

Caminos del arte europeo

Sucinta historia del arte contemporáneo europeo

Javier Maderuelo
Ediciones La Bahía. Santander, 2012
373 páginas. 20 euros

Por Valeriano Bozal

ESCRIBIR Y PUBLICAR una historia del arte contemporáneo está en la actualidad bajo sospecha, tanto más si es breve y, como es el caso, se lee con sumo agrado. Se dice que ha terminado ya la época de los grandes relatos (históricos) y que advino la de los relatos fragmentarios. Ahora bien, semejante afirmación constituye un gran relato, no un fragmento. Lo hace en tanto que presupone un sentido que consta de etapas, inicios y finales, de razones (históricas) para aceptar algo y no lo otro.

La *Sucinta historia del arte contemporáneo europeo* de Javier Maderuelo está bajo sospecha. Entre sus ideas fundamentales, una que da sentido a la globalidad del relato: a partir de 1945 y 1946 las instituciones —museos, academias, centros de arte, universidad, etcétera— no validan las obras de arte, son las galerías las que lo hacen. La obra de arte ha dejado de estimarse “por sus valores intrínsecos, artísticos y estéticos, para ser apreciada por su valor de mercado, como objeto de cambio” (página 15).

La tesis recuerda en exceso la distinción marxiana entre valor de uso y valor de cambio como para olvidar la referencia. De ella se sigue una pregunta: ¿es ahora, en la economía de consumo, el valor de cambio su valor de uso? No es seguro que pueda contestarse negativamente, pero tampoco me parece posible afirmarlo sin más. El libro de Maderuelo sugiere esa dualidad.

La Historia posee otro rasgo que sólo expone con nitidez cuando hemos avanzado en la lectura: el arte europeo es más avanzado que el estadounidense, éste es más tradicional y apegado a la tradición europea que el europeo (página 201, al hablar de Fluxus y de los *accionistas* vieneses). Se enfrenta así al provincialismo que dominó en buena parte de la historiografía y la crítica del arte del siglo XX. Es taxativo: “Los pintores norteamericanos, siguiendo los dictados de Clement Greenberg y de Harold Rosenberg, en el fondo, no hicieron más que continuar pateando la senda de la tradición europea”.

Su historia se inicia tras la Segunda Guerra Mundial, cuando resulta evidente el fracaso de la vanguardia clásica y del modelo

cultural en que se inscribe, pero también la obsolescencia de las identidades nacionales que ocasionalmente se pretendían revivir (la Escuela de París es caso ejemplar). Los trabajos de pintores como Dubuffet y Fautrier, de fotógrafos como Brassai, la concepción del muro como espacio en el que “depositar” y “marcar” la pintura, los *graffiti*, el interés por el arte de los enfermos mentales, la introducción de materiales nuevos, muchas veces antipictóricos, todo permite pensar en un nuevo comienzo. También es un nuevo

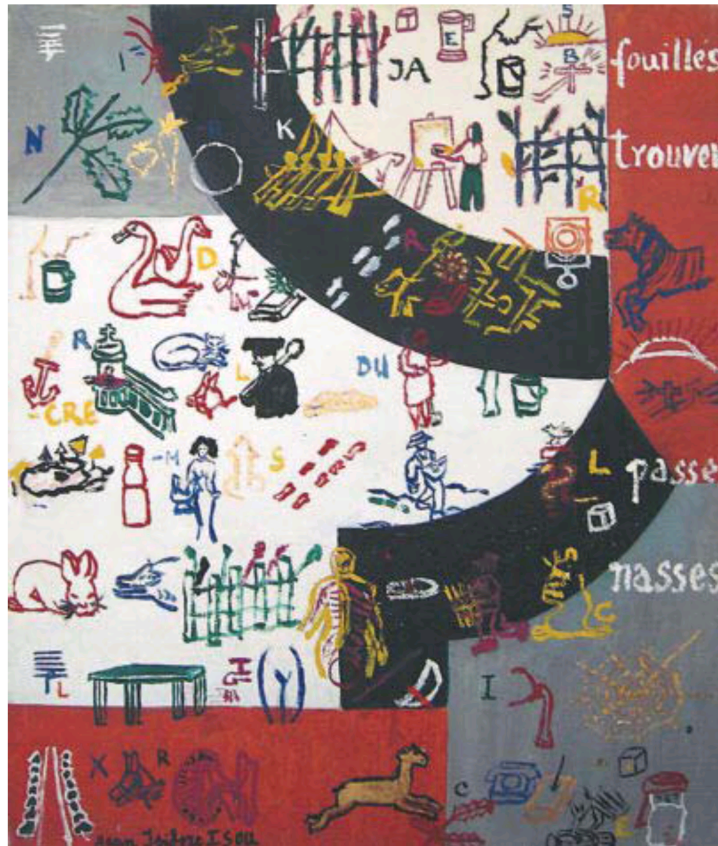
camino que conducía directamente al informalismo o arte otro, teorizado por Michel Tapié. Su vitalidad, el individualismo, el exceso y la vehemencia corren en paralelo con el expresionismo abstracto estadounidense. Ahora bien, como recuerda Maderuelo, EE UU no vivió la guerra en su propio suelo, algo que marca la diferencia con la cultura europea. La pintura que se hace en Europa rehúye cualquier tipo de esteticismo y rechaza la pulsión identitaria, muestra su perplejidad por

parte que es pintura que todavía hoy miramos, no nos es ajena.

