

La Europa de la distopía

Arte después de la Segunda Guerra Mundial

Con el final de la Segunda Guerra Mundial la conciencia europea se sitúa ante un abismo incierto que produce una dislocación general de las dinámicas de la vanguardia. Las utopías de preguerra se encuentran entonces con su faz negativa: la distopía. París, ciudad liberada tras cuatro años de ocupación alemana y desconcertada tras la experiencia bélica, pronto será desplazada como capital del arte en favor de Nueva York. Sin embargo, numerosos artistas, escritores y filósofos exploran desde la capital francesa el desencanto humano, niegan toda trascendencia, rechazan cualquier idealismo y reivindican la materialidad y el cuerpo como nuevo campo de operaciones para el arte.



El filósofo judío alemán Theodor Adorno afirmó que tras Auschwitz escribir poesía representaba un acto de barbarie, una afirmación indicativa de cómo todo el optimismo utópico de las vanguardias había quedado neutralizado, un hecho que situaba a los artistas ante la compleja tesitura de cómo corresponder visualmente a un mundo marcado para siempre por las imágenes del horror. Pero incluso antes del fin de las hostilidades, los artistas abordan la situación de desolación que se anunciaba para Europa. Es el caso de la producción durante el período bélico de Pablo Picasso (1881-1973): tras el grito antifascista del *Guernica*, la escultura *L'homme au mouton* (1943) se convierte en icono perdurable del nuevo tiempo al recuperar un motivo de la iconografía paleocristiana relacionado con la salvación, donde el cordero (común a las distintas tradiciones semíticas) sustituye al ser humano como víctima propiciatoria del sacrificio. El comentario, casi una invocación, que establece la escultura acerca de la crueldad y la redención está revestido de un aspecto marcadamente simbólico asimilable al de las naturalezas muertas a base de cabezas de cordero que Picasso trabajó de manera insistente durante 1939, el año bisagra entre la Guerra Civil española y la Segunda Guerra Mundial. Una vez finalizada la contienda, Picasso impregna de manchas rojas la negra caligrafía de Pierre Reverdy (1889-1960) en *Le chant des morts* (*El canto de los muertos*), 1948, haciendo patente la sangrante herida abierta en el corazón de Europa.

En la atmósfera de malestar y precariedad de ese París primero sometido y después agazapado por el trauma se forjan corrientes de pensamiento como el existencialismo y la

fenomenología, surge el teatro del absurdo y nacen prácticas artísticas que serán bautizadas como "Informalismo" o "Arte otro", por parte de los críticos Paulhan y Tapié respectivamente.

En ese contexto, Jean Dubuffet (1901-1985) defiende un arte despojado del idealismo de la vanguardia, autodenominado *art brut* en referencia a su aspecto rudimentario. Centrado en una materialidad tosca que enlaza con las representaciones infantiles y el arte de personas sin formación o aquejadas de trastornos psíquicos, Dubuffet hace uso de nuevos empastes pictóricos, con frecuencia orgánicos, que confluyen en una intencional apariencia escatológica; un aspecto este que la crítica se apresuró a subrayar de manera peyorativa con motivo de sus primeras exposiciones tras la liberación de París.

Las imágenes no surgen de la voluntad soberana del artista sino de la mano anónima que deja su muesca en la pulsión agresiva-



Esta nueva presentación de la sala 401 es posible gracias al depósito temporal de la Collection Fondation Gandur pour l'Art, Ginebra, Suiza, en la Colección del Museo Reina Sofía.

mente infantil de Dubuffet o en la calle fotografiada por Brassai (1899-1984), que escandaliza a la sociedad bienpensante parisina con el "feísmo" de su *Art brut*. El horizonte utópico del primitivismo de antes de la guerra se convierte en él en una burla nihilista y carnavalesca de los mitos humanistas del arte.

De manera similar, Jean Fautrier (1898-1964), recoge el interés por lo bajo y lo informe teorizado por Georges Bataille con la negación de toda visión de *Nature morte* (*Les Pommes à cidre*) (1943), donde las referencias espaciales y objetuales desaparecen en favor de una fisicidad que elimina cualquier ilusión de profundidad.

Ese interés por otorgar densidad al soporte pictórico opera la conversión de la pintura desde su aspecto tradicional de "ventana al mundo" al de "muro". El muro es el nuevo soporte, imaginario o real, que niega todo horizonte, frustra la visión y posibilita una comunicación física más directa. Ese interés por lo mural empaña en esos años la obra de Antoni Tàpies (1923-2012), que se sirve de nuevas bases adheridas sobre cartón para realizar esgrafiados y *grattages* así como *collages* con elementos encontrados y materiales pobres. El sentido simbólico que Tàpies concede a la materia habla de la transcendencia de lo humilde y de una cierta espiritualidad latente en lo físico que matizan el carácter más descarnado de las propuestas de Fautrier y Dubuffet.

El belga Henri Michaux (1899-1984), afincado en Francia desde la ocupación, se desmarca de la materialidad del cuadro y de la inscripción violenta del cuerpo de sus colegas para emprender una deriva igualmente radical respecto al proyecto moderno europeo. Poeta antes que pintor, los ingredientes de su trabajo – la disolución del signo en el registro de los impulsos vitales – se encuentran también en el primer surrealismo de los Campos Magnéticos y de Joan Miró, pero llevándolos más allá gracias a la sistematicidad de su investigación y de una relación sostenida con su experiencia vital. Investigador de las culturas no occidentales, del arte primitivo y del efecto de las sustancias alucinógenas, la obra de Michaux se empeña en explorar las fronteras exteriores de la conciencia europea hasta vaciarla de todo significado.

Bibliografía

Bandini, Mirella [ed.]. *Tapié. Un Art autre*. Turín: Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea di Torino; Edizioni d'Arte Fratelli Pozzo, 1997.

Borja-Villel, Manuel J.; Guilbaut, Serge; y Peiró, Rosario [eds.]. *Bajo la bomba: el jazz de la guerra de imágenes transatlántica, 1946-1956*. Barcelona: MACBA; Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2007.

Borja-Villel, Manuel J.; y Guilbaut, Serge. *Tàpies. Comunicación sobre el muro*. Barcelona: Fundació Tàpies; Valencia: IVAM, 1992.

Foster, Hal [ed.]. *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. Madrid: Akal, 2007 [2004].

Guilbaut, Serge. *Sobre la desaparición de ciertas obras de arte*. México D.F.: Curare, 1995.

Morris, Frances [ed.]. *Paris Post-War. Art and Existencialism, 1945-1955*. Londres: Tate Gallery, 1993.

Enlaces

www.fg-art.org

www.dubuffetfondation.com

www.fundaciotapies.org