

Strangers in the Night

Nicolás Sánchez Durá

Tout pour moi devient allégorie.

Baudelaire

Del collage de Versailles
al fantasma del Louvre

El Corán original que perteneció al Kalifa Osman, sustraído de Medina por las autoridades turcas para ofrecerlo al ex-Emperador Guillermo II; el cráneo del sultán Makaoua exportado del Protectorado alemán del África Oriental y transportado a Alemania; las hojas del políptico del *Cordero Místico* pintado por los hermanos Van Eyck, expuesto en otro tiempo en la iglesia de Saint-Bavon en Gante; las hojas del tríptico de *La última cena* pintado por Dierick Bouts, cuyo hogar había sido la iglesia de San Pedro en Lovaina... ¿Es esto un *collage*, un ensamblaje o una clasificación cuyo criterio de orden se nos escapa, como aquella enciclopedia china citada por Borges en *El idioma analítico de John Wilkins*?

Esta yuxtaposición de objetos, cuyo carácter y pertenencia ensambla partes del mundo tan alejadas unas de otras, aparece en los artículos 245 y 246 de las Disposiciones particulares de la Sección segunda de la Parte VIII del Tratado de Versalles de 1919 titulada «Reparaciones» (artículos 231 al 247 y anexos). Todo tipo de cosas desfilan por los diferentes artículos de esa parte del Tratado dedicados a las reparaciones de guerra que debían pagar la post Alemania guillermina y sus aliados a las potencias vencedoras de la Gran Guerra de 1914. Minerales (especialmente el carbón y el hierro), ganado de diversas variedades (garañones, yeguas, potrancas de dieciocho meses a tres años de raza grande belga, toros, vacas lecheras, terneras, carneros, ovejas, marranas), elementos químicos, toneladas de alquitrán de hulla, bencol, de sulfato de amoniaco y tantas sustancias más con sus cantidades, plazos de entrega y destinatarios. El tratado es llamativamente preciso, minucioso y la expresión máxima de su estilo es —al final de tan prolijo recorrido por el reino animal y mineral— la mención de esos objetos tan concretos, tan singulares: un libro sagrado, un cráneo, dos pinturas sobre tabla.

Bien es cierto que las *cosas* de arte debidas por el declarado responsable de «todos los daños y pérdidas» de la guerra, es decir, Alemania, no se acaban aquí; como señala el famoso artículo 231 que precede esta Parte VIII de las Reparaciones y que tan graves consecuencias tuvo en el advenimiento posterior de la noche más oscura. En el artículo 245 se estipula que, en los seis meses siguientes a la entrada en vigor del Tratado, el Gobierno alemán deberá restituir al Gobierno francés los trofeos, archivos, recuerdos históricos y obras de arte sustraídos a Francia por las autoridades alemanas en la guerra franco-prusiana de 1870-1871, así como en la contienda recién acabada. Y en el artículo 247 se insta a la potencia derrotada a suministrar a la Universidad de Lovaina los manuscritos, incunables, libros impresos, cartas y objetos de colección correspondientes en número y valor a los objetos similares de

su biblioteca destruidos en el incendio consumado por el ejército alemán. Pero la imaginación se aferra mejor a esos *membra disjecta* articulados en el texto del tratado: el Corán debe ser restituido a Su Majestad el Rey de Hedjaz, el cráneo del sultán Makaoua al gobierno de su Majestad Británica y a Bélgica las tablas de los polípticos del *Cordero Místico* y de la *Cena*, repartidas hasta ese momento entre el Museo de Berlín y la antigua pinacoteca de Múnich. La guerra como vórtice que pega la mezcla simbólica del mundo nuevo, un mundo que ya no cesará de astillarse: colonias que pasan de manos, objetos preciosos que ya no son solo los atesorados en nuestros museos, reliquias de otras religiones... yuxtaposición, *collage*, pues como dijera Max Ernst «no es la cola lo que hace el *collage*».

En tanto *papiers collés* se dice que los primeros *collages* aparecieron en 1912, de la mano del cubismo de Braque, Picasso y Juan Gris, apenas dos años antes de aquella guerra que el Tratado de Versalles trató en vano de clausurar. Pero de aquellos papeles *disparate* pegados en un espacio extraño a su origen pronto derivaron el *objet trouvé*, el ensamblaje, el *décollage*... —y todo ello incoado desde el primer momento. La cosa fue más o menos así. Braque y Picasso pasaban el verano de 1912 pintando juntos en Sorgues, al sur de Francia. Picasso fue brevemente a París para instalarse en el apartamento que Kahnweiler le había encontrado junto a Montparnasse. El primer cuadro nacido de lo que Braque llamaba «una revelación» es un pequeño formato de título *Frutero y vaso*, un carboncillo sobre papel que imita la madera de encina destinada a los revestimientos que el pintor había comprado en una tienda de Aviñón mientras Picasso estaba en París. Pero a su vuelta, ni corto ni perezoso, el de Málaga pega un sello de correos en una naturaleza muerta y posteriormente un pedazo de hule imitando la rejilla de una silla en otro bodegón, *Naturaleza muerta con rejilla de silla*. Con todo, se referirá a lo que su amigo llamaba una «revelación» como a «tus últimos procedimientos papelísticos y polvorientos.» El mismo año, Juan Gris introdujo papel impreso con versos de Apollinaire en su primer *collage*, *Composición con reloj*; luego vendrían etiquetas de Anís el Mono, *papier journal*... Pero en *El lavabo* ya no es papel lo que se adhiere, sino fragmentos de cristal que el mismo Apollinaire defendió afirmando que el artista al no poder reproducir los brillos de los espejos los había incluido en su tela.

