

*Reconstruir el arte moderno
en el París de la postguerra.
La Galería Maeght 1945-1964*

Tomàs Llorens

I. INTRODUCCIÓN

El objeto de la presente exposición es la actividad desarrollada por la Galería Maeght durante los años de la postguerra. El período que contempla, los primeros veinte años de la galería, está marcado por dos hitos precisos: la apertura de la Galería en París en 1945 y la apertura de la Fundación Maeght en St.-Paul-de-Vence en 1964.

La actividad del mercado del arte del siglo XX y de sus animadores principales, los *marchands* o galeristas, se ha estudiado poco. La historia del arte moderno se ha narrado de modo predominante, bien en términos formalistas, como la historia de una determinada evolución estilística, bien en términos ideológicos, como una sucesión de doctrinas conectadas entre sí por vínculos genéticos o polémicos. Desde ambos puntos de vista una gran parte de lo que se ha escrito sobre el arte moderno tiene más afinidad con la historia de las ideas que con la historia del arte tal como la escriben quienes se ocupan de otras épocas, como el Renacimiento o el Barroco, por ejemplo. Es verdad que esta peculiaridad tiene sus razones de ser. No cabe duda de que los protagonistas del arte del siglo XX, desde Matisse y el Cubismo al Minimalismo, han pensado y escrito sobre la creación artística en términos formales. Por otra parte, referirse al arte moderno como una “idea” es algo perfectamente plausible. *Adiós a una idea*, por ejemplo, es el título de un libro de T. J. Clark dedicado al estudio de algunos aspectos o episodios del arte moderno considerados como síntomas de su crisis final. Con una intención diferente, Serge Guibault ha escrito la historia de los años de la segunda postguerra del siglo XX bajo el título de *Cómo Nueva York robó a París la idea de arte moderno*.

Pero el arte moderno no ha consistido sólo en una procesión de entidades formales o ideales sucediéndose unas a otras a lo largo del siglo XX. Ha sido también una actividad inscrita en el tejido social del mundo moderno y, en tanto que tal, ha estado sometido a unas determinadas condiciones sociales y económicas. El Neoclasicismo que Picasso practicó durante los años de la primera postguerra del siglo XX puede explicarse, y de hecho se suele explicar, esgrimiendo diversos argumentos ideológicos. Pero no cabe ninguna duda de que el estudio de su relación con el mercado del arte, tal como lo ha hecho por ejemplo Michael Fitzgerald, aporta claridad y racionalidad a un tema historiográfico que el debate ideológico había oscurecido. Por desgracia los ejemplos de ese tipo de estudio son escasos y los más útiles se han venido concentrando en la primera mitad del siglo XX. La pobreza de la bibliografía dedicada al mercado del arte durante la segunda mitad del siglo es especialmente lamentable, ya que, ha sido precisamente a lo largo de ese tiempo cuando el mercado ha crecido más en volumen e importancia cualitativa (hasta el extremo de asumir el papel de principal y casi único factor determinante de la creación artística que parece estar jugando hoy).

La presente exposición se concentra en las dos primeras décadas de la segunda mitad del siglo XX, un período lo suficientemente lejano en el pasado como para permitir una visión razonablemente objetiva y desprejuiciada. Se concentra en la actividad de una sola galería, la Galería Maeght, que siempre ha estado instalada en París. Este último dato es particularmente relevante porque la historia de “la idea” de arte moderno a lo largo de ese tiempo se suele narrar como un desplazamiento geográfico: el “arte moderno”, que “vi-

vía” en París hasta la Segunda Guerra, “se fue a vivir” a Nueva York a partir de la llegada de la paz. Ese estereotipo historiográfico ha llegado hasta los manuales escolares más elementales. En el libro de Guibault, al que he hecho alusión más arriba, ese proceso se califica, no sin ironía, como un “robo”: “Nueva York robó a París la idea de arte moderno”. En realidad lo que el autor documenta y analiza es la estrategia que llevó al Expresionismo Abstracto, una tendencia artística norteamericana nacida en Nueva York en la postguerra, a convertirse en la tendencia hegemónica mundial de los años centrales del siglo. El fenómeno suponía efectivamente una notable novedad, ya que las tendencias artísticas más influyentes de la primera mitad del siglo habían nacido en París. Pero el análisis de Guibault, en lugar de abordar esa novedad desde un punto de vista formal o doctrinal, como se solía hacer habitualmente, se centra en su contexto político y económico. Tanto político como económico, ya que el autor distingue dos vertientes principales de la estrategia que condujo al cambio, una política y una económica, aunque insiste en que la coordinación que se dio entre ambas fue una condición esencial para que la estrategia triunfara. Explica también cómo con el transcurso del tiempo se fue produciendo un desplazamiento de énfasis: lo que al principio era sobre todo una estrategia política, articulada por los servicios de propaganda del gobierno norteamericano en los primeros años de la Guerra Fría con el fin de minar el prestigio cultural de que el marxismo gozaba en Europa, acabó siendo una estrategia comercial orientada a potenciar el mercado internacional del arte norteamericano. Los agentes de la estrategia fueron, así, de varios tipos: políticos, diplomáticos, funcionarios de los servicios nacionales de

inteligencia, directivos y responsables de fundaciones privadas, directores y conservadores de museo, críticos de arte, artistas incluso, y, por supuesto galeristas; con el transcurso de los años, al tiempo que los representantes del sector público, habiendo conseguido en buena medida sus objetivos iniciales, se iban retirando del mundo del arte moderno, fueron los galeristas quienes acabaron asumiendo la dirección estratégica.

En la historiografía de los últimos veinte años las tesis de Guibault se han difundido ampliamente, complementando y arrojando una nueva luz sobre el conocimiento, por otra parte bastante extenso, que teníamos de la historia del arte norteamericano de la postguerra. Lo que en cambio ha quedado ampliamente en la sombra es el otro lado de la historia. ¿Qué sucedía mientras tanto en París? ¿Qué hacían sus políticos, sus funcionarios, sus museos, sus críticos, sus artistas y, especialmente, puesto que estamos hablando de mercado, sus galeristas?

La verdad es que cuando la Galería Maeght abrió sus puertas en 1945 nadie dudaba de que París era la capital del arte moderno. Lo afirmaban los propios artistas y críticos norteamericanos, como puede verse en un texto revelador de 1947. Ese año el galerista norteamericano Samuel Kootz llegó a un acuerdo con Aimé Maeght para que los artistas de su galería expusieran en París. Aunque entre los artistas de Kootz había representantes de otras tendencias artísticas, la que predominaba era la que poco después iba a conocerse con el nombre de Expresionismo Abstracto; así lo destacaba el autor del texto del catálogo, Harold Rosenberg, que dedicaba los términos más elogiosos de su texto a William Baziotés y Adolph Gottlieb, dos de los más conspicuos representantes de la nueva tendencia. Con-

viene decir que Rosenberg comenzaba a ser entonces, junto con Clement Greenberg, el crítico de arte más influyente de los Estados Unidos, lo que hace que los términos de su elogio sean especialmente reveladores. Para él la principal virtud de Baziotés y Gottlieb estribaba en que habían sabido romper con su cultura artística de origen para enlazar con el arte europeo, especialmente con el Surrealismo y con Miró; por ello precisamente, insistía, era tan importante que expusieran en París, la cuna de la tradición vanguardista internacional a la que aspiraban a pertenecer. El argumento adquiere toda su relevancia si se considera el escenario en el que se esgrimía. Y es que precisamente ese mismo año Aimé Maeght había organizado, con el título de *Le Surréalisme en 1947*, con André Breton y Marcel Duchamp como comisarios, la primera gran exposición surrealista de la postguerra en Europa, la que iba a marcar el retorno a París del núcleo central del movimiento tras su exilio norteamericano de los años de la guerra. Y ese mismo año, además, había firmado un contrato de exclusividad para Europa con Joan Miró, precisamente cuando el artista español acababa de regresar de su primer viaje a Estados Unidos donde había tenido un recibimiento triunfal, especialmente por parte de los artistas afiliados al Expresionismo Abstracto.

En 1964, la fecha que pone un término final al período estudiado en esta exposición, todo eso había cambiado. Los críticos, conservadores de museo, artistas y, por supuesto, galeristas norteamericanos no paraban de repetir que París había entrado en decadencia desde el final de la guerra y que la capital del arte moderno era Nueva York. Ese mismo año un jurado predominantemente europeo había otorgado por

primera vez el Gran Premio de la Bienal de Venecia a un pintor norteamericano, Robert Rauschenberg, representante de una nueva tendencia artística, el *pop art*, que todo el mundo consideraba típicamente norteamericana (con poca exactitud, por cierto, ya que en realidad se había originado en Londres). En París, mientras tanto, una nueva generación de artistas e intelectuales que no había hecho la guerra comenzaba a desplazar, de manera frecuentemente conflictiva, a la generación que había protagonizado la postguerra. Paralelamente en el mercado del arte contemporáneo se desencadenaba una crisis que obligaba a varias galerías a cerrar sus puertas y de la que se hacía culpable al nuevo coleccionismo europeo (principalmente el alemán y el italiano), que había comprado siempre en París y compraba ahora en Nueva York.

Para París, pues, la guerra se saldaba con una derrota, y así ha quedado registrado, como un cliché de alcance universal, en la memoria del arte del siglo XX. ¿De modo definitivo? Los clichés historiográficos están para ser revisados, especialmente cuando los ha acuñado la misma generación que participó en los hechos que se narran en ellos. Y hay síntomas que indican la oportunidad de esa revisión. Las tendencias norteamericanas en cuyo nombre se había declarado inicialmente la guerra, el Expresionismo Abstracto y el *Colorfield Painting*, han perdido hoy una gran parte de la fascinación que las aureolaba en los años cincuenta y sesenta. Pollock y Rothko siguen siendo nombres mágicos, pero, ¿cuánto interés público, o crítico, podría esperarse de una exposición de Baziotés u Olitsky? Indudablemente mucho menor que el que suscita Bonnard, un pintor que la crítica norteamericana de los años cincuenta execraba y ponía como ejemplo de

la decadencia de la pintura moderna en Francia. ¿Y qué decir de los altibajos que ha venido sufriendo a lo largo de la segunda mitad del siglo XX la fortuna crítica de Calder, un artista norteamericano que siempre tuvo una presencia destacada en el mundo artístico francés? Los ejemplos podrían multiplicarse.

Tanto Bonnard como Calder eran artistas relacionados con la historia de la Galería Maeght. Una historia iniciada en 1945, al término de la guerra, y que alcanza su punto más alto con la inauguración de la Fondation Marguerite y Aimé Maeght en 1964, apenas unas pocas semanas después de la inauguración de la Bienal de Venecia en la que se había otorgado el premio a Rauschenberg.

Aunque sus precedentes no son abundantes, ésta no es la primera exposición dedicada a la trayectoria de la Galería Maeght. Tampoco debería ser la última. El interés que ofrece como objeto de estudio es vasto y somos conscientes de la modestia de este esfuerzo primerizo.

II. LA CONTINUIDAD DEL MOVIMIENTO MODERNO

Cuando Aimé Maeght abrió en 1945 la galería parisina que iba a llevar su nombre no es probable que tuviera una estrategia artística o comercial identificable y claramente definida. Se trataba de una decisión impulsiva, poco razonable incluso, que podía entenderse sólo en el clima eufórico de los primeros meses que siguieron al final de la guerra. Considerado objetivamente, el proyecto parecía condenado al fracaso. Además de que sus recursos económicos eran escasos, en París, Maeght era un forastero que no conocía prácticamente a nadie. Carecía de clientes y carecía, sobre todo, de relaciones en el mundo del arte moderno, un ámbito

social pequeño, que se había ido cerrando sobre sí mismo a lo largo de los años treinta.

Aimé Maeght era joven todavía; estaba a punto de cumplir 40 años. Sus orígenes familiares eran muy humildes. Su padre, un peón ferroviario del norte de Francia, había muerto al comienzo de la Primera Guerra Mundial. La Cruz Roja se hizo cargo de Aimé y de su hermano como huérfanos de guerra y, tras una breve estancia en Suiza, les asignó una familia de adopción en el sur de Francia, cerca de Nîmes. Allí su madre volvió a casarse con un granjero. En lugar de quedarse en la granja, Aimé, que había sido un alumno con buenas notas en la escuela primaria y recibido una buena formación profesional como litógrafo, prefirió ganarse la vida en la ciudad. Se puso a trabajar como litógrafo para una imprenta de Cannes, llamada Robaudy, y fue así como comenzó a imaginar lo que pronto iba a convertirse en su vocación principal, editar libros de arte.

En 1927 se casó con Marguerite Devaye, que era de Cannes, y el matrimonio se estableció allí. Poco después, sin que Aimé dejara de trabajar como litógrafo, los Maeght abrieron una pequeña tienda de aparatos de radio y objetos domésticos diversos en la que ocasionalmente comenzaron a vender también litografías e incluso pinturas. Entre los artistas que conocieron con ese motivo, el más destacado era Henri Lebasque (1865-1937), un pintor postimpresionista que había estado próximo a los *nabi* y a los *fauve* en el París de comienzos de siglo, que vivía ahora en Cannet y podía considerarse, a su nivel, como un pintor profesionalmente establecido. Fue Lebasque quien recomendó en 1936 Aimé Maeght a su amigo Bonnard, que vivía también en Cannet, como técnico para la realización de una litografía que éste deseaba hacer. En 1939, cuando

estalló la guerra, Aimé fue movilizadado y Marguerite, que había quedado sola al frente de la tienda, aumentó su dedicación a la venta de pinturas y litografías. Tras la proclamación del armisticio y el regreso de Aimé, el matrimonio decidió refundar el negocio como un establecimiento dedicado exclusivamente a la venta de litografías y cuadros, así como a la realización de ediciones artísticas, todo ello bajo el nombre de *Arte*. La amistad con Bonnard se estrechó. En 1943 cuando las condiciones de la ocupación se hicieron más severas y corrían rumores de una inminente entrada del ejército italiano en el sur de Francia, Bonnard y los Maeght se refugiaron en Vence, donde Bonnard les presentó a Matisse, que se había refugiado también allí por las mismas razones.

Maeght solía decir que el apoyo de Bonnard y de Matisse fue muy decisivo para él en los comienzos de su nueva profesión como galerista y editor de arte. Decía que había sido Bonnard quien le había convencido para que se instalara en París. Sea ello como fuere, conviene no olvidar que, aunque Bonnard y Matisse eran en aquella época dos figuras muy importantes de la vida pública francesa, llevaban muchos años ausentes de París y estaban bastante desconectados de su mundo artístico. Su apoyo, por otra parte, no pudo ser muy efectivo en el aspecto económico del negocio, ya que apenas podían suministrarle obras que vender en la nueva galería. Bonnard estaba atado por un antiguo contrato con la principal galería francesa del período de entreguerras, Bernheim Jeune, y fue allí, y no en la nueva galería Maeght, donde tuvo lugar, en 1946, la primera y única exposición que hizo en París antes de morir en enero del año siguiente. Matisse estaba más libre, al menos en Francia, pero llevaba dos décadas

dependiendo principalmente del mercado norteamericano, donde quien le representaba como galerista era su propio hijo Pierre. Además las secuelas de una grave enfermedad que había sufrido en 1941 limitaban mucho su capacidad de trabajo y esto le llevaba a evitar compromisos estables. En 1946, por ejemplo, rechazó renovar el contrato que había tenido con Paul Rosenberg antes de la guerra, con el argumento de que estaba pensando abandonar prácticamente la pintura para dedicarse sólo a los proyectos decorativos (con referencia al encargo que había recibido para decorar la Capilla del Rosario de Vence). La simpatía que sentía por Aimé Maeght le llevó a confiarle un conjunto de obras para la exposición inaugural de la galería en octubre de 1945: seis óleos, algunas esculturas y varios dibujos (entre ellos la pequeña serie de retratos que había hecho de Marguerite Maeght), pero se trataba de un gesto que no podía tener continuidad.

De todos modos es innegable que la relación con Matisse fue útil para Maeght. Lo fue de otras maneras. En primer lugar le alentó a dedicarse a las ediciones de arte, haciendo para él la portada del segundo número de *Pierre à feu*. En segundo lugar le presentó a su hijo Pierre, galerista en Nueva York desde los últimos años veinte, con quien más adelante Maeght había de compartir (no siempre pacíficamente, por cierto) algunos artistas importantes, como Miró, Chagall y Giacometti. En tercer lugar fue a través de Marguerite, la hija de Matisse, como Maeght entabló contacto con Georges Braque, que estaba sin galería desde el comienzo de la guerra, y le convenció para que firmara un contrato de exclusividad.

La primera exposición de Braque en la Galería Maeght tuvo lugar en junio de 1947 y fue el primer ja-

lón realmente importante de su trayectoria profesional como galerista. Compañero de Picasso en la creación del Cubismo, Braque era en la postguerra un maestro indiscutible del arte moderno. El Stedelijk Museum de Amsterdam que bajo la dirección de Sandberg se había convertido en uno de los museos internacionales de referencia para el arte del siglo XX, le dedicó en octubre de 1945 su primera gran exposición retrospectiva. En 1946 la aparición de *Braque le patron* de Jean Paulhan, uno de los intelectuales franceses más influyentes de la postguerra, consolidó su posición en la cumbre del arte moderno francés. En 1948, obtuvo el Gran Premio de la Bienal de Venecia, el primero en la nueva tarea de revisión y fijación del canon del arte del siglo XX que la institución veneciana se propuso en la postguerra. La consagración norteamericana le llegó en marzo del año siguiente, 1949, cuando se inauguró una retrospectiva suya en el MoMA.

Hay que decir que Maeght se volcó con Braque. Publicó varios libros ilustrados suyos, los dos primeros en 1950: *Milarepa*, con un texto místico tibetano, y *Une aventure méthodique*, con un texto de Reverdy. Publicó una pequeña colección de breves escritos suyos en una magnífica edición original. Publicó en 1955 la *Teogonía de Hesíodo*, usando las planchas que Braque había grabado en 1932 por encargo de Vollard y que nunca se habían impreso. Además de la de 1947, hizo exposiciones individuales suyas en 1950, 1952, 1955, 1959, 1962 y 1963, y tras su fallecimiento, ese último año, organizó en honor suyo una magnífica exposición colectiva en la que participó el mismo Picasso.

Inmediatamente después de Braque vino Miró. Maeght le conoció en julio de 1947, cuando el pintor hizo su primer viaje a París en la postguerra para la in-

auguración de una exposición surrealista internacional de la que hablaremos más en el capítulo siguiente. Hacia mediados de los años treinta Miró había impuesto una división estricta de su trabajo entre su galerista de Nueva York, Pierre Matisse, y su galerista de París, Pierre Loeb. Cuando comenzó la guerra Loeb rescindió el contrato, que no podía cumplir, y Miró, que se había refugiado en España, donde vivía totalmente retirado de la vida pública, quedó con Pierre Matisse en exclusiva. Para él fue un tiempo difícil en términos personales, pero sobre todo profesionales y económicos. Su mayor deseo cuando terminó la guerra era volver a exponer en París, así que le encargó a Pierre Matisse que le organizara una exposición allí, pero el proyecto no se materializaba. Así, cuando lo conoció en el verano de 1947, no le fue demasiado difícil a Maeght convencerle para que hiciera una exposición personal en su galería. La exposición tuvo lugar finalmente en noviembre de 1948, después de una correspondencia un tanto tormentosa con Pierre Matisse, que tuvo que aceptar finalmente, aunque a regañadientes, la decisión del artista de dividir su trabajo entre Nueva York y París en los años treinta.

Maeght se volcó con Miró como lo había hecho con Braque. Le encargó libros ilustrados, una tarea que le agradaba enormemente. El primero, publicado en 1950, fue *Parler seul*, con texto de Tzara, uno de los primeros amigos y protectores que Miró había tenido cuando se había instalado por primera vez en París en 1921. Maeght respaldó también con entusiasmo las exploraciones de Miró en el campo de la cerámica y de la escultura, exploraciones que Pierre Matisse veía con reticencia. Además (dentro del período cubierto en esta exposición) hizo exposiciones personales suyas

en 1948, 1950, 1953, 1956, 1961 (dos exposiciones ese año) y 1963.

Después de Miró vino Chagall. En 1940, al comienzo de la ocupación alemana, Chagall había sido detenido unos días en Marsella y esto acabó de decidirle a aceptar una invitación que (junto a otros artistas e intelectuales franceses) le había hecho llegar el MoMA para establecerse en Nueva York. El pintor ruso encajó con facilidad en la vida artística y cultural de la ciudad y su primera exposición, realizada en la galería Pierre Matisse en 1941, fue un éxito. A partir de entonces Matisse le dedicó una exposición cada año de la guerra, aunque Chagall, que, como Picasso, se ocupaba competentemente de su propia estrategia comercial, nunca trabajó en exclusiva con él ni con ningún otro galerista. El MoMA le hizo una exposición retrospectiva en 1945. Poco después, en 1947, el Musée National d'Art Moderne, bajo la dirección de Jean Cassou, le dedicó otra exposición retrospectiva y Chagall volvió a Francia. Se instaló en Vence y se entregó a la realización de libros ilustrados, empezando con los 118 aguafuertes para *Las Almas Muertas* de Gogol, editado por Tériade, un viejo amigo de antes de la guerra. En la Bienal de Venecia de 1948, mientras Braque recibía el gran premio de pintura, Chagall obtuvo el de grabado. Su primera exposición en la galería Maeght tuvo lugar en 1950 y en ella expuso, además de un conjunto de pinturas y obras sobre papel, los 118 aguafuertes de *Las almas muertas*. Volvió a tener exposiciones personales en la galería en 1952, 1954 (dedicada a la serie de pinturas *París fantastique*), 1957, 1962 y 1964, etc.

También en 1950 tuvo lugar la primera exposición de Calder, un artista recomendado por Miró. Como a éste último, Maeght le había conocido con ocasión de la

exposición internacional de Surrealismo de 1947. Poco después firmó un contrato para que Maeght le representara en Europa y se convirtió en uno de las presencias más asiduas de la Galería. Por otra parte, en 1949, una exposición dedicada al arte abstracto de la que hablaré en el capítulo siguiente, permitió a Maeght entrar en contacto con Nina, la viuda de Kandinsky, que había fallecido en 1944, y llegar a un acuerdo con ella para organizar a lo largo de la década siguiente una serie de exposiciones que revisarían exhaustivamente la trayectoria del pintor ruso. En la misma exposición de 1949 Maeght conoció también a Fernand Léger, cuyo interés principal en esos años era la integración de su pintura con la arquitectura moderna; de hecho acababa de terminar un gran mosaico para la iglesia de Assy y tenía en perspectiva otros importantes encargos decorativos. Su primera exposición personal en la galería Maeght tuvo lugar en 1955, tras el fallecimiento del artista, y tuvo carácter retrospectivo.

Así, contando, de primera mano, con fondos importantes de Kandinsky (1866-1944), Bonnard (1867-1947), Matisse (1869-1954) y Léger (1881-1955), y representando en exclusiva (total o parcialmente) a Braque (1882-1963), Chagall (1887-1985), Miró (1895-1983) y Calder (1898-1976), la Galería Maeght se había convertido en menos de diez años en la principal galería de referencia para los artistas que la historiografía y museografía de la postguerra reconocían como maestros del movimiento moderno. Pero Aimé Maeght extendió también su campo de acción a otros artistas.

Podemos agruparlos en dos categorías. En primer lugar estaban los artistas adscribibles a la generación de los maestros, o un poco más jóvenes, pero que ha-

bían tenido una maduración tardía y se dieron a conocer sobre todo durante la postguerra. Los ejemplos más destacados son Bram van Velde (1895-1981), Alberto Giacometti (1901-1966), Jean Bazaine (1904-2001), Pierre Tal-Coat (1905-1985) y Raoul Ubac (1910-1985).

Giacometti constituye una excepción dentro de este grupo, ya que disfrutaba de una apreciación crítica sólida, aunque minoritaria, en los años treinta, cuando estaba vinculado al movimiento surrealista. Abandonó el Surrealismo hacia el final de la década, en busca de un realismo peculiar, centrado en la representación escultórica de la figura humana. Pierre Matisse, con quien expuso en Nueva York en 1946 fue su primer galerista y quien comenzó a difundir su nuevo estilo. Poco después, a través de su nuevo director de galería, Louis Clayeux, que era un viejo amigo de Giacometti, Aimé Maeght se aproximó a él y consiguió que hiciera su primera exposición en París. Tuvo lugar en 1951. A ésta le siguieron otras en 1954, 1957 y 1961. Durante ese tiempo la reputación del artista creció enormemente hasta convertirse en una de las figuras más representativas del arte de la postguerra y, en general, de la escultura del siglo XX.

En contraste con Giacometti, los otros cuatro artistas mencionados más arriba eran prácticamente desconocidos antes de la guerra y desarrollaron su carrera artística totalmente dentro del ámbito de la Galería Maeght. El caso más característico es el de Bram van Velde, quien, a pesar de ser un coetáneo casi exacto de Miró, produjo la inmensa mayoría de su obra después de la guerra. Aimé Maeght le conoció por medio de su hermano Ger, amigo a su vez de Bonnard, que militaba, aunque de modo un tanto periférico, en el

campo de la abstracción geométrica, y organizó, en la temprana fecha de 1948, la primera exposición de los dos hermanos en la galería, con un catálogo presentado por un texto de Samuel Beckett. A continuación los van Velde expusieron por separado. Bram, que fue pronto objeto de una apreciación minoritaria, pero entusiasta, tuvo exposiciones individuales en la galería en 1952, 1953 y 1957. También Jean Bazaine tuvo una maduración artística lenta, aunque no tanto como la de van Velde. Su primera exposición personal en la Galería Maeght tuvo lugar en 1949, inmediatamente después de la exposición colectiva dedicada al arte abstracto a la que nos hemos referido más arriba. Apoyado por las exposiciones que la Galería Maeght le dedicó en 1953 y 1957, Bazaine se convirtió pronto en una de las figuras más destacadas de la abstracción lírica francesa. Como Giacometti, Raoul Ubac había pertenecido al movimiento surrealista durante los años treinta, aunque, también como él, lo había abandonado durante la guerra. En la postguerra desarrolló una poética muy depurada y coherente, impregnada por un intenso sentido del mundo rural. Aunque nunca fue un artista de éxito mayoritario, recibió un apoyo constante de Maeght, que, además de publicar su exquisita producción estampada, hizo exposiciones individuales suyas en 1950, 1955, 1958, 1961 y 1964. Una consideración parecida cabe hacer respecto de Pierre Tal Coat, un pintor cuya abstracción silenciosa, inspirada en la tradición paisajística nórdica, pasó a ocupar un lugar destacado en el panorama artístico francés gracias a la serie de exposiciones que la galería Maeght le hizo en 1954, 1956, 1959, 1960 y 1962.

Una tercera línea de trabajo que la Galería Maeght desarrolló consistentemente fue la de los artistas que

iniciaban su trayectoria artística durante la postguerra. Maeght le dio siempre gran importancia. Desde la apertura de la galería en 1945 reservó siempre espacio en su calendario para hacer exposiciones colectivas de artistas jóvenes. En 1947 les dio, incluso, un carácter serial, agrupándolas bajo el bello título genérico (debido a Kober, el primer director de la Galería Maeght en París) de *Les mains éblouies*, hasta que se dio cuenta de que la serialidad no favorecía precisamente la recepción crítica de estos artistas. Los criterios de selección de Maeght parecen haber sido muy amplios, de modo que los artistas que hicieron su primera o una de sus primeras presentaciones públicas en las colectivas de la galería son numerosos. Algunos de ellos se consolidaron, tuvieron exposiciones personales en la galería y desarrollaron su carrera profesional como artistas de la misma. Los más destacados, para el período que nos ocupa, fueron los españoles Pablo Palazuelo (1916-2004), que tuvo su primera exposición personal en 1955, seguida de otras en 1958 y 1963, y Eduardo Chillida (1924-2002), cuya primera exposición personal, presentada por un luminoso texto de Gaston Bachelard, tuvo lugar en 1956, y fue seguida por otra en 1958, año en que el artista recibió el gran premio de escultura de la Bienal de Venecia, iniciando el cambio de generación en los premios de la Bienal. Otro ejemplo destacado fue el norteamericano Ellsworth Kelly, que participó en algunas de las primeras colectivas de jóvenes de Maeght mientras vivía en París, pero volvió luego a los Estados Unidos, y desarrolló su carrera profesional allí, aunque sin romper los lazos con la galería, donde hizo exposiciones personales en 1958 y 1964.

La estrategia de la Galería Maeght se caracterizó, pues, desde el comienzo, por un espíritu de amplitud y

continuidad. Su actuación cubría no sólo la obra de los grandes maestros de antes de la guerra, sino la de las generaciones sucesivas. En el panorama de las galerías de la postguerra esta estrategia destaca por su singularidad. La mayoría de las galerías de la época, tanto las de París como las de Nueva York, concentraban sus esfuerzos en una sola generación de artistas. Muchos artistas de antes de la guerra quedaron en el campo de las galerías supervivientes de aquel período, como Bernheim Jeune, para el período de comienzos de siglo, o Louis Carré, para los años treinta. En cuanto a las galerías nuevas, que fueron las que predominantemente marcaron el clima artístico de la postguerra, especialmente en Nueva York, se concentraron en la generación emergente.

No se trataba sólo de una economía de esfuerzos, sino de una actitud que encajaba la retórica que acompañaba la extraordinaria difusión social que el arte moderno conoció en aquel período. Era una retórica centrada en la noción de modernidad como ruptura permanente. En un momento histórico que, tras la experiencia angustiosa de la guerra, se vivía como el comienzo de un mundo nuevo, la idea de ruptura se convirtió, sobre todo en los Estados Unidos, en el motor principal del proceso de ascenso y consolidación institucional del arte moderno. La nueva museografía y la nueva historiografía construyeron retrospectivamente una imagen simplificada de la modernidad, que se alimentaba selectivamente de las aventuras de las vanguardias de comienzos de siglo, olvidando el tejido, más complejo y matizado, de lo que había sido el arte moderno de los años veinte y treinta. En los Estados Unidos, un país que por su intervención decisiva en la guerra y por la potencia de su desarrollo económico

durante la postguerra, se convirtió finalmente en el escenario principal del arte moderno, ese proceso de simplificación, además de estar respaldado por las peculiaridades de una historia cultural y religiosa propensa a la exaltación de actitudes mesiánicas, recibió un apoyo explícito y altamente efectivo, como explica Serge Guibault, de las instancias más altas del poder político y económico de la nación.

La dificultad principal con la que, a la larga, había de tropezar esa concepción rupturista de la historia del arte moderno era su carácter lineal, cerrado y excluyente. De la larga historia creativa de los artistas que se reivindicaban como fundadores del arte moderno, Matisse, Picasso, Braque, Kandinsky o Miró por ejemplo, se seleccionaban sólo algunos momentos puntuales, relegando el resto a la irrelevancia. Fue precisamente esa cerrazón del modelo rupturista de sus competidores la que hizo posible que una pequeña galería abierta, casi irreflexivamente, en París, durante los primeros meses de la postguerra se convirtiera en menos de una década en una potencia de primer orden en el mundo del arte moderno.

III. UNA CONSTELACIÓN DE POÉTICAS INDIVIDUALES

La pulsión que llevaba a configurar la modernidad como una cadena de rupturas con el pasado encontraba su articulación conceptual en la convicción de que la historia del arte moderno consistía en una sucesión de movimientos o tendencias “de vanguardia”, explicables como “teorías”, que competían entre sí para ocupar la hegemonía en cada periodo de la historia. La obra de arte, como creación individual del artista, perdía el valor intrínseco que siempre se le había atribuido; su significado se reducía a dar testimonio del

nacimiento de una nueva vanguardia, una doctrina nueva. Cuanto más fuerte era la pulsión de ruptura con el pasado, tanto más fuerte era esa reducción por la que la innovación en la doctrina se subrogaba en lugar del valor de la obra.

En la medida en que alimentaban la pulsión de ruptura, la experiencia de la guerra y las expectativas de la postguerra configuraron un clima propicio al desarrollo de esa concepción doctrinaria del arte moderno. Un vanguardismo de cuño nuevo se difundió en los ambientes artísticos de todos los países que habían participado en la guerra (excepto la Unión Soviética), pero fue en los Estados Unidos y sobre todo en Nueva York donde arraigó con más fuerza. Las dificultades económicas de los años treinta habían llevado allí a los artistas a agruparse en asociaciones o frentes que, si bien respondían inicialmente a motivaciones corporativas, fueron adquiriendo un carácter doctrinal cada vez más marcado y configurándose como tendencias artísticas. La asociación *American Abstract Artists* es un buen ejemplo de ese proceso. La transformación se aceleró durante la guerra por una estrategia cultural concebida en el seno de las elites dirigentes del país y en la que, como hemos visto en el capítulo anterior, participaron actores procedentes tanto del sector público como del sector privado. La abstracción se configuró así en el horizonte de un futuro inmediato como conclusión lógica de la historia de la sensibilidad moderna, como la nueva tendencia hegemónica del arte del siglo XX.

La euforia del fin de la guerra, que se vivía en los Estados Unidos como una gran victoria nacional, permitió una nueva vuelta de tuerca en lo que Guibault ha descrito como el proceso de construcción de una nue-

va vanguardia artística. La abstracción, como había explicado Alfred Barr en una exposición memorable del MoMA en 1936, estaba vinculada al pasado internacional del movimiento moderno. Hacía falta ir más allá, imaginar una nueva vanguardia más rupturista y, al mismo tiempo, más acorde con el carácter de la nación. Fue así como emergió el Expresionismo Abstracto. Una tendencia nacida en los Estados Unidos se iba a imponer, por primera vez, hegemónicamente en el gran teatro del arte moderno internacional. De ese proceso me interesa destacar dos aspectos que contrastan con lo que ocurría en París y que contribuyeron al ascenso del Expresionismo Abstracto: el primero es la facilidad con que los diversos actores del mundo artístico y cultural neoyorquino se unieron en una estrategia común, y el segundo el apoyo que el mercado de arte moderno recibió en esa ciudad de una elite que estaba recibiendo los beneficios de uno de los procesos de crecimiento económico más rápidos y de mayor magnitud conocidos en la historia del mundo moderno. El factor decisivo fue probablemente el segundo. Si Nueva York se convirtió durante la postguerra en la capital mundial del arte moderno fue porque, durante ese mismo período, se estaba consolidando definitivamente como la capital financiera y económica del mundo. Ninguna de estas dos condiciones se daban en París. Su elite económica y política era mucho más débil que la norteamericana y sus relaciones con el mundo de la cultura y el arte más complejas. Por otra parte, el debate en torno al arte moderno era intelectualmente más refinado y matizado. En Francia la equiparación entre arte moderno y pulsión de ruptura había quedado superada ya en los años veinte, cuando el arte moderno había comenzado a adquirir

una presencia pública notable y a plantearse su papel en la construcción del futuro de la sociedad. Es cierto que la pulsión de ruptura volvió a aparecer durante la segunda postguerra. La paz suponía para muchos franceses la salida de un largo período de dificultades que se habían ido agravando, hasta alcanzar proporciones de pesadilla, en el pasado próximo. Pero había también otro pasado, un pasado protagonizado por artistas como Picasso, Matisse, Braque, o Léger cuya vigencia era difícil poner en cuestión, entre otras razones porque esos artistas habían militado mayoritariamente contra las fuerzas enemigas durante la guerra y la ocupación. Así, en el complejo mundo artístico parisino de la postguerra las nuevas tendencias que disputaban el escenario a los maestros de antes de la guerra eran varias, sin que ninguna de ellas prevaleciera claramente. Como en Nueva York, la abstracción ganó fuerza en París a partir del final de la guerra, pero se dividía en tres tendencias divergentes. Por un lado estaban los herederos directos de la Abstracción Geométrica de los años treinta. Durante los años cuarenta y cincuenta evolucionaron orientándose hacia un arte experimental, interesado por la adopción de formas de producción industriales, por el análisis de los mecanismos de la percepción visual, y por romper el estatismo de la pintura y la escultura mediante la introducción del movimiento físico en la obra de arte. Constituían la tendencia más organizada. Se institucionalizaron creando una asociación y un nuevo salón, el *Salon des Réalités Nouvelles*, que pronto desbancó a los salones de antes de la guerra y tuvo una presencia relevante en el mundo artístico parisino hasta el final de la década de los cincuenta. La Abstracción Geométrica contaba con una nueva galería muy activa, Denise René, y

con una revista prestigiosa, *Art d'aujourd'hui*, surgida en 1949, en paralelo a *Architecture d'aujourd'hui*, que trasponía al campo de las artes visuales los postulados más rupturistas del movimiento moderno de los años treinta, incluyendo la crítica a la pintura de caballete y la simbiosis visionaria entre pintura, escultura, arquitectura y diseño como expresiones de las nuevas maneras de vivir del hombre moderno.

Una segunda corriente, siempre dentro de la abstracción, estaba constituida por quienes, oponiéndose a la deriva antipictórica de la Abstracción Geométrica, defendían la especificidad disciplinar de la pintura. Figuraban en ella numerosos pintores jóvenes, como Bazaine, Singier, Mannessier, Poliakoff, etc. Adoptaban una actitud sincrética respecto del arte anterior a la guerra. Entre sus fuentes se encontraba, por ejemplo, el Cubismo tardío de Braque o de Villon, pero también Klee, Kandinsky o, incluso, ciertas búsquedas pictóricas que, como las de Miró o Masson, habían nacido en ámbitos próximos al Surrealismo. Se trataba de una tendencia estilísticamente abierta, poco organizada e institucionalizada, que inicialmente carecía de nombre fijo, aunque acabó prevaleciendo para designarla el de "Abstracción Lírica".

Un tercer grupo, más pequeño, pero más definido, estaba constituido inicialmente por Georges Mathieu y algunos pintores jóvenes que trabajaban en la nueva Galérie de France, especialmente Hans Hartung, Pierre Soulages y Gerard Schneider. Crearon un estilo pictórico coherente y fácilmente reconocible, protagonizado por el color, por la luz y, sobre todo, por el gesto. A finales de la década de los cuarenta eran percibidos como un movimiento afín al Expresionismo Abstracto norteamericano. Establecieron también contactos con

el Grupo Cobra, de origen nordeuropeo, aunque muy presente en París, y con otros movimientos afines nacidos en Italia, Alemania, Austria y España. En el polo opuesto al de la Abstracción estaba el Nuevo Realismo, una tendencia que había surgido a mediados de los años treinta, impulsada, en parte, por los partidos comunistas agrupados en la Tercera Internacional. En Francia el Realismo estaba plenamente vigente durante la postguerra, y no sólo en los círculos próximos al partido comunista, sino también en otros ámbitos alejados del mismo, como lo demuestran las figuras de Balthus y Gruber. Este último era quizá el pintor más representativo del movimiento, aunque su fortuna crítica decayó rápidamente tras su fallecimiento prematuro en 1948. El hecho de que algunos artistas que en los años treinta habían militado en la abstracción, como Hélon (antiguo fundador, con Van Doesburg, del movimiento *Abstraction Creation*) o en el Surrealismo, como Giacometti, defendieran ahora el realismo daba a esta opción una garra polémica que la hacía atractiva para muchos artistas durante la postguerra. A pesar de ello el realismo, como tendencia, no pudo resistir la hostilidad de la que fue objeto en los años cincuenta, por una parte como consecuencia de las tensiones de la Guerra Fría, ya que una gran parte del público lo asociaba al partido comunista, y, por otra, como efecto de la marea ascendente y uniformizadora de un nuevo relato historiográfico, que se iba acuñando durante la postguerra, una narración en la que el realismo no tenía cabida y que se fue apoderando tanto de las instituciones oficiales como de los grandes medios de comunicación. Finalmente, estaba el Surrealismo y todo lo que se movía a su alrededor (aunque, a veces, en contra suya). André Breton, Max Ernst y el núcleo

más constante del movimiento habían pasado la guerra en los Estados Unidos, lejos de la escena parisina, esgrimiendo su vocación revolucionaria internacional, aunque sin dejar de implicarse al mismo tiempo en el mundo cultural norteamericano. Mientras tanto, otros artistas más jóvenes, como Wols, Dubuffet, Michaux o Ubac, que durante los años treinta se habían mantenido en posiciones afines al Surrealismo, o incluso participado en las actividades del movimiento, habían permanecido en París durante la guerra y muchos de ellos habían combatido en la Resistencia. Al terminar la guerra estos artistas emergieron como una tendencia no organizada, cohesionada sólo por su doble rebeldía contra la racionalidad moderna en todas sus formas y contra el formalismo plástico que impregnaba la tradición del arte moderno. Jean Dubuffet, que destacó pronto como la figura más llamativa de esa sensibilidad, intentó institucionalizarla como movimiento bajo el nombre de *Art Brut*, dándole, si no una identidad sólida y coherente, al menos un perfil fácilmente reconocible. Sin embargo, la mayoría de los artistas afines, incluyendo algunos de los más destacados, se mantuvieron al margen de la iniciativa de Dubuffet.

Al comienzo de la década de los cincuenta, los artistas de esa tendencia se fueron aproximando al grupo de Hartung y Soulages, así como al Grupo Cobra y a otros grupos y movimientos europeos afines. El crítico Michel Tapié comenzó a articular a partir de esa convergencia un movimiento amplio para el que propuso la denominación de *Art autre*. Tapié fracasó, pero la tendencia ganó fuerza, aunque la denominación que acabó prevaleciendo fue la de *Informalisme*. Configurado así, como una tendencia amplia, homologa-

ble a lo que en los Estados Unidos se llamaba a veces *Action Painting* y a veces *Abstract Expressionism*, el Informalismo jugó, durante unos años, el papel de tendencia artística hegemónica en Europa. Una violenta crisis del mercado del arte acabó con ella en los primeros años sesenta. La mayor parte de las nuevas galerías aparecidas en París a partir de la liberación de la ciudad en 1944 tomaron partido por una u otra de esas tendencias. Muchas, como podía esperarse, se decantaron por el Informalismo cuando este movimiento fue ganando fuerza en los años cincuenta. Aimé Maeght evitó tomar partido, aunque en dos ocasiones parece haber sentido la tentación de identificar su proyecto con una tendencia concreta. La primera ocasión se dio en 1947, aproximadamente un año tras la apertura de la galería. En esos momentos André Breton y su grupo se enfrentaban con el problema del retorno a París. La escena cultural francesa había cambiado mucho mientras ellos estaban en los Estados Unidos y nada garantizaba que fueran bienvenidos. Aimé Maeght se ofreció a hacer de puente. Concebida como una nueva edición de la serie de grandes exposiciones internacionales del Surrealismo de los años treinta, la exposición *Le Surréalisme* en 1947 fue, tanto para Maeght como para los surrealistas, una iniciativa en la que no ahorraron esfuerzos. André Breton y Marcel Duchamp, comisarios conjuntos, hicieron la selección de los artistas y de los autores de los textos del catálogo. Además de invitar a aquellos que seguían fieles al núcleo central del movimiento, como Ernst, Bellmer o Brauner, consiguieron la participación de algunos antiguos miembros, que llevaban años distanciados de Breton, como Arp y Miró. Al mismo tiempo, para demostrar la vitalidad continuada del

Surrealismo, invitaron a numerosos artistas jóvenes, incluyendo una representación significativa de sudamericanos, como Wifredo Lam y Roberto Matta, o norteamericanos, como Dorothea Tanning y David Hare. Breton escribió y dirigió el catálogo con la misma amplitud de criterio, incluyendo textos de amigos, como Peret o Nadeau, pero también de viejos adversarios, como Bataille. Marcel Duchamp no escribió en el catálogo, pero lo convirtió en uno de sus *objets trouvés* montando en la portada la prótesis de caucho de un seno femenino. En el estado actual de la investigación ignoramos si André Breton y Aimé Maeght planeaban dar continuidad a esa iniciativa, convirtiendo la nueva Galería Maeght en un escaparate habitual del movimiento surrealista. Lo cierto, en todo caso, es que esa continuidad no se produjo. Maeght aprovechó la exposición para invitar a algunos artistas, como Miró, Calder o Lam, a exponer regularmente en la galería. Breton por su parte, aunque establecido ahora definitivamente en París, no volvió a colaborar con Maeght más que de modo ocasional. Es posible que el desencuentro se debiera a un malentendido de origen. Maeght se había aproximado a Breton a través de su director de galería, Jacques Kober, que era un poeta de sensibilidad afín al Surrealismo y admiraba profundamente a Breton. Parece plausible la hipótesis de que Breton se desencantara al darse cuenta de que Maeght no estaba dispuesto a someterse a la disciplina estratégica y táctica que la actitud de Kober le había hecho esperar inicialmente. Lo cierto en todo caso es que a los pocos meses Maeght substituyó a Kober por un nuevo director, Louis-Gabriel Clayeux. Por una ironía del destino, el último texto de Kober escrito para la galería apareció en octubre de 1948 en el nú-

mero de *Derrière le miroir* dedicado a la primera exposición personal de Miró. Figuraba allí junto a autores totalmente ajenos, por no decir hostiles al Surrealismo, como Hemingway, Cassou, Kahnweiler o Raynal, y, lo que es peor, junto a otros que formaban parte de la lista de enemigos de Breton, como Éluard, Leiris o Tzara. Tzara, con quien Breton había polemizado, con gran escándalo y violencia, en 1946, reprochándole su aproximación al partido comunista francés, era precisamente quien firmaba el texto principal, titulado *Joan Miró et l'interrogation naissante*. La siguiente toma de posición de Aimé Maeght respecto de las tendencias artísticas de la postguerra se produjo el año siguiente. En mayo de 1949 la galería inauguró una gran exposición titulada *Les premiers maîtres de l'art abstrait*. Se trataba de una iniciativa tan ambiciosa como la del Surrealismo. Había sido concebida en colaboración con el museo de Grenoble, que se preciaba de tener la mejor colección francesa de arte moderno (la del Musée National en París era todavía muy pobre), y había sido confiada al artista, crítico e historiador Michel Seuphor, una de las figuras más prestigiosas en la historia del arte abstracto. Cuando se lee la lista de artistas reunidos en la exposición llama la atención la gran distancia que los organizadores tomaron respecto del *Salon des Réalités Nouvelles* o de la galería Denise Renée. Figuran por ejemplo Picasso y Braque, pero no Auguste Herbin, que proclamaba haber sido el primer pintor puramente abstracto de Francia y presidía ahora el *Salon des Réalités Nouvelles*. La exposición se planteó con un enfoque enfáticamente histórico y didáctico. Se presentó en dos montajes sucesivos: en el primero, bajo el título de *Recherches préliminaires*, se reunieron, como pione-

ros, un grupo de artistas muy diferentes entre sí, desde Picasso, Braque y Léger hasta Mondrian, pasando por Kupka, Kandinsky, Larionov, Goncharova, Villon y los Delaunay, entre otros. En el segundo montaje se incluyeron sólo artistas propiamente abstractos, pero sin atender a que fueran geométricos o no, lo que indica la intención deliberada, por parte de Seuphor y Maeght, de mantenerse al margen de uno de los debates más candentes de la actualidad artística de París en aquellos momentos. No era la primera vez. Al exponer juntos a los dos hermanos Bram y Geer van Velde, la Galería Maeght había puesto de manifiesto ya en 1948 que, en contraste con Denise Renée o la Galerie de France, por ejemplo, no hacía distinción entre la abstracción geométrica y la informal, o lírica. Así como la exposición del Surrealismo había dado entrada a Miró, Calder y Lam, la de la abstracción permitió a Maeght entablar contacto con Arp, artista de quien organizó una exposición personal en 1950, y, sobre todo, con Léger, que se convirtió en uno de los apoyos más efectivos de la galería. En la postguerra, por cierto, Léger practicaba el tipo de pintura figurativa por la que sigue siendo ampliamente conocido aún hoy, pero esto no fue óbice para que Maeght adquiriera también y expusiera importantes pinturas abstractas suyas de los años veinte y treinta. Evocando ahora en nuestra exposición la organizada por Seuphor en 1949, reunimos algunas de esas pinturas abstractas de Léger con otras de Kandinsky realizadas también durante ese mismo período. El pintor ruso había fallecido en París en 1944, poco después de la liberación de la ciudad, y su obra, que había quedado en gran medida en manos de su viuda Nina, era poco visible durante los primeros años de la postguerra. Tras la exposición de 1949

Maeght elaboró con Nina Kandinsky un plan para hacer una serie de exposiciones que fueron recorriendo la trayectoria artística del pintor ruso, desde sus comienzos en Munich hasta su fallecimiento en París. Una exposición adicional dedicada al *Blaue Reiter* en 1962 permitió que el público francés viera por primera vez, ilustrado con obras de Franz Marc, Alexei Jawlensky y August Macke, el contexto que había llevado a Kandinsky al descubrimiento de la pintura abstracta. Puede decirse que, así como la relación con Miró y Calder fue el fruto más importante de *Le surréalisme* en 1947, la establecida con Léger y Kandinsky fue el fruto más importante de *Les premiers maîtres de l'art abstrait*. Estos cuatro artistas, además de Braque, que había sido el primero en entrar en la galería, Chagall, que entró en 1950, y Giacometti, que entró en 1951 fueron, por lo que respecta a los maestros consagrados antes de la guerra, los pilares en torno a los cuales giró la actividad de Maeght durante las décadas sucesivas. Junto a ellos la galería se ocupó también, como hemos visto en el capítulo anterior, de otros artistas más jóvenes. Que respondieran, o no, a las etiquetas de la Abstracción, la Figuración, el Realismo o el Surrealismo parecía importar poco. Como él mismo afirmó en repetidas ocasiones, a Aimé Maeght las tendencias artísticas le dejaban completamente indiferente; lo único que contaba para él eran los artistas, su poética personal. Conviene insistir en la singularidad de esa opción. Como hemos visto al comienzo de este capítulo, la historiografía del arte moderno ha forjado, en un primer nivel, la imagen de una cadena lineal de tendencias sucesivas compitiendo entre sí por ocupar la hegemonía de cada período. En un segundo nivel, una abundante producción his-

toriográfica, consistente en estudios monográficos, se concentra en torno a unos pocos artistas, Picasso especialmente. Y entre esas dos maneras de contar la historia del arte moderno, no parece haber conexión alguna. Esta situación presenta serios problemas. Por una parte, la imagen de la cadena lineal de tendencias ha acabado perdiendo vida y credibilidad, aunque su lugar no ha sido ocupado por ninguna narración alternativa de carácter general. Por otra parte, el crecimiento continuo de la literatura de carácter monográfico es disperso y desigual en calidad y adopta estilos muy diferentes en función del artista estudiado. Su carácter repetitivo y el hecho de que se limite a unos pocos artistas y, a veces (notoriamente en el caso de Miró), a unos pocos años de su producción, deja en la sombra áreas extensísimas de la vida artística del siglo XX. Cuando los historiadores del futuro quieran estudiar por ejemplo la obra última de Braque, tan apreciada hoy por los museos, o la que hizo Miró después de la Segunda Guerra Mundial, es decir a lo largo de lo que fue la parte mayor de su vida creativa, tendrán que estudiar la actividad de la Galería Maeght. En su ámbito podrán descubrir, además, una red de resonancias profundas que permiten establecer líneas de unión entre artistas adscribibles a generaciones y tendencias muy alejadas las unas de las otras. Un tejido de afinidades que se pone de manifiesto por ejemplo en la admiración de Giacometti por Derain, o en la que tanto Giacometti como Chillida tenían por la obra tardía de Braque, Miró por la de Kandinsky, o Kelly por la de Matisse. Y será, quizá, en el reconocimiento de esa constelación de poéticas individuales donde mejor podrán reconocer el espíritu del arte moderno de la segunda postguerra.

IV. MÁS ALLÁ DE LA PINTURA DE CABALLETE

En esta exposición hemos optado por seguir como hilo conductor la serie de publicaciones titulada *Derrière le miroir*. En primera instancia puede describirse como la serie formada por los catálogos de las exposiciones de la Galería Maeght, pero sus características editoriales, que se mantuvieron constantes a lo largo de su existencia durante algo más de treinta y cinco años, responden a una tipología peculiar, que permite relacionar la serie con algunas revistas de los años de entreguerras, como *Cahiers d'Art* o *Minotaure*. Esas revistas tenían una naturaleza híbrida. Por una parte respondían a un propósito informativo, ya que publicaban noticias y comentarios sobre temas de la actualidad artística. Por otra parte se proponían como “ediciones de arte”, refiriéndose a una tipología que tenía precedentes antiguos, pero que había sido refundada a finales del XIX en el ámbito del Simbolismo y de las primeras vanguardias. Las ediciones de arte contenían un texto literario, frecuentemente poético, y una serie de ilustraciones realizadas por un artista. Iban dirigidas a un público minoritario y todos los aspectos de la edición, desde la calidad del papel a la encuadernación, pasando por la composición tipográfica, eran objeto de cuidados especiales. Para las ilustraciones se usaban técnicas de estampación artesanales (calcográficas, litográficas o xilográficas) y el artista que las había concebido dirigía y controlaba todo el proceso. El objetivo era conseguir unas imágenes que, aunque múltiples, no eran reproducciones, sino verdaderos originales. En las primeras décadas del siglo XX se fue generalizando la costumbre de que los artistas, y a veces también los autores de los textos, firmaran los ejemplares de una parte de la edición. En realidad las revistas de arte

del período de entreguerras a las que me he referido cumplían sólo en parte los requisitos que les permitían ser verdaderos originales. Su naturaleza híbrida solía traducirse en un doble sistema de impresión. Sólo se estampaban como originales algunas imágenes, generalmente realizadas en hojas sueltas y encartadas. El resto se imprimía industrialmente. Se trataba de una necesidad derivada de la función informativa de la revista e impuesta por el número relativamente elevado de ejemplares publicados (en comparación con las tiradas muy reducidas de las “ediciones de arte”). Aimé Maeght, que se había formado como litógrafo, solía decir que, más que galerista, se consideraba a sí mismo editor. La amistad con Bonnard y Matisse durante el tiempo de la ocupación en Cannes y Vence contribuyó a confirmarle en esa vocación. Ambos artistas tenían gran interés en las ediciones de arte. Bonnard había destacado como ilustrador desde los comienzos de su trayectoria artística en la última década del siglo XIX. La dedicación de Matisse a esa actividad había sido más tardía. Su primer libro ilustrado, que llevaba como texto un conjunto de poemas extraídos del libro *Poésies* de Mallarmé, apareció en 1933 editado por Skira. Le llevó casi dos años de trabajo. Más aún, fue, junto con la realización de *La Danse* de la Fundación Barnes, prácticamente lo único que hizo durante esos dos años. El esfuerzo por conseguir una interacción satisfactoria entre texto e imagen en ese libro suscitó en él una reflexión sobre el dibujo y el color (a pesar de que el libro era sólo en blanco y negro) que consideró siempre como uno de sus descubrimientos más importantes. *Poésies* de Mallarmé y *La Danse* de Barnes fueron las dos obras que le permitieron salir de la crisis creativa que le afectaba desde 1927. En la década de los

treinta Matisse hizo otros libros ilustrados; pero hacia el final de la década volvió a concebir un proyecto que iba a jugar un papel clave en su trayectoria artística. Como en 1927-30 Matisse estaba atravesando otra crisis de creación, aunque agravada ahora por varios factores externos, como el proceso de separación de su mujer Amélie, los problemas que la guerra y la ocupación traían consigo, y, sobre todo, por una enfermedad grave, que le mantuvo en el hospital durante meses y le puso a las puertas de la muerte. Su respuesta a la crisis fue también un libro, aunque de naturaleza peculiar. *Thèmes e variations* reúne un gran número de dibujos hechos con el propósito de mostrar de modo práctico la concepción matissiana del dibujo y ordenados sistemáticamente en series, con un enfoque didáctico que recuerda el de los viejos manuales artísticos. Un verdadero testamento artístico. El texto consiste en un ensayo, *Matisse en France*, que el artista encargó a Louis Aragon. Por voluntad de Matisse, Aragon se encargó también de buscar editor e imprenta y de supervisar la edición, todo ello en las circunstancias difíciles impuestas por la ocupación alemana.

La publicación de *Thèmes et variations* en plena ocupación coincidió aproximadamente con el encuentro entre Matisse y Aimé Maeght en Vence. No es de extrañar, pues, que el viejo artista alentara entonces al joven Maeght en sus proyectos editoriales. El primero de ellos consistía en una colección de volúmenes antológicos de textos de creación de jóvenes escritores contemporáneos que se iba a titular *Pierre à feu*. Maeght se proponía confiar cada volumen a un artista para que lo ilustrara. Matisse se comprometió a ilustrar el número 2, que apareció en 1947 bajo el título de *Les miroirs profonds*. Para el interior hizo una serie

de retratos de Baudelaire al carboncillo, relacionados con el proyecto, en el que estaba trabajando simultáneamente de hacer una edición ilustrada de *Les fleurs du Mal*. Para la portada, que se iba a tirar en color, usó la técnica de papeles pintados recortados y encolados con la que realizó ese mismo año el que acabó siendo el más celebrado de sus libros ilustrados, *Jazz*, editado por Tériade. La primera exposición de la Galería Maeght en París, inaugurada en octubre de 1945 y dedicada monográficamente a Matisse, tenía un pequeño catálogo convencional con texto de Kober. Fue a lo largo del año siguiente cuando Maeght concibió el proyecto de convertir los catálogos de la galería en ediciones originales, creando una colección muy homogénea, de aparición periódica y numerada como una revista, con el título general de *Derrière le miroir*. El número 1 apareció en diciembre de 1946 como catálogo de una exposición colectiva, reunida bajo el título, evidentemente matissiano, de *Le noir est une couleur*. Como las revistas de entreguerras a las que me he referido más arriba, *Derrière le miroir* tenía una función informativa y se publicaba en tiradas muy amplias. Sin embargo, la calidad editorial era equivalente a la de las ediciones originales. Así, en lugar de ser un simple instrumento al servicio de la exposición y de su difusión comercial, el catálogo era una creación en sí misma. Una creación colectiva, por cierto, en la que los textos juegan un papel de primer orden. La selección de los autores de los textos responde a una concepción general clara y precisa. En los cien números publicados entre 1946 y 1964 participaron unos cincuenta autores. Pocos de ellos eran críticos de arte; los más destacados entre los franceses son Jean Cassou y Jean Leymarie, conocidos ambos por la mirada amplia e historicista

que aplicaban al arte moderno. Entre los extranjeros destaca Lionello Venturi, que aunque comprometido con el arte moderno, era sobre todo un historiador.

Junto a los críticos e historiadores es llamativa la presencia de algunos filósofos. Hay dos casos muy destacados: Jean-Paul Sartre, seguramente el intelectual más ocupado de Francia en aquellos años, escribió un texto para el número 65 de *Derrière le miroir* (mayo de 1954) que marcó indeleblemente la fortuna crítica de Giacometti, y el anciano y sabio Gaston Bachelard escribió para el número 90 (octubre de 1956) un texto luminoso sobre el entonces joven y desconocido Eduardo Chillida.

Es llamativo, para una época en la que los artistas eran poco propensos a hacer declaraciones públicas y preferían el silencio como actitud, el hecho de que varios de ellos escribieran sobre otros artistas. Sus textos, son siempre agudos y enriquecedores, y expresan a veces tomas de posición que siguen pareciendo hoy sorprendentes, como un texto de Giacometti en homenaje del entonces generalmente menospreciado Derain (número 111, diciembre de 1958), o uno de Picasso en defensa del entonces escasamente conocido Wifredo Lam (número 52, enero de 1953).

La gran mayoría de los autores, sin embargo, son poetas. Desde Pierre Reverdy (1889-1960) a Yves Bonnefoy (1923-), pasando por Tristan Tzara (1896-1963), Paul Éluard (1895-1952), Georges Limbour (1900-1970), Michel Leiris (1901-1990), Raymond Queneau (1903-1976), Jacques Prevert (1900-1977) o René Char (1907-1988), las figuras más destacadas de la poesía francesa de mediados de siglo, sin distinción de generaciones o tendencias, colaboraron en las páginas de *Derrière le miroir*. Si atendemos a los textos y a sus

autores, la serie constituye un fenómeno único en el panorama artístico de la postguerra, especialmente si se la compara con las publicaciones de las galerías de Nueva York. Es cierto que allí se daban también casos de empatía mutua entre artistas y poetas, pero son excepciones aisladas en un mar de textos críticos militantes, escritos como armas en defensa de una doctrina o tendencia artística particular o como instrumentos al servicio de su ascenso en el mercado.

Es cierto también que la proximidad entre poetas y pintores ha sido un rasgo destacado del mundo cultural francés a lo largo de todo el siglo XX, empezando por el Simbolismo. Y no cabe duda de que en la convicción de que la mejor lectura de una creación artística o literaria es la que se origina en otra creación artística o literaria resuena la teoría simbolista de las *correspondances*. Pero el número de lecturas cruzadas de ese tipo que se dieron en París durante la segunda postguerra fue, sin duda, mayor que el de los que se dieron durante el entresiglo XIX/XX. Y, lo que es más importante, la afinidad entre pintores y poetas estaba, en los años de la postguerra, imbuida de un sentido del presente histórico, de una experiencia del mundo y de una voluntad de intervenir en él, que nunca se dio en la atmósfera introvertida del Simbolismo. Ese sentido del presente histórico venía de la experiencia compartida de los años treinta y de la guerra. De las grandes interpelaciones morales con que la historia había marcado la conciencia de las dos o tres generaciones de artistas y escritores europeos que habían vivido la guerra y habían compartido la contigüidad cotidiana de la estupidez y del crimen. Por eso en la relación que se establecía entre ellos había afinidad estética; pero también algo más, complicidad.

Un motivo conductor importante de esa complicidad era la ilusión de recuperar la ventana utópica que el movimiento moderno había abierto durante el período de entreguerras imaginando la posibilidad de un arte de alcance universal. Concretamente, desde el punto de vista de la pintura, que seguía siendo la disciplina artística dominante, revivía el deseo de ir más allá de la pintura de caballete, superando las limitaciones sociales implícitas en este formato, y participando eficazmente en la construcción del nuevo repertorio icónico del hombre moderno. En esto la tendencia dominante en el mundo artístico de París, al menos durante los primeros años de la postguerra, iba en sentido contrario al del retorno a la disciplina de la pintura al óleo que la crítica, los museos (y las galerías) estaban preconizando en Nueva York.

La edición de arte, lugar de encuentro entre un escritor y un pintor o escultor, y producida de manera múltiple, era uno de los caminos que apuntaban hacia la superación de la pintura de caballete. Cuando imaginó su carrera de editor, y especialmente cuando imaginó *Derrière le miroir*, de cuyos primeros números llegó a imprimir la cifra increíble de 10.000 ejemplares para distribuirlos en los kioscos de prensa Aimé Maeght participaba en esa ilusión colectiva. Y sin duda esa misma pulsión editorial era una de las cualidades que lo hacían más atractivo a los ojos de los artistas que durante los años treinta se habían sentido atraídos por el libro ilustrado, lo habían añorado durante la guerra y soñaban con aprovechar las oportunidades de la postguerra para reforzar su dedicación a ese tipo de trabajo. Aunque hubiera entre ellos matices diferenciales, tanto Matisse, como Braque, Léger, Miró, o Calder estaban en ese caso.

Pero había otros caminos para ir más allá de la pintura de caballete. Uno de los que tuvieron un mayor recorrido fue el de la cerámica. Miró y Picasso habían descubierto sus posibilidades de modo aproximadamente simultáneo en los años 1940, el primero en Barcelona, el segundo en Vallauris. Aunque cada uno hizo el descubrimiento por su cuenta, sin conocer lo que estaba haciendo el otro, y aunque su manera respectiva de abordar la cerámica era, y continuó siendo, muy diferente, parece razonable suponer que la coincidencia no fue puro azar. Ambos habían participado en su juventud en la vida artística de la Barcelona modernista de comienzos del siglo XX y habían experimentado allí los beneficios de transgredir la frontera que separaba arte y artesanía. Y ésta es efectivamente una de las cuestiones centrales que suscitaba el renacimiento de la cerámica en el seno del movimiento moderno durante los años de la segunda postguerra.

La cerámica tiene dos tipos de implicación que la hacían atractiva para el movimiento moderno. Por una parte, desde el punto de vista de la obra misma, el objeto cerámico cuestiona el pedestal que sitúa la obra de arte fuera del ámbito de la vida cotidiana. Éste fue seguramente el punto de vista con el que más jugó Picasso. Por otra parte, desde el punto de vista de su realización material, la cerámica remite a una *tejné* ancestral, un tipo de saber, o saber-hacer, cuyos orígenes se remontan a los comienzos de la humanidad y que trasciende el saber racional. Para Miró, que creía firmemente que la historia del arte era la historia de una decadencia a partir de las pinturas de la prehistoria, éste era el aspecto más atractivo.

Picasso pudo permitirse, para su propia satisfacción, una producción cerámica numerosísima, a pesar

de que sabía que, en su mayor parte, iba a quedar en los márgenes del mercado, de los museos, y en general de la vida artística institucionalizada. Miró, que estaba en una posición mucho más débil, tuvo que detenerse tras haber hecho unas pocas docenas de objetos en el período 1941-46 en colaboración con su amigo el ceramista Josep Llorens Artigas. Volvió a la cerámica una década más tarde. Y pudo hacerlo con fuerza gracias al apoyo de Maeght, quien no sólo le había ayudado a desarrollar, mientras tanto, el mercado de su pintura y a reforzar en general su posición en el mundo del arte, sino que le alentó con entusiasmo a que trabajara en cerámica y organizó una exposición dedicada exclusivamente a este aspecto de su obra en 1956.

Pero el camino de superación de la pintura de caballete más cargado de significación histórica era seguramente el de la pintura mural. La integración de la imagen pintada en el seno de un espacio específico, de carácter sagrado o dotado, al menos, de un significado colectivo relevante, se había planteado con fuerza ya en el siglo XIX. En el paso del siglo XIX al XX, la historiografía del arte, especialmente la escuela de Viena, contribuyó a darle consistencia conceptual, al tiempo que, por otra parte, emergía como uno de los tópicos más significativos para el incipiente movimiento moderno. Para Matisse, por ejemplo, la pintura mural decorativa fue el tema principal en torno al cual giró su reflexión pictórica durante las primeras dos décadas del siglo XX, y aunque en los años veinte lo abandonó provisionalmente para trabajar en torno a un eje alternativo, que él mismo denominaba “pintura de intimidad”, el encargo para la Fundación Barnes de Filadelfia en 1930 hizo que volviera a plantearse, con

mayor radicalidad que nunca, los condicionamientos pictóricos y estilísticos de la muralidad.

En los años treinta la pintura mural se convirtió en un tema recurrente del debate artístico. Lo fomentaba, por una parte, la vocación utópica de la arquitectura y el urbanismo de configurar, en todos sus aspectos, la manera de vivir del hombre del siglo XX, a través del control de su habitat material, por otra, la aspiración de los movimientos políticos revolucionarios de la época de conseguir un efecto parecido a través del control social. La pintura mural se planteó como una posibilidad efectiva en algunos países, como Italia, Estados Unidos y, sobre todo en Méjico, y como una hipótesis teórica relevante en muchos otros lugares. En París los ensayos más importantes se dieron con ocasión de la Exposición Universal de 1937 y entre ellos se cuentan, por ejemplo, el retorno de Picasso a la pintura con *Guernica*, después de una larga crisis durante la cual prácticamente había abandonado la pintura, o la gran pintura mural de Miró, *El Segador*, expuesta junto a *Guernica* en el pabellón español de la exposición.

En Francia el final de la guerra parecía ofrecer nuevas ocasiones para la muralidad y la integración de la pintura y la arquitectura. A finales de 1947 Matisse recibió el encargo de decorar la pequeña capilla de las monjas dominicas de Vence y abandonó completamente la pintura de caballete para sumergirse en ese trabajo hasta su compleción en 1951. Otros artistas, como por ejemplo Léger, dedicaron también una gran parte de sus esfuerzos a la decoración de nuevos edificios religiosos. El ejemplo más importante de integración entre color, luz y espacio en un edificio religioso construido en esa época fue seguramente el de *Notre Dame du Haut* en Ronchamp, inaugurado en 1955, aunque

aquí tanto el edificio como las pinturas, vidrieras y mobiliario son obra de Le Corbusier. El propósito de integrar pintura y arquitectura se registra también en edificios públicos de carácter no religioso, aunque los ejemplos más importantes se construyeron fuera de Francia. En 1947, por ejemplo, Miró recibió el encargo de pintar un gran mural para la Universidad de Harvard. Lo terminó el año siguiente, poco antes de hacer su primera exposición en la Galería Maeght. En 1949 recibió el encargo de pintar otro mural para un edificio diseñado por Walter Gropius en Cincinnati. Son los primeros ejemplos de una serie de grandes murales públicos a los que el artista dio siempre la máxima importancia y que contribuyeron de manera decisiva a difundir su popularidad en la segunda mitad del siglo. La crítica y muchos sectores del mundo del arte de la segunda mitad del siglo, incluyendo naturalmente el mercado en sus registros más altos, han considerado siempre con reticencia estos ejemplos de arte público. Aimé Maeght en cambio, siempre los alentó. La segunda exposición que hizo en su galería, inaugurada en febrero de 1947, era una colectiva, titulada *Sur les quatre murs*. Estuvo prologada por Michel Seuphor, y en ella se reunían varios proyectos de pintura mural. Fue el primer ejemplo de una línea que se mantuvo como una de las constantes de la programación de la galería. Aunque es necesario reconocer que, poco a poco, la línea se fue debilitando.

Cabe pensar en dos razones para ello. La primera estriba en la naturaleza misma del arte público, poco compatible con las posibilidades físicas e institucionales de una galería de arte. La segunda es más impalpable pero más importante y radica en la lenta pero profunda transformación histórica que afectó al

movimiento moderno a partir de mediados los años sesenta. Conforme se convertía en la expresión artística hegemónica y, luego, prácticamente, única del siglo XX, conforme se institucionalizaba, identificándose cada vez más con el mercado, con sus juegos de fuerza y sus estrategias, iba perdiendo el fermento de utopía social que lo había animado de manera tan intensa durante los años veinte y treinta. La idea misma de arte público comenzó a perder significado.

Para algunos artistas que habían trabajado con la Galería Maeght durante las primeras décadas de la postguerra, especialmente Miró, la ocasión más propicia de satisfacer su aspiración de ir más allá de la pintura de caballete fue tardía y se presentó bajo la forma de una iniciativa ajena a la actividad profesional de la galería, aunque asociada a las personas de Aimé y Marguerite Maeght. Tras el fallecimiento, en plena adolescencia, del segundo de sus hijos, Bernard, pensaron que el mejor modo de defender su memoria frente a la erosión del tiempo sería la creación de una fundación dedicada al arte moderno. El proyecto comenzó a concretarse en la segunda mitad de los años cincuenta. En un lugar del campo próximo a la población de St-Paul-de-Vence, los Maeght imaginaron un edificio amplio y luminoso concebido para exponer pintura y escultura moderna.

La primera decisión importante fue la elección de arquitecto. Finalmente los Maeght encargaron el proyecto al español Josep Lluís Sert, director de la Escuela de Arquitectura de Harvard y uno de los discípulos más próximos de Le Corbusier. Dedicado prioritariamente a la enseñanza y a la práctica profesional del urbanismo, Sert había construido poco, pero su experiencia en ese campo era relevante. En 1937 había sido

(junto con Luís Lacasa) el autor del edificio del pabellón español de la Exposición Internacional de París, el que había albergado *Guernica* y *El segador* de Miró, junto con otras numerosas obras de arte. Con Miró, Sert había desarrollado una estrecha amistad durante los años treinta, cuando ambos vivían en Barcelona. Sert, que desarrollaba una actividad política y cultural de primer orden al servicio de la frágil esperanza que suponía el gobierno republicano español, fue integrando a Miró en la vida de la ciudad. Comenzaron a compartir actitud y, también, a imaginar posibilidades de colaborar en proyectos de integración entre arquitectura y pintura. Pero pronto, con el estallido de la guerra civil tuvieron que abandonar España, Miró para ir a París y Sert a Nueva York. Terminada la guerra, en 1939, mientras Miró volvía a España, Sert se quedó en Estados Unidos. Fue él quien invitó a Miró a Harvard en 1947 para que hiciera el mural de la Escuela de Graduados al que me he referido más arriba y quien se lo recomendó a Gropius para el mural de Cincinnati. A comienzos de los años cincuenta Miró pidió a su amigo que diseñara su nuevo estudio en Palma de Mallorca.

El estudio de Palma puede considerarse como la semilla del árbol que iba a ser el edificio de la Fundación Maeght. Para Sert, como para Miró y para Maeght, el paradigma del espacio ideal para exponer la obra de un artista moderno era su estudio. El edificio de la Fundación es, así, un organismo compuesto por espacios expositivos que son como estudios de artista. Salas de dimensiones generosas, aunque no muy grandes, pensadas para optimizar la recepción de la luz natural y el aislamiento, aunque en contacto con el exterior y la naturaleza. El vocabulario arquitectónico, acorde con la tradición de movimiento moderno en su período de

plenitud, es de una gran sencillez, casi elemental. Muros portantes de ladrillo rojo visto o de piedra seca, a la manera de las construcciones rurales del Mediterráneo, bóvedas de hormigón visto, pavimento de barro cocido, carpinterías metálicas extremadamente sencillas, algunas celosías de hormigón pintado de blanco para modular la luz y poca cosa más.

La volumetría del conjunto es muy abierta. Las salas de exposición se intercalan a lo largo de los distintos recorridos con espacios al aire libre en forma de patios abiertos, creando transiciones graduales y complejas entre exterior e interior. El edificio se asienta en la ladera de una colina rocosa, con vistas que se extienden hasta el mar, adaptándose con naturalidad a los desniveles del terreno. Está rodeado por un jardín de dimensiones generosas, aterrazado en parte, plantado de pinos, con algún pequeño macizo para flores y plantas anuales. El agua está discretamente presente, por ejemplo en una pequeña piscina decorativa plana que llena uno de los patios semiabiertos, o en un pequeño juego de albercas de apariencia rural construidas en piedra seca. En un bloque aislado, cercano a la entrada, hay una pequeña capilla. Todo el conjunto está rodeado por un muro de cierre de altura modesta construido en piedra seca.

Conforme avanzaba el proyecto los artistas de la galería se fueron implicando en él. Braque, por ejemplo, que murió antes de que el edificio estuviera terminado, ofreció una vidriera para la capilla y la decoración en mosaico del patio del agua. Hay esculturas de Calder en el interior y en el exterior, jugando con la luz del sol y las sombras de los árboles. Tal-Coat trabajó en el muro de piedra seca de cierre del recinto, mimetizando la huella de su acción con el anónimo sistema

constructivo del muro mismo. Giacometti eligió el espacio menos sertiano del conjunto. Un patio exterior de paredes altas y desnudas de ladrillo, totalmente abierto por uno de sus lados. Un escenario que parece dibujado y construido para que resuene en él la tensión dramática de sus figuras.

La intervención más importante es, como cabía esperar, la de Miró. Consiste en un conjunto de obras seleccionadas y realizadas por el artista como si hubiera querido condensar en un microcosmos toda su experiencia creativa. Están dispuestas al aire libre, integradas en el jardín, entre sus terrazas, adheridas a los muros, colgadas de las piedras de las albercas, o irguiéndose desmesuradas contra el cielo. Son de dimensiones, morfología y carácter extremadamente dispares. Están hechas de materiales diversos, aunque predomina la cerámica, creada en colaboración con Artigas. Son inseparables del lugar preciso y concreto en el que Miró, Sert y Artigas las fueran emplazando, una a una, antes de darles, incluso, forma y existencia material, en un largo juego que se extendió durante años después de la inauguración del edificio y en el que se resumían muchos años de amistad y actitudes compartidas. Llevan nombres como *el pájaro de la torre*, *el lagarto*, *la gárgola*, *el arco de la fundación*, *la diosa*, *la horca*, *el cuadrante solar*, *la mujer despeinada*, *el pájaro solar*, *el pájaro lunar*. Todas juntas se llaman *laberinto* y son, con toda seguridad, uno de los puntos más altos de la trayectoria artística de Miró. ■

La Fundación Marguerite y Aimé Maeght se inauguró en el verano de 1964 y ese, ya lo hemos dicho, es el término que hemos escogido para cerrar el período que presentamos en esta exposición.