repensar los fundamentos de la creación recurriendo a las pinturas rupestres de la meseta de Tassili n'Ajjer o a la caligrafía islámica resultaría más legítimo, según Khadda, en la medida en que dichos recursos no fuesen solamente locales, sino que se encontrasen en el origen del arte moderno tal como fue elaborado en Europa²². La relación de influencia se vería así invertida, o por lo menos relativizada, en favor del origen. Optar por esta vía, o escribir en francés para los intelectuales saliendo del imperio colonial francés, sería contradictorio solo en apariencia, según Iba N'Diaye: «La mayoría de nosotros [...] somos hijos de las ciudades africanas, creadas sobre todo en la época colonial, crisol de una cultura original, en la que, en función del país, van dominando las aportaciones extranjeras o autóctonas. De esta cultura que desconcierta tanto a los nostálgicos del África del “buen salvaje”, somos a la vez los hijos y los creadores»²³. El momento colonial constituye un momento de historia compartida, una puesta en escena sometida a una relación de poder instaurado en perjuicio de los pueblos colonizados, cierto es; pero que contribuyó también a acrecentar los intercambios y las circulaciones entre Europa y África. Cuando viajan a París, esos artistas participan en debates y experimentos que les hubiese sido imposible llevar a cabo en las colonias, estando estas sometidas a una vigilancia y una reglamentación estricta²⁴.

²¹ Khadda, «Nouveau souffle», en *Eléments pour un art nouveau*, óp. cit., p. 46.

²² Khadda también escribe: «Sabemos cuán provechosas les resultaron a [Paul] Gauguin y a [Vincent] Van Gogh las artes del Lejano Oriente, queda patente la paternidad de las artes negras sobre el cubismo (Picasso, Braque), igual que es innegable la influencia del arabesco sobre la obra de H[enri]. Matisse o, más recientemente, de [Georges] Mathieu, reclamándose este último, sin ambigüedad ninguna, de la caligrafía árabe», en *Eléments pour un art nouveau*, óp. cit., p. 38.

²³ Iba N'Diaye, «À propos des arts plastiques dans l'Afrique contemporaine», *Cahiers de la maison de la culture de Reims*, Reims, La maison de la culture de Reims, 1978.

²⁴ El decreto Laval de 1934 somete por ejemplo cualquier producción filmada a una solicitud de autorización del gobernador local, lo cual explica la escasez de películas dirigidas por africanos antes de las independencias.

En 1956, la revista *Présence africaine*, creada en París en 1947, organiza el Primer Congreso internacional de escritores y artistas negros. Allí se encuentran autores como Frantz Fanon, Léopold Sédar Senghor, Aimé Césaire o M. Jacques Stephen Alexis, venidos para debatir acerca de las condiciones de liberación de las culturas antes bajo la dominación europea, cuyos puntos de vista divergen en cuanto a las modalidades de dicha emergencia en la escena internacional. Cuando Senghor intenta defender y matizar la idea de «negritud», otros como Alexis abogan por la vía del nacionalismo, y Fanon evoca los riesgos de la instrumentalización de las culturas locales: «La cultura encasquillada, vegetativa, a partir de la dominación extranjera, es revalorizada. No es nuevamente pensada, tomada otra vez, hecha dinámica en su interior. Es gritada. Y esta revalorización súbita, no estructurada, verbal, recobra actitudes paradójicas»²⁵. Césaire concluye: «Estamos aquí para decir y para reclamar: dad la palabra a los pueblos. Dejad entrar a los pueblos negros en el gran escenario de la Historia»²⁶. Artistas como el sudafricano Gérard Sekoto o el nigeriano Ben Enwonwu asisten a ese congreso, y en el cartel se puede apreciar el retrato de Césaire, pintado en 1948 por Picasso. Lejos de constituir un acontecimiento aislado, circunscrito a debates entre africanos, antillanos o afroamericanos, el congreso acoge a intelectuales europeos tales como Levi Strauss, Jacqueline Delange o Michel Leiris. La cita es una oportunidad de encuentros, intercambios y circulación de ideas que recorren también las aulas universitarias, los bares, así como, sobre todo, los talleres: Mancoba traba amistad con Alberto Giacometti y Max Ernst a través de su mujer Ferlov, cuyo taller estaba en el mismo edificio que los de estos dos artistas. La mayoría de los creadores extranjeros y coloniales pasan por la Académie de la Grande Chaumière: el etíope Alexander Bhogossian frecuenta el lugar en los años cincuenta y sesenta, al igual que Papa Ibra Tall, N'Diaye, Khadda o Abdallah Benanteur. A menudo presentados como aparte, desgarrados entre dos mundos, ni verdaderamente de aquí, ni verdaderamente de allá, estos artistas, por el contrario, pertenecen plenamente a su época, de la que desean traducir su complejidad. Si Khadda conserva sus distancias con respecto del nuevo gobierno advenido en Argelia en la década de 1960, otros participan resueltamente en la implementación de «escuelas nacionales» de vuelta al continente. Es el caso, entre otros, del pintor y creador de tapicería Papa Ibra Tall.

Nacido en 1935 en Tivaouane (Senegal), Papa Ibra Tall estudia en la Escuela de Artesanías de la ciudad de Sèvres, se forma en la Escuela especial de Arquitectura de París en los años cincuenta, y se apunta a las prácticas de la parisina Manufactura de Tapices Gobelins, en los sesenta. Cercano al presidente Léopold Sédar Senghor y a menudo presentado como el defensor de las teorías de la negritud²⁷, crea tras su vuelta a Senegal en 1960 la sección «Recherches Plastiques Nègres»²⁸ en la Casa de las Artes de Dakar en 1960, y participa en la creación de la Manufacture des Arts Décoratifs [Manufactura de Artes Decorativas] primero en Dakar en 1962 y luego en Thiès a partir de 1965. Realiza numerosas exposiciones en territorios de la URSS (Moscú, Leningrado, Everán) en 1965, y sus estancias en París le llevan a cruzarse con el equipo de la revista

²⁵ Frantz Fanon, «Racisme et culture», *Premier Congrès international des Écrivains et Artistes Noirs*, París, La Sorbona, 19-22 de septiembre de 1956, informe completo en *Présence africaine*, n.º especial (8-9-10), junio-noviembre de 1956, p. 129 [ed. cast.: «Racismo y cultura», Demetrio Aguilera Malta (trad.), en Frantz Fanon, *Por la revolución africana. Escritos políticos*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1966, disponible en línea: <http://www.fondodeculturaeconomica.com/editorial/prensa>].

²⁶ Aimé Césaire, «Culture et colonialisme», en *Premier congrès*, óp. cit., p. 205 [ed. cast.: «Cultura y colonización», Mara Viveros Vigoya (trad.), en Aimé Césaire, *Discurso sobre el colonialismo*, Madrid, Akal, 2006, p. 60].

²⁷ Véase Elizabeth Harney, *In Senghor's Shadow. Art, Politics and the Avant-Garde in Senegal, 1960-1995*, Durham, Duke University Press, 2004.

²⁸ N. de la T.: Investigaciones plásticas negras.

Fig. 3:
Papa Ibra Tall
Couple royal [Pareja real]
1965



Présence africaine para la que realiza varias ilustraciones, así como a participar en la Bienal de París de 1967 como comisario para la sección senegalesa. Si bien lo niega, reivindicando para sí mismo una filiación africana autónoma y sin vínculo con Europa²⁹, Papa Ibra Tall realiza una obra alimentada por aportaciones polifacéticas donde las referencias a las máscaras *fangs* se mezclan con las del Egipto faraónico, mientras que las explosiones de colores, las deformaciones y alargamientos de los cuerpos reproducen el diseño psicodélico de la década de 1960 así como del *jazz*, corrientes estas últimas asociadas al movimiento por los derechos civiles de los afroamericanos con quienes se cruza durante sus estancias en Estados Unidos (fig. 3). Beneficiándose de las nuevas técnicas de tapicería implementadas por Jean Lurçat en Aubusson, Papa Ibra Tall comparte con este artista el interés por los tonos planos y la cosmogonía metafísica. La colaboración con las tapicerías de Aubusson y de Beauvais permite la formación de varios lizeros, así como la reunión del material necesario para el buen funcionamiento de las manufacturas de Thiès³⁰. Figura importante de la Escuela de Dakar, así llamada en homenaje a la Escuela de París, la obra de Papa Ibra Tall permanece desconocida y sigue dando pie a malentendidos: expuestas en la Bienal de Venecia en 2013, algunas de sus tapicerías estuvieron asociadas con los dibujos del artista profeta de Costa de Marfil, Frédéric Bruly Bouabré, así como del brasileño Arthur Bispo do Rosário, quien había realizado la mayoría de su producción en un hospital psiquiátrico de Brasil. Tales acercamientos revelan la gran persistencia del imaginario primitivista que opera en la aprehensión de las producciones de estos artistas olvidados. Entre los recorridos individuales y la participación en la aventura colectiva de las nuevas naciones, el compromiso político radical o el posicionamiento marginal, su perspectiva sigue sin poder ser clasificada desde un punto de vista estilístico, pero encuentra toda su coherencia en una historia que excede las categorías geográficas y se alimenta de la complejidad que opera en la creación.

²⁹ Véase «Tapisseries de Thiès», *African Arts*, vol. 3, n.º 2, invierno de 1970, pp. 61-63.

³⁰ La autora quiere agradecer a Joshua Cohen su ayuda y sus consejos en relación con la Escuela de Dakar y las manufacturas de Thiès en particular.

AMBICIÓN PROFESIONAL Y VOCACIÓN UNIVERSAL SUDAMERICANAS PARÍS COMO ARENA CULTURAL PARA LA ABSTRACCIÓN GEOMÉTRICA DE LA POSGUERRA A LOS AÑOS SESENTA

Isabel Plante

Se los ha ignorado diez años. Uno era guitarrista, el otro diagramador, muchos vivían miserablemente y sin gloria. Pero en sus buhardillas inventaban un arte que suplanta hoy en el mundo entero al «pop» y el «op» declinantes. Exposiciones de [Alexander] Calder y [Vassilakis] Takis en París, de [Jean] Tinguely, [Nicolas] Schöffer, [Pol] Bury, [Jesús Rafael] Soto, [Yaacov] Agam, [Julio] Le Parc en Nueva York, «la Máquina» en Berkeley, «Luz y Movimiento» en Berna, Bruselas y Düsseldorf: el cinetismo está «de onda», entró en el tumulto vano de la moda, pero en realidad merece algo mejor que eso. Primero, es la revancha de París. Se ha dicho tanto que Francia estaba al margen de los grandes movimientos del arte moderno, que sorprende ver que el arte cinético nació aquí prácticamente en su totalidad, que se ha desarrollado acá mismo, y que es aquí, dentro de nuestros muros, que una cincuentena de artistas venidos de todos los rincones del mundo –América Latina, Suiza, Bélgica, Israel– han reconstituido, a decir verdad en la indiferencia casi total de los museos y coleccionistas, una nueva «Escuela de París», una suerte de sociedad secreta que comulga en una sola idea: sumar el tiempo a las artes del espacio.

Jean Clay, «L'art du mouvement» (1966)¹.

Hacia mediados de los años sesenta del siglo XX, cuando las secuelas de la Segunda Guerra Mundial parecían quedar definitivamente en el pasado y las políticas culturales francesas iban en busca del tiempo perdido para reubicar a París como capital del arte renovador², el cinetismo se ponía de moda. Las múltiples exposiciones dedicadas al arte cinético se llenaban de jóvenes y sus salas, alumbradas apenas por las mismas obras, parecían *boîtes de nuit*³. El argentino Julio Le Parc, instalado en París desde 1958 gracias a una beca del gobierno francés, se hacía con el Gran Premio de Pintura en la Bienal de Venecia, noticia que se difundió en la prensa a la velocidad de la luz, animando el consumo de este tipo de arte⁴. Brigitte Bardot cantaba en la televisión francesa rodeada de obras cinéticas de otros dos artistas provenientes de Buenos Aires –Martha Boto y Gregorio Vardanega– y enfundada en un minivestido de piezas de aluminio que el español Paco Rabanne había diseñado inspirado por esta corriente⁵. Con una mayoría de artistas extranjeros y una alta proporción de latinoamericanos entre ellos, los cinetistas de París conformaban un grupo activo y visible a tal punto que –para el crítico Jean Clay– demostraban que la capital francesa seguía

¹ Jean Clay, «L'art du mouvement», *Réalités*, París, junio de 1966, p. 88. Trad. de la autora. Los títulos de las exposiciones citadas en el texto original de Clay son: «la Machine» y «Lumière et mouvement». En el primer caso es probable que se trate de *Directions in kinetic sculpture: an exhibition*, curada por Peter Selz en 1966 en el University Art Museum de la Universidad de California, en Berkeley. La segunda se presentó en 1965 bajo el título *Licht und Bewegung* en la Kunsthalle de Berna, y como *Lumière et Mouvement* en el Palais des Beaux-Arts de Bruselas.

² Herman Lebovics, *La misión Malraux. Salvar la cultura francesa de las fábricas de sueños* [1999], María Adela Chiurco, Mariela Elinger y Gabriela Alejandra Minsky (trads.), Buenos Aires, Eudeba, 2000.

³ N. de la E.: locales nocturnos, discotecas.

⁴ Véase, de mi autoría, *Argentinos de París. Arte y viales culturales durante los años sesenta*, Buenos Aires, Edhasa, 2013, capítulos 3 y 4.

⁵ El 31 de diciembre de 1967, la televisión francesa transmitió un programa de cuadros musicales con una Brigitte Bardot lanzada como estrella pop. La interpretación de Bardot de la canción *Contact!*, autoría de Serge Gainsbourg, fue ambientada con obras cinéticas. Por su parte, Paco Rabanne comenzó estos diseños de alta costura en 1966 y en testimonios posteriores mencionó haberse inspirado en el cinetismo y en

Fig. 1:
Martha Boto
Plus Helicoidal
ca. 1967



particular en la obra de Julio Le Parc; sus declaraciones están disponibles en línea: <http://www.julioleparc.org/pacorabanne.html>. A su vez, entre las 30 notas periodísticas del dossier de prensa de la exposición *Lumière et mouvement* (1967) del Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, *Paris-Match* anunciaba en sus páginas del 31 de agosto que: «Les pionniers de l'art cinétique ont découvert un supporter: Brigitte Bardot» [Los pioneros del arte cinético han descubierto una seguidora: Brigitte Bardot]. Esta fue tal vez la exposición de arte cinético más visitada del momento, motivando que el museo la prolongase algunos meses más de lo previsto.

⁶ Clay, «L'art du mouvement», óp. cit., p. 93.

⁷ La multiplicación de objetos industriales fue tematizada por Jean Baudrillard y Jacques Tati, entre otros filósofos, escritores y cineastas. Kristin Ross, *Fast Cars, Clean Bodies: Decolonization and the Reordering of French Culture*, Cambridge (MA), MIT Press, 1995.

⁸ Véase, de mi autoría, «Kinetic Multiples: Between Industrial Vocation and Handcrafted Solutions», en Rachel Rivenc y Reinhard Bek (eds.), *Keep It Moving? Conserving Kinetic Art*, Los Ángeles, The Getty Conservation Institute, 2018, pp. 104-112. Disponible en línea: <http://www.getty.edu/publications/keepitmoving/theoretical-issues/13-plante/>

siendo la ciudad cosmopolita de antaño y que tenía algo fundamental que aportar al arte contemporáneo (fig. 1).

Una concepción cognitiva de la percepción permitía a los cinetistas sostener que los recursos ópticos y cinéticos no se reducían a un simple juego de ilusión. Alterar la percepción visual y sinestésica implicaba modificar literalmente y, sobre todo, simbólicamente el modo en que cada espectador se veía a sí mismo y al mundo. A la hora de defender el cinetismo como algo más que una moda, Clay sintetizaba: «En la sociedad estable, arte estático; en una sociedad en movimiento, arte cinético»⁶. En efecto, tal como ha señalado Kristin Ross, desde finales de los años cincuenta la modernización de Francia había traído aparejada una modificación rápida de la cotidianeidad que fue descrita por intelectuales y campesinos en términos de una mutación feroz de sus modos de vida, que implicaba una marea de nuevos bienes como la heladera, el auto o la televisión⁷. Confiando en esta apuesta desestabilizante del arte cinético, Clay veía con optimismo su proliferación por medio de los múltiples: la producción seriada de objetos cinéticos de vocación industrial que poblaba exhibiciones y trastiendas⁸. Imaginaba un futuro cercano en el que las galerías de arte, regidas por la lógica de la rareza o unicidad de la obra, cederían su lugar a «organismos

concebidos a escala industrial» que difundirían el «producto artístico» como se divulgaban discos y libros⁹.

A su vez, a juzgar por la enumeración de lugares desde donde habían llegado estos cinetistas, la «sociedad en movimiento» aludida por Clay hacía referencia también a una movilidad geográfica. En 1964, la exposición *Nouvelle Tendance. Propositions visuelles du mouvement international* [Nueva tendencia. Propositiones visuales del movimiento internacional] del Musée d'Arts Décoratifs de París había reunido una cincuentena de artistas de once nacionalidades. Junto con los cinetistas alemanes, italianos y españoles, cuyas obras se habían trasladado a esta ciudad, se presentaba una nutrida serie de trabajos de artistas residentes en la capital francesa pero provenientes de Latinoamérica, como Carlos Cruz-Diez (el diagramador mencionado por Clay)¹⁰, Narciso Debourg y Jesús Rafael Soto (el guitarrista¹¹), todos de Venezuela; y Martha Boto, Hugo Demarco, Francisco García Miranda, Horacio García-Rossi, Le Parc, Francisco Sobrino¹², Luis Tomasello y Vardanega de Argentina. El arte cinético se concebía –en palabras de Pascal Rousseau– «como una suerte de esperanto con el que cada individuo se comunicaría con el mundo en la ebriedad extática de la vibración óptica»¹³. Teñido del modelo informacional de la cibernética, este movimiento nutrió así la utopía vanguardista de una transformación radical de los comportamientos por medio de la inestabilidad perceptiva y del contacto con las nuevas tecnologías. Se trataba –argumenta Rousseau– de una lengua universal que anticipaba un futuro marcado por la abolición de las fronteras culturales y lingüísticas, y por una humanidad transformada gracias al contacto facilitado por las tecnologías de la comunicación.

La iniciativa de probar suerte en París a partir de la posguerra presentó matices diferentes con respecto a los viajes culturales sudamericanos previos: no se trataba de aprendices que viajaban a la meca indiscutida de las artes para estudiar y trascender a su regreso, sino de artistas que pretendían profesionalizarse (esto es: ganarse la vida como artistas) y que habitaron como extranjeros la ciudad cosmopolita por antonomasia, donde desarrollaron propuestas innovadoras que obtuvieron reconocimiento tanto dentro como fuera de sus países de origen. Enterados de que Nueva York ya había robado la idea del arte moderno (parafraseo aquí a Serge Guilbaut¹⁴), estos artistas fueron atraídos, sin duda, por lo que París implicaba en términos de tradición moderna (valga el oxímoron) y mercado artístico, aunque esta ciudad también les fue significativa en términos políticos. A mediados de los sesenta, el antiamericanismo alcanzaba una virulencia inédita, y en Francia se alimentaba a partes iguales de los ataques del presidente Charles De Gaulle a la política exterior de los Estados Unidos, la oposición a la Guerra de Vietnam y la radicalización política que explotó en Mayo de 1968. La elección de París estuvo mediada por oportunidades concretas (en su mayoría becas o premios artísticos ofrecidos por la administración francesa)¹⁵ y por opciones estéticas

⁹ Clay, «L'art du mouvement», óp. cit., p. 90. Dos años más tarde, la predicción de Clay parecía a punto de cumplirse: en marzo de 1969 se refería a la iniciativa de vender múltiples cinéticos por parte de la FNAC, una tienda de material fotográfico y fonográfico que había abierto un segundo negocio en París y ampliaba su oferta a otros productos vinculados a la cultura. «La fin de l'objet et du lieu culturel. Débat organisé par la revue *Robho* avec Jean Clay, les artistes présents et le public», folleto del Centro cultural Noroit, en Arrás, del 8 al 24 de marzo de 1969. Archivo Julio Le Parc, Cachan, Francia.

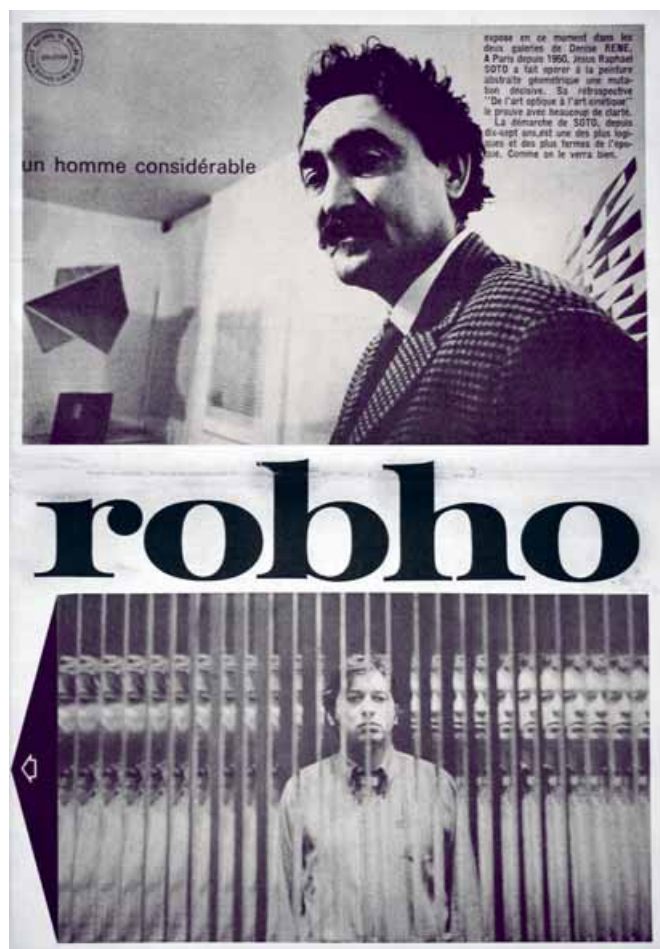
¹⁰ Instalado en París desde 1960, Cruz-Diez había sido tipógrafo y diseñador en la Creole Petroleum Corporation, director artístico en la agencia de publicidad Mc Cann-Erikson, e ilustrador del diario *El Nacional* de Caracas.

¹¹ Hasta por lo menos 1955, Soto se ganó la vida en París tocando música folklórica venezolana. En la prensa francesa de los años sesenta se difundieron fotografías del artista tocando la guitarra. Tal es el caso del artículo de Christiane Duparc, «Les sud-américains ont pris Paris», *Le Nouvel Adam*, n.º 19, febrero de 1968.