Lo que se puede desgajar y pegar, o azarosamente encontrar e incrustar, también ensamblar, el principio *collage*, alcanza ya el punto álgido en el panegírico de Picasso que el poeta hizo en *Les Peintres Cubistes. Méditations Esthétiques*, publicado en 1913, pero redactado durante los dos años anteriores: «Sin duda, el objeto real o en trampantojo está llamado a desempeñar un papel cada vez más importante. Es el marco interior del cuadro y marca sus límites profundos, así como el marco marca sus límites exteriores [...] Se ha mencionado a un pintor italiano que pintaba con heces; bajo la Revolución Francesa, alguien pintó con sangre. Puedes pintar con lo que quieras, con pipas, sellos, postales o naipes, candelabros, hules, collares, papel pintado, periódicos.» Treinta años después, un día de 1942, por el mero hecho de soldar un sillín y un manillar de bicicleta encontrados en vecindad en un revoltijo de trastos viejos, Picasso sacó de la chistera un toro, o un cráneo de toro, o una *vanitas*... el *collage* ya no era solo pintar.

Francisco Rivas en *Todo eso que llamamos collage*, su apurado texto dado el retraso en la entrega a la imprenta (como era su costumbre), declara taxativamente que el *collage* no es más que un punto de partida, una inflexión seminal en la historia del arte moderno. Para muchos artistas a lo largo del siglo de las catástrofes la simple operación de cortar y pegar sin más pretensiones especulativas fue su taller, también su solaz, el terreno del juego, de la asociación libre. Es decir, un espacio

de libertad en el que se producían chispazos semánticos, desordenes ontológicos. El primer collage que vendió Motherwell en la neoyorquina galería *Art of this Century* de Peggy Guggenheim, en la exposición de 1942 dedicada a lo que ya se había convertido en algo más que una técnica, se titulaba *Joy of Living*. Hacia finales de 1918 el principio collage había impregnado la vida de Hans Arp y Sophie Taeuber. En el estudio de Zeltweg mientras ella podía estar haciendo ganchillo, él pegaba hilos de bramante o trozos de madera. En las composiciones de esa época Arp utilizaba tablas y piedras cuyas formas y colores dejaba intactos, sin alterarlos. Quería que sus montajes pudieran abandonarse en la naturaleza y conservar vida propia. Cuenta Claire Goll en *A la caza del viento*, ese bizarro libro mitad autobiografía mitad libro de memoria, que Arp «estaba allí solo para juntar, lo mismo que el viento reúne ramas y hojas secas.» En los paseos cosechaban los materiales para sus obras y Sophie le acompañaba en sus caminatas ayudándole a encontrar ramas de formas extrañas o guijarros de los torrentes. No veían frontera alguna entre trabajar, jugar, pasear... Goll los describe emboscados y felices: «En cualquier momento nos los encontrábamos pegando, bordando, recortando, tejiendo... Arp y Sophie... pareja aérea, parecían dos hormigas, dos mariposas por encima de una pradera en flor. Ella graciosa, sonriente, organizada, él jovial, bromista pero con las manos permanentemente ocupadas en modelar, acariciar y montar.»

Sin embargo, no todos concibieron el collage meramente como juego gozoso o *joie de vivre*. Apollinaire, en la parte general de sus *Méditations Esthétiques* dedicada a la defensa del cubismo frente a la «antigua pintura», escribe que el cubismo no es un arte de imitación, sino un «arte de concepción que tiende a elevarse hasta la creación». De hecho, cuando distingue según su parecer los diferentes tipos de cubismo, argumenta que el «cubismo científico» pretende pintar «nuevos conjuntos» con elementos no tomados de la realidad de la visión, sino de «la realidad del conocimiento.» En la misma dirección transita el «cubismo órfico», que describe como el arte de pintar con elementos «enteramente creados por el artista y dotados por él de una *potente realidad* y de una *significación sublime*». En fin, realidad creada, nuevas significaciones... la puerta estaba abierta a esos «nuevos conjuntos» de los que habla, es decir, al estallido ontológico. Y ya sabemos que se podía pintar con lo que al artista se le antoje, con pipas, sellos, postales o naipes, hules, collares, papel pintado que simule madera como hiciera Braque o el *papier journal* que tan elegantemente utilizaba Gris.

La Arcadia descrita por Claire Goll se acabó cuando los cielos se oscurecieron. Arp y Sophie Taeuber, ella era judía, se refugiaron a principios de 1940 en la casa alquilada por Peggy Guggenheim cerca del lago de Annecy. Desde allí la célebre galerista y mecenas se trasladó a Marsella para visitar Villa Air-Bel, donde campaba un numeroso grupo de surrealistas en espera de un visado que les permitiera emigrar a Estados Unidos. Estaban allí entre otros Lam, Masson, Ernst, Marcel Duchamp, Remedios Varo, Jacquelin Lamba... y Breton. Todos bajo el amparo protector de Varian Fry, periodista literario educado en Harvard, encargado de dirigir el *Comité de Rescate de Emergencia* para evacuar a los escritores y artistas afamados, puesto en marcha en Nueva York el mismo día que entró en vigor el armisticio entre el Gobierno de Pétain y la Alemania nazi. Cuenta Fry en su libro *Surrender on Demand* que Breton sacaba por las tardes su colección de viejas revistas, de papeles de colores, lápices, tijeras, botes de cola... «y todo el mundo se ponía a hacer *collages*». Al final de la *soirée*, Breton dictaba cuál era el mejor trabajo y «dedicaba gritos de '*Formidable!*', '*Sensationnel!*' o '*Invraisemblable!*' a cada uno de los dibujos o *collages*». El *collage* siempre conservó una dimensión distendida, irreverente y, al cabo, terapéutica.

