

Lecop

Sebrelli, Juan José Las aventuras de la vanguardia.  
B.A., sudamericana, 2000

*La vanguardia institucionalizada*

Si la vanguardia tardía logró cierta aceptación masiva fue, entre otros motivos, porque a costa de repetirse durante medio siglo y contradiciendo sus propios principios había creado una nueva convención. Harold Rosenberg hablaba de "tradición de lo nuevo" (1970)<sup>19</sup>, Octavio Paz (1974), de "la tradición de la ruptura"<sup>20</sup>, y este concepto presidió el coloquio de Cerisy de 1979. Lo insólito, lo inesperado, se había vuelto tan previsible y repetido que no sorprendía más a nadie. La vanguardia tardía dejó de ser lo que pretendió la primera: la lucha de lo nuevo contra lo viejo, de la libertad contra la autoridad, de la originalidad contra el convencionalismo, de la transgresión contra la tradición, para limitarse a reproducir las artimañas que las viejas vanguardias habían hecho medio siglo antes, ahora convertidas en cánones tan rígidos como los de las academias. Casi todas las novedades de la vanguardia tardía ya habían sido inventadas por la vanguardia histórica antes de la Primera guerra mundial en Alemania, en Rusia, en Holanda y en Italia. En la primera posguerra se agregó el surrealismo, y después –salvo la introducción de algunos efectos técnicos– nada más en lo esencial. La imaginación, la fantasía más desorbitada tiene sus límites. Cuando Duchamp exhibía un urinario como si fuera una obra de arte, se trataba de una broma ingeniosa o de una provocación, no dejaba de ser una singularidad y como tal no podía repetirse. Cuando las instalaciones lo imitaban, medio siglo más tarde, era un chiste reiterado cien veces, cuyo truco, demasiado conocido, no causaba gracia ni tampoco funcionaba como provocación [394] porque ya no escandalizaba a nadie. Lo peor es que los críticos querían hacerlo pasar como arte. George Dickie sostenía que las cualidades visuales del urinario de Duchamp, su superficie blanca y brillante, los efectos de reflejos, profundidad, agradable óvalo, merecían ser apreciados. El primer sorprendido por este juicio fue el propio Duchamp: "Les arrojé un portabotellas y un urinario a la cabeza como una provocación y he aquí que ellos admiran la belleza estética"<sup>21</sup>.

La neovanguardia era una nueva forma de academicismo; por eso, lejos de provocar el escándalo y la persecución, como la primera, cosechaba aplausos y proporcionaba a sus creadores dinero, premios, becas, honores y fama internacional, y fueron recibidos por los museos, elogiados por la crítica y aceptados por el *establishment*. No sólo no erosionaban ni realizaban la muerte del arte sino que lo transformaban en mercancía, aunque de mala calidad.

Peter Burge [sic] reconocía: "Cuando la protesta de la vanguardia histórica contra la institución arte ha llegado a considerarse como arte, la actitud de protesta de la neovanguardia ha de ser inauténtica"<sup>22</sup>.

La revolución se institucionalizó, la subversión se legalizó, sus insultos y blasfemias fueron recibidos como bromas inofensivas, la sorpresa se convirtió en hábito; la provocación en ritual; lo insólito y lo inesperado, en algo demasiado previsible a fuerza de ser repetido. La vanguardia a partir de los sesenta era tan sólo una moda frívola, un objeto de consumo mas, al lado de la droga, el turismo a lugares exóticos, el jean y la remera de marca, el videoclip, la velocidad, la discoteca, o el fisicoculturismo. Las formas experimentales se transformaron en clichés de la publicidad y la propaganda comercial más trivial. La contracultura pasó a formar parte de la cultura oficial y lo antisocial fue asimilado por la sociedad establecida.

La Sorbonne le abrió sus aulas a Tristan Tzara en 1947. Como Marinetti en la Academia de Italia, Jean Cocteau ingresó en la Academia Francesa con un espadín diseñado por [395] Picasso. Salvador Dalí recibió de manos del dictador Franco la Orden de Isabel la Católica. Hasta un cuadro con un compromiso político y recordatorio de un suceso trágico como "Guernica" es hoy usado, en reproducciones, para adornar el hall de entrada de casas de departamentos caros<sup>23</sup>.