La *década prodigiosa*, los años sesenta, pero también algunos más: el arte de los cincuenta se prolonga en los sesenta y el de estos en los setenta. Se impone en Europa la sociedad de consumo y el mercado de arte legítima el valor de las obras. Surgen el pop inglés, con un fuerte sentido crítico hacia la incipiente sociedad de bienestar, el pop político español —que no resulta del conocimiento del estadounidense—, las utopías de Archigram, la herencia del *lettrismo* y el *situacionismo*, el nuevo realismo francés. Años de Fluxus y de Beuys, de Vostell, de ZAJ, en España, de los *accionistas* vieneses, del arte *povera*, años en los que se perfila una nueva escultura a partir de las enseñanzas de Anthony Caro y contra ellas.

En algunos momentos de la lectura tenemos la sensación de que Mayo del 68 fue final de época, el final de la utopía, cuando el General De Gaulle entrega todo el poder a las sociedades anónimas (página 353), pero después continuaron sucediendo cosas: el Land Art de Richard Long, la experimentación de Alberto Carneiro, los planteamientos radicales de Supports-Surfaces, el neoexpresionismo de Baselitz, las acciones de Beuys, etcétera. Nada terminó en Mayo del 68, pero sí se puso de manifiesto que el arte ya no podía ser igual en el marco de la sociedad de bienestar: “Las imágenes, las escenas y las historias no podían seguir siendo representadas y contadas como antes, lo cual supuso la necesidad de una refundación de las artes plásticas, de volver a definir qué es el arte después de una modernidad que se contempla, al final de los años setenta, como agotada” (página 290).

En los ochenta el panorama es distinto. No hay tendencias de grupo, hay creaciones personales y la relación entre el arte y la sociedad se concibe de modo diferente: se crea un “arte público”, renace y se mantiene la condición de la obra pictórica y escultórica tradicional, se vuelve sobre la narración y se extiende el poder de la fotografía. Diversidad es marca de época. No escapa a esa diversidad —y este es un tema que me hubiera gustado ver estudiado en el libro de Maderuelo— la persistencia de obras consideradas, ya clásicas: el valor de Dubuffet, de Fautrier y de Tapiés, de Fontana, de Hamilton y Blake, de Nicholson, ¿es exclusivamente histórico, depende sólo de su cotización en el mercado?, ¿por qué seguimos contemplando sus obras, emocionándonos y gozando con ellas, con sus muros, sus materiales, su gestualidad, su ironía?, ¿o acaso no sucede así? •



Les Nombres 11 (1952), obra del letrista Isidore Isou, que puede verse ahora en la muestra Espectros de Artaud del Museo Reina Sofía.

comienzo el que impulsaron artistas como Karel Appel, Asger Jorn y, en general, el grupo CoBrA, muy influyente en los pintores españoles (Antonio Saura).

Se abre el camino a una pintura de violencia gestual, preocupada por la materiali-

do acontecido, se pregunta por la violencia de la crueldad y lo extremo de la destrucción, y recrea en sus pinturas de monstruos y gritos el espejo en el que podemos mirarnos. Aunque es una pintura marcada por las circunstancias, me atrevo a decir por mi

sobre su labor humanitaria en África. Un reportaje debe tener contexto, datos actuales e históricos; también descripciones y voces que lo insuflen de vida. No hay tanta distancia entre el Periodismo y la Literatura. A diferencia de los escritores que pueden fabular sin límite, el reportero trabaja con los hechos bajo unas normas estrictas de ética. *The New Yorker* es célebre por cotejar los trabajos de sus firmas con las personas citadas para comprobar la precisión de cada palabra, de cada afirmación.

En estos tiempos de pesimismo y melancolía, un libro como este resulta una bocanada de aire fresco: la otra realidad que no abunda en nuestros titulares. Es la de un mundo que nunca se queja de la crisis porque vive y muere en ella, en la pobreza extrema, rodeado de autócratas y corruptos. El libro de Jon Lee Anderson es también una esperanza: el gran Periodismo no ha muerto. •

Las Áfricas de Jon Lee Anderson

La herencia colonial y otras maldiciones

Jon Lee Anderson
Traducción de María Tabuyo
y Agustín López Tobajas
Sexto Piso. Madrid, 2012
296 páginas. 22 euros

Por Ramón Lobo

EMPECEMOS POR lo importante: hay que comprar y leer *La herencia colonial y otras maldiciones*, de Jon Lee Anderson, uno de los grandes reporteros internacionales. Son 10 trabajos publicados en *The New Yorker*: Liberia (2), Santo Tomé, Angola, Zimbabue, Somalia, Guinea Cona-

kry, Libia (2) y Sudán. Cada texto resume periodismo y literatura; buen gusto e información. Anderson, heredero de una tradición de excelentes corresponsales, como Ernie Pyle, emplea la primera persona para sentar al lector en el asiento de al lado, dar cercanía sin interferir en el ritmo del relato, sin erigirse en protagonista.

El lector se sumerge en las Áfricas (el singular empuje a un continente fabuloso) para entender los mecanismos perversos de una guerra, como la de Angola, en la que el petróleo y nuestro confort no son ajenos en el reparto de responsabilidades.

Anderson escribe mucho, miles de palabras frente a la tendencia minimalista

de Internet. Es la señal de identidad de su revista: mucho y bueno. Para construir el primero de los dos reportajes liberianos, el periodista nos conduce hasta la residencia de Charles Taylor para desvelarnos la importancia del Ju-ju (Yu-yu; la magia) en esta y otras culturas africanas.

Anderson no dedica demasiado espacio a cada protagonista; son piezas que encajan en un rompecabezas mayor que anhela explicar un conflicto. Con Santo Tomé se extiende en la figura del entonces presidente, Fradique de Menezes, un personaje literario, un quijote africano que lucha por proteger su petróleo submarino frente a todo tipo de depredadores, incluidas las empresas estadounidenses que le dejan folletos publicitarios