¹² García-Rossi, Le Parc y Sobrino integraban el Groupe de Recherche d'Art Visuel (GRAV) [Grupo de investigación de arte visual] desde 1961, junto con los franceses François Morellet, Joël Stein y Jean-Pierre Yvaral. El primer encuentro de los integrantes de *Nouvelle Tendance* [Nueva tendencia] tuvo lugar en el taller parisino del GRAV en noviembre de 1962. Allí estuvieron los grupos Zero (Alemania), T y N (Italia), y algunos críticos. Véase Frank Popper, *Naissance de l'art cinétique*, Gauthier-Villards, París, 1967.

¹³ Pascal Rousseau, «“Folklore planétaire”. Le sujet cybernétique dans l'art optique des années 1960», en Emmanuel Guignon y Arnaud Pierre (eds.), *L'œil moteur. Art optique et cinétique, 1950-1975*, Estrasburgo, Musée d'Art Contemporain de Strasbourg, 2005 [cat. exp.], p. 142. Trad. de la autora.

Fig. 2:
Revista *Robho*, n.º 1,
junio de 1967. En la cubierta:
Rafael Soto y Julio Le Parc



¹⁴ Serge Guilbaut, *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno* [1983], Rosa López González (trad.), Barcelona, Mondadori, 1990.

¹⁵ Varios de los cinetistas argentinos llegaron a París o bien con una beca del gobierno francés, o bien por medio de las dotaciones del Premio Braque que la Embajada de Francia implementó entre 1963 y 1969, como, por ejemplo, Julio Le Parc, Armando Durante y Gabriel Messil.

¹⁶ Dado el secreto con el que se maneja el mercado de arte, no es posible probarlo.

¹⁷ Véase Jean-Paul Ameline y Véronique Wiesinger (eds.), *Denise René l'intrépide. Une galerie dans l'aventure de l'art abstrait 1944-1978*, París, Centre Georges Pompidou, 2001.

ligadas a una abstracción geométrica considerada ajena a las «estridencias» norteamericanas. A su vez, en algunos casos, quienes vieron en París una opción estética de connotación política, se sintieron luego interpelados por el entusiasmo tercermundista de la izquierda francesa.

Instalados en París desde 1950 y 1958 respectivamente, Soto y Le Parc fueron, sin duda, los artistas sudamericanos que consiguieron mayor atención de la prensa, las instituciones y probablemente también del mercado de arte¹⁶; durante los años sesenta, estos inmigrantes alcanzaron una visibilidad pública en París que no habían imaginado ni en sus más descocadas fantasías. Los dos tenían un contrato de exclusividad con la Galerie Denise René, especializada desde los años cuarenta en abstracción geométrica¹⁷, y participaban en las exposiciones de arte cinético de diversas capitales europeas (fig. 2). Si, como se mencionó, Le Parc recibió el Gran Premio de Pintura de la Bienal de Venecia de 1966 y al año siguiente fue condecorado por el ministro de cultura André Malraux como Chevalier des Ordres et des Lettres, Soto no se quedó atrás, obteniendo encargos de la talla del mural para el edificio parisino de la

UNESCO¹⁸. La rivalidad entre ambos llegaba a tal grado que los artistas brasileños Lygia Clark y Hélio Oiticica se referían enfáticamente a «esa mierda de competencia Soto-Le Parc» en su correspondencia privada¹⁹. En este sentido, no hay que olvidar que estos artistas habían llegado a París apostando medirse en la arena internacional.

A partir de la suerte (la buena estrella, podría decirse) de los cinetistas a mediados de los años sesenta, este texto propone echar luz sobre otros artistas llegados de diversos puntos de Sudamérica a partir de la inmediata posguerra, que, como el uruguayo Carmelo Arden Quin, decidieron tomar la posta para plantear innovaciones que superaran lo que veían como las contradicciones o las cuentas pendientes de la abstracción geométrica.

Una historia alternativa para el cinetismo: arte Madí

Según identificó en 1966 el ya citado Jean Clay, este arte de formas cambiantes tenía sus orígenes en experiencias aisladas realizadas en el seno de la vanguardia histórica, como las de László Moholy-Nagy o Marcel Duchamp; contaba además con un antecedente modernista, como el encarnado por Alexander Calder, y con una primera generación de cinetistas provenientes de diversos puntos del globo, reunida por Denise René en la exposición *Le Mouvement* [El movimiento] de 1955: los mencionados venezolanos Cruz-Diez y Soto, el israelí Yaacov Agam, el brasileño Abraham Palatnik, el belga Pol Bury, el italiano Bruno Munari, el suizo Jean Tinguely, el griego Vassilakis Takis, el norteamericano Frank Malina, y los húngaros Nicolas Schöffer y Victor Vasarely. A esta seguía una segunda generación de artistas, muchos de los cuales organizaban grupos e insistían en la dimensión utópica de las exploraciones visuales y sinestésicas de la inestabilidad: GRAV en Francia, N y T en Italia, Zero en Alemania o Equipo 57 en España.

Sin embargo, dos años más tarde Clay había descubierto otra figura clave en la historia de la inclusión del movimiento en la producción artística: en la primavera europea de 1968, publicaba un dossier dedicado a Carmelo Arden Quin en la revista *Robho* (1967-1971), que Clay dirigía junto con el poeta visual Julien Blaine y la periodista cultural Christiane Duparc (fig. 3). Este artista uruguayo se había instalado en París en 1948, tras haber motorizado el invencionismo en el Río de la Plata con la revista *Arturo. Revista de artes abstractas* (1944)²⁰. *Robho* desplegó en cuatro páginas un archivo de fotografías y documentos de las primeras iniciativas de arte Madí, llevadas adelante hacia 1946 en Buenos Aires y Montevideo, y luego en Europa. En estas páginas, aparecía también un texto corto titulado «Arden Quin précurseur» [Arden Quin precursor], que situaba a este artista en los orígenes del cinetismo²¹:

¹⁸ *Matière, espace et temps ne font qu'un* [Materia, espacio y tiempo son uno, 1969], instalación en dos partes: 238 x 118 x 150 cm; 203 x 1040 x 258 cm.

¹⁹ Carta de Hélio Oiticica a Lygia Clark, 7 de junio de 1969, en Luciano Figueiredo (org.), *Lygia Clark – Hélio Oiticica. Cartas 1964-74*, Río de Janeiro, UFRJ, 1996.

²⁰ El comité editorial de *Arturo*, cuyo único número se publicó en enero de 1944, estuvo integrado también por Rhod Rothfuss, los hermanos Tomás Maldonado y Edgar Bayley, y un muy joven Gyula Kosice. Véase María Amalia García, «La revista *Arturo* y la relocalización de la vanguardia en el cruce regional», en *El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2011, pp. 25-53.

²¹ Recuperar a Madí en la historia del cinetismo es el recorrido propuesto por Cristina Rossi en «Imágenes inestables. Tránsitos Buenos Aires-París-Buenos Aires», en María José Herrera (cur.), *Real/Virtual. Arte cinético argentino en los años sesenta*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA), 2012 [cat. exp.], pp. 47-67.

La arqueología del cinetismo está todavía por escribirse. Arden Quin, desde comienzos de la posguerra en Argentina y luego en Francia, ha planteado con gran claridad el problema del movimiento en el arte. [...] Los hemos olvidado un poco desde esa época, y hoy tenemos tendencia a pensar que el cinetismo se desarrolló en París en 1955. Es falso²².

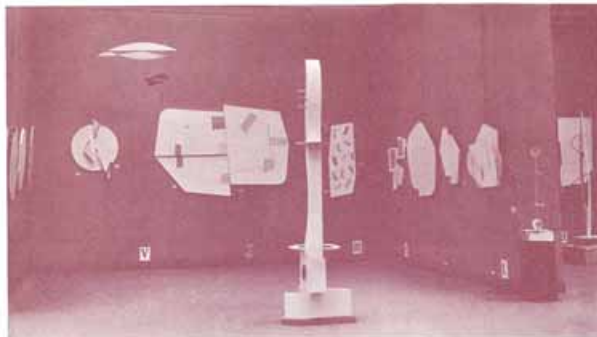
Este dossier de 1968 aportaba información sobre la trayectoria de más de veinte años de Arden Quin y afirmaba que era necesario revisar la asentada idea de que el puntapié inicial del cinetismo había sido la mencionada exposición *El movimiento* organizada por Denise René en 1955. Iluminar la figura de Arden Quin permitía corregir lo que el mismo Clay había argumentado antes. En 1966, reparaba en Soto como un punto de inflexión, puesto que en 1954 el venezolano había pasado del arte óptico al cinético al desdoblar la superficie pictórica en dos planchas de plexiglás superpuestas y pintadas con diferentes tramas geométricas: al desplazarse el espectador con la vista fija en la obra, la superposición de los dibujos varía y se tiene la ilusión de que lo que se mueve es la imagen. En cambio, al considerar la figura de Arden Quin y el arte Madí, los primeros ensayos de posguerra con el movimiento retrocedían en el tiempo y viraban hacia la ciudad de Buenos Aires.

En la inmediata posguerra, los vanguardistas rioplatenses habían propuesto un arte de «invención» cuyo catalizador había sido la mencionada revista *Arturo*, que exploraba las relaciones de forma y color, la vibración de puntos o líneas sobre el plano y los ritmos espaciales, así como la posibilidad de incorporar lo aleatorio y las interacciones entre elementos por medio de la adhesión de partes móviles. Las dos agrupaciones que surgieron del núcleo de *Arturo* –Madí y la Asociación de Arte Concreto Invención– realizaron estructuras que llamaron «coplanares» y compusieron con formas geométricas recortadas y pintadas de colores planos, dispuestas directamente sobre el muro. Hacia 1946, los coplanares y las esculturas articuladas de los artistas del grupo Madí de Buenos Aires, liderado primero por Arden Quin y luego por Gyula Kosice, habían incorporado la transformación en las obras.

La serie *Reliefs amovibles* [Relieves amovibles], desarrollada por Arden Quin en París entre 1949 y 1950, había continuado esos ensayos con los coplanares modificables. Para Agnès de Maistre se trata de un antecedente directo del cinetismo, en particular de los *Meta-mécaniques* [Meta-mecánicas] de Tinguely, los planos móviles de Bury y los *Assemblages mouvants* [Ensamblajes móviles] de Agam, todos ejecutados en París en 1953²³. La argumentación expuesta en *Robho* iba en este sentido: las experiencias de Arden Quin no solo anticiparon las de los cinetistas de mediados de los años cincuenta, sino que las inspiraron. La revista no llegaba a precisar un detalle que hubiera contribuido a reforzar esta hipótesis: en 1950, un Soto recién llegado a París había frecuentado el incipiente grupo de artistas Madí que Arden Quin estaba

²² «Arden-Quin précurseur», *Robho*, n.º 3, segundo trimestre de 1968, s/p. Trad. de la autora.

²³ Agnès de Maistre, *Carmelo Arden Quin*, Niza, Editions Demaistre, 1996.



Œuvres cinétiques et transformables : Salle Madi n° 2 ; Réalités nouvelles : 1953.



MICHEL BELLIARD



Carmelo Arden Quin devant ses poèmes transformables : Au fond, à gauche « Boîtes » (1950) ; Premier plan, à gauche : « Madi » (1948) ; Premier plan à droite : « Ioné » (1952).

Réalités Nouvelles 1953. Au premier plan : relief articulé de Guevara.

WHDH - PRÉSENTS 1968

MADI

MANIFESTE 1948

Nous vous montrerons des choses inconnues, jamais vues ni entendues par vous, même en songe. Nous vous donnerons des yeux et des oreilles nouveaux afin que vous puissiez voir dans les rumeurs et entendre dans les transparences. N'en doutez point !

Madiste signifie homme conséquent avec les audaces sans bornes, les aventures démesurées, l'exactitude rigoureuse dans les relations, la science stricte des éléments, l'invention, le génie.

Nous ne nous fatiguerons pas d'inventer ! Nous serons toujours célèbres ! Jusqu'à la fin de l'âge du monde présent ; jusqu'à ce que nous voyions la transformation totale de toute forme, de toute règle, de toute pensée. L'homme a été fait pour surpasser l'homme, pour construire la conscience pure et immortelle dans une seule sphère cristalline. Étonnez-vous-en !

De la transparence pour nos pas !

Nous avons peu d'espace pour des analyses de principes, c'est pourquoi nous allons vous présenter tout de suite :

La dernière poésie qui puisse être lue
la dernière plastique qui puisse être regardée
la dernière musique qui puisse être écoutée
la dernière maison qui puisse être habitée
la dernière et définitive connaissance !

Allons-y donc hardiment !

Avant Madi, rien. Après Madi, rien non plus. L'expressionnisme, le cubisme, le néo-réalisme, le dadaïsme, l'existentialisme, le lettrisme ne sont que les produits de la décadence d'une époque.

Le désir de filtrer l'art — cette chenille grise — jusqu'à le tenir dans la paume comme une larve nucléaire, a échoué. Rien moins que l'art ! La connaissance la plus élevée ! A travers lui Léonard de Vinci vit tout notre monde il y a quatre cents ans. Nous sommes au delà. Qu'ils s'inclinent devant notre sagesse. De la pluralité à nous.

JE N'EXISTE PAS. JE PENSE.

Les deux premiers mouvements n'ont pas pu organiser des formes multiples ; les deux autres n'ont pas pu refaire la littérature ; les trois derniers n'ont pas pu exalter la raison de l'homme. Qu'est-ce que la poésie pour vous autres, plein airistes de la parole, si ce n'est un jeu floral encore, des feuilles du cœur sans temps ni mesure ?

La lumière ne fait autre chose qu'élargir l'espace. Notre architecture sortira à tous les horizons ! Notre littérature sera une mer de mythes ! Notre peinture mettra en liberté les couleurs. ELLES SE MEUVENT !

SANS AUCUN DOUTE, LE MOUVEMENT, DANS TOUTE SON ESSENCE, VA ENVAHISSANT, COMME UN FLEUVE PRODIGIEUX ET ÉLECTRIQUE, TOUT L'ART PAR LA PORTE TOURNANTE DE MADI.

Nos directions sont obliques. Nous faisons

DE LA SCULPTURE MOBILE. GEOMETRIQUE ET DELIRANTE
DE LA PEINTURE MOBILE
DE LA MUSIQUE ÉLECTRONIQUE
DE LA POÉSIE MOBILE

Ici, reculez, images oniriques, morceaux cubistes, faux mythe créationniste, byzantinisme lettriste. Donnez passage à l'image madiste NON TRADUISIBLE PAR AUCUN ÉLÉMENT SAUF LA PAROLE ; mais la parole sentie PAR UN MOYEN QUI N'EST PAS LA PENSÉE.

JE CREE LE POÈME MOBILE.

Avec nous autres l'art finit, la science commence. L'art est dialectique. Les lois du mouvement déterminent aussi les relations dans la poésie, l'architecture, les arts plastiques, la musique, la littérature. Frontalité, profond et totalité constituent les liens synthétiques des ordres sagittal, orthogonal et vertical. Mais l'art n'est pas une idéologie aliénée. L'art fait l'histoire et vice versa. Une culture parcourt un cycle complet dans l'expression, représentation et signification. Historiquement chacune des déterminations forme un style. Matérialisme esthétique.

Nous ne parlerons pas des « murs » de l'orthogonalité.

Nous ne parlerons pas du statisme.

L'art se surpasse. Quand ne l'a-t-il pas fait ?

LA PEINTURE FAIT LA RÉVOLUTION VISIBILE.
MADI FAIT L'ART MOBILE.
L'ART RECOMMENCE.
ARDEN QUIN.

Fig. 3:
Dossier sobre
Carmelo Arden Quin
y el arte Madi, *Robho*
n.º 3, segundo
trimestre de 1968.
En la página siguiente:
detalle de *Structure*
articulable [Estructura
articulable, 1946] de
Carmelo Arden Quin

ARDEN QUIN

Né à Rivera (Uruguay) le 16 mars 1913, C. Arden Quin se fixe à Buenos Aires dès 1938. En 1942, il fonde la Revue « *Arturo* » dont il paraît un seul numéro, deux ans plus tard (début 1944).

Cette revue a marqué le commencement du mouvement non figuratif en Argentine. En 1945, il fonde le groupement *Arte Concreto-Invenção* qui réalise la première manifestation d'art abstrait à cadre irrégulier (Buenos Aires), chez le Dr Pichon Rivière (avril 1945), puis, la même année, chez l'artiste photographe Grete Stern.

En 1946, il crée le mouvement MADI. Depuis 1944, il publie des pré-manifestes qui sont le prélude du Manifeste Madi en préparation.

À pris part à plusieurs expositions collectives en Argentine et à l'étranger : Première Exposition Madiete Internationale, à Montevideo (1946), Jeune peinture argentine (Kraft, 1947), Salon des Réalités Nouvelles (van Riel, à Buenos Aires, 1948, 1949) ; à Paris, Salon des Réalités Nouvelles (1949-1954), Galerie Cadeite Allendy (1951) ; Espace-Lumière, Galerie Suzanne Michel (1953) ; Diagonal, Galerie Denise René (1953).

En 1948, il voyage en Europe et il en profite pour réorganiser à Paris le Mouvement Madi sur de nouvelles bases.

En 1954, C. Arden Quin crée à Buenos Aires un groupe « *Arte Nuevo* » auquel participèrent des artistes aujourd'hui à Paris (Var-

danega, Asis, Villalba, Tomassella, Boto), « *Arte Nuevo* » va publier de nombreux livres et catalogues sur les nouvelles tendances de l'abstraction géométrique et organiser des expositions des auteurs de ce mouvement.

En 1956, alors qu'« *Arte Nuevo* » poursuit son expansion, C. Arden Quin arrive à Paris et s'y fixe ; là il commence à travailler sur la superposition des surfaces qui lui permettent d'obtenir des vibrations au sein d'assemblages par le rapport des surfaces entre elles.

En 1962, il crée « *Ailleurs* » où il peut se consacrer plus spécialement à cette nouvelle poésie qu'il n'avait jamais abandonnée : parmi les revues qu'il a publiées, on trouve souvent des poèmes expérimentaux, « *Pegano* » dans *Arturo* de 1944 (où collaboraient également Murilo Mendes, Vincent Huidobro, Torres-García et Vieira Da Silva) Ionnel (1950) et ses sujets poétiques « *Nature* » (1949) et « *Soleil* » (1961).

S'il continue maintenant sur le plan plastique ses expériences sur la vibration et la transformabilité, il s'occupe d'une manière très intense d'« *Ailleurs* » (bien sûr le neuvième numéro) où il publie ses poèmes-découpages et des textes qui cherchent à renouveler le langage et les thèmes de l'anticipation.

C. Arden Quin : 25 ans de refus pour entreprendre et découvrir → un fabricant solitaire.

MADI/PROGRAMME 1955

Dans la sculpture « *madi* », outre la valeur plastique qui découle du contenu spatial de l'objet, il en est d'autres qui correspondent à sa nature mobile : ce que j'appelle « *lucidité* » et « *pluralité* » sont comme des qualités nouvelles résultant de la fonction temporelle.

Dans la série des structures « *étendues* » que j'ai réalisées de 1945 à 1947, l'espace était un solide primordial généralement un cylindre, un ou un parallélépipède, divisé en trois parties et subdivisé en plans... Suivant une coupe intérieure le volume se divisait en trois formes. Tandis que la forme intérieure ou noyau était « *située* » dès le commencement, les formes extérieures se séparaient mais avaient tendance à s'immiscer ensemble ; elles agissaient comme si elles avaient conservé une parenté formelle. Dans ces dernières, toujours composées de deux parties, l'intégration était résolue au moyen de barres plastiques, souples. Ce rapport interne avait en outre une fonction ludique. Un autre élément d'intégration était constitué par des rectangles de verre mobiles. La structure était réversible.

En ce qui concerne les premières, la fonction des barres ou des socles, en matière identique, consistait à créer des valeurs de force et de pluralité et à maintenir l'équilibre. La structure était plurielle.

L'autre série de structures, appelées « *transparences* », était consi-

tituée par des éléments amovibles de verre ou de plexiglas. Outre la plasticité pure on retrouvait des valeurs de lumière et de pluralité.

Les éléments qui entraient dans la composition des deux séries étaient le bois et le fer en tant que matières plus facilement articulables et les matières transparentes usuelles : plastiques, verres travaillés ou non, soumis au moule d'air.

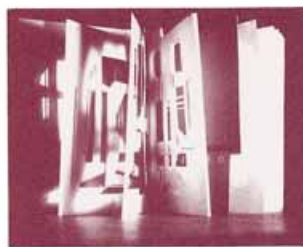
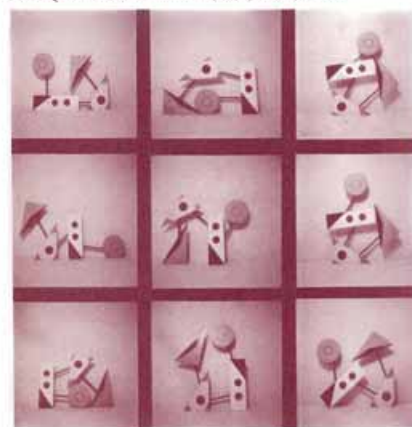
L'objet « *madique* » doit être constitué de corps sur lesquels la lumière se reflète comme, outre ceux que nous avons déjà cités, les métaux chromés et polis, et ceux que pénètre la lumière, comme les ensembles de fils, de verres, de matières plastiques transparentes, constituant des vides optiques. Et finalement, complétant le tout, la lumière et le mouvement réels.

La proportion est contrôlée dans un espace géométrique et même lorsque l'articulation est relativement concentrique. Plus l'action est rapide, plus les éléments « *divergent* » et plus le contrôle des proportions est difficile. Dans ce cas, c'est le temps qui est articulable.

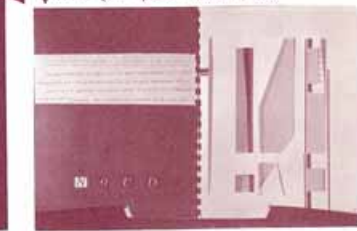
On peut déduire de ces expériences que l'espace se comporte comme une matière inorganique, facilement mesurable, tout au contraire du temps qui se révèle comme une matière organique. Ce sont les degrés du mouvement qui provoquent cette différence.

ARDEN QUIN : 1955

Arden Quin : structure articulable (neuf positions) ; 1946.



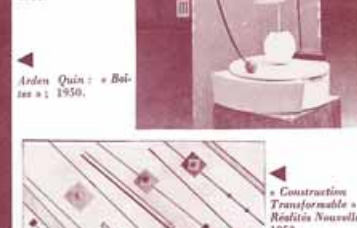
Arden Quin : poème « *Fusnel* » ; 1952



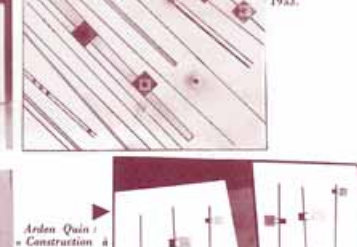
Arden Quin : « *Madigram* » ; 1948.



Arden Quin : « *Mobile électrique* » ; *Réalités Nouvelles*, 1952.



Arden Quin : « *Baïtes* » ; 1950.



Arden Quin : « *Construction à cadre irrégulier* » (1952)

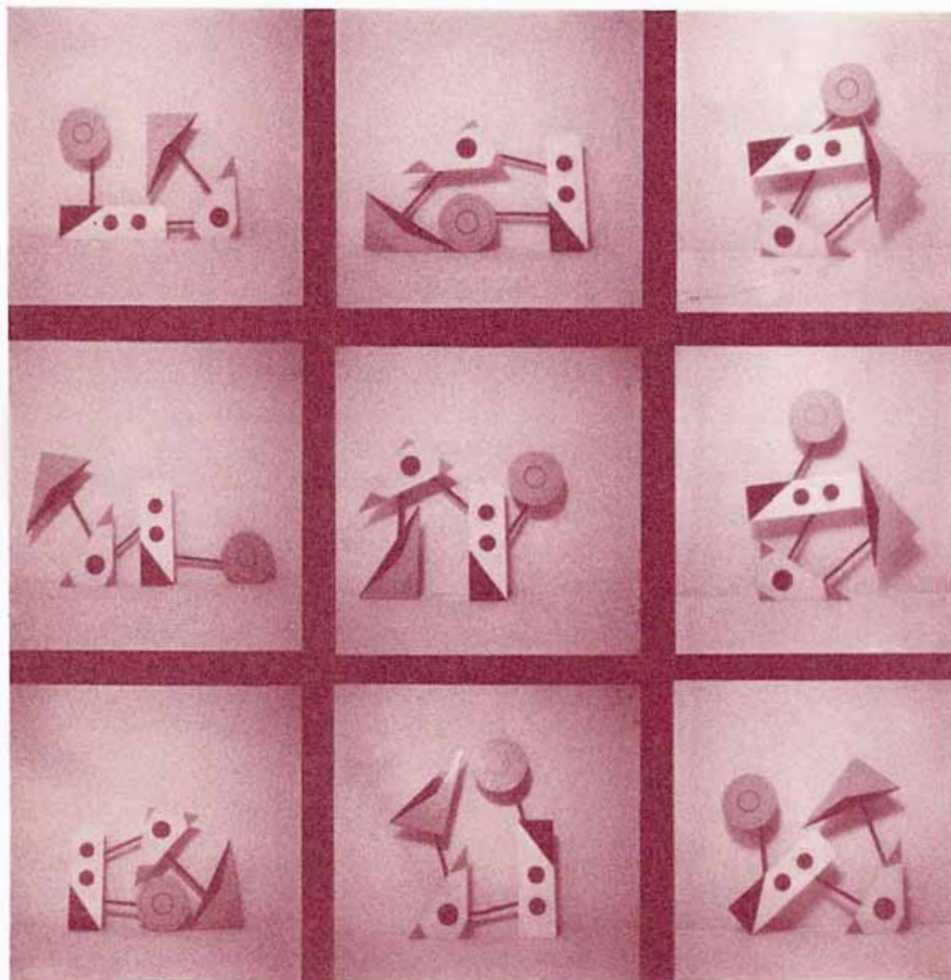


Arden Quin : « *Deux fils de aryles mobiles transformables* » (1947)



Arden Quin : « *Transparence* » ; deux positions (1947)

Arden Quin : structure articulable (neuf positions) ; 1946.



nucleando, entre cuyos miembros se contaban los venezolanos Rubén Núñez y Luis Guevara; además a fines de 1951 Soto había participado junto con ellos en la exposición *Espace-Lumière* [Espacio-luz] que el mismo Arden Quin había organizado en la galería Suzanne Michel de París²⁴.

La entrada de Arden Quin en este relato francés de 1968 sobre el devenir del cinetismo posiblemente se debió a Julien Blaine²⁵, ya que la complicidad de este co-editor de la revista *Robho* con el artista uruguayo se remontaba a comienzos de la década de los sesenta, cuando junto con Jacques Sélénier y Godofredo Iommi²⁶ habían realizado «actos poéticos» en lugares diversos, como leer a Guillaume Apollinaire alrededor de su tumba del cementerio de Père Lachaise. Poco después, Blaine y Sélénier se aliaron con Arden Quin para llevar adelante la revista *Ailleurs* (1963-1966), en la que incluyeron reproducciones de obras cinéticas de Vardanega, Antonio Asís, Sobrino, Le Parc, François Morellet y Joël Stein²⁷. En este sentido, la figura de Arden

²⁴ «Chronologie», en Daniel Abadie (cur.), *Jesús Rafael Soto*, París, Galerie Nationale Jeu de Paume / Réunion des Musées Nationaux, 1997 [cat. exp.], p. 179.

²⁵ En efecto, Shelley Goodman atribuye a Blaine la inclusión de contenido sobre Arden Quin en la revista *Robho*. Véase, de su autoría, *Carmelo Arden Quin. When Art Jumped Out of Its Cage*, Dallas, The Madi Museum and Gallery, 2004, p. 253.

²⁶ Arden Quin había conocido a este poeta argentino a mediados de los años cuarenta en Buenos Aires.

²⁷ Sélénier aparece como parte del equipo editor desde el primer número y Blaine, a partir del segundo. Véanse *Ailleurs*, n.º 1 (tercer trimestre de 1963) y n.º 2 (primer trimestre de 1964).

Quin no solo enlazaba a Madí con el arte cinético, sino también las artes visuales con la poesía, una zona de producción estética que tuvo continuidad en la revista *Robho*, de la mano de Blaine y de Carlos Cruz-Diez, su diseñador.

La abstracción geométrica como arte universal

Entre los numerosos documentos de las actividades de Arden Quin reproducidos por *Robho* podían contarse: una página de la revista *Arturo*; una serie de fotografías de las distintas posiciones de una «estructura articulable» fechada en 1946 y de un «móvil eléctrico» de 1952, animado por un motor; vistas de la sala Madí en las ediciones de 1950 y 1953 del Salón de las Nuevas Realidades, que desde 1946 reunía producciones abstractas, geométricas y constructivas²⁸; un retrato fotográfico del artista en su estudio parisino, rodeado de sus creaciones poéticas; o el folleto impreso con ocasión de *Matinée madiste* [Velada madí] realizada en abril de 1948, junto con la transcripción del manifiesto publicado en francés en este mismo impreso.

Anunciada en francés, esta velada había tenido lugar en la casa de Ramos Mejía –un suburbio de la ciudad de Buenos Aires– de Elias Piterbarg, médico homeópata y mecenas del grupo. ¿Por qué publicar en francés en el contexto de un país hispanoparlante? Una respuesta podría ser que Arden Quin ya había comprado su pasaje, tenía a París en el horizonte y deseaba difundir el escrito en Francia. Otra podría contemplar el uso de esa lengua en relación con cierto toque excéntrico y lúdico que animaba a los artistas madí, su obra y sus seudónimos. Entre estos motivos tampoco habría que descartar la vocación universal de su propuesta estética. Mientras la abstracción geométrica podía ser considerada una suerte de esperanto visual, el idioma «internacional» –la lengua que se utilizaba para comunicarse con personas de hablas diversas– todavía era el francés (¿quién en Sudamérica habría redactado un manifiesto en inglés en los años cuarenta?). Y si había una ciudad que se identificaba con lo universal, esa era París²⁹.

Ahora bien, a diferencia de Soto, Le Parc y la mayor parte de los artistas sudamericanos que devinieron cinetistas en París, Arden Quin ya experimentaba con obras transformables antes de migrar a Europa. En este sentido, no parece responder a la dinámica migratoria del modernismo propuesta por Raymond Williams, según la cual la migración a la metrópoli abría, por medio de la experiencia de ajenidad visual y lingüística, un «efecto estético decisivo»³⁰, una distancia respecto de sus culturas nacionales o provinciales, y la comunión con una suerte de «República de las artes» regida por las normas de la propia práctica³¹. Arden Quin ya era un activo promotor de Madí antes de dejar Buenos Aires, pese a que en París esto solo comenzó a considerarse veinte años más tarde gracias a la visibilidad adquirida por los cinetistas sudamericanos en Europa durante la década de 1960.

²⁸ Entre julio y agosto de 1948, antes de llegar a París, Arden Quin (bajo el seudónimo de Ramón Rasas Pet) también participó en el Salon des Réalités Nouvelles como parte del envío del grupo Madí organizado por Kosice.

²⁹ Pierre Nora denomina la «invención de Francia» precisamente a la configuración, en el siglo XIX, de una identidad nacional en términos universales. Véase Pierre Nora (dir.), *Les lieux de la mémoire*, París, Gallimard, 1984.

³⁰ Raymond Williams, *La política del modernismo. Contra los nuevos conformistas* [1989], Horacio Pons (trad.), Buenos Aires, Manantial, 1997, p. 66.

³¹ Mientras Laurence Bertrand Dorléac habla de una «República de las artes», Pascale Casanova piensa en una «República mundial de las letras» y ambas autoras ubican la capital de esta «República» en París. Véanse Laurence Bertrand Dorléac, «De la France aux *Magiciens de la terre*. Les artistes étrangers à Paris depuis 1945», en Antoine Marès y Pierre Milza (dirs.), *Le Paris des étrangers depuis 1945*, París, Publications de la Sorbonne, 1994, pp. 403-428; y Pascale Casanova, *La República mundial de las Letras* [1999], Jaime Zulaika (trad.), Barcelona, Anagrama, 2001.

El 25 de septiembre de 1948, Arden Quin se embarcó rumbo a Europa junto con el peruano José Bresciani y dos miembros de la Asociación Arte Concreto Invención, Juan Melé y Gregorio Vardánega (nacido a su vez en Italia y arribado a Buenos Aires de niño con su familia). Para estos jóvenes artistas, el París de entreguerras había sido una suerte de «edén constructivo»³² donde confluyeron los principales activistas de las experiencias abstracto-constructivas. En 1930, el uruguayo Joaquín Torres-García había motorizado en esa ciudad el grupo Cercle et Carré junto con Piet Mondrian, Theo van Doesburg y Michel Seuphor. El protagonismo parisino de Torres-García confirmaba la receptividad hacia los artistas extranjeros y revelaba que no era necesario ser ruso u holandés para hacerse lugar en París: el lenguaje universal de las formas geométricas hermanaba a los artistas de hablas distintas provenientes de diversas latitudes.

Una vez llegados a la capital francesa, el contacto con Georges Vantongerloo resultó un impulso para reorientar el trabajo de Arden Quin y Melé. Vantongerloo había formado parte de movimientos legendarios como De Stijl, el neoplasticismo, el mencionado Cercle et Carré y Abstraction-Création. Y desde la posguerra experimentaba con plexiglás, uno de los materiales más caros al cinetismo de los años sesenta. Por su parte, Vardánega también había experimentado con plásticos a mediados de los años cuarenta y en 1948, poco después de llegar a París, expuso su trabajo junto con el mismo Vantongerloo, Bruno Munari y Max Bill en la Galerie Denise René. Entre 1949 y 1950, Melé y Vardánega regresaron a Buenos Aires³³. Y si el primero continuó su producción pictórica, el segundo exploró desde 1956 las posibilidades del cinetismo utilizando cintas móviles de celuloide y dispositivos para que el espectador modificara las obras³⁴, y el final de los años cincuenta lo encontró de regreso en París, esta vez en compañía de la artista Martha Boto.

Entre 1957 y mediados de los años sesenta, una cantidad más numerosa de artistas sudamericanos emprendieron viaje a París, al punto que la prensa argentina hacía notar que en la populosa inauguración de la sede de la Galerie Denise René dedicada a la exhibición y venta de múltiples cinéticos, el castellano se mezclaba con el francés por todos lados³⁵. Así y todo, el cinetismo no fue un movimiento artístico latinoamericano sino que, como vimos, involucró artistas de diversos orígenes y estuvo animado por una vocación universal, esto es, dirigido a «todo el mundo»³⁶. Estos artistas pretendían plantear problemas de orden perceptual que eran ajenos a sus historias personales o su subjetividad. El lugar de origen o cualquier otra cuestión identitaria no impregnaba, en principio, su producción artística³⁷. A su vez, y más allá de las intenciones desestabilizadoras de los mismos cinetistas, en el contexto de las administraciones de Charles De Gaulle y Georges Pompidou, marcadas por la modernización y una política exterior agresiva, el cinetismo podía ofrecer una imagen rejuvenecida de Francia.

³² Retomo la expresión y la reconstrucción del medio parisino de García, «La revista *Arturo...*», óp. cit., p. 41.

³³ Arden Quin viajó a Sudamérica en 1953 y regresó en 1956. Durante esa estadía en Buenos Aires, formó el grupo Arte Nuevo junto con el crítico Aldo Pellegrini, Vardánega y Tomasello, entre otros artistas.

³⁴ Popper, óp. cit., pp. 144 y 161.

³⁵ Miguel Alfredo D'Elia, «El mendocino que triunfó en Venecia», *La Nación*, Buenos Aires, 10 de julio de 1966. Archivo Julio Le Parc, Cachan, Francia.

³⁶ Alain Badiou, «La potencia de lo abierto: universalismo, diferencia e igualdad», *Revista Archipiélago*, Centro de cultura contemporánea Arteleku y Universidad Internacional de Andalucía, 2006, p. 4. Disponible en línea: <http://www.arteleku.net/4.1/artistas/alainbadiou/Lapotenciadeloabierto.pdf> [Última consulta en 2012].

³⁷ En cambio, otros artistas activos en París durante estos años, como los chilenos Violeta Parra y Matta, el mexicano Rufino Tamayo, el cubano Wifredo Lam, o los argentinos Alicia Penalba y Antonio Berni pusieron en obra (en claves muy diversas) algunos aspectos de sus lugares de origen y su pertenencia latinoamericana: los márgenes urbanos o la violencia en el Tercer Mundo, el color de la mexicanidad, la iconografía de la naturaleza o de los pueblos originarios americanos y las fuerzas africanas de la cultura caribeña.

De hecho, en 1970 Pompidou encomendaba al israelí Yaacov Agam el acondicionamiento de los salones privados del Palacio del Elíseo, la residencia presidencial³⁸. Se trataba de un arte «alegre», «democrático» y atractivo para un público amplio, que reafirmaba la pervivencia y la transformación de la Escuela de París, y, como artistas extranjeros, los cinetistas resultaban exponentes de los alcances de una universalidad francesa ya recuperada de los avatares de la Segunda Guerra Mundial.

³⁸ En 1970, decoró este salón con murales de iconografía óptica, puertas transparentes coloreadas y un cielorraso cinético.

EL ARTISTA COMO TERAPEUTA ISIDORE ISOU Y LYGIA CLARK

Kaira M. Cabañas

Me gustaría empezar con dos fotografías, las dos del Centro psiquiátrico Sainte-Anne de París. La primera recoge el trabajo creativo de los pacientes psiquiátricos presentado en el contexto de la *Exposition internationale d'art psychopathologique* [Exposición internacional de arte psicopatológico; fig. 1]. Dado su carácter internacional, las aproximadamente dos mil obras de la muestra, celebrada entre el 21 de septiembre y el 14 de octubre de 1950, creadas por más de trescientos cincuenta pacientes, representaban cuarenta y cinco colecciones psiquiátricas de diecisiete países¹. En la imagen en cuestión vemos que una de las alas del hospital se transformó en espacio expositivo con una sala dedicada al trabajo de pacientes de colecciones psiquiátricas francesas y brasileñas. Me planteo si, teniendo en cuenta el éxito de la muestra, con más de diez mil visitantes, la artista Lygia Clark, que en aquella época estudiaba pintura en París, la vería o estaría al tanto de las excelentes críticas aparecidas en la prensa contemporánea. Por entonces, es probable que hubiera oído hablar del apoyo entusiasta del crítico de arte brasileño Mário Pedrosa al trabajo creativo de los pacientes de la doctora Nise da Silveira en su país natal; siete de ellos expusieron en París².

Avancemos ahora veinte años hasta la segunda fotografía, tomada en 1970-1971. Vemos la entrada del mismo Centro psiquiátrico Sainte-Anne con cinco carteles pegados ilegalmente en la fachada (fig. 2a). Rezan así: «Todos los psiquiatras y los psicoanalistas son dementes peligrosos para sí mismos y para los demás» (fig. 2b). En un recuadro situado debajo de ese titular destacado, otro texto alentaba a los transeúntes: «Únanse al grupo de sus víctimas y de los psicoterapeutas honestos que se esfuerzan, por el bien de todos, en estudiar y aplicar los nuevos descubrimientos de la PSICOKLADOLOGÍA». En el extremo derecho observamos que la publicación del cartel contaba con el respaldo de *La Revue de psychokladologie et de psychothéie*, fundada por los letristas Isidore Isou y Maurice Lemaître.

La primera imagen es testimonio de un momento de la historia de la psiquiatría caracterizado por el constante impulso diagnóstico del contexto científico, que insistía en la visibilidad de la patología en el cartel pintado de las obras de los pacientes expuestas en el Sainte-Anne³. En cambio, la segunda nos traslada a un capítulo poco conocido de la historia del letrismo: el doctor Gaston Ferdière trató a Isou de una crisis mental después de las revueltas de París de Mayo del 68. Isou estuvo retenido contra su voluntad veintiún días. Cuando por fin recibió el alta, los letristas lanzaron un ataque público contra el psiquiatra y, más en general, contra la psiquiatría⁴.

* Dedico este texto a la memoria de mi querida amiga Adela Rodríguez.

¹ En 1946, el Centro psiquiátrico Sainte-Anne presentó la *Exposition d'œuvres de malades mentaux* [Exposición de obras de enfermos mentales], concebida como respuesta a *Entartete Kunst* [Arte degenerado], muestra organizada por los nazis en 1937 para atacar el arte moderno y también las obras creadas por pacientes psiquiátricos, defendiendo un origen patológico en ambos casos. La historia de la psicoterapia institucional en el manicomio de Saint-Alban y en La Borde (analizada también en este texto) se aleja del interés psiquiátrico imperante por la expresión psicopatológica en el París de la posguerra.

² También es probable que Clark conociera la exposición de referencia *9 artistas de Engenho de Dentro do Rio de Janeiro* [9 artistas de Engenho de Dentro de Río de Janeiro, 1949], que mostró obras de nueve pacientes de Da Silveira en el Museo de Arte Moderna de São Paulo.

³ En su volumen *L'Art psychopathologique*, el doctor Robert Volmat reúne amplia documentación relacionada con la muestra. Ofrece fichas individuales de cada uno de los «casos» en las que incluye nombre, fecha de nacimiento o edad, fecha de reclusión, profesión, breve historia familiar, diagnósticos, formación artística (en su caso) y un comentario descriptivo de la obra vinculado a un diagnóstico concreto. En consecuencia, afirma: «Si el enfermo mental se expresa por completo en su obra, la obra expresa por completo su enfermedad». Robert Volmat, *L'Art psychopathologique*, París, Presses Universitaires de France, 1956, p. 266 (en cursiva en el original).

Fig. 1:
 Autor desconocido
 Sin título (Vista de la
*Exposición internacional
 de arte psicopatológico*,
 Centre psychiatrique
 Sainte-Anne, París, 1950)

Fig. 2a:
 Autor desconocido
*Lettrist appeals on the walls of
 Sainte-Anne* [Carteles letristas
 en la fachada de Sainte-Anne]
 1970-1971



Si empiezo con esas dos fotografías es para subrayar las intersecciones y las interrupciones producidas en distintos contextos culturales (principios de los años cincuenta y la época posterior a Mayo del 68) y en la práctica artística entre dos artistas extranjeros residentes en París: Isidore Isou y Lygia Clark. Además de a principios de los cincuenta, los dos coincidieron de nuevo en la capital francesa a finales de los sesenta y principios de los setenta, y también formaron parte de la red artística, entendida en un sentido más amplio, reflejada en *París pese a todo. Artistas extranjeros, 1944-1968*. Isou, judío rumano, fundó el letrismo con Gabriel Pomerand en 1946. Aunque en un principio se trataba de un movimiento poético, Isou acabó ampliando el universo letrista para incluir todas las disciplinas y experimentó ya en una fecha temprana con los posibles cruces y contaminaciones entre los distintos medios: la música dentro de la poesía, la pintura dentro de la novela y la novela dentro del cine. En contraste con eso, Clark empezó practicando la pintura y de

⁴ El cartel se sumaba a conferencias, numerosos folletos, panfletos, revistas, libros y la participación del grupo en un congreso psiquiátrico en Royan para conformar el conjunto de la campaña de los letristas contra la práctica psiquiátrica.



Fig. 2b:
Cartel «Les psychiatres
et les psychanalystes sont
tous des déments dangereux
pour eux-mêmes et pour
autrui», reproducido en
*La revue de psychokladologie
et de psychothéie*, París,
Centre de créativité, 1970

ahí pasó a la abstracción geométrica. A finales de la década de los cincuenta participó en el movimiento neoconcreto de Río, de corta duración, y en su reorientación del espacio de la abstracción geométrica del arte concreto hacia una experiencia fenomenológica espacializada en la que se confería un papel más activo al sujeto espectador. Con independencia de los orígenes divergentes de las prácticas de los dos artistas, este texto analiza el hecho de que ambos acabaran buscando en la psiquiatría una inspiración para su trabajo e incorporando la práctica terapéutica como material en su creación artística.

Tal vez la obra visual y verbal más importante para comprender la experiencia de Isou durante sus distintos internamientos psiquiátricos de aquellos años sea la novela *Jonas, ou le corps à la recherche de son âme* [Jonás, o el cuerpo en busca de su alma] (en adelante, *Jonas*), de la que publicó una serie inicial de doce láminas en 1977 antes de que en 1984 apareciera el volumen definitivo de cuatrocientas ochenta y cuatro láminas, creado con el también letrista Gérard-Philippe Broutin⁵. En la contracubierta, Isou describe el contenido del libro de la siguiente forma: «Un día en una “sección” del manicomio de Sainte-Anne según la experiencia del personaje protagonista, “internado oficialmente” con seres aterradores, “dementes peligrosos”, pero también con algunos individuos de inteligencia excepcional, encarcelados como consecuencia de su revuelta contra la sociedad o de su situación fuera de lo corriente con respecto a sus ciudadanos»⁶. El texto es extenso y está escrito en hipergrafía (conocida inicialmente como «metagrafía»), una técnica creada por los letristas en 1950

⁵ En la primera versión, titulada *Jonas ou le début d'un roman* 1974-77 [Jonás o el comienzo de una novela, 1974-77], se incluían doce aguafuertes originales con fotografías en collage. Si bien se publicó en 1984, muchas de las láminas de la versión definitiva datan de 1981-1982. Véase Frédéric Acquaviva, «The Body in Search of Its Soul in Search of Its Body», en *Isidore Isou. Hypergraphic Novels, 1950-1984*, Estocolmo, Rumänska kulturinstitutet, 2012, pp. 86-92.