E. H. Gombrich, en el prólogo de una nueva edición en 1990 de su *Historia del arte* (1950), advertía que, cuando escribió ese libro, se había visto obligado a defender la experimentación artística contra una crítica y un público hostiles, pero que ahora todas las experimentaciones eran bien recibidas y el único que necesitaba ser defendido era el artista no revolucionario<sup>24</sup>. En realidad la vanguardia tampoco es revolucionaria, y por eso tiene el poder. Una de sus patrañas más creídas fue posar de destructora de los valores de la burguesía conservadora. Los artistas de vanguardia nunca fueron tan ignorados ni perseguidos como pretende la leyenda, exceptuando en el caso de los totalitarismos, y aun allí con salvedades. Salvo raras excepciones –Modigliani murió demasiado joven–, nunca conocieron la miseria de la bohemia artística del siglo XIX. En una fecha temprana, el 2 de marzo de 1914, en el hotel Drouot de París hubo un remate de pintura de vanguardia –incluida una tela de Picasso– que alcanzó cifras altas. Picasso ya era millonario a los cuarenta años, la vanguardia norteamericana de la segunda posguerra –Warhol, de Kooning, Rauschenberg– conquistó fama y fortuna con más facilidad y rapidez aún. Aparte del apoyo de las instituciones estatales en los años noventa se creó en Estados Unidos la Creative Capital Foundation, unión de distintas fundaciones, entre ellas la Andy Warhol Foundation, para subsidiar el arte no conformista. Los subsidios provienen directamente de los magnates de Wall Street y los beneficiarios deberán compartir con la institución una parte de lo redituado por el proyecto financiado.

La oficialización del arte contestatario tiene lejanos antecedentes, comenzó ya en 1863, cuando la dictadura demagógica de Napoleón III estableció el Salón de los Rechazados y reorganizó la Escuela de

Bellas Artes con cierto sesgo antiacadémico. En cuanto a la vanguardia, desde el comienzo gozó de la protección de los sectores más sofisticados de las [396] clases altas. Serguei Diaghilev fue tal vez el *tastemaker* que logró hacer aceptable la vanguardia para las clases altas internacionales mostrando, en sus Ballets Russes, decorados hechos por los pintores más vituperados; el propio Picasso hizo su fama, antes que en las galerías de pintura, en los Ballets Russes. Como dijo un cronista de la época, Diaghilev había “ofrecido música moderna sin lágrimas y pintura moderna sin risas”. El conde Étienne de Beaumont protegió a Picasso y a Eric Satie. Los vizcondes Charles y Marie Laure de Noailles apoyaron a Stravinski, Cocteau, Crevel, Le Corbusier, Jean Michel Franck, Miró, Balthus y financiaron e intervinieron en el filme surrealista de Salvador Dalí y Luis Buñuel, *La edad de oro* (1930), si bien este gesto costó al vizconde la expulsión del Jockey Club. También se contaron entre los protectores del surrealismo el príncipe de Faucigny-Lucinge, Caresse Crosby, Emily Terry, la condesa Pecci-Blunt, la marquesa Tota Cuevas de Vera, amante además de René Crevel. Marcel Duchamp gozó de la protección del millonario y coleccionista norteamericano Arensberg. La sofisticada dama de la oligarquía chilena Eugenia Errázuriz compró cuadros de Picasso cuando éste recién comenzaba y financió el ballet *Parade* de Picasso, Satie y Cocteau. El joven Picasso era solicitado por los rastacueros argentinos; un matrimonio Fernández Anchorena lo llamó para que les decorara una puerta de su mansión parisina. La aristócrata Helena de Mandrot patrocinó el Congreso Internacional de Arquitectura Moderna, en cuyo castillo suizo se realizaron las primeras reuniones en 1928. Tristan Tzara se casó con una millonaria, lo que no le impidió seguir siendo comunista.

En la década del veinte, en París, Londres y Nueva York se anudó la alianza, que sería decisiva para la difusión de la vanguardia, entre la moda y la pintura. Los decoradores comenzaron a usar formas cubistas y futuristas en los interiores de los departamentos elegantes, y lo mismo hicieron las grandes modistas con sus telas y diseños: Coco Chanel con el cubismo, Elsa Schaparelli con el surrealismo. Las revistas *Vogue* y *Harper's Bazaar* usaron pinturas de vanguardia como telones de fondo para fotografías de modelos. En la tapa de *Vogue* de [397] julio de 1945, una modelo posaba a través del “Gran Vidrio” de Duchamp: Cecil Beaton empleó un cuadro de Pollock para una foto de *Vogue*.