Pasó el tiempo, poco más de dos décadas desde la restitución ordenada por el Tratado de Versalles, y *El Cordero Místico* de los hermanos Van Eyck no abandonó su estatuto de extranjería. Alertados por los destrozos del patrimonio monumental y artístico de la Gran Guerra, e inspirados en la evacuación de las obras del Museo del Prado en la guerra española de 1936, apenas se atisba el nuevo episodio de la guerra civil europea de 1940, el Estado belga pide a Francia poner a salvo el cuadro. Bajo la tutela de los Museos Nacionales dirigidos por Jacques Jaujard, que tan relevante papel tuvo posteriormente en los avatares del Louvre en el París ocupado, su destino fue el Castillo de Pau. Tras el cumplimiento de las reparaciones estipuladas en 1919, el políptico había vuelto a la iglesia de Saint-Bavon de Gante. Sin embargo, su resguardo en el Castillo de Pau no evitó la trashumancia del sagrado cordero. De nuevo viajó a Alemania donde había habitado desde su adquisición por el rey de Prusia en 1821 hasta su devolución versallesca. *El Cordero Místico* fue secuestrado en otoño de 1942 y transferido a Baviera hasta el final de la guerra. De nada sirvió la negativa del conservador de Pau, ni las componendas de Jacques Jaujard con las fuerzas de ocupación y el gobierno colaboracionista de Vichy. Laval ordenó taxativamente que se cumpliera el deseo de los invasores. No fue en absoluto el único caso.

Pronto empezó el vaivén de obras, la vuelta a casa o el extrañamiento renovado. Pronta fue la petición de la administración del general Franco al gobierno de Vichy para que retornaran el célebre busto ibérico femenino descubierto en Elche, por entonces en el Museo del Louvre, y *La Aparición de la Inmaculada Concepción* de Murillo. Debido a la voluntad política de Pétain —ayer por mí, hoy por ti entre militares fascistas— la Dama de Elche hizo el viaje de vuelta. El logro fue compensado con un retrato de Ana María de Austria atribuido a Velázquez o a su taller y con otro de Antonio de Covarrubias del Greco.

El caso es que Francia utilizó un modelo mixto de protección física de su patrimonio. Muchas obras salieron del espacio del Louvre hacia el sur y el oeste, pero muchas más quedaron allí en cajas depositadas en las bodegas, también en improvisados refugios bunkerizados. El museo cerró sus puertas durante un año, pero una vez llegados los alemanes a París el 14 de junio y después de la firma del armisticio, tras una ceremonia presidida el 29 de septiembre de 1940 por el mariscal von Rundstedt, reabrió para el público el primero de octubre. Hay una foto del acto en el documentado libro, publicado bajo la dirección de Guillaume Fonkenell, *Le Louvre pendant la guerre. Regards photographiques 1938-1947*, que yo utilizo ahora para mi collage sin olvidar el singular estudio y relato de Alan Riding, *Y siguió la fiesta. La vida cultural en el París ocupado por los nazis*.

Lo que las gentes pudieron observar en el museo reabierto era el resultado de otro recortar y pegar, también libre, esta vez con la libertad que otorga el poder irrestricto de los vencedores. Podríamos parafrasear el discurso de De Gaulle del 25 de agosto de 1944 cuando, una vez expulsados los ocupantes, se declaró Jefe del Gobierno Provisional de la República Francesa, llegó hasta el Ministerio de la Guerra, para después ir al Hôtel de Ville, junto al Sena, cerca por cierto del Louvre y tronó: «¡El Louvre [París] ultrajado! ¡El Louvre destrozado! ¡El Louvre martirizado!». Hubo que esperar cuatro años desde su reapertura bajo la bota del Reich el primero de octubre de 1940 para que podamos ahora seguir parafraseando ese discurso si ese fuera nuestro antojo: «Pero el Louvre [París] ha sido liberado, liberado por él mismo, liberado por su pueblo, con la colaboración de los ejércitos de Francia, con el apoyo y la colaboración de toda Francia, de una Francia que lucha, de la única

Francia, de la verdadera Francia, de la Francia eterna.» No caben aquí extranjeros, ni siquiera los aliados o aquellos españoles republicanos integrados en la Novena Compañía de la Segunda División Blindada de la Francia Libre comandada por el general Leclerc. Sus carros de combate tenían escritos los nombres de las batallas de la guerra antifascista española, Ebro, Belchite, Teruel, Guernica... «Guadalajara» se llamaba el primer carro que entró en París, y ante soldados de la derrotada república ibérica se rindió el general von Choltitz, gobernador militar de la ciudad. En su discurso —ahora grabado en la base de la estatua en su honor y memoria frente al *Grand Palais*, mirando su figura hacia la plaza de la Concordia y más allá de las Tullerías, al Louvre— todo lo reabsorbe un nacionalismo reparador en lo posible de una identidad nacional maltrecha tras la derrota y la colaboración. No parece necesario insistir en el poderoso efecto de los museos y de la imaginación museística en la fragua de la comunidad nacional tras el estudio de Benedict Anderson sobre la simbiosis del Museo y el Mapa referida a la constitución imaginaria de las comunidades políticas (en su caso los estados coloniales y poscoloniales).

Sin embargo, no hubo en la administración del Louvre como tal un núcleo de resistencia, como sí lo hubo en el Museo del Hombre desde hora bien temprana y de trágicas consecuencias. En el Museo del Hombre, recién fundado, se constituyó lo que después de la guerra daría en llamarse el *Réseau du Musée de L'Homme*. Fue uno de los primeros núcleos resistentes y agrupó en un principio a antropólogos que trabajaban en ese museo o en el Museo de las Artes y de las Tradiciones Populares, como la curadora Agnès Humbert. Articulado en torno a la figura de Boris Vildé, y con la notable presencia del historiador del arte Jean Cassou recién nombrado director del Museo de Arte Moderno, entre sus miembros se contaron la etnóloga Germaine Tillion o el escritor Jean Paulhan, antiguo editor de la *Nouvelle Revue Française* empleado de la casa editorial Gallimard. De ese grupo salió uno de los primeros diarios clandestinos, *Resistance*, también *Les Lettres Françaises*. De ahí, con la participación de otros grupos del entorno, acabó surgiendo el *Frente Nacional de Escritores*. Tras numerosos panfletos y actividades más comprometidas, como pasar información a los servicios de inteligencia británicos o la ayuda a los pilotos ingleses derribados, el grupo fue sucesivamente mermado entre detenciones y fusilamientos. Veinte y ocho de sus miembros, entre ellos Vildé, murieron fusilados o mientras trabajaban para la resistencia. Con todo, hay que subrayar el trabajo de Jaujard en el Louvre y en la dirección de los Museos Nacionales para salvar el patrimonio artístico francés o reparar en lo posible el extravío de las colecciones privadas de propietarios judíos confiscadas. En esa tarea fue determinante Rose Vallant. Cuando los alemanes tomaron el control del *Jeu de Paume*, Vallant permaneció en su puesto de trabajo, mantuvo un registro de las obras de arte que entraban y salían de la galería especificando qué trenes trasladaban las obras saqueadas con destino a Alemania. Para que no fueran dañadas o destruidas por fuego amigo, informaba a la resistencia con el fin de que los trasportes al Reich no fueran alcanzados por los sabotajes o los bombardeos aliados. Ambos fueron condecorados tras la liberación.

Pero volvamos a la presencia de extranjeros en el museo que nos ocupa, en este caso los invasores. Decíamos que el museo reabrió sus puertas —solo partes de la planta baja— el primer día de octubre de 1940. Desangelado, con grandes vacíos, las obras maestras evacuadas o embaladas en las bodegas, invisibles. En el montaje permanente de los fondos no hubo pintura, solo estatuas y esculturas, y aun así muchos pedestales se convirtieron metonímicamente en la única obra, ausentes como estaban las que debían sustentar. En uno de ellos se apoya un cartel, *Rauchen verboten*. De hecho, si bien el número de cuadros evacuados, tres mil seiscientos noventa y una

pinturas, fue notablemente mayor que el de esculturas (debido entre otras variables a la dificultad de su transporte), entre los tres iconos indiscutibles del exilio temporal y parcial del museo figuran dos esculturas y una pintura: la Venus de Milo, la Victoria de Samotracia y... la Gioconda, que fue la primera en ser evacuada en agosto de 1939.

Pronto el museo albergó otros extraños, los más ajenos, parias que ilusoriamente habían creído tener una patria. El Louvre, primero, y el *Jeu de Paume*, después, fueron los depositarios del expolio artístico de las familias judías. El expolio del que Hannah Arendt —por encargo de la *Comission on European Jewish Cultural Reconstruction*, de la que fue *Executive Director* desde 1949 a 1952— trató de dar cuenta confeccionando listas que registraran los bienes culturales judíos que hubieran sobrevivido de entre las aproximadamente seiscientas cincuenta mil obras requisadas en Europa. En 1943 el Louvre y el *Jeu de Paume* fueron los depositarios de 5.255 cuadros, 2.224 bibelots, 1.372 muebles, 307 telas y 297 esculturas, confiscados y administrados por el *Estado Mayor de Intervención del dirigente del Reich Rosenberg*, la conocida policía artística del Reich ERR. Bienes confiscados entre los cuales se encontraban cincuenta y una cajas de la colección Rothschild, que más tarde llegaron a ser hasta doscientas. Las grandes colecciones fueron las inmediatamente perseguidas. A partir de un momento esos depósitos tuvieron lugar solo en el *Jeu de Paume*. Allí el ERR gestionaba las visitas de los intermediarios nazis que venían o bien a apoderarse de las obras robadas —como el mismo Goering y sus apoderados o los del Führer—, o bien a tramitar su venta en los países neutrales, también a seleccionar las obras con destino al museo de Linz que Hitler había proyectado. Pero a partir de 1943 se decidió que debían ser destruidas las obras judaizadas, como los retratos de familia, o las obras de los pintores degenerados que como tales habían sido declarados en la famosa exposición *Entartete Kunst* de Múnich en 1937. Tres mil seiscientas noventa y una obras fueron borradas de los inventarios, hechas pedazos y quemadas en el Jardín de las Tullerías. En el verano de 1943 Vallant fue la única testigo francesa que vio arder de quinientas a seiscientas obras «degeneradas» de Picasso, Miró, Léger y Ernst entre otros. El Louvre quedó reservado para acondicionar las obras que se transportaran a Alemania. Entre abril de 1941 y julio de 1944 se enviaron al Reich 138 vagones que contenían cuatro mil ciento setenta y siete cajas, es decir, aproximadamente 22.000 lotes.

Las obras propias evacuadas —Francia consiguió que su patrimonio artístico estatal no saliera del hexágono patrio— tampoco volvieron al museo inmediatamente tras la liberación de París. Su vuelta se prolongó hasta 1947. Pero entre obras de restauración del edificio y acondicionamiento de las salas, la actividad expositiva fue notable, «la Francia eterna» requería las hebras que trenzaban el pasado y el presente volcados hacia el futuro. El 15 de abril de 1945 el Museo del Louvre abre al público; el 10 de julio se inaugura la primera sección de la «Exposición de las Obras Maestras»; el 12 de agosto se completa esa exposición y se abre también «La Actividad de los museos durante la Guerra» y el 28 de septiembre puede verse la exposición «Nuevas Adquisiciones» (sí, Vichy no dejó de financiarlas durante la ocupación, tampoco la asociación de Amigos del Louvre). Por fin en 1947 el público pudo acceder a la *Grande Galerie* reconstituida. La Exposición de las Obras Maestras le permitió a su comisario abandonar la clasificación por escuelas y hacer el *accrochage* creando paralelismos y constelaciones entre obras de artistas, lugares de origen o épocas muy diferentes. Vuelta al cosmopolitismo. En la exposición de las obras maestras la Gioconda se situó de forma privilegiada, resaltando su condición de tesoro propiedad del museo.

En el año 2017 fueron al Louvre ocho millones cien mil personas. Hoy es el museo más visitado del mundo. La forma en que se ve el probable retrato de Lisa Gherardini pintado por Da Vinci es representativa del modo actual de experiencia

de las bellas artes. Tanto da que sea en un museo, una feria de arte o la exposición de una galería. El espectador arroja una mirada rápida, no implicada, descomprometida, presto a un juicio subjetivo paroxístico («me gusta»/«no me gusta»), más pendiente del *selfie* que de cualquier otra cosa. Millones de monalistas viajan virtualmente a través de los móviles y de la multiplicidad de apps de las que el ciudadano puede abastecerse. José Luis Brea señaló en su ensayo *Las auras frías* que en la época no ya de la reproducibilidad técnica de la obra de arte sino de su reproductividad telemática, no es tanto que el aura haya desaparecido, sino que se ha enfriado. El famoso retrato femenino muestra que a la caída del valor aurático de la obra corresponde un aumento de su valor exhibitorio, pues en esta era la obra asiste «al espectáculo de su ubicuidad generalizada». Ciertamente, el proceso va en una dirección secularizadora, pero no por ello la obra de arte no retiene cierta dimensión religiosa. Dimensión más ligada a su experiencia en tanto valor de mercado, ya sea como propiedad privada de la obra o como puesta en valor del museo que la posee, y a su través a la identidad y la gloria nacional.

Extranjeros en la noche del catastrófico siglo XX. En 1912 —todo parece haber sucedido ese año de la aparición del *collage*— también hubo una recurrente preocupación por la extranjería de buena parte de los protagonistas del cubismo. O así se desprende del relato de Pierre Assouline en su libro *En el nombre del Arte* sobre la vida y avatares de Kahnweiler. Jacques de Gachons entrevistó al célebre galerista judeo-alemán para el periódico *Je sais tout*. El artículo a resultados del encuentro lo tituló «La pintura de pasado mañana». Al final de la entrevista le preguntó al intuitivo galerista —«galerista» no es una ajustada síntesis de su peripecia— por el origen de los pintores que tan vehementemente había defendido a lo largo de la conversación (Picasso, Braque, Vlaminck, Derain). Ante la respuesta detallada exclamó «¡Todos del extrarradio, qué curioso!». En los meses de octubre y noviembre del mismo año, con ocasión del Salón de Otoño abierto en el *Grand Palais*, Louis Vauxcelles —mucho más afortunado dando nombre a las tendencias que vio nacer que para captar su sentido—, sintiéndose insultado por algunos pintores cubistas, solicitó una reparación en el campo del honor. La cosa no llegó a tanto, pero cuando los artistas se retractaron, el celebrado crítico, tan clásicamente viril, afirma «¡Sin duda los principios de la moral cubista les impiden batirse!». Pero días más tarde su crítica no tiene tanta gracia: «que haya un exceso de alemanes y españoles en el asunto fauvista y cubista y que Matisse se haya naturalizado berlinés; que Braque se chifle por el arte sudanés, que el marchante Kahnweiler no sea precisamente compatriota del buen Tanguy y que ese libertino de Van Dongen haya nacido en Ámsterdam, o Pablo en Barcelona, no tiene demasiada importancia en sí...». No tendría importancia, pero dejando aparte el error de dónde nació Picasso, lo más inquietante es el mero hecho de que irónicamente subraye la extranjería de todos ellos y especialmente el judaísmo de Kahnweiler que se opone «al buen Tanguy».

«... in [...] der Finsternis dieser Zeit».

Ebriedad, de la noche más oscura a las oscuras noches personales...

En 1940, el año que se firma el vergonzoso Armisticio, el mismo año que reabre el Louvre bajo la ocupación, el año del éxodo generalizado de artistas y escritores al Nuevo Mundo, Harold Rosenberg escribió para *Partisan Review* un artículo hoy sobradamente conocido de título *The fall of Paris (La caída de París)*. Más tarde lo reprodujo tal cual en plena Guerra Fría en su libro *The Tradition of the New* de 1959. A menudo se señala que su intención era defender el desplazamiento del «espíritu

moderno» de París a Nueva York, mejor encarnado por el *action painting* o en las variedades del expresionismo abstracto. Pero en 1940 aún faltaba más de una década para que escribiera *The American Action Painters* (1952), también reimpreso en *La Tradición de lo Nuevo*. Al estar situado como epígrafe de la primera parte del libro, mientras que *La caída de París* lo está en la cuarta y última, el lector poco informado puede suponer una perspectiva cronológica errada que, sin duda, condiciona la interpretación del texto de 1940. De tener en cuenta que Rosenberg en 1940 no sabía lo que ocurriría durante, y acabada, la guerra lo de menos es esa versión del nomadismo del «estilo moderno.» La partida era, y es, más seria, netamente política.

Por «caída» Rosenberg no se refiere a la invasión del ejército alemán, sino a la pérdida del carácter cosmopolita y el abandono del «estilo moderno» de la ciudad de París debido a una traición. Su virtud ahora perdida había consistido en su pasividad, en «ser poseída» por un buen muestrario de distintas procedencias extranjeras; en fin, tal como lo escribe, una especie de *gangbang* internacional. Picasso y Juan Gris, españoles; Modigliani, Boccioni y Severini, italianos; Brancusi, rumano; Mondrian, danés... Rosenberg hace una enumeración extensa, morosa y prosigue del ruso Larionov a Man Ray, del checoslovaco Kupka al inglés Wyndham Lewis... París, piensa, fue la ciudad donde había sido posible el intercambio de todos los hallazgos modernos, la psicología vienesa, el arte negro, las novelas policiacas norteamericanas, la música rusa, el neocatolicismo, la técnica alemana y la desesperación italiana. Lo que para Vauxcelles era preocupante, para Rosenberg era lo más valioso, la existencia «de algo similar a la cultura internacional que se había desarrollado sin tomar en consideración los valores nacionales». Eso, pero no solo, era lo que París en 1940 ya había perdido y no por causa de la triunfante *Wehrmacht*. Si durante un siglo sus poetas y artistas se habían rebelado como ante una ofensa personal «contra el sadismo organizado, las mentiras y el mal gusto del Estado, la Iglesia, la Academia», ahora «la izquierda francesa» había adoptado «un estilo convencional, sentencioso, cobarde y moralmente relajado». Escrito críptica y alusivamente, favoreciendo así toda clase de ambigüedades, cabe preguntarse si se refiere a la sociedad francesa en general, a sus dirigentes políticos o a los que protagonizaron la edad de oro de las artes a los que él con nostalgia algo impostada alude. Con todo, si tenemos en cuenta que uno de sus epígrafes se llama «La forma intelectual de la derrota», no hay duda de que su diatriba por lo menos incluye aquellos protagonistas. Lo clamoroso es que como única pseudo-explicación los extranjeros vuelven a ser causa, esta vez de la decadencia o abandono del estilo moderno. Se trata de los extranjeros por antonomasia en muchas décadas venideras, los que merecieron en 1956 la película de Don Siegel *Invasion Of The Body Snatchers* (*La Invasión de los Ultracuerpos*), que todavía mereció un remake en 1978: es decir, los comunistas de Moscú. Ni una palabra del gobierno colaboracionista de Vichy, ni una palabra sobre los Pétain, Laval, Darland... y sus inmediatas políticas inspiradas en el concepto de «anti-Francia» o «extranjeros internos» de Charles Maurras (judíos, metecos, masones, liberales, comunistas, gitanos, homosexuales...); ni una palabra tampoco sobre los Céline, Brasillach, Drieu de La Rochelle o de los Sacha Guitry... No, diríase que por la intervención de un nuevo genio maligno —*non moins rusé et trompeur que puissant*; al fin y al cabo un invento francés— la necesidad del antifascismo había tomado la forma perversa de los Frentes Populares: «La unidad antifascista se transformó en un todo; programas, sentimientos, espíritu, verdad, ya nada valieron». Esa era la causa que «había paralizado la conciencia de París, símbolo del no conformismo».

Es cierto que Rosenberg escribe cuando está vigente el pacto germano-soviético de no agresión. Pero no es menos cierto que hubo otros tipos de reacción a ese imprevisto giro táctico de la URSS. Yuxtapongamos dos ópticas, y dos escrituras tan distintas,

como las de Walter Benjamin y Manuel Chaves Nogales. De la decepción cuando lo conoció nacieron las *Tesis sobre la Historia* de Walter Benjamin. O una actitud radicalmente republicana no instalada en su torre de marfil, como la de ese raro ensayo, *La agonía de Francia*, de Manuel Chaves Nogales, no precisamente un apologeta del comunismo ruso. Para él la furia perseguidora del Estado francés, que consideraba cualquier simpatizante del comunismo o sencillamente partidario del Frente Popular un traidor a la patria, era un error absoluto cuando se trataba de acumular las fuerzas necesarias para hacer y ganar la guerra. Dos ópticas tan lejanas una de la otra. Y, sin embargo, uno se imagina a Chaves Nogales cruzándose inadvertidamente con Walter Benjamin por las calles de un París abandonado a su suerte, desmoralizado y temeroso tras la desbandada de las instituciones hacia Burdeos y el establecimiento del gobierno colaboracionista. Ambos apátridas, ambos melancólicos, bregando para conseguir un visado y salvar el pellejo y no por ello perdiendo un ánimo resistente. Imposible imaginarse al celebrado crítico estadounidense según esa imagen. Carente de un análisis matizado y de detalle de la coyuntura política previa a la derrota (como sí lo hay en *La agonía de Francia*), o de una reflexión profunda sobre la historia, cómo concebir su sujeto político y la revolución (es el caso de las *Tesis sobre la Historia*), el panfleto de Rosenberg se reduce a una paradójica prédica moralista genéricamente anti-stalinista que evacua al niño junto al agua de la bañera. Porque olvida —o desprecia, no importa su aire trotskizante— muchas cosas. Entre otras, aquellos habitantes de Villa Air-Bel y tantos otros como ellos, que no se reducían a los surrealistas, que se exiliaron y fecundaron las diferentes vetas del expresionismo abstracto, incluidos los *action painters*. O los que se quedaron y resistieron o simplemente no colaboraron. Haciendo apología del internacionalismo cultural, cae sin embargo en un paradójico localismo. Una vez más el juego de manos de hacer pasar lo propio y particular por universal.

Lo que se intuye en *La caída de París* se hace explícito en el texto de 1952 *The American Action Painters*. Leemos que, al fin y al cabo, tanto da los pintores «marxistas» que habían tratado de pintar la sociedad, como aquellos otros que habían tratado de «pintar el Arte (cubismo, postimpresionismo)». La nueva epifanía se produjo cuando se «decidió pintar... simplemente PINTAR». Una pintura que Rosenberg piensa como un «gesto de liberación, de los valores —políticos, estéticos, morales». Ahora resulta que estos pintores ensimismados no querían que el mundo fuera diferente, como parecía reivindicarse en *La caída de París*, sino que su tela fuera un mundo. Desde esta perspectiva, apolítica en un sentido, pero sumamente militante en otro sentido, si el artista francés se consideraba a sí mismo un «campo de batalla de la historia», los nuevos pintores americanos no hablaban más que de sus «noches oscuras personales». Hasta tal punto, que la «sustancia metafísica» de esta pintura y la existencia del artista, su biografía, es una y la misma.

En *La caída de París* cuando *en passant* quiere caracterizar el espíritu parisino —aquel que supuestamente había plegado sus alas y, transfigurado, acabado su vuelo en Nueva York—, Rosenberg recurre a la metáfora del *collage*: «Un absoluto de lo relativo, recreado por las composiciones con recortes de periódicos, pelo de caballo, láminas antiguas, nalgas de nativos de los Mares del Sur, petroglifos, formas arbitrarias que sugiere la embriaguez del momento.» A la vista de ese collage, no se puede dejar de pensar en el calado de la pérdida de aquel mundo a cuya caída contribuyó la posterior guerra fría. El caso es que, desde una de sus trincheras, con su metafísica del simple pintar liberador, Rosenberg contribuye *de facto* y *de dicto* al estigma de aquello que, frente a los traidores, parecía reivindicar en *La caída de París*. Sin embargo, a pesar de todos los pesares históricos e historiográficos, a pesar de la resaca, todavía vivimos de aquella embriaguez de esperanza de un posible mundo nuevo. □

Louvre étranger,
una cartografía

extranjerismos

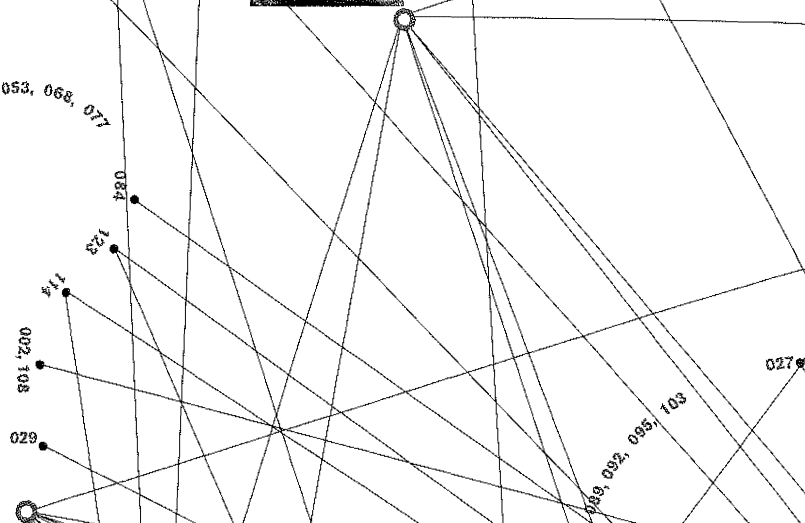


017, 042 085 075 076, 078 004, 034, 111 018, 065, 110

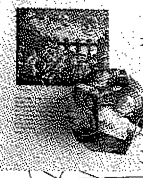
003, 011, 038, 053, 068, 077



filosofía y literatura

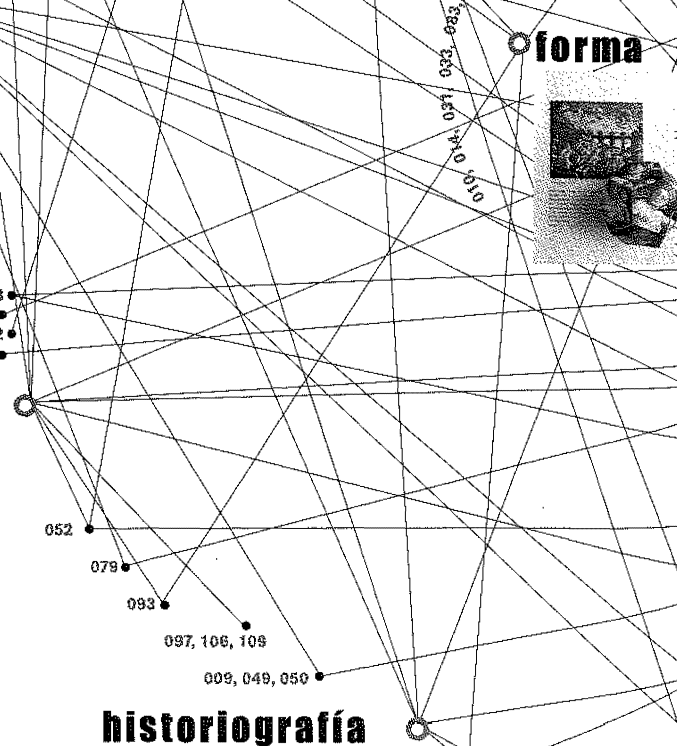


forma



identidad

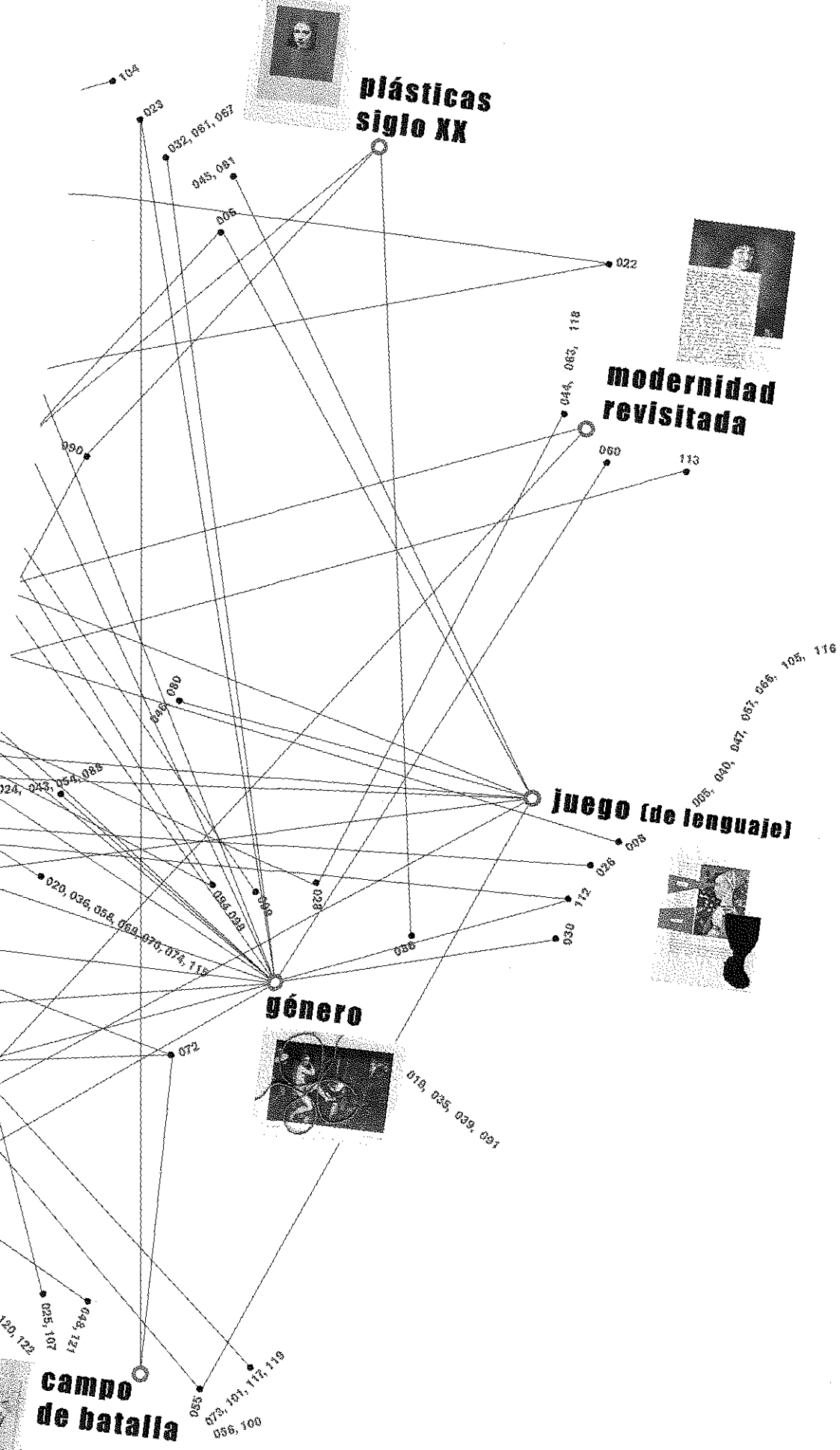
013
041
012
071



historiografía



001, 007, 037
082
015, 021, 064
051, 102
087



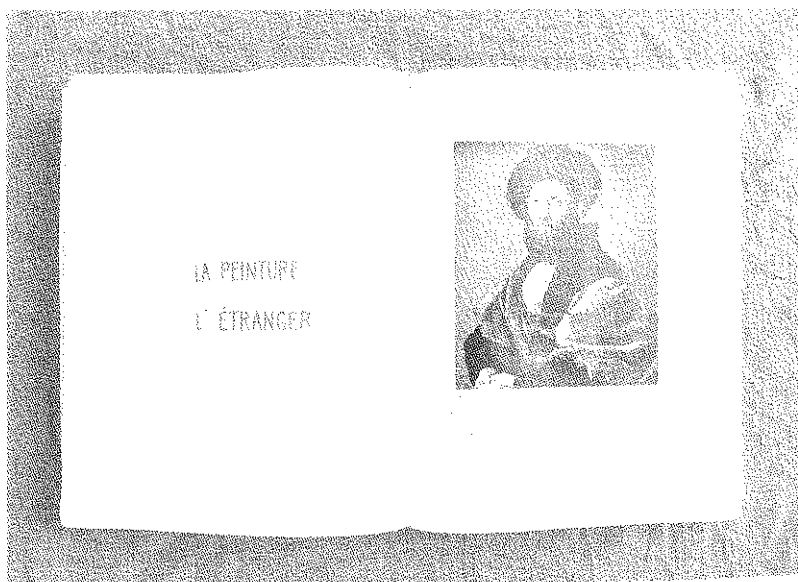
Louvre

étranger

O/C

textos y referencias

Strangers in the Night / Nicolás Sánchez Durá	03
Louvre étranger, una cartografía	12
Ver y no <i>ver</i> / Carla Carmona	15
Relación de obras y referencias	26



Este cuaderno, con una tirada de 400 ejemplares, es parte de la exposición «OJC Louvre étranger», celebrada en el Espacio Santa Clara, Sevilla, entre el 25 de mayo y el 24 de septiembre de 2023.

Agradecimientos

A Nicolás Sánchez Durá,
Antonio Álvarez Bezar
y Alberto Marina López

Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla

Ayuntamiento de Sevilla

Antonio Muñoz, Alcalde de Sevilla
Isabel Ojeda, Directora General de Cultura
Victoria Bravo, Gerente

Programa de Artes Visuales Contemporáneas

María Genis, Coordinación General

Producción Técnica, WWB S.C.A.,
Patricia Bueno, Elena Donnellan, Misael
Rodríguez, Olivia Rodríguez

Exposición

Diseño expositivo, OJC
Montaje, WWB S.C.A.
Esteban Guzmán, José Antonio García
y Javier Parrilla
Seguro, Axa

Catálogo

Textos, Nicolás Sánchez Durá
y Carla Carmona

Diseño gráfico, estudio Manuel Ortiz
Maquetación y tratamiento de imagen,
Antonio Álvarez Bezar
Impresión, Tecnographic S.L., DDCreativos,
diseño y comunicación visual

© de los textos, Nicolás Sánchez Durá
y Carla Carmona

© de la presente edición, ICAS
Ayuntamiento de Sevilla

Queda prohibida la reproducción total o
parcial de las obras y los textos

ISBN: 978-84-9102-141-4
Dep. Legal: SE 767-2023