⁶ Isidore Isou, *Jonas, ou le corps à la recherche de sone âme*, París, Éditions Gérard-Philippe Broutin, 1984, contracubierta.

que defendía la síntesis de distintos alfabetos, símbolos y sistemas de notación, tanto existentes como inventados. Isou exhibe esa superescritura integral a lo largo de todas las páginas de *Jonas*. En sus viñetas también se yuxtapone una narración coherente (escrita a máquina) con una historia de expresión subjetiva (escrita a mano) que sirve para poner en cuestión la «objetividad» de la primera. Isou cuenta las visitas de Jean-Paul Curtay, sus conversaciones con un paciente que se parece a Antonin Artaud y sus charlas con el doctor Siamuni sobre su alta, e incluye pasajes relativos a la locura y a lo que representa estar internado en un centro psiquiátrico. También relaciona a los nazis con los psiquiatras por ser incapaces, entre otras cosas, de reconocer la humanidad plena de un individuo, tema que reaparece en los distintos panfletos de Lemaître con titulares como «Pour en finir avec la psychiatrie réactionnaire super-nazie» [Para acabar con la psiquiatría reaccionaria supernazi]⁷.

Lo que me gustaría analizar ahora es un conjunto de treinta y dos dibujos realizados por Isou para *Jonas*, a partir de la lámina 229, que son, simple y llanamente, crudos; podríamos incluso llamarlos *bruts*. Su factura casi infantil, con incoherencias de proporción y escala, deja bien clara la potencia psiquiátrica, igual que en el caso del psiquiatra de dimensiones exageradas que se cierne sobre el paciente sentado en la viñeta inferior. El brazalete que luce el médico en el brazo izquierdo, parecido al de un uniforme militar o policial, dice «Psychiatre», mientras que en un bocadillo declara: «Después de leer a [Philippe] Pinel, lee un libro sobre antipsiquiatría. Deberíamos prohibir las obras subversivas en Sainte-Anne». Esa viñeta, al igual que otras partes de la novela, tiene un carácter claramente biográfico. Basta con repasar el amplio archivo de Isou para hacerse una idea de sus abundantes lecturas: vemos notas garabateadas en los márgenes de muchas páginas de libros sobre psiquiatría, entre ellos *L'Institution en négation. Rapport sur l'hôpital psychiatrique de Gorizia* [La institución negada. Informe del hospital psiquiátrico de Gorizia], editado por el psiquiatra radical italiano Franco Basaglia, que bien podría ser precisamente el libro al que se refiere el bocadillo del psiquiatra⁸. La violencia de *Jonas* se intensifica con las posteriores imágenes de *fous* [locos] encadenados y apaleados. Un pie de imagen reza: «Muchacha tratada con un culatazo por su padre, psiquiatra», y con otro dibujo de un paciente inmovilizado se da a entender que ese castigo disciplinario se deriva de su preferencia por la poesía de Charles Baudelaire frente a la de Paul Déroulède. Como señala Frédéric Acquaviva, esas ilustraciones y los textos que las acompañan reflejan «una violencia poco común que no aparece en ningún otro caso en las obras plásticas o las novelas» de Isou⁹.

En la página 233, la viñeta central presenta a un paciente y un médico con el siguiente texto descriptivo: «Antonin Artaud tratado con amor por un psiquiatra... con un azote» (fig. 3). El dibujo de un médico amenazador se opone con ironía al empleo del término «amor». De hecho, la experiencia previa de Artaud como paciente de Ferdière desempeñó un papel destacado en la crítica hecha por Isou a la psiquiatría (y la antipsiquiatría), como se ve en su

⁷ Véanse las distintas publicaciones y panfletos en el Archiv Acquaviva, Berlín.

⁸ Véase el Fonds Isou, Bibliothèque Kandinsky, Musée National d'Art Moderne, Centre Pompidou, París. Publicado originalmente en italiano en 1968 con el título de *L'istituzione negata. Rapporto da un ospedale psichiatrico* [ed. cast.: *La institución negada. Informe de un hospital psiquiátrico*, Jaime Pomar (trad.), Barcelona, Barral, 1972].

⁹ Acquaviva, óp. cit., p. 90.

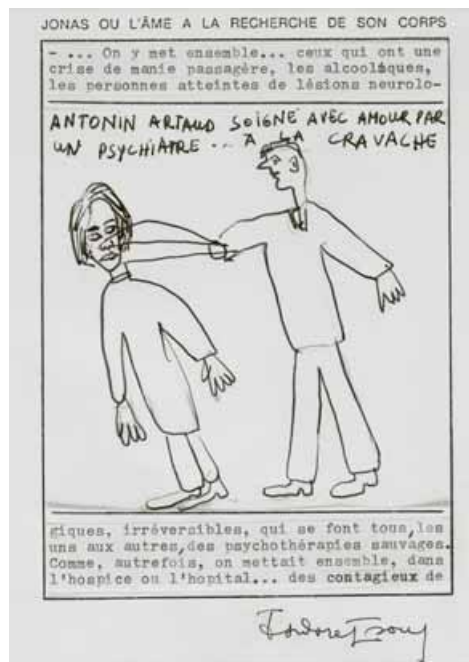


Fig. 3:
Isidore Isou
Antonin Artaud soigné avec amour par un psychiatre... à la cravache [Antonin Artaud tratado con amor por un psiquiatra... con un azote]
1982

publicación en 1970 de *Antonin Artaud torture par les psychiatres* [Antonin Artaud torturado por los psiquiatras], así como en los artículos que escribió para medios populares como *Paris Jour*¹⁰. Asimismo, los letristas se referían habitualmente a Isou como el exponente más reciente de un linaje de artistas y escritores difamados en el que incluían al marqués de Sade, a Friedrich Hölderlin, a Vincent van Gogh, a Gérard de Nerval, a Raymond Roussel y al mencionado Artaud.

Por ello, no es de sorprender que Artaud también apareciera en las páginas de *Jonas*¹¹. Además de tener en común el internamiento, los dos artistas también entraron en el debate sobre la relación entre arte y locura. Al recibir el alta de Rodez, Artaud publicó *Van Gogh. Le suicidé de la société* [Van Gogh. El suicida de la sociedad, 1947], una crítica mordaz de la práctica psiquiátrica que incluye descripciones sumamente conmovedoras de los cuadros de Vincent van Gogh. Coincidiendo con la retrospectiva del neerlandés en el Musée de l'Orangerie, el texto de Artaud describe la invención de la psiquiatría por parte de la sociedad «para defenderse contra las investigaciones de determinadas inteligencias superiores» y plantea la siguiente pregunta: «¿Qué es un verdadero demente?». La respuesta que da es: «Un hombre al que la sociedad no quiere tener en cuenta y al que ha tratado de impedir que expresara verdades insoportables»¹². En ese volumen, al igual que en la conclusión de su programa de radio censurado *Pour en finir avec le jugement de Dieu* [Para acabar con el juicio de Dios, 1948], Artaud también se refiere a su relación personal con el arte, la sociedad y la psiquiatría: «Sin llegar a cometer un crimen, jamás volveré a tolerar que nadie me diga: “Señor Artaud, está desvariando”, como tantas veces me ha sucedido»¹³.

¹⁰ Isidore Isou, «De Gabrielle Russier à Antonin Artaud / Un responsable: Le Dr. Ferdière», *Parispoché*, s/f; Jacques Chancel, «Isidore Isou déclare la guerre aux psychiatres», *Paris-Jour*, 5 de noviembre de 1969. Recortes de prensa en el Fonds Isou, Bibliothèque Kandinsky, Musée National d'Art Moderne, Centre Pompidou, Paris.

¹¹ Artaud también volvió al dibujo durante su reclusión en el manicomio de Rodez.

¹² Antonin Artaud, «Van Gogh. The Man Suicided by Society» [1947], en *The Trembling Lamb. Antonin Artaud*, Carl Solomon, LeRoi Jones, Bernard Fretchman (trad.), Nueva York, Phoenix Bookshop, 1959, pp. 2-4 [ed. cast.: *Van Gogh. El suicidado por la sociedad*, Ramón Font (trad.), Madrid, Fundamentos, 1977] (traducción modificada por la autora).

¹³ *Ibid.*, p. 22 (cursiva añadida). Este párrafo recoge información de mi epílogo a Jacques Derrida, en Kaira M. Cabañas (ed.), *Artaud the MoMA*, Peggy Kamuf (trad.), Nueva York, Columbia University Press, 2017.

Jonas prosigue de un modo similar, si bien en última instancia Isou avanza más en su desarrollo de un tratamiento alternativo, que evoca en ese libro pero que detalla por completo en su *Manifeste pour une nouvelle psychopathologie et une nouvelle psychothérapie* [Manifiesto por una nueva psicopatología y una nueva psicoterapia], que se publicó en forma de número especial de *Lettrisme* en 1971 y constituye su contribución a lo que provisionalmente denominó el modelo del «artista como terapeuta». A lo largo del texto, Isou afirma en repetidas ocasiones que la mayor parte de los conceptos psiquiátricos y psicoanalíticos son «erróneos y falsos»¹⁴. Para él, esas disciplinas no tienen en consideración la totalidad de la persona o de la vida. De eso se desprende lo siguiente: «Todos los modelos de “locura” deben concebirse como un fragmento de una fórmula parcial del dominio de la kladología y la paradilogía, del conocimiento completo y de la alegría perpetua»¹⁵. La kladología es la ciencia de las ramas del conocimiento (del griego *klados*, «rama») y abarca el arte, la filosofía, la ciencia y la técnica, así como la existencia empírica o cotidiana. Isou ofrece incluso una fórmula matemática para el conjunto kladológico de la personalidad humana¹⁶, mientras que la clasificación de elementos psicológicos se produce en el campo específico de la psicokladología. En ese sentido, afirma que su trabajo representa una revolución copernicana de la psicopatología al mostrar que el supuesto «terreno sano y equilibrado del pensamiento social» está convirtiéndose en «la demencia más aterradora» teniendo en cuenta sus teorías.

Isou propone ampliar el «cosmos» nosológico para incorporar las «desviaciones infinitamente más colosales y las deficiencias innovadoras»¹⁷. Algunos de los ejemplos que ofrece son: (1) la judopatía, en referencia a la enfermedad mental en que un discípulo cree saber más que su maestro, o (2) la dalilapatía o jaquelinopatía, en referencia al caso en que alguien entrega «un genio superior a enemigos inferiores», como cuando la madre de Artaud aprobó la actuación del doctor Ferdière contra su hijo. Para Isou, lo más importante era ir más allá de concepciones existentes de la anatomía patológica, así como de complejos freudianos, con el fin de trazar gráficos mentales más exhaustivos y precisos que desplazaran lo «mecánico» (entendido como fisiológico) en favor del «conjunto de sectores intrínsecos y específicos: imágenes, asociaciones y temas y su contenido estético, filosófico, científico, técnico y cotidiano»¹⁸. Teniendo en cuenta los nuevos nombres de toda una serie ampliada de trastornos que forman parte de su psicokladología, podríamos preguntarnos: ¿cómo podía ponerse en práctica la psicokladología con pacientes reales? El caso clínico presentado en *Un cas de «folie» dans le mouvement lettriste* [Un caso de «locura» en el movimiento letrista, 1983] ofrece una respuesta parcial¹⁹.

Los hechos: Alain Satié envió anónimamente por correo una fotografía pornográfica a la también letrista Geneviève Tasiv y a miembros de su familia, indicando mediante un montaje que las mujeres de la imagen se parecían a ella. Cuando Tasiv descubrió quién era el culpable, Satié le pidió perdón, pero ella se negó a aceptar sus disculpas, escribió un panfleto ofensivo contra él y presentó

¹⁴ Isidore Isou, *Manifeste pur une nouvelle psychopathologie et une nouvelle psychothérapie*, número especial de *Lettrisme*, n.º 18-22, febrero-junio de 1971, p. 11.

¹⁵ *Ibíd.*, p. 77.

¹⁶ *Ibíd.*, p. 18.

¹⁷ *Ibíd.*, p. 80.

¹⁸ *Ibíd.*, p. 82.

¹⁹ *Un cas de «folie» dans le mouvement lettriste*, París, Publications PSI, 1983.

una queja a través de un abogado. Todo eso lo sumió en una desesperación aún mayor, hasta el punto de que tuvo que intervenir su hermano, Roland Sabatier, que medió con psicokladología para devolverlo a su estado normal. En su resumen clínico, Sabatier asegura que estaba menos asustado por su actuación que por el hecho de que parecía «como si lo movieran fuerzas incontrolables»²⁰. Sabatier asegura que su planteamiento del caso fue más allá de las explicaciones psicoanalíticas reductoras de la conducta a complejos como el «masoquismo psíquico», el «delirio de la persecución» o «la ansiedad de la castración». En lugar de eso, siguiendo la psicokladología de Isou, cuenta que el acto ofensivo (el envío de la fotografía pornográfica) se cometió en un momento en el que Satié se encontraba «ya frágil debido al exceso de fatiga y a la acumulación de tormentos no habituales» (relacionados con sus ingresos profesionales)²¹. Entrevista a su hermano, lo escucha con atención y lo anima a ir también a ver a un médico. Es más, para entender las cosas en su justa medida Sabatier afirma que el acto no define toda la persona de Satié, sino que tenía un alcance limitado. Con eso, y en nombre de la psicokladología, Sabatier mantuvo a raya las conclusiones de terapias «erróneas» como el psicoanálisis, asegurando, por el contrario, que las causas de la angustia de su hermano eran de carácter social y económico.

En su conclusión al volumen, Isou respalda los resultados de Sabatier, describe los hechos (el envío de la fotografía pornográfica por parte de Satié), explica las dimensiones humanas y cuenta cómo intervino y se manifestó en contra de un juicio en demanda de una compensación económica por los daños causados. Tanto Sabatier como Isou reconocen sin lugar a dudas la culpa de Satié, pero también ponen en tela de juicio la respuesta de Tasiv, que en su opinión empleaba un lenguaje totalizador y se negaba a plantearse que podía haber agravado el estado psicológico de Satié al no aceptar sus disculpas ni entender su situación de fragilidad. En este caso, como en *Jonas*, Isou critica a los especialistas fragmentarios y parciales (psiquiatras y psicoanalistas) que hacen caso omiso del arte, la ciencia y la filosofía, y aprovecha para incluir su propio historial psiquiátrico: después de Mayo del 68 lo internaron durante veintiún días²². Isou da las gracias a Sabatier, que identificó la falta de sueño y las dificultades económicas de Satié como causas de su periodo de locura. Isou explica asimismo que, si no se lo hubiera tratado con psicokladología, su conducta podría haber conducido en una reclusión en un manicomio, del que «habría salido más “loco” que antes tras caer en las manos o la conversación imbécil de los “sabios”». En resumen, el caso Satié representó ni más ni menos que una victoria para la psicokladología en la lucha contra la nosología psiquiátrica.

Me gustaría analizar, aunque sea brevemente, otra fotografía (fig. 4). Se trata de una fotografía de una de las «propuestas» de Lygia Clark tomada en París en 1969 en la que vemos a una mujer vestida con una camisa de rayas de manga

²⁰ Sabatier explica que en este caso la práctica psicokladológica fue distinta, puesto que el nombre del individuo era público y él, como hermano suyo, ya entendía bastante de su personalidad, de modo que realizó menos entrevistas para componer el retrato mental. En *ibíd.*, p. 20.

²¹ *Ibíd.*, p. 24.

²² Véase Isidore Isou, «Conclusion», en *ibíd.*, pp. 27-31.

Fig. 4:
Lygia Clark
Camisa de força
[Camisa de fuerza]
1968



larga; lleva una falda con un cinturón hecho de anillas y discos metálicos. Alarga los brazos dentro del yute de dos sacos descosidos que dejan a la vista sus gestos: los brazos separados del cuerpo, las palmas hacia fuera y los dedos extendidos. Otros dos sacos cuelgan con sendas gomas elásticas de los dos que reprimen los brazos. Son más pequeños y contienen piedras, por lo que tiran hacia abajo, aunque los brazos se resisten. Un saco (una máscara) de mayores dimensiones le cubre la cabeza y cuelga delante del torso. El título de la propuesta, *Camisa de força* [Camisa de fuerza], es relevante, pues indica que Clark recurre explícitamente a la iconografía del confinamiento corporal practicado por la psiquiatría, si bien reconfigura el material y la función de la camisa de fuerza (pensemos en el castigo a los sujetos psicóticos, pero también a los disidentes políticos durante la dictadura en su país natal, Brasil) en una obra que ella misma describió como «dramática, pero hermosa»²³.

Su conocimiento de la psiquiatría alcanzaba también el arte producido por pacientes internados, como se apunta al inicio de este texto. Así pues, al escribir a Hélio Oiticica desde París en octubre de 1970, además de hablar de los amigos que ha visto en esa ciudad (como Guy Brett, Carlos Cruz-Díez y Jean Clay), escribe: «Estoy cansada de la gente cerrada; sin duda preferiría estar en un lugar como Engenho de Dentro [el hospital en el que trabajaba la doctora Silveira], donde ingresó el fabuloso Rogério Duarte, donde se expresó alguien como Emygdio o alguien como Raphael come lápices y mierda, pero ¡qué personaje tan maravilloso y qué magistral es lo que expresa!»²⁴. A pesar de que esa afirmación recurre en parte a una imaginación surrealista relativa a la supuesta «libertad»

²³ Lygia Clark, «January 15th, 1969», reproducido en *Lygia Clark*, Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, 1998 [cat. exp.], p. 241.

²⁴ Lygia Clark, carta a Hélio Oiticica, 22 de octubre de 1970, reproducida en Luciano Figueiredo (org.), óp. cit., p. 182.

representada por la locura, lo que más me llama la atención en el contexto general de sus cartas, en especial las escritas en París, es una misiva fechada el 31 de marzo de 1971 en la que asegura estar gestionando la posibilidad de trabajar en una clínica del Loira; la «más avanzada» de Francia, según explica. A continuación señala que allí es donde están Françoise «Dolto y otros interesantes profesionales que trabajan con el cuerpo. Si todo sale bien, será mi salvación, lo cual es una paradoja en alguien como yo, que hace arte para huir del manicomio. ¡Acabar allí es increíble! Pero no hay lugar para mí en el mundo de la gente normal»²⁵.

Se refiere sin duda a La Borde, una clínica psiquiátrica fundada en 1953 en el valle del Loira por Jean Oury, un psiquiatra que había trabajado al lado de François Tosquelles en el manicomio de Saint-Alban, donde practicaban la psicoterapia institucional, una técnica terapéutica que tenía influencia del marxismo y del psicoanálisis lacaniano y consideraba al hospital, a su arquitectura, a sus actividades, a sus pacientes y a su personal un «colectivo sanador»²⁶. Se dispensaban tratamientos no solo a individuos concretos considerados «locos», sino también a la institución en sí y a las relaciones sociales producidas en su interior, creando situaciones (por ejemplo, en los distintos talleres) de las que eran responsables los pacientes. Esa labor de colaboración dejaba a un lado divisiones entre cuidador y cuidado, entre los sanos (cuerdos) y los que estaban enfermos (locos), para reconfigurar el conjunto de relaciones y la dinámica del tratamiento. No está claro si Clark llegó a visitar La Borde, si bien conocía la institución y su trabajo, como se refleja en la carta²⁷.

En octubre de 1972, Clark recibió una invitación para impartir un curso sobre comunicación gestual en La Sorbona, una historia que hoy se conoce bien. Allí creó propuestas sensoriales y experiencias colectivas con un grupo de alumnos; ese mismo año también empezó a hacer psicoanálisis con Pierre Fédida. Ya a mediados de los años sesenta, la artista había investigado la fuerza emancipadora de la experiencia sensorial fuera del lenguaje codificado. Desarrolló su práctica pasando del acto del cuerpo, del cuerpo en sí, a la relación entre los cuerpos, con una obra que explora, como señala Susan Best, su «naturaleza enigmática»²⁸. Un hilo desenrollado de bobinas metidas en la boca de distintos participantes cubre el cuerpo de un individuo tumbado en el centro del grupo; las hebras de colores mojadas crean una especie de segunda piel. Unos cuerpos afectan a otros, mientras el hilo enredado acaba retirándose. Con respecto a esas obras, explica Clark, «hay que desinstitucionalizar tanto el cuerpo como toda relación concreta»²⁹. Esta y otras piezas de esos años se han vinculado con las «máquinas deseantes» descritas por Gilles Deleuze y Félix Guattari en su fundamental *El anti-Edipo* (1972), así como con su desconceptualización de un «cuerpo sin órganos», un término que tomaron de Artaud y que se refiere a los procesos de encarnación sin organización, a fuerzas vitales en lugar de formas y a un cambio de lo que es ser a lo que significa «llegar a ser». Suely Rolnik ha trazado un mapa significativo de esos conceptos en la obra sensorial de Clark³⁰. Sin embargo, lo que me interesa del tema es el hecho

²⁵ Lygia Clark, carta a Hélio Oiticica, 31 de marzo de 1971, reproducida en *ibíd.*, p. 191.

²⁶ Véase el análisis desarrollado en Camille Robcis, «François Tosquelles and the Psychiatric Revolution in Postwar France», *Constellations*, 23, n.º 2, 2016, pp. 212-222.

²⁷ Véase Lygia Clark. *De l'œuvre à l'événement*, Dijon, Musée des Beaux-Arts de Nantes, Les Presses de réel, 2005 [cat. exp.].

²⁸ Susan Best, *Visualizing Feeling. Affect and the Feminine Avant-Garde*, Londres, I. B. Tauris, 2011, p. 65.

²⁹ Clark, «Untitled», en *Lygia Clark*, *op. cit.*, p. 301.

³⁰ Véase Suely Rolnik, «Molding a Contemporary Soul. The Empty-Full of Lygia Clark», en *The Experimental Exercise of Freedom*. Lygia Clark, Gego, Mathias Goeritz, Hélio Oiticica, and Mira Schendel, Los Ángeles, Los Angeles Museum of Contemporary Art, 1999, pp. 59-108; Suely Rolnik, «Politics of Flexible Subjectivity. The Event Work of Lygia Clark», en Terry Smith, Okwui Enwezor, y Nancy Condee (eds.), *Antinomies of Art and Culture. Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*, Durham (Carolina del Norte), Duke University Press, 2008, pp. 97-112.

de que el uso de la palabra «desinstitucionalizar» que hace la artista es también histórico con respecto a la «inauguración» de las paredes del centro psiquiátrico. En la vecina Italia, por ejemplo, la obra de Basaglia sobre la psiquiatría radical y con el movimiento de desinstitucionalización de los años sesenta y setenta fue fundamental para la reforma psiquiátrica, lo mismo que la creciente visibilidad de otras clínicas/instituciones próximas a su casa parisina, entre ellas las mencionadas La Borde y Saint-Alban. En aquellos años, también está comprobado que Clark leía a R. D. Laing³¹.

Es más, su *Camisa de fuerza* de 1969 se inspiró en un documental sobre un centro experimental de salud mental para niños. *Warrendale* (1967), de Allan King, retrata las vidas de niños con dificultades emocionales en la clínica Warrendale de las afueras de Toronto. Hacia el final de la película, hay una escena en la que los cuidadores informan a los niños de la muerte de una persona que trabajaba en el centro, una noticia que desata entre muchos de ellos la desesperación y la algarabía. Clark recuerda lo difícil que le resultó ver la escena: «Me impresionó mucho, porque en lugar de una camisa de fuerza lo que utilizaban era el cuerpo de una de las enfermeras, que trataba de aplacar toda la violencia de los niños durante la crisis»³². Lo que la artista describe es una sesión de «sujeción», en la que, mientras un miembro del personal lo retiene físicamente, el niño puede expresar su frustración emocional sin hacerse daño ni hacérselo a los demás.

En 1976, después de su regreso definitivo a Río, Clark empezó a adaptar las propuestas sensoriales para tratamientos terapéuticos individuales, trabajando directamente con la subjetividad en las sesiones de *Estruturação do self* [Estructuración del yo] y recurriendo a lo que denominaba *Objetos relacionais* [Objetos relacionales], que colocaba en el cuerpo de sus clientes. En la época en la que inició el trabajo con clientes individuales en Río, los medios de comunicación empezaron a denunciar los horrores de la institución psiquiátrica y la «reforma psiquiátrica» cobró impulso en Brasil, lo que provocó cambios a nivel nacional en el sistema de salud mental que coincidieron con las postrimerías del régimen militar. Figuras clave de la psiquiatría radical de Europa, desde Basaglia hasta Guattari, también visitaron el país habitualmente en aquella época y pronunciaron conferencias³³.

El 14 de octubre de 1983, en una carta dirigida a Guy Brett, Clark cuenta que formó a otras personas en su técnica terapéutica, además de describir su trabajo con los clientes. De ese texto me gustaría aislar una frase: «No trate nunca a un psicótico como a un loco, sino como a un artista sin trabajo»³⁴. Con eso invierte la frase de Michel Foucault, que subrayaba: «*Donde hay una obra no hay locura*»³⁵. En el contexto del análisis de Foucault en *Historia de la locura en la época clásica*, el arte moderno como el creado por Van Gogh y Artaud se sitúa a este lado de la razón por el simple motivo de que las piezas conforman el conjunto de una obra, un corpus, y responden a lo que el filósofo denomina en

³¹ Véase Clark, «Mute Thought», en *Lygia Clark*, óp. cit., p. 271.

³² Clark, «January 15th, 1969», en *ibíd.*, p. 241. Véase también la anotación «January 13th, 1969», en *id.* Me gustaría dar las gracias a Sam di Lorio por haberme ayudado a indentificar la película a la que hace referencia Clark.

³³ Véase Paulo Amarante, *Locos por la vida. La trayectoria de la reforma psiquiátrica en Brasil*, Buenos Aires, Ediciones Madres de Plaza de Mayo, 2006.

³⁴ Clark, carta a Guy Bret, 14 de octubre de 1983, reproducida en *Lygia Clark*, óp. cit., p. 338.

³⁵ Michel Foucault, *The History of Madness* [1961], Jonathan Murphy y Jean Khalfa (trads.), Londres, Routledge, 2006, p. 537 [ed. cast.: *Historia de la locura en la época clásica*, Juan José Utrilla (trad.), t. I-III, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2005] (en cursiva en el original).

otro lugar la «función autor»: los distintos planes, sociales e institucionales, que hacen realidad el trabajo del autor en la sociedad³⁶. Si Foucault desplaza al autor para destacar las numerosas fuerzas mediante las cuales se ejemplifica en el discurso, Clark superó en su labor terapéutica la institución del arte, las limitaciones discursivas de la producción de un artista, aunque nunca dejó de serlo. Hasta hoy, su forma de trabajar sigue poniendo en tela de juicio lo que los profesionales y la institución del arte legitiman como obra artística.

A modo de conclusión, me gustaría volver al modelo del «artista como terapeuta» y abordar el emparejamiento que he hecho, en apariencia insólito, entre Isidore Isou y Lygia Clark. Es cierto que no solo tienen orígenes artísticos muy distintos, sino que además los dos elaboraron modelos terapéuticos opuestos. La psicokladología de Isou abarcaba todas las facetas y las fases de la existencia de un individuo, así como todos los dominios epistémicos y creativos, si bien en la práctica su planteamiento terapéutico se centró principalmente en el «medio» del lenguaje (esto es, la entrevista), aunque también propuso una ampliación radical de los «orígenes» de la neurosis/psicosis a la que podía llevar la cura hablada. Isou contaba asimismo con una cohorte de fieles letristas que llevaban sus teorías a la práctica, como en el mencionado *Un caso de «locura»*. De un modo similar, Clark sacaba partido de sus *Objetos relacionales* y formó a personas como Gina Ferreira y Lula Wanderley en su *Estructuración del ser*. No obstante, su terapia es en gran medida corporal, táctil e imaginista, y con ella desintitucionalizar el cuerpo era también despojar a la psicoterapia de su dependencia del lenguaje verbal (a pesar de que, al igual que la psicokladología de Isou, tomaba notas sobre sus casos clínicos).

Mientras Isou multiplicaba categorías en apariencia *ad infinitum* para llegar a una nosología más específica y más precisa, Clark seguía desdibujándolas. Como señalaba su terapeuta Fédida, «hay que ser capaz de desplazar categorías. Y es que una de las cosas más fuertes [...] en Lygia Clark es una especie de inestabilidad en comparación con las categorías»³⁷. Mientras Isou era lector disciplinado de teoría psiquiátrica y psicoanalítica, Clark trabajaba de forma más intuitiva y se dedicaba a desdisciplinar la mente y el cuerpo, así como los espacios que habitan, y decía: «[Trabajo] a partir de lo que veo, a partir de lo que siento»³⁸. A pesar de esas diferencias, durante casi ocho años los dos artistas terapeutas en ciernes compartieron una misma identidad como extranjeros en París (de octubre de 1968 a julio de 1976, la época de la segunda residencia de Clark en la ciudad) y también un contexto cultural, un contexto conformado por la crítica de la institución psiquiátrica en París y en otros lugares. Sin conocerse, coincidieron en torno a una ambición parecida: cambiar la práctica psiquiátrica y los conceptos de lo loco y lo cuerdo. De ese modo, participaron como artistas terapeutas en una mayor concienciación y una genealogía del arte como «cuidados creativos»³⁹.

³⁶ Michel Foucault, «What Is an Author?» [1969], en Donald F. Bouchard (ed.), *Language, Counter-Memory, Practice. Selected Essays and Interviews*, Donald F. Bouchard y Sherry Simon (trads.), Ithaca (Nueva York), Cornell University Press, 1980, pp. 113-138 [ed. cast.: «¿Qué es un autor?», en *Obras esenciales*, Miguel Morey (trad.), t. I, Barcelona, Paidós, 2010, pp. 291-318].

³⁷ Pierre Fédida, «Ne pas être en repos avec les mots», en *Lygia Clark. De l'œuvre à l'événement*, óp. cit., p. 69.

³⁸ Clark, citada en *Lygia Clark. De l'œuvre à l'événement*, óp. cit., p. 14.

³⁹ Una referencia a *Art. Creative Care*, un seminario celebrado en el Sterling and Francine Clark Institute que coorganicé con Suzanne Hudson. Fue un privilegio trabajar con un grupo tan interesante de académicos y practicantes durante esos días, así como en su repetición en forma de mesa redonda en el congreso de la College Art Association celebrado en Los Ángeles en febrero de 2018.

LISTA DE OBRA

Rogi André (Rosa Klein)

(Budapest, Hungría, 1900 - París, Francia, 1970)

Kandinsky sur son lit de mort

[Kandinsky en su lecho de muerte]

1944

Fotografía. Gelatinobromuro de plata sobre papel

40 x 30,2 cm

Centre Pompidou, París

Musée national d'art moderne

/ Centre de création industrielle

Donación de Mme. Renée Beslon-Degottex, 1982

AM 1982-314

p. 32

Karel Appel

(Amsterdam, Países Bajos, 1921

- Zürich, Suiza, 2006)

Wilde Pferde

[Caballos salvajes]

1954

Óleo sobre lienzo

194,5 x 113 cm

Museo Nacional Thyssen-Bornemisza,

Madrid

454 (1976.61)

p. 85

Wifredo Arcay

(La Habana, Cuba, 1925

- París, Francia, 1997)

Alroa

1950

Óleo sobre lienzo

67 x 103 cm

Sucesión del artista; cortesía de The Mayor Gallery, Londres

p. 64

Eduardo Arroyo

(Madrid, España, 1937- 2018)

Los cuatro dictadores (Hitler)

1963

Óleo sobre lienzo

235 x 140 cm

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

AS11049-004

p. 147

Eduardo Arroyo

Los cuatro dictadores (Mussolini)

1963

Óleo sobre lienzo

235 x 140 cm

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

AS11049-002

p. 146

Jean-Michel Atlan

(Constantin, Argelia, 1913 - París, Francia, 1960)

L'épervier

[El gavilán]

1945

Óleo sobre isorel

65 x 54 cm

Centre Pompidou, París

Musée national d'art moderne

/ Centre de création industrielle

Dación, 2006

AM 2006-821

p. 58

Autor desconocido

Sin título (Gloria de Herrera y William Copley)

ca. 1949-1950

Fotografía (copia moderna)

19 x 27,8 cm

Getty Research Institute, Los Ángeles

(980024)

Autor desconocido

Sin título (Claire Falkenstein con escultura)

ca. 1950

Fotografía (copia moderna)

25,7 x 19 cm

Cortesía de Falkenstein Foundation

Archive y Michael Rosenfeld Gallery LLC,

Nueva York

p. 79

Autor desconocido

Sin título (Man Ray, Greco, William Copley

y Marcel Duchamp a bordo del transatlántico

SS De Grasse)

1951

Fotografía (copia moderna)

19 x 27,5 cm

Getty Research Institute, Los Ángeles

(980024)

Autor desconocido

Sin título (Thelonious Monk y Marcel Fleiss,

en la Salle Pleyel, París)

Junio de 1954

Fotografía (copia de época)

17,7 x 19 cm

Colección Marcel Fleiss, París

Enrico Baj

(Milán, Italia, 1924 - Vergiate, Italia, 2003)

Al fuoco, al fuoco

[¡Fuego! ¡Fuego!]

1963-1964

Óleo y mecano sobre lienzo

128,6 x 97,2 cm

Tate: presentado por el abogado Paride Accetti

1973

T01777

p. 45

Enrico Baj, Roberto Crippa

(Monza, Italia, 1921 - Bresso, Italia, 1972),

Gianni Dova (Roma, Italia, 1925 - Pisa, Italia, 1991), **Erró** (Ólafsvík, Islandia, 1932),

Jean-Jacques Lebel (París, Francia, 1936)

y **Antonio Recalcati** (Bressoa, Italia, 1938)

Grand tableau antifasciste collectif

[Gran cuadro antifascista colectivo]

1960

Óleo sobre lienzo

400,5 x 497 cm

Fonds de dotation Jean Jacques Lebel

D.2013.1.1.P

pp. 120-121

Marcel Barbeau

(Montreal, Canadá, 1925 - 2016)

Virgin Forest

[Selva virgen]

1946

Óleo sobre contrachapado

56 x 60,8 cm

National Gallery of Canada, Ottawa

Compra 1977

18819

p. 53

Jean Bazaine

(París, Francia, 1904 - Clamart, Francia, 2001)

Couple dans les bois

[Pareja en el bosque]

1947

Óleo sobre lienzo

130,3 x 88,8 cm

Fondation Gandur pour l'Art, Ginebra

FGA-BA-BAZAI-0001

p. 61

Romare Bearden

(Charlotte, Carolina del Norte, EE. UU.,

1914 - Nueva York, EE. UU., 1988)

Map of Paris

[Mapa de París]

ca. 1950

Collage, bolígrafo, tinta, lápiz de color

sobre papel

29,5 x 22,5 cm

Romare Bearden Papers, Archives of American

Art, Smithsonian Institution

14198

p. 19

Anna-Eva Bergman

(Estocolmo, Suecia, 1909 - Grasse, Francia, 1987)

La grande montagne d'argent n.º 4 - 1957

[La gran montaña de plata n.º 4 - 1957]

1957

Témpera y hoja de metal sobre lienzo

162 x 130 cm

Fondation Hartung Bergman

p. 125

Antonio Berni

(Rosario, Argentina, 1905 - Buenos Aires, Argentina, 1981)
Juanito va a la ciudad
1963
Madera, pintura, desecho industrial, metal, piel, tela, madera y cartón
327,7 x 200,7 x 38,1 cm
The Museum of Fine Arts, Houston
Compra del Museo con fondos de The Caroline Wiess Law Accessions Endowment Fund
2007.1167
p. 148

René Bertholo

(Alhandra, Portugal, 1935
- Vila Nova de Cacela, Portugal, 2005)
Christo in his storage room in the basement at 4 avenue Raymond Poincaré, Paris
[Christo en su almacén en el sótano del número 4 de la avenida Raymond Poincaré, París]
1960
Fotografía (copia moderna)
29 x 19 cm
© 1960 Christo
p. 142

Gianni Bertini (Giovanni Bertini)

(Pisa, Italia, 1922 - Caen, Francia, 2010)
Le procès d'Andromaque
[El juicio de Andrómaca]
7 de abril 1962
Óleo sobre papel de periódico pegado a cartón
130 x 81 cm
Centre national des arts plastiques (Francia)
FNAC 93056
p. 150

Roger Bissière

(Villeréal, Francia, 1886 - Boissière, Francia, 1964)
Vénus blanche
[Venus blanca]
1946
Óleo sobre lienzo
110 x 76 cm
Fondation Gandur pour l'Art, Ginebra
FGA-BA-BISSI-0008
p. 59

Walerian Borowczyk (Kwilcz, Polonia, 1923 - París, Francia, 2006)
con la colaboración de **Chris Marker**
(Neuilly-sur-Seine, Francia, 1921 - París, Francia, 2012)
Les Astronautes
[Los astronautas]
1959
Película de 35 mm transferida a vídeo
Color y blanco y negro, sonido, 14'
Argos Films
p. 141

Guy Bourdin

(París, Francia, 1928 - 1991)
Sin título (Shinkichi Tajiri en su estudio en la rue d'Odessa, París)
1952
Fotografía (copia de época)
22,5 x 16,8 cm
Giotta Tajiri / Ryu Tajiri

Guy Bourdin
Sin título (En el patio del estudio de Tajiri en la rue de la Grande Chaumière, París)
1952
Fotografía (copia de época)
21,5 x 15,5 cm
Giotta Tajiri / Ryu Tajiri

Robert Breer

(Detroit, Michigan, EE. UU., 1926 - Tucson, Arizona, EE. UU., 2011)
Form Phases IV
[Fases de la forma IV]
1954
Película de 16 mm transferida a vídeo
Color, sin sonido, 4'55"
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
AD05258
p. 107

Robert Breer
REcreation [REcreación]
1956-1957
Película de 16 mm transferida a vídeo
Color, sonido óptico, 2'
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
AD05260

Robert Breer
A Man and His Dog Out for Air
[Un hombre y su perro al aire libre]
1957
Película de 16 mm transferida a vídeo
Blanco y negro, sonido óptico, 1'5"
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
AD05262

Robert Breer
Jamestown Balloos
1957
Película de 16 mm transferida a vídeo
Color y blanco y negro, sonido óptico, 4'37"
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
AD05261

Robert Breer y Pontus Hultén

(Estocolmo, Suecia, 1924 - 2006)
Un miracle [Un milagro]
1954
Película de 16 mm transferida a vídeo
Color, sin sonido, 30"
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
AD05259

Robert Breer y Pontus Hultén

Le mouvement
[El movimiento]
1955
Película de 16 mm transferida a vídeo
Blanco y negro. Sin sonido. 14'03"
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
Donación de la Galerie Denise René, París, 2008
AD05127
p. 106

Baird Bryant (Columbus, Indiana, EE. UU., 1927 - Hemet, California, EE. UU., 2008) y **Shinkichi Tajiri** (Los Ángeles, California, EE. UU., 1923 - Baarlo, Países Bajos, 2009)
The Vipers [Las víboras]
1955
16 mm transferida a vídeo
Blanco y negro, sonido, 9'
EYE Filmmuseum, Países Bajos
FLM126371

Bernard Buffet

(París, Francia, 1928 - Tourtour, Francia, 1999)
Trois nus [Tres desnudos]
1949
Óleo sobre lienzo
191 x 225 cm
Musée d'Art Moderne de la ville de Paris
AMVP 296
p. 46

Rafael Canogar

(Toledo, España, 1935)
Composición
1956
Óleo sobre lienzo
80,5 x 117 cm
Colección Alberto Cortina
p. 124

Jean-Philippe Charbonnier

(París, Francia, 1921 - Grasse, Francia, 2004)
Sin título (Juliette Gréco y Miles Davis)
1949
Fotografía (copia moderna)
29 x 21 cm
Jean-Philippe Charbonnier
/ GAMMA RAPHO
p. 97

Eduardo Chillida

(San Sebastián, España, 1924 - 2002)
El espíritu de los pájaros I
1952
Hierro y piedra
56 x 92,5 x 42,5 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
AS01337
p. 92

The-Chun Chu

(Xunzhou, China, 1920 - París, Francia, 2014)

Composition n° 22

[Composición n.º 22]

1959

Óleo sobre lienzo

115,8 x 72,8 cm

Fondation Gandur pour l'Art, Ginebra

FGA-BA-CHU-0001

p. 133

Minna Citron

(Newark, Nueva Jersey, EE. UU., 1896

- Nueva York, EE. UU., 1991)

Measure of Fate

[La medida del destino]

1955

Óleo y collage sobre papel

122,2 x 81 cm

Whitney Museum of American Art,

Nueva York

Donación del Sr. Y la Sra. Leonard Bocour

65.61

p. 128

Ed Clark

(Nueva Orleans, Louisiana, EE. UU., 1926)

Sin título

1954

Óleo sobre lienzo

130 x 162,1 cm

Colección particular

p. 66

Ralph Coburn

(Minneapolis, Minnesota, EE. UU.,

1923 - Miami, Florida, EE. UU., 2018)

Orange and White Abstraction

[Abstracción naranja y blanca]

1950

Óleo sobre lienzo

61 x 51 cm

David Hall Fine Art, Wellesley, MA, USA

p. 88

Ralph Coburn

Arranged by Choice Composition

[Composición organizada por voluntad propia]

1951

Tinta sobre cartulina

31 x 31 cm

David Hall Fine Art, Wellesley, MA, USA

Ralph Coburn

Maqueta para pintura formada por cinco lienzos

1955

Papel recortado sobre cartulina

28 x 21 cm

David Hall Fine Art, Wellesley, MA, USA

Denise Colomb (Denise Loeb)

(París, Francia, 1902 - 2004)

Sin título (Pierre Loeb con sus artistas en el

primer piso de la Galerie Pierre; de izq. a dcha.:

Jean- Paul Riopelle, Jacques Germain,

Maria Helena Vieira da Silva, Pierre Loeb,

Georges Mathieu y Zao Wou-Ki)

1953

Fotografía (copia de época)

25 x 23 cm

Archivos Albert Loeb, París

p. 10

William Copley

(Nueva York, EE. UU., 1919 - Cayo Hueso,

Florida, EE. UU., 1996)

The Cold War [La Guerra Fría]

1962

Óleo sobre lienzo

89,5 x 130,2 cm

The Menil Collection, Houston

1978-063 E

p. 153

Dominique Darbois

(París, Francia, 1925 - 2014)

Sin título (Argelia y la Guerra de Argelia)

ca. 1960

Fotografía (copia moderna)

29 x 21,2 cm

Getty Research Institute, Los Ángeles

(980024)

Dominique Darbois

Sin título (Argelia y la Guerra de Argelia)

ca. 1960

Fotografía (copia moderna)

23,8 x 29 cm

Getty Research Institute, Los Ángeles

(980024)

p. 118

Robert David

(Se desconocen los datos biográficos)

Sin título (Vista de la exposición dedicada a

Jeanne Coppel en la Galerie Arnaud, París)

1955

Fotografía (copia moderna)

18,6 x 29 cm

Cortesía Jean-Pierre y Françoise Arnaud

Beauford Delaney

(Knoxville, Tennessee, EE. UU., 1901

- París, Francia, 1979)

Sin título

1957

Óleo sobre lienzo

114,2 x 162 cm

Centre Pompidou, París

Musée national d'art moderne

/ Centre de création industrielle

Donación de Solange y Jacques du Closel, 1994

AM 1995-59

p. 99

Robert Doisneau

(Gentilly, Francia, 1912 - París, Francia, 1994)

Sin título (Salón de Otoño, París)

1944

Fotografía (copia moderna)

41 x 38,8 cm

Robert Doisneau / GAMMA RAPHO

Robert Doisneau

Sin título (Policía y mujer en el Salón de Otoño, París)

1944

Fotografía (copia moderna)

41 x 43,2 cm

Robert Doisneau / GAMMA RAPHO

p. 38 (abajo)

Mario Dondero

(Milán, Italia, 1928 - Petritoli, Italia, 2015)

Sin título (Taller de Roberto Crippa, en Milán,

durante la finalización del *Grand tableau*

antifasciste collectif [Gran cuadro antifascista

colectivo]; de izq. a dcha.: Jean-Jacques Lebel,

Valerio Adams, Tancredi Parmeggiani y Alain

Jouffroy)

1960

Fotografía (copia moderna)

29 x 18,9 cm

Archives Jean-Jacques Lebel

Cubierta, p. 8

Ed van der Elsen

(Ámsterdam, Países Bajos, 1925 - Edam,

Países Bajos, 1990)

Devant «Le Mabillon», Saint-Germain-des-Prés

[Delante de «Le Mabillon», Saint-Germain

-des-Prés]

Serie *Love on the Left Bank*

[Amor en la orilla izquierda]

1950 (copia de época: 1957)

Fotografía. Gelatinobromuro de plata

23,5 x 22,5 cm (con soporte: 30 x 22,5 cm)

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Depósito temporal de colección particular,

Madrid, 2014

DO02089

p. 25

Ed van der Elsen

Vali Dancing, Paris, Saint-Germain-des-Prés

[Vali bailando, París, Saint-Germain-des-Prés]

Serie *Love on the Left Bank*

[Amor en la orilla izquierda]

1950 (copia de época: 1953)

Fotografía. Gelatinobromuro de plata

9,6 x 9,6 cm

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Depósito temporal de colección particular,

Madrid, 2014

DO02091

p. 27

Ed van der Elsken

Vali Lifted by a Man Looking in the Mirror,
«Chez Moineau», Saint-Germain-des-Prés, Paris

[Vali en brazos de un hombre mirando al
espejo, «Chez Moineau», Saint-Germain

-des-Prés, París]
Serie *Love on the Left Bank*

[Amor en la orilla izquierda]

1953

Fotografía. Gelatinobromuro de plata

10,2 x 10 cm (con soporte: 10,6 x 10,6 cm)

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Depósito temporal de colección particular,
Madrid, 2014

DO02097

p. 26

Ed van der Elsken

Vali & Claudie Sitting [Vali y Claudie sentadas]

Serie *Love on the Left Bank*

[Amor en la orilla izquierda]

ca. 1950-1952

Fotografía. Gelatinobromuro de plata

22,8 x 26 cm

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Depósito temporal de colección particular,
Madrid, 2014

DO02098

p. 24

Erró (Guðmundur Guðmundsson)

The School New-Par-Yorkis

[La Escuela de New-Par-Yorkis]

1959

Óleo sobre lienzo

130 x 200 cm

Colección del artista

p. 145

Erró (Guðmundur Guðmundsson)

The Background of Pollock

[Los orígenes de Pollock]

1966-1967

Pintura glicérotálica sobre lienzo

260 x 200 cm

Centre Pompidou, París

Musée national d'art moderne

/ Centre de création industrielle

Compra del Estado, 1970; atribuido

al Centre Pompidou, 2008

AM 2009-215

Claire Falkenstein

(Coss Bay, Oregón, EE. UU., 1908

- Los Ángeles, California, EE. UU., 1997)

Sun #4 [Sol #4]

ca. 1954

Acero, hoja metálica, bronce y cristal

55,9 x 97,8 x 85,1 cm

Cortesía Michael Rosenfeld Gallery, LLC,

Nueva York

p. 78

Luis Feito

(Madrid, España, 1929)

N.º 16 B

1957

Óleo y arena sobre lienzo

71,5 x 101 cm

Colección Luis Feito

p. 126

Marcel Fleiss

(París, Francia, 1934)

Sin título (Thelonious Monk tocando el piano,

en la Salle Pleyel, París)

Junio de 1954

Fotografía (copia de época)

29,5 x 21 cm

Colección Marcel Fleiss, París

Marcel Fleiss

Sin título (Red Mitchel, Gerry Mulligan

y Bob Brookmeyer, en la Salle Pleyel, París)

Junio de 1954

Fotografía (copia de época)

23,6 x 32 cm

Colección Marcel Fleiss, París

p. 28

Marcel Fleiss

Sin título (Thelonious Monk en la Salle Pleyel,
París)

Junio de 1954

Fotografía (copia de época)

23,8 X 23,5 cm

Colección Marcel Fleiss, París

p. 29

Peter Foldes (Budapest, Hungría, 1924

- París, Francia, 1977) y **Joan Foldes**

(Budapest, Hungría, 1924)

Animated Genesis [Génesis animada]

1952

Película de 35 mm transferida a vídeo

Color, sonido, 22'

BFI National Archive

Peter Foldes y Joan Foldes

A Short Vision [Una visión breve]

1956

Película de 35 mm transferida a vídeo

Color, sonido, 6'5"

BFI National Archive

André Fougeron

(París, Francia, 1913 - Amboise, Francia, 1998)

Bretagne (Composition) [Bretaña (Composición)]

1946

Óleo sobre lienzo

196 x 131 cm

Centre Pompidou, París

Musée national d'art moderne / Centre de

création industrielle

Compra, 1947

AM 2684 P

p. 44

Sam Francis

(San Mateo, California, EE. UU., 1923

- Santa Mónica, California, EE. UU., 1994)

Composition

[Composición]

1950

Óleo sobre lienzo

60,5 x 60,5 cm

Musée d'Art Moderne de la ville de Paris

AMVP 2416

Sam Francis

Composition bleue sur fond blanc

[Composición azul sobre fondo blanco]

1960

Óleo sobre lienzo

130 x 97 cm

Centre national des arts plastiques (Francia)

Depositado en el Musée des beaux-arts

de Rennes desde el 10 de abril de 1989

FNAC 27462

p. 136

Jean Gabanou

(Se desconocen los datos biográficos)

Sin título (John-Franklin Koenig)

ca. 1950

Fotografía (copia moderna)

22 x 29 cm

Cortesía Jean-Pierre et Françoise Arnaud

Herbert Gentry

(Pittsburgh, Pensilvania, EE. UU.,

1919 - Estocolmo, Suecia, 2003)

Sin título

1959-1960

Óleo sobre lienzo

81 x 60 cm

Sucesión de Herbert Gentry

USHG02-106

p. 98

Stephen Gilbert

(Wormit, Reino Unido, 1910

- Frome, Reino Unido, 2007)

Sin título

1948

Tinta sobre papel

31,4 x 23,4 cm

Tate: compra 1987

T04933

p. 80

Jean-Luc Godard

(París, Francia, 1930)

2 ou 3 choses que je sais d'elle

[Dos o tres cosas que yo sé de ella]

1967

Película de 35 mm transferida a vídeo

Color, sonido, 87'

Argos Films

p. 140

Henri Goetz (Henri-Bernard Goetz)

(Nueva York, EE. UU., 1909

- Niza, Francia, 1989)

Sin título

1953

Óleo sobre lienzo

130 x 195 cm

Centre Pompidou, París

Musée national d'art moderne

/ Centre de création industrielle

Donación del artista, 1981

AM 1981-635

p. 103

Tony Golsowski-Saulnier

(Se desconocen los datos biográficos)

Sin título (John-Franklin Koenig sobre un tejado de París)

1950

Fotografía (copia moderna)

29 x 44,4 cm

Cortesía Jean-Pierre y Françoise Arnaud

p. 31 (arriba)

Tony Golsowski-Saulnier

Sin título (John-Franklin Koenig en la parte trasera de la Galerie Arnaud, París)

ca. 1951

Fotografía (copia moderna)

29 x 25,3 cm

Cortesía Jean-Pierre y Françoise Arnaud

Tony Golsowski-Saulnier

Vue Cuisine rue du Four 1952

[Vista de la cocina, rue du Four, 1952]

(Arriba, Jean-Robert Arnaud; abajo,

John-Franklin Koenig)

1952

Fotografía (copia moderna)

29 x 22 cm

Cortesía Jean-Pierre y Françoise Arnaud

p. 30

Tony Golsowski-Saulnier

John in Paris [John en París] (En la imagen:

John-Franklin Koenig y Jean-Robert Arnaud)

ca. 1952

Fotografía (copia moderna)

19,7 x 29 cm

Cortesía Jean-Pierre y Françoise Arnaud

p. 31 (abajo)

Tony Golsowski-Saulnier

Sin título (Comité de redacción de la revista

Cimaise; de izq. a dcha.: Michel Ragon,

Jean-Robert Arnaud, John-Franklin Koenig,

Herta Wescher, Roger van Gindertael y Julien

Alvard)

ca. 1955

Fotografía (copia moderna)

19 x 29 cm

Cortesía Jean-Pierre y Françoise Arnaud

Leon Golub

(Chicago, Illinois, EE. UU., 1922

- Nueva York, EE. UU., 2004)

Head IX [Cabeza IX]

1960

Óleo y laca sobre lienzo

86,7 x 79,3 cm

Hirshhorn Museum and Sculpture Garden,

Smithsonian Institution, Washington, DC

Donación de Joseph H. Hirshhorn, 1966

66.2094

p. 134

Brion Gysin

(Taplow, Reino Unido, 1916 - París,

Francia, 1986)

Sin título

1958

Tinta china sobre papel

26,5 x 34 cm

Musée d'Art Moderne de la ville de Paris

AMD 1220

Brion Gysin

Sin título

1959

Tinta china y tinta de colores sobre papel

34 x 26 cm

Musée d'Art Moderne de la ville de Paris

AMD 1225

Brion Gysin

Dreamachine [Máquina de sueño]

1964

Gouache sobre papel, trama de rodillo

sobre fondo gris

66,5 x 102 cm

Musée d'Art Moderne de la ville de Paris

AMD 1206

Brion Gysin

Ivy [Hiedra]

1959

Óleo sobre lienzo

120 x 60 cm

Musée d'Art Moderne de la ville de Paris

AMVP 2659

p. 100

Simon Hantaï

(Biatorbágy, Hungría, 1922 - París,

Francia, 2008)

Sin título (*Panse series* [Serie panzas])

1964

Óleo sobre muselina

135,5 x 105 cm

Hirshhorn Museum and Sculpture Garden,

Smithsonian Institution, Washington, DC

Donación del Legado de Joseph H. Hirshhorn,

1981

86.2479

p. 127

Hans Hartung

(Leipzig, Alemania, 1904

- Antibes, Francia, 1989)

T 1947-14

1947

Óleo sobre lienzo

96,9 x 130 cm

Fondation Gandur pour l'Art, Ginebra

FGA-BA-HARTU-011

p. 55

Al Held

(Nueva York, EE. UU., 1928

- Todi, Italia, 2005)

Sin título

1952-1953

Óleo sobre lienzo

46,3 x 61,59 cm

Al Held Foundation, Inc.

AS08115

p. 76

Carmen Herrera

(La Habana, Cuba, 1915)

Sin título

1949

Acrílico sobre lienzo

66 x 127 cm

Colección Estrellita B. Brodsky

p. 89

Gloria de Herrera

(Los Ángeles, California, 1929

- Brive-la-Gaillarde, Francia, 1985)

Algeria and Algerian War

[Argelia y la Guerra de Argelia]

ca. 1960

Fotografía (copia moderna)

29 x 21,7 cm

Getty Research Institute, Los Ángeles

(980024)

p. 119

Jean Isidore Isou (Jean Isidore Goldstein)

(Botoșani, Rumania, 1925 - París, Francia,

2007)

Traité de Bave et d'Éternité

[Tratado de baba y eternidad]

1951

Película de 35 mm transferida a vídeo

Blanco y negro, sonido óptico, 123'

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

AD06001

pp. 82-83

Jean Isidore Isou (Jean Isidore Goldstein)

Les nombres, n° 5 [Los números, n.º 5]

1952

Óleo sobre lienzo

65 x 54 cm

Colección Letaillieur

p. 81

Paul Jenkins

(Kansas City, Misuri, EE. UU., 1923

- Nueva York, EE. UU., 2012)

Phenomena Breakwater

[Fenómenos: rompeolas]

1962

Acuarela sobre papel

137,8 x 149,5 cm

Whitney Museum of American Art,

Nueva York

Comprado con fondos del Sr. y la Sra. Allan

D. Emil por medio de The Friends of Whitney

Museum of American Art

63.52

p. 102

Asger Jorn

(Egtved, Dinamarca, 1914

- Aarhus, Dinamarca, 1973)

Den forhadte by (The Detested Town)

[La ciudad odiada]

1951-1952

Óleo sobre contrachapado

159,6 x 127,6 cm

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Depósito temporal de la Colección Fondation

Gandur pour l'Art, Ginebra, 2015

DO02191

p. 84

Vassily Kandinsky

(Moscú, Rusia, 1866

- Neuilly-sur-Seine, Francia, 1944)

Un Conglomerat

[Un conglomerado]

1943

Óleo y gouache sobre cartón

58 x 42 cm

Centre Pompidou, París

Musée national d'art moderne

/ Centre de création industrielle

Legado de la Sra. Nina Kandinsky, 1981

AM 81-65-73

Vassily Kandinsky

Autour de la ligne

[Alrededor de la línea]

1943

Óleo sobre cartón

42 x 57,8 cm

Museo Nacional Thyssen-Bornemisza,

Madrid

606 (1972.8)

p. 37

Karskaya (Ida Schraybman Karsky)

(Bender, Moldavia, 1905 - París, Francia, 1990)

Gauloise bleue

[Gauloise azul]

1952-1953

Collage

80 x 80 cm

Colección de la artista

Karskaya (Ida Schraybman Karsky)

L'araignee

[La araña]

1960

Collage

45 x 55 cm

Colección de la artista

p. 77

Ellsworth Kelly

(Newburgh, Nueva York, EE. UU., 1923

- Spencertown, Nueva York, EE. UU., 2015)

La combe I

1950

Óleo sobre lienzo

96,5 x 161,8 cm

Whitney Museum of American Art,

Nueva York

Donación de The American Contemporary Art

Foundation, Inc., Leonard A. Lauder,

Presidente

2002.249

p. 87

János Kender (Baja, Hungría, 1937

- West Palm Beach, Florida, EE. UU., 2009)

y **Harry Shunk** (Leipzig, Alemania, 1924

- Nueva York, EE. UU., 2006)

Christo in Front of The Iron Curtain

[Christo delante del telón de acero]

1962

Fotografía (copia moderna)

29 x 20 cm

© 1962 Christo

Mohammed Khadda

(Mostaganem, Argelia, 1930

- Argel, Argelia, 1991)

Kabylie

[Cabília]

1960

Óleo sobre lienzo

114 x 162 cm

Musée de l'Institut du Monde Arabe,

París

AC 87-55

p. 132

Peter Klasen

(Lübeck, Alemania, 1935)

Femme-objet

[Mujer-objeto]

1967

Acrílico sobre lienzo

151,2 x 161,5 cm

Centre Pompidou, París

Musée national d'art moderne

/ Centre de création industrielle

Compra, 2004

AM2004-86

p. 150

John-Franklin Koenig

(Seattle, Washington, EE. UU., 1924 - 2008)

Blues for Charlie Parker

[*Blues* para Charlie Parker]

1955

Óleo sobre lienzo

96 x 130 x 3 cm

Colección particular

John-Franklin Koenig

Maqueta original del póster de la exposición

de Rafael Canogar en la Galerie Arnaud

1956

Collage

50 x 65 cm

Colección Jean-Pierre y Françoise Arnaud,

Francia

p. 71

John-Franklin Koenig

Sin título (Funda de disco)

Collage

18,4 x 18,6 cm

Colección Jean-Pierre y Françoise Arnaud,

Francia

John-Franklin Koenig

Sin título (Funda de disco de Thelonious Monk)

Collage

26 x 26 cm

Colección Jean-Pierre y Françoise Arnaud,

Francia

Jan Křížek

(Dobroměřice, República Checa,

1919 - Goulles, Francia, 1985)

Statuette [Estatuilla]

1954-1959

Madera

32 x 7 x 5 cm

Colección Fonds régional d'art contemporain

Bretagne, Rennes

84317(1)

p. 50 (fotografía de conjunto)

Jan Křížek

Statuette [Estatuilla]

1954-1959

Terracota y tinta

30,5 x 8 x 6 cm

Colección Fonds régional d'art contemporain

Bretagne, Rennes

84317(3)

p. 50 (fotografía de conjunto)

Jan Křížek

Statuette [Estatuilla]

1954-1959

Terracota

20,5 x 14 x 4 cm

Colección Fonds régional d'art contemporain

Bretagne, Rennes

84317(4)

p. 50 (fotografía de conjunto)

Jan Krížek
Statuette [Estatuilla]
 1954-1955
 Terracota
 28,5 x 6 x 7 cm
 Colección Fonds régional d'art contemporain
 Bretagne, Rennes
 84317(5)
 p. 50 (fotografía de conjunto)

Jan Krížek
Statuette [Estatuilla]
 1954
 Terracota
 25 x 10 x 7 cm
 Colección Fonds régional d'art contemporain
 Bretagne, Rennes
 84317(7)
 p. 50 (fotografía de conjunto)

Jan Krížek
Statuette [Estatuilla]
 1954-1955
 Terracota
 15,5 x 8,5 x 8,5 cm
 Colección Fonds régional d'art contemporain
 Bretagne, Rennes
 84317(8)
 p. 50 (fotografía de conjunto)

Jean-Dominique Lajoux
 (Saint-Dié-des-Vosges, Francia, 1931)
Wall of Oil Barrels - The Iron Curtain
 [Muro de barriles de petróleo. El telón de acero]
 Rue Visconti, París, 1961-1962
 Fotografía (copia moderna)
 29 x 23 cm
 © 1962 Christo
 p. 143

Lisa Larsen (Lisabeth Larsen)
 (Alemania, 1925 - 1959)
 Sin título (Shinkichi Tajiri caminando con sus
 esculturas desde Montparnasse a la Galerie
 Huit (8) en Saint-Germain-des-Prés, donde
 se había mostrado el trabajo de los artistas
 beneficiados con la carta de derechos de los
 veteranos)
 1950
 Fotografía (copia de época)
 35 x 26 cm
 Giotta Tajiri / Ryu Tajiri
 p. 74

Julio Le Parc
 (Mendoza, Argentina, 1928)
Continuidad luminosa móvil
 1960-1961
 Acero, lámparas, hilo de nylon, madera
 200 x 200 cm
 Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
 AS05739
 p. 112

Fernand Leduc
 (Montreal, Canadá, 1916 - 2014)
Painting in Blue
 [Pintura en azul]
 1944
 Óleo sobre cartulina
 28 x 35,5 cm
 National Gallery of Canada, Ottawa
 Donación de la Bruno M. and Ruby Cormier
 Collection, Montreal, 1995
 38040
 p. 51

Jacques Lucas
 (Se desconocen los datos biográficos)
*Man Ray and Gloria de Herrera at the SS
 De Grasse ocean liner party*
 [Man Ray y Gloria de Herrera en la fiesta
 del transatlántico SS De Grasse]
 1 de marzo de 1951
 Fotografía (copia moderna)
 19 x 25,2 cm
 Getty Research Institute, Los Ángeles
 (980024)

Alfred Manessier
 (Saint-Ouen, Francia, 1911
 - Orleans, Francia, 1993)
Soirée d'octobre
 [Velada de octubre]
 1946
 Óleo sobre lienzo
 99,8 x 81,3 cm
 Fondation Gandur pour l'Art, Ginebra
 FGA-BA-MANES-0007
 p. 60

Matta (Roberto Matta)
 (Santiago de Chile, Chile, 1911
 - Civitavecchia, Italia, 2002)
La question
 [La cuestión]
 1957
 Óleo sobre lienzo
 189,9 x 294,6 cm
 Colección de Federica Matta;
 cortesía Pace Gallery, Nueva York
 p. 122

Vincente Minnelli
 (Chicago, Illinois, EE. UU., 1903
 - Beverly Hills, California, EE. UU., 1986)
An American in Paris
 [Un americano en París]
 1951
 Película de 35 mm transferida a vídeo
 Color, sonido, 115'
 Contenidos Audiovisuales S. L.

André Morain
 (Courbevoie, Francia, 1938)
*Le soir du vernissage de l'exposition «Mythologies
 quotidiennes», dîner à la Gare de Lyon au
 «Train bleu»* [La tarde de la inauguración
 de la exposición «Mitologías cotidianas»,
 cena en la Gare de Lyon en el «Train bleu»]
 París, 7 de julio de 1964
 Fotografía (copia moderna)
 29 x 21,8 cm
 Fonds Gérard Gassiot-Talabot
 INHA-Collection Archives de la critique d'art
 p. 156

Pablo Palazuelo
 (Madrid, España, 1916 - 2007)
Alborada
 1952
 Óleo sobre lienzo
 101 x 220 cm
 Colección «La Caixa». Arte Contemporáneo
 ACF 0515
 pp. 90-91

Pablo Picasso
 (Málaga, España, 1881 - Mougins, Francia, 1973)
Étude pour «L'Aubade»: le miroir
 [Estudio para «La alborada»: el espejo]
 18 de septiembre 1941
 Pluma y tinta negra sobre papel
 21 x 27 cm
 Musée national Picasso-París
 Dación Pablo Picasso, 1979
 MP1252

Pablo Picasso
L'enfant aux colombes
 [El niño de las palomas]
 24 de agosto de 1943
 Óleo sobre lienzo
 162 x 130 cm
 Musée national Picasso-París
 Dación Pablo Picasso, 1979
 MP192
 p. 39

Pablo Picasso
Nu debout [Desnudo de pie]
 28 de junio de 1946
 Lápices de colores sobre papel
 51 x 32,5 cm
 Musée national Picasso-París
 Dación Pablo Picasso, 1979
 MP1356

Pablo Picasso
La cuisine [La cocina]
 Noviembre de 1948
 Óleo sobre lienzo
 175 x 252 cm
 Musée national Picasso-París
 Dación Pablo Picasso, 1979
 MP200
 pp. 40-41

Pablo Picasso

*Étude pour «Les Femmes d'Alger»,
d'après Delacroix*

[Estudio para «Las mujeres del Argel»,
según Delacroix]

8 de enero 1955

Pluma y tinta china sobre el reverso
de una invitación para una venta de libros
del Comité nacional de escritores el sábado
24 de octubre (1953) en el Vélodrome d'hiver
10 x 12,5 cm

Musée national Picasso-Paris

Dación Pablo Picasso, 1979

MP1494

p. 123

Serge Poliakoff

(Moscú, Rusia, 1900 - París, Francia, 1969)

Composition

[Composición]

1946

Óleo sobre tabla

78 x 78 cm

Colección de Alexis Poliakoff

946012

p. 54

Jean Pottier

(Courbevoie, Francia, 1932)

Bidonville de Nanterre

[Barrio de chabolas de Nanterre]

1956

Fotografía

30,3 x 30,7 cm

Colección del Musée national de l'histoire
de l'immigration, París
2006.236.1

Jean Pottier

Bidonville de Nanterre

[Barrio de chabolas de Nanterre]

1957

Fotografía

30,3 x 30,7 cm

Colección del Musée national de l'histoire
de l'immigration, París
2006.233.1

Jean Pottier

Bidonville de Nanterre

[Barrio de chabolas de Nanterre]

1959

Fotografía

30,3 x 30,7 cm

Colección del Musée national de l'histoire
de l'immigration, París
2006.232.1
p. 23

Jean Pottier

*Bidonville de Nanterre, la Folie,
rue de la Garenne*

[Chabola de Nanterre, la Folie,
rue de la Garenne]

1964

Fotografía

40 x 30 cm

Colección del Musée national de l'histoire
de l'immigration, París
2006.237.1

p. 22

Joan Rabascall

(Barcelona, España, 1935)

Jazz Hot

1966

Collage sobre madera

50 x 73 cm

Colección MACBA

Depósito del Ayuntamiento de Barcelona
3220

Joan Rabascall

Mass Media

[Medios de comunicación de masas]

1967

Collage sobre lienzo

146 x 97,5 cm

Colección MACBA

Depósito del Ayuntamiento de Barcelona
3146
p. 149

Jean-Paul Riopelle

(Montreal, Canadá, 1923

- Saint-Antoine-de-l'Isle-aux-Grues,

Canadá, 2002)

Sin título

1945

Óleo sobre lienzo

58,3 x 74 cm

National Gallery of Canada, Ottawa

Compra 1977

18848

p. 52

Jean-Paul Riopelle

Painting

[Pintura]

1950

Óleo sobre lienzo

60 X 72,7 cm

Hirshhorn Museum and Sculpture Garden,
Smithsonian Institution, Washington, DC
Donación de la Joseph H. Hirshhorn
Foundation
66.4260

Haywood Bill Rivers

(Morven, Carolina del Norte, EE. UU.,
1922 - 2001)

Tailor Shop

[Sastrería]

1948

Óleo sobre lienzo

51,4 x 61,6 cm

The Baltimore Museum of Art

1948 Maryland Artists Exhibition

Purchase Prize

BMA 1948.29

p. 72

Haywood Bill Rivers

The Drape Maker

[La confeccionadora de cortinas]

1948

Óleo sobre lienzo

56,4 x 46,2 cm

The Baltimore Museum of Art

Donación de la Waters Catering Company,
Inc.

BMA 1948.110

Larry Rivers

(Nueva York, EE. UU., 1923 - 2002)

French Money II [Dinero francés II]

1962

Óleo y carboncillo sobre lienzo

89,2 x 149,9 cm

Hirshhorn Museum and Sculpture Garden,
Smithsonian Institution, Washington, DC

Donación de Joseph H. Hirshhorn, 1966

66.4283

p. 144

Antonio Saura

(Huesca, España, 1930

- Cuenca, España, 1998)

Narración

1964

Collage sobre papel

71,2 x 100 cm

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

DE01544

p. 155

Eusebio Sempere

(Onil, España, 1923 - 1985)

Relieve luminoso móvil

1959

Madera, acrílico, plástico, bombillas y motor

59,5 x 60 x 14 cm

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

AD02335

p. 111

Michel Sima (Michał Smajewski)

(Slonim, Bielorrusia, 1912

- Largentière, Francia, 1987)

Sin título (Pablo Picasso en su taller

de Antibes con el lienzo *La joie de Vivre*

[La alegría de vivir])

Verano de 1946

Fotografía (copia moderna)

41 x 56,6 cm

Foto © Michel Sima / Bridgeman Images

p. 38 (arriba)

Siné (Maurice Sinet)

(París, Francia, 1928 - 2016)

Sin título

1962

Tinta sobre papel

53,7 x 50 cm

Colección particular;

cortesía Catherine Sinet

KON0001A

p. 117

Kimber Smith

(Boston, Massachusetts, EE. UU., 1922 -

Southampton, Nueva York, EE. UU., 1981)

Blue Bird

[Pájaro azul]

1960

Acrílico sobre lienzo

199,3 x 148,6 cm

Sucesión de Kimber Smith

p. 101

Loló Soldevilla

(Pinar del Río, Cuba, 1901

- La Habana, Cuba, 1971)

Sin título

1955

Caseína sobre madera y metal

28,3 x 33 x 6 cm

Sandy y George Garfunkel, Estados Unidos

p. 110

Jesús Rafael Soto

(Ciudad Bolívar, Venezuela, 1923

- París, Francia, 2005)

Vibración III

1960-1961

Alambre, tela y pintura sintética sobre madera

150,1 x 60,6 x 19 cm

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Depósito-comodato Colección Patricia

Phelps de Cisneros, 2013

DO01961

p. 109

Nancy Spero

(Cleveland, Ohio, EE. UU., 1926

- Nueva York, EE. UU., 2009)

Homage to New York (I Do Not Challenge)

[Homenaje a Nueva York (No desafío)]

1958

Óleo sobre lienzo

1194 x 78,7 cm

Cortesía de The Nancy Spero and Leon Golub

Foundation for the Arts y Galerie Lelong,

Nueva York

GL7041

p. 130

Nicolas de Staël

(San Petersburgo, Rusia, 1914

- Antibes, Francia, 1955)

Collage sur fond bleu

[Collage sobre fondo azul]

ca. 1953

Collage sobre papel

49 x 64 cm

Musée d'Art Moderne de la ville de Paris

AMD945

p. 62

Kumi Sugai

(Kobe, Japón, 1919 - 1996)

Shiro

[Blanco]

Junio de 1957

Óleo sobre lienzo

161,6 x 129,5 cm

Solomon R. Guggenheim Museum,

Nueva York

57.1489

p. 129

Alina Szapocznikow

(Kalisz, Polonia, 1926 - París, Francia, 1973)

Jeu de galets

[Juego de guijarros]

1967

Bronce

Ed. n.º 2/7

6 x 58 x 34 cm

Cortesía Sucesión de Alina Szapocznikow

/ Piotr Stanisławsk / Galerie Loevenbruck,

París / Hauser & Wirth

ASC25363

p. 108

Shinkichi Tajiri

Prisoner

[Prisionero]

1950-1951

Hierro

51 x 19 x 25 cm

Giotta Tajiri / Ryu Tajiri. Cortesía

The Mayor Gallery, Londres

Shinkichi Tajiri

Lament for Lady (for Billie Holiday)

[Lamento por Lady (para Billie Holiday)]

1953

Latón, bronce y fotografía

61 x 84 x 34 cm

Giotta Tajiri / Ryu Tajiri. Cortesía The Mayor

Gallery, Londres

p. 75

Rufino Tamayo

(Oaxaca, México, 1899 - Ciudad de México,

México, 1991)

Mujer en gris

1959

Óleo sobre lienzo

195 x 129,5 cm

Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York

59.1563

p. 131

Hervé Télémaque

(Port-au-Prince, Haití, 1937)

Petit célibataire un peu nègre et assez joyeux

[Solterito un tanto negro y bastante alegre]

1964

Óleo sobre lienzo

80 x 80 cm

Centre Pompidou, París

Musée national d'art moderne

/ Centre de création industrielle

Compra, 2002

AM 2002-239

p. 152

Tella (José García Tella)

(Madrid, España, 1906 - Draveil, Francia, 1983)

Le bal de la Bastille [El baile de la Bastilla]

París, 1952

Óleo sobre tabla

100 x 50 cm

Colección particular. Antigua colección

Henri-Pierre Roché (1879-1959)

52/17 - R104

p. 42

Tella (José García Tella)

La bouche du métro [La boca de metro]

París, 1953

Óleo sobre tabla

127 x 92 cm

Colección particular. Antigua colección

Henri-Pierre Roché (1879-1959)

53/33 - R169

Tella (José García Tella)

La Seine [El Sena]

1951

Óleo sobre isorel

60 x 73 cm

Colección particular. Antigua colección

Henri-Pierre Roché (1879-1959)

51/1 - R95

p. 43

Jean Tinguely

(Friburgo, Suiza, 1925 - Berna, Suiza, 1991)

Méta-Malévich

1954

Caja de madera, pintura, motor eléctrico,

poleas, correas de goma y metal

61 x 49 x 13,5 cm

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

DE01863

p. 105

Victor Vasarely

(Pécs, Hungría, 1908 - París, Francia, 1997)

Oeta II

1956

Óleo sobre lienzo

72 x 60 cm

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Depósito temporal de Cisneros Fontanals Art

Foundation, Miami, 2010

p. 104

Marc Vaux

(Orne, Francia, 1895 - París, Francia, 1971)

Exécution du Testament du marquis de Sade

de Jean Benoît [Ejecución del Testamento

del marqués de Sade de Jean Benoît]

1959

Fotografía (copia moderna)

29 x 21 cm

Association Atelier André Breton

p. 188

Geer van Velde

(Lisse, Países Bajos, 1898 - París, Francia, 1977)

Composition [Composición]

1949

Óleo sobre lienzo

100 x 81 cm

Fondation Gandur pour l'Art, Ginebra

FGA-BA-VELDG-006

p. 65

Bram van Velde

(Zoeterwoude, Países Bajos, 1895

- Leiden, Países Bajos, 1981)

Sin título

1951

Óleo sobre lienzo

130,5 x 162 cm

Stedelijk Museum Amsterdam

A 29185

p. 57

Maria Helena Vieira da Silva

(Lisboa, Portugal, 1908 - París, Francia, 1992)

Paris, la nuit [París, la noche]

1951

Óleo sobre lienzo

54 x 73 cm

Fondation Gandur pour l'Art, Ginebra

FGA-BA-VIEIR-2

p. 63

Hugh Weiss

(Filadelfia, Pensilvania, EE. UU., 1925

- París, Francia, 2007)

Self-Portrait with Boat

[Autorretrato con bote]

1951

Óleo sobre lienzo

92,5 x 64 cm

Colección Sabine Weiss

p. 73

Sabine Weiss

(Saint-Gingolph, Suiza, 1924)

Shinkichi Tajiri, One Day Sculptures along

the river Seine

[Shinkichi Tajiri, Esculturas de un día

a lo largo del río Sena]

París, 1950

5 fotografías (copias modernas)

60 x 50 cm (medidas con marco)

© Sabine Weiss

300/30

300/33

300/153

300/169

300/189

Sabine Weiss

Shinkichi Tajiri, One Day Sculptures along

the river Seine

[Shinkichi Tajiri, Esculturas de un día

a lo largo del río Sena]

París, 1950

4 fotografías (copias modernas)

40,5 x 50,5 cm

© Sabine Weiss

300/32

300/118

300/122

300/182

Sabine Weiss

Sin título (Hoja de contactos 24-34)

1950

Fotografía (copia de época)

28,5 x 23 cm

© Sabine Weiss

300/24-34

Sabine Weiss

Sin título (Hoja de contactos 164-175)

1950

Fotografía (copia de época)

28,5 x 23 cm

© Sabine Weiss

300/164-175

Sabine Weiss

Sin título (Hoja de contactos 185-196)

1950

Fotografía (copia de época)

28,5 x 23 cm

© Sabine Weiss

300/185-196

Sabine Weiss

Sin título (Dijon)

1950

Fotografía (copia moderna)

40 x 30 cm

© Sabine Weiss

486

Sabine Weiss

Angle boulevard Murat

[Esquina del bulevar Murat]

París, 1951

Fotografía (copia moderna)

40 x 30 cm

© Sabine Weiss

344

p. 20

Sabine Weiss

Sin título (París)

1952

Fotografía (copia moderna)

40 x 30 cm

© Sabine Weiss

479

p. 21

Wols (Alfred Otto Wolfgang Schulze)

(Berlín, Alemania, 1913 - París, Francia, 1951)

Composition

[Composición]

1948

Óleo sobre lienzo

80,3 x 81 cm

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Depósito temporal Colección Fondation

Gandur pour l'Art, Ginebra, 2015

DO02192

p. 56

Zao Wou-Ki

(Pekín, China, 1920 - Nyon, Suiza, 2013)

30.10.61

30 de octubre de 1961

Óleo sobre lienzo

130,5 x 195,8 cm

Fondation Gandur pour l'Art, Ginebra

FGA-BA-ZAO-0002

p. 135

Jaume Xifra

(Salt, España, 1934 - París, Francia, 2014)

Pochoir Objets

[Objetos de pochoir]

1966

Espray sobre papel

50 x 65 cm

Colección MACBA. Consorcio MACBA

3606

p. 154

Jack Youngerman

(St. Louis, Misuri, EE. UU., 1926)

Sin título

1955

Óleo sobre arpillera

146,2 x 90,9 cm

The Museum of Fine Arts, Houston

Donación de Barbara Rose

92.243

p. 86

DOCUMENTACIÓN_

Póster con fotografía de grupo de los participantes en el 1^{er} Congrès International des Écrivains et Artistes Noirs [1^{er} Congreso internacional de escritores y artistas negros] La Sorbonne, París. Del 19 al 22 septiembre 1956

Impresión moderna

42 x 59,5 cm

Biblioteca y Centro de Documentación

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

N.º reg. 205206

Póster del XXIII Salón de Mayo francés en La Habana

Julio de 1967

Impresión sobre papel

54,6 x 38,8 cm

Biblioteca y Centro de Documentación

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

N.º reg. 204348

Henri Alleg

La question [La cuestión]

París: Les Éditions de Minuit, 1958

Libro

Biblioteca y Centro de Documentación

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

N.º reg. 204952

Art d'aujourd'hui

París, enero de 1953, serie 4, n.º 1

(contiene el artículo de Léon Degand:

«La querelle du chaud et du froid»

[El debate del frío y del calor], pp. 9-10)

Publicación periódica

Biblioteca y Centro de Documentación

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

N.º reg. 204955

Arts

París, 18 de agosto de 1950; del 12 al 18 de febrero de 1958; del 7 al 13 de enero de 1959; del 7 al 13 de octubre de 1959; del 21 al 27 de octubre de 1959; del 23 al 29 de diciembre de 1959, y del 1 al 6 de julio de 1964

7 publicaciones periódicas

Colección particular

Arts et Loisirs

París, del 27 de abril al 2 de mayo de 1966

Publicación periódica

Colección particular

Arts: lettres, spectacles, musique

París, del 23 al 29 de marzo de 1960

Publicación periódica

Colección particular

Simone de Beauvoir

Djamila Boupacha

París: Gallimard, 1962

Libro

Biblioteca y Centro de Documentación

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

N.º reg. 205737

CoBrA

Bruselas, 1948, n.º 1; 1950, n.º 7; 1951, n.º 10

3 publicaciones periódicas

Biblioteca y Centro de Documentación

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

N.º reg. 112384

Coronet

Nueva York, septiembre de 1951, vol. 30, n.º 5

Publicación periódica

Biblioteca y Centro de Documentación

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

N.º reg. 205735

Derrière le miroir / Galerie Maeght

París, Éditions Pierre à feu, noviembre de 1947,

n.º 6 (dedicado a Baya Mahieddine); enero de

1952, n.º 43 (dedicado a Bram van Velde);

febrero de 1952, n.º 52 (dedicado a Wifredo

Lam); marzo de 1955, n.º 73 (dedicado a Pablo

Palazuelo)

4 publicaciones periódicas

Biblioteca y Centro de Documentación

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

N.º reg. 113185

Pierre Francastel

Nouveau dessin, nouvelle peinture: l'École de Paris

[Nuevo diseño, nueva pintura: la Escuela de París]

París: Librairie de Médecis, 1946

Libro

Biblioteca y Centro de Documentación

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

N.º reg. 206648

Oliver W. Harrington

Why I left America [Por qué me fui de Estados Unidos]

Mississippi: University Press of Mississippi, 1993 [primera edición 1961]

Libro

Biblioteca y Centro de Documentación

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

N.º reg. 205734

Holiday

Nueva York, agosto de 1954

Publicación periódica

Biblioteca y Centro de Documentación

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

N.º reg. 206621

Holiday

Nueva York, diciembre de 1954

Publicación periódica

Biblioteca y Centro de Documentación

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

N.º reg. 206622

Le Nouvel Observateur

París, junio de 1966, n.º 83

Publicación periódica

Biblioteca y Centro de Documentación

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

N.º reg. 206652

Le Nouvel Observateur

París, septiembre de 1966, n.º 96

Publicación periódica

Biblioteca y Centro de Documentación

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

N.º reg. 206653

Jean-Jacques Lebel

Anti-Procès [Anti-Juicio 3]

Milán, junio de 1961

Póster. Impresión sobre papel

77 x 28,5 cm (medidas con marco)

Fonds de dotation Jean-Jacques Lebel

Life

Nueva York, 14 de enero de 1946

Publicación periódica

Biblioteca y Centro de Documentación

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

N.º reg. 204945

Life

Nueva York, 18 de marzo de 1946

Publicación periódica

Biblioteca y Centro de Documentación

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

N.º reg. 204942

Life

Nueva York, 30 de julio de 1951

Publicación periódica

Biblioteca y Centro de Documentación

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

N.º reg. 204943

Marshall McLuhan

The Gutenberg Galaxy [La galaxia Gutenberg]

Toronto: University of Toronto Press, 1962

Libro

Biblioteca y Centro de Documentación

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

N.º reg. 206619

Marshall McLuhan
Understanding Media [Comprender los medios de comunicación]
Nueva York: McGraw-Hill, 1964
Libro
Biblioteca y Centro de Documentación
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
N.º reg. 206618

Merlin. A collection of contemporary writing
París: Librairie Mistral, primavera de 1952, vol. 1, n.º 1
Publicación periódica
Biblioteca y Centro de Documentación
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
N.º reg. 206620

Paris Match
París, 28 de julio de 1951, n.º 123
Publicación periódica
Biblioteca y Centro de Documentación
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
N.º reg. 206650

Paris Match
París, 28 de octubre de 1961, n.º 655
Publicación periódica
Biblioteca y Centro de Documentación
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
N.º reg. 206651

Elliot Paul
The last time I saw Paris
[La última vez que vi París]
Nueva York: Random House, 1942
Libro
Colección particular

Elliot Paul
Springtime in Paris [Primavera en París]
Nueva York: Random House, 1950
Libro
Colección particular

Elliot Paul
Murder on the Left Bank
[Asesinato en la orilla izquierda]
Nueva York: Random House, 1951
Libro
Colección particular

Présence Africaine
París, 1947, n.º 1
Publicación periódica. Impresión moderna
Biblioteca y Centro de Documentación
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
N.º reg. 205207

Présence Africaine
París, 1959, n.º 24
Publicación periódica. Impresión moderna
Biblioteca y Centro de Documentación
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
N.º reg. 205208

Revue du Jazz Hot Club
París, junio de 1946, n.º 7
Publicación periódica
Biblioteca y Centro de Documentación
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
N.º reg. 206649

Sam Francis. Shirley Jaffe. Kimber Smith
París: Centre culturel américain, 1958
[cat. exp.]
Libro
Colección particular

Irwin Shaw con ilustraciones de Ronald Searle
Paris! Paris! [¡París! ¡París!]
Nueva York y Londres: Harcourt Brace Jovanovich, 1977
Libro
Biblioteca y Centro de Documentación
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
N.º reg. 205736

Michel Tapié
Claire Falkenstein
Roma: De Luca Art Monographs, 1958
Libro
Biblioteca y Centro de Documentación
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
N.º reg. 204953

VV. AA.
Manifeste des 121 [Manifiesto de los 121]
1960
Impresión sobre papel
39,5 x 32,5 cm (con marco)
Fonds de dotation Jean-Jacques Lebel

OTRAS OBRAS Y DOCUMENTACIÓN INCLUIDAS EN LA PUBLICACIÓN

Autor desconocido
Sin título (Vista de la *Exposition internationale d'art psychopathologique* [Exposición internacional de arte psicopatológico], en el Centro psiquiátrico Sainte-Anne)
París, 1950
Fotografía
15 x 18 cm
Coleção Instituto Municipal Juliano Moreira
p. 233 (arriba)

Autor desconocido
Lettrist appeals on the walls of Sainte-Anne
[Carteles letristas en la fachada de Sainte-Anne]
1970-1971
Fotografía
Bismuth-Lemaître Papers
General Collection, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University
p. 233 (abajo)

Martha Boto
(Buenos Aires, Argentina, 1925
- París, Francia, 2004)
Plus Hélicoïdal
ca. 1967
Instalación lumínica: metal, luz y motor
45 x 41 x 23 cm (base: 101 x 100 x 80 cm)
Colección del Museo Nacional de Bellas Artes,
Buenos Aires, Argentina
p. 221

Cartel *Les psychiatres et les psychanalystes sont tous des déments dangereux pour eux-mêmes et pour autrui* [Todos los psiquiatras y los psicoanalistas son dementes peligrosos para sí mismos y para los demás]
Publicado en *La Revue de psychokladologie et de psychothéie*
París: Centre de créativité, 1970
Colección particular
p. 234

Lygia Clark
(Belo Horizonte, Brasil, 1920 - Río de Janeiro, Brasil, 1988)
Camisa de força [Camisa de fuerza]
1968
Elástico, nylon y piedra
150 x 80 cm
© Associação Cultural «O Mundo de Lygia Clark»
N.º ref. 204000
p. 239

Eugène Delacroix
(Charenton-Saint-Maurice,
Francia, 1798 - París, Francia, 1863)
Femmes d'Alger dans leur appartement
[Mujeres de Argel en su apartamento]
1834
Óleo sobre lienzo
180 x 229 cm
Musée du Louvre, París
Adquirido en el Salón de 1834
N.º inv. 3824
p. 205 (arriba)

Mohammed Khadda
Les Casbahs ne s'assiègent pas
[Las alcazaras no se asedian]
1960-1982
Óleo sobre lienzo
400 x 262 cm
Musée national des beaux-arts d'Alger
p. 217

Isidore Isou (Jean Isidore Goldstein)
Collage *Antonin Artaud soigné avec amour par un psychiatre... à la cravache*
1982
Publicado en *Jonas, ou le corps à la recherche de sone âme* [Jonás o el cuerpo en busca de su alma], París: Éditions Broutin, 1984
Colección particular
p. 236

Ernest Mancoba

(Turffontein, Johannesburgo, Sudáfrica,
1904 - Clamart, Francia, 2002)
Composition [Composición]
1940
Óleo sobre lienzo
59 x 50 cm
Colección particular
p. 215

Pablo Picasso

Les Femmes d'Alger (version O)
[Las mujeres de Argel (versión O)]
1955
Óleo sobre lienzo
114 x 156 cm
Colección particular
p. 205 (abajo)

Martial Raysse

(Golfe-Juan, Francia, 1936)
Soudain l'été dernier
[De repente el último verano]
1963
Pintura acrílica sobre tabla y fotografía,
sombrero de paja y toalla de felpa
106 x 227 x 58 cm
Centre Pompidou, París
Musée national d'art moderne
/ Centre de création industrielle
Compra del Estado 1968, asignación 1976
N.º inv. AM 1976-1010
p. 209

Robho

París, junio de 1967, n.º 1
(Cubierta: Rafael Soto y Julio Le Parc)
40,5 x 28, 5 cm
Publicación periódica
Colección Biblioteca Museo Nacional
de Bellas Artes, Buenos Aires
p. 223

Robho

París, segundo trimestre de 1968, n.º 3
(Número dedicado al arte madí y al artista
uruguayo Carmelo Arden Quin (Carmelo
Alves), cuya *Structure articulable*
[Estructura articulable, 1946] se reproduce)
40,5 x 28, 5 cm
Publicación periódica
Colección Biblioteca Museo Nacional
de Bellas Artes, Buenos Aires
pp. 226-228

Papa Ibra Tall

(Tivavouane, Senegal, 1935 - 2015)
Couple royal [Pareja real]
1965
Tapiz de lana
222 x 155 cm
Colección particular
p. 219
Tella (José García Tella)
Les étoiles [Las estrellas]
1951
Óleo sobre lienzo
100 x 81 cm
Collection Henri-Pierre Roché- collection
Louis Guyard
p. 196

Tella (José García Tella)
La mort de García Lorca
[La muerte de García Lorca]
1953
Óleo sobre panel
128 x 92 cm
Collection Henri-Pierre Roché
p. 194

Tella (José García Tella)
La mort de Modigliani
[La muerte de Modigliani]
1953
Óleo sobre panel
127 x 92 cm
Collection Henri-Pierre Roché
p. 197

La imágenes de las páginas 156 y 188
corresponden respectivamente a:

André Morain

Le soir du vernissage de l'exposition

*«Mythologies quotidiennes», dîner à la Gare
de Lyon au «Train bleu»* [La tarde de la
inauguración de la exposición «Mitologías
cotidianas», cena en la estación de trenes
de Lyon en el «Train bleu»]

7 de julio de 1964

Marc Vaux

Exécution du Testament du marquis de Sade

de Jean Benoit [Ejecución del Testamento
del marqués de Sade de Jean Benoit]

1959

Ministerio de Cultura y Deporte

Ministro

José Guirao Cabrera

—
Real Patronato del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía—

Presidencia de Honor

SS. MM. los Reyes de España

Presidente

Ricardo Martí Fluxá

Vicepresidente

Óscar Fanjul Martín

Vocales natos

Javier García Fernández

(Subsecretario de Cultura y Deporte)

María José Gualda Romero

(Secretaría de Estado de Presupuestos y Gastos)

Román Fernández-Baca Casares

(Director General de Bellas Artes)

Manuel Borja-Villel

(Director del Museo)

Vicente Jesús Domínguez García

(Viceconsejero de Cultura del Principado de Asturias)

Francisco Javier Fernández Mañanes

(Consejero de Educación, Cultura y Deportes del Gobierno de Cantabria)

Miguel Ángel Vázquez Bermúdez

(Consejero de Cultura de la Junta de Andalucía)

José Joaquín de Ysasi-Ysasmendi Adaro

(Presidente de la Real Asociación de Amigos del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía)

Vocales designados

Miguel Ángel Cortés Martín

Montserrat Aguer Teixidor

Marcelo Mattos Araújo

Santiago de Torres Sanahuja

Pedro Argüelles Salaverria

Patricia Phelps de Cisneros

Carlos Lamela de Vargas

Alberto Cortina Koplowitz

José María Álvarez-Pallete (Telefónica, SA)

Ana Patricia Botín Sanz de Sautuola O'Shea (Banco Santander)

Ignacio Garralda Ruiz de Velasco (Fundación Mutua Madrileña)

Antonio Huertas Mejías (Mapfre, SA)

Pablo Isla Álvarez de Tejera (Inditex)

Patronos de honor

Guillermo de la Dehesa

Pilar Citoler Carilla

Claude Ruiz Picasso

Secretaría de Patronato

Carmen Castañón Jiménez

—

—
Comité asesor—

María de Corral López-Dóriga

Fernando Castro Flórez

Marta Gili

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Director
Manuel Borja-Villel

Subdirector Artístico
João Fernandes

Asesora de Dirección
Carmen Castañón

Gabinete de Dirección

Jefa de Gabinete
Nicola Wohlfarth

Jefa de Prensa
Concha Iglesias

Jefa de Protocolo
Sonsoles Vallina

Exposiciones

Jefa del Área de Exposiciones
Teresa Velázquez

Coordinadora General de Exposiciones
Belén Díaz de Rábago

Colecciones

Jefa del Área de Colecciones
Rosario Peiró

Jefe de Restauración
Jorge García

Jefa de Registro de Obras
Carmen Cabrera

Actividades Editoriales

Jefa de Actividades Editoriales
Alicia Pinteño

Actividades Públicas

Directora de Actividades Públicas
Ana Longoni

Jefe de Actividades Culturales y Audiovisuales
Chema González

Jefa de Biblioteca y Centro de Documentación
Bárbara Muñoz de Solano

Jefa del Área de Educación
María Acaso

Director del Centro de Estudios
Carlos Prieto

Subdirección de Gerencia

Subdirectora Adjunta a Gerencia
Fátima Morales

Consejera Técnica
Mercedes Roldán

Jefa de la Unidad de Apoyo a Gerencia
Guadalupe Herranz Escudero

Jefe del Área Económica
Alberto Salcines Sáez

*Jefa del Área de Desarrollo Estratégico
y de Negocio*
Rosa Rodrigo

Jefa del Área de Recursos Humanos
María Esperanza Zarauz Palma

*Jefe del Área de Arquitectura,
Instalaciones y Servicios Generales*
Javier Pinto

Jefe del Área de Seguridad
Luis Barrios

Jefa del Área de Informática
Sara Horganero

Agradecimientos

El Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía desea expresar su más caluroso agradecimiento al comisario de la exposición, Serge Guilbaut, por su ayuda y dedicación al proyecto. Del mismo modo, extiende su sincera gratitud a las siguientes personas sin cuyo generoso apoyo esta exposición y esta publicación no hubieran sido posibles:

Jean-Pierre y Françoise Arnaud
Isabelle Bisière
Estrellita B. Brodsky
Carla Canseco
Christo y Jeanne-Claude
Martha Flora Carranza Barba
Antonio Cátedra
Alberto Cortina
Roberto Crippa Jr.
Familia Decock-Restany
Elisa Dondero
Luis Feito
Marcel Fleiss, Galerie 1900-2000
Georges y Sandy Garfunkel
Benoit Gassiot-Talabot
Louis Guyard
Dr. Helma Harrington
Kate Flax y gagency (Nathalie Boutin)
Fusako Jouffroy
Michel y Barbara Karsky
Natget Khadda
John C. Koenig and Claire A. Koenig
Jean-Jacques Lebel
François y Mady Letailleur
Albert Loeb
Federica Matta
André Morain
Thierry Ollivier
Alba Pérez
Alexis Poliakoff
Françoise y Michel Ragon
Chantal Riedel
Hugh Ryman
José Luis Rodríguez Muñoz
Catherine Sinet
Duncan y Martha Smith
Giotta y Ryu Tajiri
Charles Tella
Sabine Weiss

Así como a todas aquellas instituciones y entidades involucradas:

Al Held Foundation, Inc. (Daniel Belasco)
Anita Shapolsky Gallery, Nueva York
Archiv AcquAvivA, Berlín
Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington (Kate Haw y Susan M. Cary)
Archives de la critique d'art-Université Rennes2
Archivio Baj, Vergiate, Italia (Roberta Cerini Baj)
Archivio Gianni Dova
Arte Cortina (Stefano Cortina)
Association Atelier André Breton
Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University (Kevin Repp)
British Film Institute
Centre de documentation de la tapisserie, Cité internationale de la tapisserie et de l'art tissé, Aubusson
Centre national des arts plastiques, Francia (Laetitia Dalet y Yves Robert)
Christie's (María García-Yelo)

Cisneros Fontanals Art Foundation, Miami
 Coleção Instituto Municipal Juliano Moreira (Fernanda Souza)
 Colección Patricia Phelps de Cisneros
 Collection de l'Art Brut de Lausanne (Sarah Lombardi)
 David Hall Fine Arts Gallery, Wellesley, MA, USA
 Davis Museum at Wellesley College (Lisa Fischman)
 Éditions Snoeck
 Eric de Chassey, INHA, Francia
 Estate of Ed Clark
 Estate of Beauford Delaney (Derek. L. Spratley, Esquire)
 Estate of Paul Jenkins (Suzanne Jenkins)
 Estate Ernst Mancoba / Galerie Mikael Andersen (Felix Rothstein)
 Estate of Alina Szapocznikow / Piotr Stamisławski
 EYE Filmmuseum, Países Bajos
 Fondation Gandur pour l'Art, Ginebra (Carolina Campeas, Bertrand Dumas, Jean Claude Gandur, Adeline Lafontaine y Sylvain Rochat)
 Fondation Marcel Barbeau (Ninon Gauthier)
 Fondation Hartung Bergman (Thomas Schlessler)
 Fonds F. Denoyelle (Titular: Françoise Denoyelle)
 Fonds régional d'art contemporain Bretagne, Rennes (Catherine Elkar)
 FRAC Bretagne - Fonds régional d'art contemporain Bretagne (Carolina Pineda Catalán)
 Fundación La Caixa (Ninfa Bisbe y Gemma López)
 Galerie Loevenbruck, París (François Jupin y Hervé Loevenbruck)
 Galerie Lelong, Nueva York (Mary Sabbatino y Danielle Wu)
 Galerie Perrotin, París (Emmanuel Perrotin)
 Galleria Pace, Brera Milano - Italy / California USA (Presidente: Dr. Gimmi Stefanini)
 Getty Research Institute, Los Ángeles
 Hauser&Wirth
 Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington
 (Melissa Chiu, Julia Murphy y Jenna Shaw)
 James Graham & Sons, New York
 MACBA. Museu d'Art Contemporani, Barcelona
 (Ferran Barenblit, Èric Jiménez, Mar Manen, Gemma Planell, Clara Plasencia y Antònia M. Perelló)
 Michael Rosenfeld Gallery, Nueva York (Halley K. Harrisburg)
 Musée d'Art Moderne de la ville de Paris (Fabrice Hergott, Anne Dressen, Claire Böhm)
 Musée des Beaux-Arts de Nantes (Sophie Lévy)
 Musée des Beaux-Arts de Quimper (Guillaume Ambroise)
 Musée de l'Institut du Monde Arabe, París (Eric del Pont)
 Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, París
 (Francesca Baldi, Bernard Blistène, Caroline Camus y Sennen Codjo)
 Musée national de l'histoire de l'immigration, París (Marie Odile Klipfel y Hélène Orain)
 Musée national Picasso-Paris (Sarah Lagrevol y Laurent Le Bon)
 Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana
 Museo Nacional de Bellas Artes y Biblioteca Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina
 Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid (Marián Aparicio, Natalia Gastelut y Guillermo Solana)
 National Gallery of Canada, Ottawa (Raven Amiro, Linda Hall, Marc Mayer y Marie-Claude Rousseau)
 Pace Gallery, Nueva York (Douglas Baxter)
 Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York
 (Richard Armstrong, Kate Bush, Jennifer Lim y Carol Nesemann)
 Tate (Louise Burley, Caroline Collier, Sarah-Jane Stockings y Chris Sutherns)
 The Baltimore Museum of Art (Christopher Bedford, Caitlin Draaver y Colleen Hollister)
 The Drawing Room, East Hampton, EE. UU. (Emily Goldstein)
 The Gentry Estate (Mary Anne Rose)
 The Mayor Gallery, Londres (James Mayor)
 The Menil Collection, Houston (Stephanie Harris y Thomas Rhoads)
 The Museum of Fine Arts, Houston (Jen Levy y Gary Tinterow)
 Stedelijk Museum Amsterdam (Jan Willem Sieburgh)
 Whitney Museum of American Art, Nueva York (Abigail Hoover, Micah Musheno y Adam D. Weinberg)

Y a quienes han preferido permanecer en el anonimato.

Finalmente, agradece a los autores de los ensayos, Kaira M. Cabañas, Amanda Herold-Marme,
 Tom McDonough, Maureen Murphy e Isabel Plante, su inestimable contribución.

Exposición

Este catálogo se publica con motivo de la exposición *París pese a todo. Artistas extranjeros, 1944-1968*, celebrada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía del 21 de noviembre de 2018 al 22 de abril de 2019

Comisario
Serge Guilbaut

Jefa del Área de Exposiciones
Teresa Velázquez

Coordinación de la exposición
Belén Díaz de Rábago
Soledad Liaño

Registro
David Ruíz
Clara Berástegui
Iliana Naranjo

Responsable de Gestión de Exposiciones
Natalia Guaza

Restauración
Begoña Juárez (restauradora responsable)
Ana Iruretagoyena
Sonia Lafuente
Mikel Rotaache
Rosa Rubio
Juan Antonio Sánchez

Diseño de montaje
María Fraile

Seguros
Garantía del Estado

Colabora



**Comunidad
de Madrid**

Medios asociados
COPE y EL PAÍS

Catálogo

Editado por el departamento de
Actividades Editoriales del Museo Nacional
Centro de Arte Reina Sofía

Jefa de Actividades Editoriales
Alicia Pinteño

Cordinación editorial
Marta Alonso-Buenaposada

Traducciones
Del francés al español: Nadine Janssens,
pp. 158-159, 162-182, 211-219, 244-256
Del inglés al español: Carlos Mayor,
pp. 13-139, 159-162, 165-166, 182-187,
190-210, 232-242, 244-256

Edición y corrección de textos
Marta Alonso-Buenaposada

Diseño gráfico
gráfica futura

Gestión de la producción
Julio López

Fotomecánica
La Troupe

Impresión
Artes Gráficas Palermo

Encuadernación
Ramos

ISBN: 978-84-8026-579-9
NIPO: 036-18-013-0
D.L: M-34473-2018

Catálogo de publicaciones oficiales
<http://publicacionesoficiales.boe.es>
Distribución y venta
<https://sede.educacion.gob.es/publventa/>

© de esta edición, Museo Nacional Centro
de Arte Reina Sofía
De los ensayos, sus autores BY-NC-ND 4.0
International
© de los textos históricos, sus autores
© de James Baldwin, 2013 The James
Baldwin Estate. Reimpreso con permiso
de Beacon Press, Boston y The James Baldwin
Estate
© de Gérald Gassiot-Talabot, Benoit Gassiot-
Talabot
© de Oliver W. Harrington, Dr. Helma
Harrington
© de Alain Jouffroy (*Pour une révolution
du regard*), Éditions Gallimard, Paris, 1964
© de Alain Jouffroy (*L'école de Paris est-elle
condamnée?*), Fusako Jouffroy
© Michel Ragon
© de Pierre Restany, familia Decock-Restany

© de las imágenes, sus autores
© Karel Appel, Carmelo Alves, Jean Bazaine,
Romare Bearden Foundation, Gianni Bertini,
Roger Bissière, Martha Boto, Bernard Buffet,
Rafael Canogar, Minna Est. Citron, William
N. Copley, Erró, Luis Feito, André Fougeron,
Sam Francis Foundation, Isou Isidore
Goldstein, The Estate of Leon Golub, Hans
Hartung, Archives Simon Hantaï, Al Held
Foundation, Donation Jorn - Silkeborg,
Vassily Kandinsky, Peter Klasen, Lisabeth
Larsen, Julio Le Parc, Fernand Leduc,
Zabalaga Leku, Alfred Manessier, Matta,
Serge Poliakoff, Jean Pottier, Joan Rabascall,
Martial Raysse, Antonio Recalcati, Larry
Rivers, Ida Schraybman Karsky, Alfred
Wolfgang Otto Schulze, Sempere, Jesús Rafael
Soto, The Estate of Nancy Spero, Nicolas de
Staël, Kumi Sugai, Alina Szapocznikow-
Cieslewscis, Rufino Tamayo, Shinkichi Tajiri,
Hervé Télémaque, Jean Tinguely, Chu Teh-
Chun, Victor Vasarely, Bram van Velde, Greer
van Velde, Maria Helena Vieira Da Silva,
Jaume Xifra, Jack Youngerman, Zao Wou Ki,
VEGAP, Madrid, 2018
© Wifredo Arcay, Estate of the artist /
courtesy of The Mayor Gallery, London
© Eduardo Arroyo, A+V Agencia de Creadores
Visuales, 2018
© Archivio Baj, Vergiate, Italia
© Estate of Marcel Barbeau
Walerian Borowczyk © 1959 Argos Films
© de Robert Breer, Kate Flax
© Martha Flora Carranza Barba
© Jean-Philippe CHARBONNIER / GAMMA
RAPHO (Premium Photographer)
© Ed Clark
© Associação Cultural «O Mundo de Lygia
Clark»
© 1960 Christo, © 1962 Christo
© Denise Colomb, RMN-Grand Palais -
Gestion droit d'auteur Localisation:
Charenton-le-Pont, Médiathèque de
l'Architecture et du Patrimoine
© Estate of Ralph Coburn
© Roberto Crippa, Jr.
© Dominique Darbois / fonds F. Denoyelle
© Estate of Beauford Delaney, by permission
of Derek. L. Spratley, Esquire
© Robert DOISNEAU / GAMMA RAPHO
(Premium Photographer)
© Mario Dondero
© Archivio Gianni Dova
© Ed van der Elksen / Nederlands Fotomuseum
© The Falkenstein Foundation
© Photo Marcel Fleiss, Paris
© Mary Anne Rose and the Estate of Herbert
Gentry
© Stephen Gilbert
Jean-Luc Godard © 1967 Argos Films
© Tony Golsowski-Saulnier,
todos los derechos reservados
© Brion Gysin / Galerie de France
© Carmen Herrera
© Pontus Hultén
© Estate of Paul Jenkins
© Ellsworth Kelly Foundation

© Mohammed Khadda
 © Estate of John-Franklin Koenig
 © Jan Krížek
 © Jean-Jacques Lebel
 © Estate of Ernest Mancoba
 © André Morain
 © Galleria Pace, Milano Italy, Gimmi Stefanini President
 © Fundación Pablo Palazuelo
 © Sucesión Pablo Picasso, VEGAP, Madrid 2018
 © Collection Henri-Pierre Roché
 © Collection Henri-Pierre Roché-collection Louis Guyard
 © Luis Emilio de Rosa
 © Sucesión Antonio Saura / www.antoniosaura.org/ / A+V Agencia de Creadores Visuales 2018
 © Michel Sima / Bridgeman Images
 © Siné
 © Papa Ibra Tall
 © Marc Vaux, derechos reservados
 © Sabine Weiss

Se han hecho todas las gestiones posibles para identificar a los propietarios de los derechos de autor. Cualquier error u omisión accidental, que tendrá que ser notificada por escrito al editor, será corregida en ediciones posteriores.

Este libro se ha impreso en:
 Offset Munken de 130 gr y Colorplan Azure Blue 120 gr. Cubiertas en Colorplan Royal Blue 270 gr. con solapas completas
 288 páginas, il. color. 205 x 260 mm
 Compuesto en Chronicle y Jean Luc Thin

Créditos fotográficos

Cortesía Fonds de dotation Jean-Jacques Lebel, cubierta, p. 8
 © Ministère de la Culture - Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, Dist.RMN-Grand Palais / Denise Colomb, p. 10
 Romare Bearden papers, 1937-1982. Archives of American Art, Smithsonian Institution, p. 19
 © Sabine Weiss, pp. 20-21
 © Jean Pottier / Musée national de l'histoire de l'immigration, Porte Dorée, París, pp. 22-23
 © Ed van der Elsken / Nederlands Fotomuseum, pp. 24-27
 © Photo Marcel Fleiss, París; cortesía Galerie 1900-2000, pp. 28-29
 Cortesía Jean-Pierre et Françoise Arnaud, pp. 30-31
 © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / Georges Meguerditchian, pp. 32, 58, 152
 Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid, pp. 37, 85
 © Michel Sima/Bridgeman Images, p. 38 (arriba)

© Robert DOISNEAU/GAMMA RAPHO (PREMIUM PHOTOGRAPHER), p. 38 (abajo)
 © RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris) / Mathieu Rabeau, pp. 39-41
 Cortesía Charles Tella: pp. 42-43, 194, 196-197
 © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / image Centre Pompidou, MNAM-CCI, pp. 44, 103
 © Tate, London 2018, pp. 45, 80
 Musée d'Art Moderne de la ville de Paris
 © RMN-Grand Palais / Agence Bulloz, pp. 46, 62
 Cortesía Colección Frac Bretagne - Fonds régional d'art contemporain Bretagne © Todos los derechos reservados; fotografía: Hervé Beurel, p. 50
 Cortesía National Gallery of Canada, OttawaPhoto: NGC, pp. 51-53
 Cortesía Colección Alexis Poliakoff, p. 54
 © Fondation Gandur pour l'Art, Genève. Photographer: Sandra Pointet, pp. 55-57, 60-61, 63, 65, 84, 133
 Cortesía Ceysson & Bénétière © Robert Fleck, p. 59
 Estate of the artist; cortesía The Mayor Gallery, Londres, p. 64
 © Ed Clark, p. 66
 Cortesía Jean-Pierre et Françoise Arnaud y Studio Xavier Bénony, Angers, p. 71
 The Baltimore Museum of Art; fotografía: Mitro Hood, p. 72
 Cortesía Colección Sabine Weiss, p. 73
 Cortesía Giotta Tajiri/Ryu Tajiri, p. 74
 Cortesía Giotta Tajiri/Ryu Tajiri © Zebra Foto Studio's BV; fotografía: Egon Notermans, p. 75
 Cortesía Al Held Foundation. Inc. and Cheim & Read New York/Licensed by Artists Rights Society (ARS), New York, p. 76
 Cortesía Michel y Barbara Karsky, p. 77
 Cortesía de Michael Rosenfeld Gallery, LLC, Nueva York, pp. 78-79
 Cortesía Colección Letaillieur, p. 80
 Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; fotografía: Joaquín Cortés y Román Lores, pp. 82-83, 92, 104, 105-107, 109, 111-112, 124, 126, 146-147, 155
 The Museum of Fine Arts, Houston, pp. 86, 148
 Whitney Museum of American Art, Nueva York, pp. 87, 102, 128
 Cortesía David Hall Fine Art, Wellesley, MA, USA, p. 88
 Cortesía Estrellita B. Brodsky Collection; fotografía: Ron Amstutz, p. 89
 Colección «la Caixa». Arte Contemporáneo, pp. 90-91
 © Philippe CHARBONNIER/GAMMA RAPHO (PREMIUM PHOTOGRAPHER), p. 97
 Cortesía Spanierman Modern, NY, p. 98
 © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / Philippe Migeat, pp. 99, 209
 © Eric Emo/Musée d'Art Moderne/Roger-Viollet/ © Brion Gysin - Reproduction: Musée d'Art moderne / Parisienne de Photographie, 100
 Cortesía Estate of the artist y James Graham

& Sons, Nueva York, p. 101
 Galerie Loevenbruck, París, p. 108
 Cortesía Galerie Lelong & Co., pp. 110, 131
 Cortesía de Catherine Sinet, p. 117
 Getty Research Institute, Los Ángeles, pp. 118-119
 © Réunion des Musées Nationaux; fotografía: C. Clos, pp. 120-121
 Cortesía Pace Gallery; fotografía: Kerry Ryan McFate, p. 122
 Photo © RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris) / Thierry Le Mage, p. 123
 © Fondation Hartung-Bergman, p. 125
 Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution; fotografía: Cathy Carver, pp. 127, 134-135
 Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York, p. 129
 Musée de l'Institut du Monde Arabe, París
 © IMA/Ph. Maillard, p. 132
 Cnap / Photographe: Adélaïde Baudouin - Musée des beaux-arts de Rennes, p. 136
 Argos Films, pp. 140-141
 © 1960 Christo, p. 142
 © 1962 Christo, p. 143
 Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution; fotografía: Lee Stalsworth, p. 144
 Cortesía Perrotin, p. 145
 Colección MACBA; fotografía: Tony Coll, p. 149
 Cnap / Photographe: Yves Chenot, p. 150
 © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / Bertrand Prevost, p. 151
 The Menil Collection, Houston; fotografía: Paul Hester, p. 153
 Colección MACBA. Gasull Fotografía, p. 154
 Cortesía Archives de la Critique d'Art - Université Rennes 2, p. 156
 © Centre Pompidou, MNAM-CCI Bibliothèque Kandinsky, Dist. RMN-Grand Palais; cortesía Association Atelier André Breton, p. 188
 © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Franck Raux, p. 205 (arriba)
 © Christie's Images / Bridgeman Images, p. 205 (abajo)
 Cortesía Estate Ernst Mancoba / Galerie Mikael Andersen, p. 219
 Cortesía Éditions Snoeck, p. 217
 Cortesía Centre de documentation de la tapisserie, Cité internationale de la tapisserie et de l'art tissé, Aubusson, p. 219
 Colección del Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina, p. 221
 Colección Biblioteca Museo Nacional de Bellas Artes (Buenos Aires), pp. 223, 226-228
 Coleção Instituto Municipal Juliano Moreira, p. 233 (arriba)
 Bismuth-Lemaître Papers. General Collection, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, p. 233 (abajo)
 Archiv AcquAvivA, Berlín, p. 234
 Archiv AcquAvivA, Berlín; fotografía: Thierry Ollivier, p. 236
 © Associação Cultural «O Mundo de Lygia Clark», p. 239