Ya hemos visto al referirnos al esoterismo la importancia que tuvo en la difusión de la vanguardia la baronesa Hilda Rebay. El Museo Guggenheim fue un regalo que le hizo su amante, el rey del cobre, Solomon Guggenheim. La baronesa manejaba el museo dictatorialmente, y como ella misma era pintora se permitía retocar los cuadros de los artistas más jóvenes. Hacía un verdadero culto de la abstracción: para ocupar cualquier cargo del museo, desde el portero hasta el más elevado, se elegían pintores, que además debían cumplir la condición de ser abstractos. Se dice que Pollock, aún desconocido,

cambió la pintura figurativa por la abstracta para conseguir un empleo en el Guggenheim<sup>25</sup>.

La rival de la baronesa era Peggy Guggenheim, sobrina de Salomon. Extravagante y erotómana, era promotora y a la vez amante de artistas de vanguardia. Una vez más se muestra que la pequeña historia forma parte también de la historia: sus amores con Yves Tanguy y Max Ernst la volcaron al surrealismo, cuyos escándalos iban bien con su personalidad. Asesorada por Duchamp inauguró en Londres en 1938 una galería llamada Guggenheim Joven, como provocación frente a su tío y a su amante. La guerra la hizo retornar a Nueva York donde, apoyada por Breton y el grupo surrealista, que se habían exiliado, abrió en 1941 la galería Arts of this Century. El coto privado de la baronesa eran los abstractos, el de su rival, Peggy, serían los surrealistas. Sin embargo, no tardó en distanciarse de éstos como consecuencia de una pelea con Breton por motivos económicos, y de su ruptura con Ernst, con quien se había casado; el sexo y el arte estaban indisolublemente mezclados en ella. Se inclinó entonces por los expresionistas abstractos norteamericanos a los que antes había despreciado, y fue la primera marchante de Pollock. Al terminar la guerra volvió a Europa donde abrió una galería-museo en un palacio de Venecia.

Pero lo más significativo no son los casos aislados de mecenazgos individuales como existieron siempre, o de profesionales [398] del mercado del arte, sino la actitud casi unánimemente colectiva, después de la Segunda guerra mundial, de la alta burguesía norteamericana —los Rockefeller, Ford, Guggenheim, Goodyear, Bliss, Cortisoz— al imponer la vanguardia como arte oficial de las elites en el mundo occidental, incluido Japón. Instituciones como la New School of Social Research de Nueva York, el Museo Guggenheim y el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA) jugaron un papel esencial, preparando el terreno en el período de preguerra para la aceptación de la vanguardia en la posguerra. El MoMA había sido fundado, en 1929, por John Rockefeller junior a instancias de su mujer, la aristócrata Abby Aldrich. John no tenía gustos muy avanzados y prefería las antigüedades, en tanto que su hermano David poseía una de las mejores colecciones de impresionistas y posimpresionistas. Pero la sofisticada Abby Aldrich Rockefeller era coleccionista de Picasso, Braque y otros pintores de vanguardia y logró imponer sus gustos convirtiéndose en alma mater del museo. Éste, como la Fundación Rockefeller, no sólo satisfacía el hobby personal de la señora Abby sino que servía para evadir impuestos y sobre todo mejorar la imagen de trepadores inescrupulosos que tenían los millonarios norteamericanos con fortunas recientes. El arte como modo de ingresar a la alta sociedad neoyorquina de las nuevas burguesías había sido iniciado ya a comienzos de siglo por el primero de la dinastía, el magnate del petróleo John D. Rockefeller, y también por el magnate del acero, Henry Clay Frick, pero entonces se trataba todavía de colecciones de Old Masters. Las asociaciones cooperadoras de museos comenzaron a reemplazar a las sociedades de

beneficencia como lugares donde las damas recién llegadas podían vincularse y escalar posiciones; también era un recurso de las mujeres para destacarse en el mundo de la riqueza dominado por los varones. La novedad introducida por Abby Rockefeller fue el arte de vanguardia. En la fundación del museo la acompañaron otros miembros de importantes empresas, Goodyear, Bliss, Cronwingshield. La primera sede del MoMA fue una residencia de los Rockefeller y los hijos de Abby hacían un juego de palabras: lo llamaban [399] MOM, el Museo de Mamá. Lo presidió desde 1939 Nelson Rockefeller, que compartía con su madre la inclinación por el arte y que encontró en éste una zona donde competir con su hermano mayor John D. III que lo había desplazado de los negocios familiares. Un año antes había hecho decorar su departamento de Nueva York por Fernand Léger. Su hermano Lawrence, por su parte, había creado en 1937 una empresa, New Furniture, importadora de muebles escandinavos modernos que se pusieron rápidamente de moda y que constituían la decoración adecuada para la pintura de vanguardia<sup>26</sup>. Después de la muerte de Abby, fue nombrada presidenta del MoMA Blanche Rockefeller, esposa de John D. III, quien intentó reeditar el brillante papel de su suegra.

