

## AL FINAL DE LA UTOPIA

El periodo que va desde los años cuarenta hasta mediados de los sesenta es testimonio del triunfo y fracaso del modernismo, por utilizar la acepción anglosajona del término. Tras el tremendo revés que supusieron para las ambiciones utópicas de las vanguardias, el Holocausto y la Segunda Guerra Mundial, de la cual la Guerra Civil española no había sido sino un ensayo general, a la modernidad sólo le quedaba el refugio de su propia autonomía como medio trascendental con el que remontar el mundo. Si la pura visibilidad y la descorporeización de la experiencia estética habían sido constantes en las vertientes más idealistas de la modernidad, éstas alcanzarán ahora toda su dimensión. Ese desarrollo coincidió con la aparición de una omnipresente sociedad de consumo y con una serie de cambios políticos que conllevaron un nuevo equilibrio de poderes y determinaron nuestra percepción del mundo. Un mundo que se nos presenta polarizado y dividido entre dos hemisferios geopolíticos, uno liderado por Estados Unidos, el otro por la Unión Soviética. En el primero, la palabra clave será “libertad”, en el segundo “igualdad”. Ambos se definen como antagónicos y excluyentes, aunque en realidad se complementaban mutuamente. El arte y la cultura no fueron ajenos a estas tensiones y las polémicas entre defensores a ultranza de la figuración y el realismo, como forma de transformación social, y aquellos que abogaban por un arte individualista y de naturaleza abstracta fueron continuas.

En España, este momento histórico recorre todo el franquismo, desde la desolación de los años cuarenta hasta el comienzo de la transición con la pro-

mulgación de la Ley Orgánica del Estado en 1967, principio del fin de un régimen que intentaba perpetuarse a sí mismo. Los intelectuales, artistas y escritores, desempeñaron un papel decisivo en la evolución democrática del Estado. Pasadas las penurias de la posguerra, el apetito por conocer era enorme, y las universidades, revistas y publicaciones de todo tipo se constituyeron en lugares de resistencia en los que tensionar y ampliar continuamente los límites impuestos por la censura. A principios de los sesenta, se produjeron las huelgas mineras en Asturias y el nuevo sindicato Comisiones Obreras había empezado a extender sus redes. Por su parte, un gran número de universitarios barceloneses se encerraron en 1966 en el monasterio de los Capuchinos en Sarrià y ese mismo año otro grupo significativo de profesores, poetas y pensadores intentó rendir un homenaje, a la vez poético y político, a Antonio Machado en Baeza. Ambas acciones se tradujeron en problemas mal resueltos por el régimen y pusieron de relieve las dificultades que este último tenía para gestionar una realidad social que se le escapaba. Dos películas de Alain Resnais, *Noche y niebla* (1955) y *La guerra ha terminado* (1966), ésta última con guión de Jorge Semprún, caracterizan con precisión la diferencia de sensibilidad con que se abre y cierra la época que aquí analizamos.

La Guerra Fría desencadenará una lucha feroz por la hegemonía cultural e ideológica, a la que los artistas obviamente no eran ajenos. Si durante la primera mitad del siglo la modernidad había ido de la mano de la vanguardia, fuese ésta de un color u otro, y el artista se imaginaba siempre separado, por delante, del común de la sociedad, a partir de ahora su simbiosis será inextricable. No nos sorprende descubrir que, más allá de que se calificase a muchos de estos artistas como los “nuevos irascibles” o de que ellos se viesan a sí mismos como una suerte de nuevos salvajes, su producción fuese utilizada repetidamente por los diversos gobiernos como material de propaganda. La pugna por la supremacía cultural y artística entre París y Nueva York fue, sin duda, fruto de esta nueva situación política del arte. La primera ciudad no quería perder el papel que había tenido durante casi un siglo y la segunda representaba el nuevo orden de cosas. La historia oficial cuenta con detalle cómo Nueva York le robó la idea de arte moderno a París. Pero lo que no se dice es que ese arte moderno, cuya antorcha ambas proclamaban poseer, era sólo una parte de la historia.

Las realidades políticas y sociales de estas décadas eran mucho más complejas de lo que la crítica, obcecada en la batalla por la preeminencia artística, supo ver. Por ejemplo, analizando lo que ocurría en el mundo occidental desde una perspectiva más amplia, reconocemos que, mientras París y Nueva York se enzarzaban en una guerra sin cuartel, las burguesías ilustradas y nacionales latinoamericanas promovían una especie de estilo internacional, vinculado al arte neo-concreto, y no podemos dejar de preguntarnos el papel que jugaban estas burguesías locales en un momento en el que el mundo devenía global. Un elemento que unía a gran parte de las clases dominantes en el continente americano era la apuesta decidida por aquello que mostraba explícitamente los rasgos de la vanguardia, que constituía su aspiración a la aristocracia y a un poder cultural total. Esa aspiración adquirió la forma de lo que T.J. Clark ha definido como *vulgaridad*, en contraposición a lo popular y también al refinamiento esteticista: una inclinación hacia la simplicidad, lo directo, lo inocente, la impetuosidad, los colores chillones y lo emocional. En Latinoamérica la *vulgaridad* tendía hacia una estética constructivista, en Estados Unidos promovía la gestualidad y la acción.