El MoMA introdujo la arquitectura de vanguardia con la exposición de 1932 sobre el International Style, organizada para inaugurar el departamento de arquitectura. Fueron los magnates norteamericanos quienes impusieron la arquitectura, la decoración y las artes plásticas de vanguardia en su propio país y por contagio en buena parte del mundo occidental. Contribuyeron a que el Estilo internacional fuera conocido por amplias masas, directores de arte y escenógrafos del cine de Hollywood como Cedric Gibbons, que lo impondría en los decorados de los filmes de la Metro Goldwyn Mayer de los años treinta y cuarenta aunque sin distinguir demasiado los límites entre Estilo internacional y Art déco y originando, de ese modo, subestilos que se llamaron aerodinámicos, trasatlántico, zigzag. Fue en Beverly Hills donde arquitectos de vanguardia como Richard Neutra construyeron residencias para las estrellas. La revista *House and Garden*, árbitro del gusto altoburgués en arquitectura y decoración, consagró definitivamente, a partir de finales de los años cincuenta, al Estilo internacional como el look de moda, siendo adoptado por los miembros más sofisticados de las clases altas y seguido de cerca por las clases medias que pretendían estar al día. En la década del setenta, las cadenas hoteleras norteamericanas, los Hyatt y los Sheraton, divulgaron por todo el mundo una arquitectura de vanguardia híbrida. Las torres vidriadas que Gropius y Mies habían impuesto en [400] las zonas de oficinas de Manhattan fueron copiadas en todas partes desde la Défense de París hasta Catalinas Norte de Buenos Aires.

La teoría conspirativa de la historia y con ella la reducción del arte norteamericano a una

manipulación política deberán desecharse, pero igualmente es necesario adoptar una actitud crítica ante las teorías formalistas que aíslan al arte de la historia y la sociedad: el factor político, interactuando con otros sociales, económicos, culturales y, por supuesto, específicamente estéticos, es una de las múltiples causas del sorprendente éxito a mediados de siglo, de la vanguardia norteamericana.

El suceso del MoMA no se reduce a ser mera expresión de los gustos y los intereses de la familia Rockefeller y de sus allegados, ni es sólo un signo de prestigio; estas motivaciones se daban en el contexto de la política internacional norteamericana que, a partir de la segunda posguerra, daría un giro total en su estrategia con respecto a la cultura y el arte. Para diferenciarse de los regímenes totalitarios –fascistas y estalinistas– que persiguieron a las vanguardias, las clases dirigentes norteamericanas eligieron protegerlas y promoverlas. El expresionismo abstracto no hubiera podido imponerse en la década del cincuenta sin el apoyo de los directores de museos y de los departamentos de arte, o el otorgamiento generoso de becas Fullbright, Guggenheim y otras prebendas y sinecuras. También contribuyó el elogio de la crítica, no sólo de las revistas especializadas de arte leídas por una minoría sino de los grandes diarios del *establishment*, y de las revistas de venta masiva como *Time*, *Newsweek*, *Harper's Bazaar*, *Vogue*. El papel de *Life*, árbitro del gusto de la clase media en aquellos años, fue decisivo, especialmente con el artículo central, publicado en 1949, para santificar a Pollock. El director Henry Luce detestaba la vanguardia, pero el autor de la nota se despreocupó de la pintura para centrarse en el artista como personaje. Aprovechó algunos de sus rasgos de carácter –violencia, taciturnia, alcoholismo, desapego por lo europeo– [401] para convertirlo en un prototipo del genio individualista norteamericano, el *cowboy*, el pionero campesino del Oeste opuesto al intelectual de la Costa Este. A partir de esa nota, Pollock fue conocido como el “pintor de *Life*” por multitudes que jamás pisaban una galería, y el arte de vanguardia pasó así a formar parte de la cultura de masas. El mito de Pollock se completó con su muerte trágica y prematura, y por añadidura, típicamente norteamericana –accidente de auto en la ruta–, hecho que lo condujo junto a su coetáneo James Dean al panteón de héroes nacionales.

19  
20  
21  
22  
23  
24  
25  
26