Por mucho que el modernismo abogase por la pureza de las especies artísticas, lo que una nueva cartografía del arte contemporáneo revela es justamente lo opuesto: no la especificidad de las formas, sino su tensión. Así se comprende que el espacio pictórico de Matta, que tanto influyó a Gorky y otros, pudiese derivar en combinación con la poesía concreta en un fenómeno que puede estar más cerca de la poesía que de la pintura, al menos tal y como ésta era entendida en los círculos ortodoxos de la modernidad. Del mismo modo, nos damos cuenta de que lo que pregonaban los expresionistas abstractos no era tanto el automatismo, sino su marca, el hecho de que la obra pareciese automática. Ello explicaría que Robert Motherwell, por mencionar un caso, repitiese hasta la saciedad las formas de la *Elegía a la República Española*, las mismas que extrajo de un pequeño dibujo de 1949. Si queremos replantear este periodo está claro que los conceptos de pura visualidad e inmediatez de percepción han de ser sustituidos por otros en los que la obra de arte se conciba como un enunciado que se halla inmerso en un entramado discursivo más amplio.

Decididamente los pintores de mediados de siglo abrieron nuevos ámbitos a nuestra percepción estética, pero sin percatarse de sus leyes. Su pretensión fue la creación de un lenguaje que revolucionase los límites de nuestro mundo. Quizás esa fue la causa de su éxito y también de su fracaso, el reconocimiento de que la legitimidad de las nuevas formas de la pintura se basaba no tanto en la trascendencia de su fuerza, sino en el fracaso de poder ser esa fuerza. Una fuerza que ellos imaginaron, pero que no alcanzaron.

A veces, en sus obras, los expresionistas abstractos americanos al igual que los informalistas españoles citaban no sólo la pintura moderna sino también las de otros períodos históricos. Las alusiones a ciertas figuras del Barroco como Caravaggio o Ribera son significativas en algunos casos. Ahora bien, éstas están siempre presentes de un modo subjetivo y anticonvencional, sin reconocer su naturaleza como género artístico. Ignorar la institucionalización del arte fue uno de los errores de estos autores. Les faltó entender que el “sujeto del artista” no era tanto descubrir cómo la pintura se podía liberar de las constricciones del marco, sino de las que le imponía su propia existencia como institución. Cuanto más afirmaron su independencia y libertad, más absorbidos estuvieron y más legitimaron unas ideologías que iban en contra de sus principios. En lo que el Expresionismo abstracto y el Informalismo fracasaron fue en el reconocimiento de que su crítica al sistema había sido entronizada como la máxima representación del mismo, su embajada en otros países. No cuestionaron su propia legitimidad como movimiento de cambio. Ni se preguntaron sobre el proceso a través del cual no sólo no se resuelven las crisis, sino que quedan transformadas, en una fijación sublime, en símbolos y fetiches. Las batallas por la hegemonía cultural de la Guerra Fría dejaron en evidencia que el arte no era ya ajeno a la institución arte, sino a su irreductible condición de existencia.

Fue este un periodo histórico convulso y decisivo en la historia del siglo y no es casualidad que se encuentre marcado por el contraste y contraposición entre dos modelos artísticos antagónicos: la pintura, lo expresivo y gestual, por un lado, y el objeto, la impronta y el índice, por otro. Picasso y Miró son básicos para entender las preocupaciones de Motherwell, Tàpies o

Saura, pero Duchamp es el gran referente de los artistas que determinaron nuestra comprensión de los años sesenta, como Rauschenberg, Cage o Twombly. Del mismo modo, la noción romántica del artista como demiurgo, que es capaz de crear de la nada, se sustituye por aquel que recicla, que trabaja con objetos encontrados o grafiti. El contraste entre Rothko, por poner un ejemplo, y Villeglé o Raymond Hains es profundamente revelador.

Posiblemente no ha habido otra época en el siglo XX en la que la pintura haya tenido tanto prestigio, fue en cierto sentido su canto de cisne. Después de los Pollock, Rothko o De Kooning, se extendió la necesidad de concebir un nuevo abecedario, se impuso el comenzar de cero. Ellsworth Kelly, por un lado, y John Cage, por otro, son arquetipos de esta nueva actitud. En España la situación no fue muy diferente y a una generación extraordinaria de pintores, que incluía a Tàpies, Saura, Millares y otros, le sucedería un grupo irremplazable de artistas que, desde parámetros bien distintos, cuestionaron los fundamentos en los que el discurso poético de aquellos se había basado. *El fin trágico de Marcel Duchamp* de Aillaud, Arroyo y Recalcati o las acciones de Greco en Lavapiés se inscribieron en esta dirección.

Para las generaciones de artistas que empezaron a trabajar en los años sesenta era evidente que aquello que los expresionistas abstractos en América y sus coetáneos en Europa mantenían de alto modernismo estaba periclitado. Otras prácticas y técnicas, que apuntaban a la condición que habían adquirido los textos poéticos de convertirse en objetos, a la que seguía —como menciona Julia Robinson en esta misma publicación— la transformación espectacularizante del lector activo en espectador pasivo, se adecuaban más a la época que irremediamente se avecinaba. Con la conformación de las nuevas estructuras neocapitalistas, el arte, su forma más avanzada de cultura, quedó bajo sospecha y la necesidad de un nuevo paradigma se hizo evidente. Pero, esa es ya otra historia.

MANUEL J. BORJA-VILLEL

Director del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía