

“DE MANET A NUESTROS DÍAS”: DERIVAS DE UNA EXPOSICIÓN ANACRÓNICA^{1,2}

“FROM MANET TO OUR DAYS”: DRIFTS OF AN ANACHRONISTIC EXHIBITION

Cecilia Bettoni Piddo³, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Valparaíso, Chile

Resumen

Entre junio de 1949 y agosto de 1950 circuló por diversos países de América Latina la exposición de pintura francesa contemporánea “De Manet a nuestros días”. La muestra, organizada por el gobierno de Francia, se enmarcaba en un proyecto de recuperación de la hegemonía cultural parisina, posición que había sido hábilmente arrebatada por Nueva York durante la década del cuarenta. Este artículo detalla las complejas gestiones que permitieron la llegada de la exposición al continente americano, así como las premisas estético-políticas que la motivaron, para luego enfocarse en la recepción crítica que la muestra tuvo en algunas de sus locaciones. Siguiendo una metodología comparativa, se propone calibrar el estado de los sistemas de arte regionales hacia 1950, para comprender cuáles fueron los efectos que tuvo la exposición en las discusiones estéticas y teóricas que marcaban entonces la fisonomía de la crítica de arte sudamericana.

Palabras clave

América Latina; arte moderno; crítica de arte; Escuela de París; hegemonía cultural

Abstract

Between June 1949 and August 1950, the exhibition of contemporary French painting *From Manet to our days* toured several Latin American countries. The exhibition, organized by the French government, was part of a project to recover the Parisian cultural hegemony, a position that had been skillfully snatched away by New York during the 1940s. This article details the complex efforts that allowed the arrival of the exhibition to the American continent, as well as the aesthetic-political premises that motivated it, and then focuses on the critical reception it had on some of the locations. Following a comparative methodology, we propose to calibrate the state of the regional art systems towards 1950, to understand the effects that the exhibition had on the aesthetic and theoretical discussions that outlined the physiognomy of South American art criticism.

Keywords

Art Criticism; Cultural Hegemony; Latin America; Modern Art; School of Paris

Desvistiendo santos: avatares de la organización de una exposición de pintura francesa en América Latina

Entre las numerosas tareas de reconstrucción material y simbólica que Francia debió enfrentar tras la Segunda Guerra Mundial, y que implicaron una serie de ajustes que le permitieran tomar posición en el emergente mapa geopolítico de la Guerra Fría, una empresa de vital importancia fue recuperar su hegemonía cultural, sin duda debilitada por la creciente avanzada del expresionismo abstracto estadounidense. Como señala Serge Gilbert (1983), la institucionalidad artística norteamericana había capitalizado con impecable eficiencia la oportunidad abierta por la ocupación del territorio francés y la intervención de sus principales circuitos artísticos. Comandados por Alfred Barr en el MoMA y Clement Greenberg en la prensa especializada, el expresionismo abstracto se alzó rápidamente como la nueva vanguardia internacional y Nueva York tomó el relevo de París como centro gravitacional del arte moderno⁴. La institucionalidad parisina no pudo captar inmediatamente este desplazamiento, aunque, de haberlo hecho, tampoco habría tenido la fuerza para contrarrestarlo. Aturdida y humillada, intentó aferrarse como pudo a un prestigio cultural forjado por una tradición caída en el descrédito (Guilbaut, 1990)⁵.

A la novela policial tejida por los intercambios artísticos que se produjeron entre Francia y Estados Unidos entre 1946 y 1954, habría que añadir un capítulo no menor que tuvo lugar en Latinoamérica. La arremetida francesa fue aquí cuidadosamente orquestada. Si algo podía seguir ostentando Francia era una larga experiencia en los tinglados del imperialismo cultural que, desde el siglo XIX hasta comienzos del XX la habían consagrado como lugar de peregrinación para artistas latinoamericanos. Apoyándose en ella, su estrategia consistió en revivir el relato de un arte moderno nucleado en París como fuente y continuidad de la vanguardia. Para ello, explica Guilbaut (2007), era imperativo tramar la experiencia de la guerra dentro de una historia continua y sin fisuras que asegurase la posición francesa en la tradición artística occidental.

Una de las apuestas consistió en organizar una exposición itinerante que recorrería durante un año distintas ciudades latinoamericanas para exhibir las pruebas irrefutables de su prestigio artístico. Por supuesto, no se trataba solamente de juntar un montón de pinturas de artistas consagrados, sino de pergeñar junto a esos cuadros otros de artistas jóvenes y menos conocidos, de modo tal que la cronología propuesta tuviera la eficacia esperada: Francia no solamente era la cuna del arte moderno, sino también una escena decisiva en los derroteros del arte contemporáneo. La muestra, titulada escuetamente “De Manet a nuestros días”, fue exhibida en

Argentina, Brasil, Venezuela, Perú, Chile y Uruguay entre 1949 y 1950, y el gobierno francés puso en su organización todas las sutilezas de la diplomacia cultural.

El proyecto comenzó a gestarse a mediados de 1948 en las reuniones de la Association Française d'Action Artistique (AFAA)⁶, un órgano dependiente del Ministerio de Asuntos Extranjeros encargado de promover el patrimonio cultural francés. La tarea era compleja pues, como relata Emanuelle Pollack (2019), el acervo artístico francés había sido severamente mermado durante la Ocupación: numerosas colecciones privadas fueron confiscadas y vendidas, ya sea en el mismo mercado parisino o en el extranjero, mientras que obras pertenecientes a los museos nacionales sufrieron un destino similar o fueron simplemente destruidas.

Consciente de estas dificultades, Philippe Erlanger, director de la AFAA, comenzó en enero de 1949 a delinear los aspectos prácticos de la exposición⁷. Su objetivo no era solamente recordar a los países latinoamericanos el estatuto de modelo de la tradición artística parisina, sino particularmente legitimar el carácter vanguardista de la producción francesa contemporánea. Erlanger reclutó como asesores a René Huyghe, conservador del Louvre, y a Jean Cassou, conservador del Museo de Arte Moderno de París. A su vez, estos sugirieron incluir a Gaston Diehl, un crítico de arte que durante la Ocupación había fundado el Salon de Mai (1943) y el Mouvement des Amis de l'Art (1944), una asociación orientada a la difusión, especialmente en provincias, del arte moderno. A pesar del precario estado en que el expolio nazi había dejado al acervo museístico francés, Diehl consideraba que no era posible pensar un proyecto de esta envergadura sin incluir al impresionismo: las nuevas corrientes de la pintura francesa solo serían valoradas por el público sudamericano si se las entroncaba con esa tradición.

Las negociaciones se desarrollaron en varios frentes simultáneos. Mientras Cassou iniciaba las gestiones con museos franceses y artistas consagrados para obtener el préstamo de telas —esfuerzos que reportaron apenas quince pinturas—, Diehl establecía los contactos con galerías comerciales y colecciones privadas que poseyeran obras de artistas jóvenes, lo que implicó un acelerado proceso de juicio crítico a la pintura contemporánea. Entretanto, Erlanger movía los hilos del Estado para asegurar un contingente de obras que permitiesen visualizar la tradición y continuidad de la pintura francesa en Latinoamérica.

A fines de abril de 1949, Erlanger elaboró un extenso informe donde detalló las gestiones realizadas y los obstáculos que habían ido surgiendo. El principal problema era la obtención de obras de Picasso, Braque, Bonnard, Gauguin y La Fresnaye. El primero rechazó tajantemente participar

en la exposición sudamericana, arguyendo que se trataba de “países carentes de interés e ignorantes en cuanto al arte moderno” (Erlanger, 20 de abril de 1949), mientras que las obras de los siguientes ya estaban comprometidas para otras exhibiciones. Fuera de estos casos puntuales, el problema seguía siendo la presentación mínimamente adecuada del periodo impresionista. La solución estaba literalmente al alcance de la mano, en un conjunto de pinturas de la Colección Matsukata que habían sido puestas bajo custodia del Museo de Arte Moderno de París⁸. Se trataba de una colección de arte francés de primer nivel que el empresario japonés Kojito Matsukata había comenzado a reunir a comienzos de la Primera Guerra pensando que algún día fundaría con ellas un museo de arte francés en Japón. Sin embargo, al finalizar la Segunda Guerra la colección fue confiscada por el Estado francés, en cumplimiento de una ordenanza gubernamental que señalaba que los bienes de enemigos debían ser puestos bajo custodia estatal. Erlanger había puesto sus ojos en catorce telas. Sin embargo, no se trataba aquí de convencer a marchantes, directores de museos o artistas ávidos de reconocimiento local y fama internacional, sino a un organismo estatal. Las negociaciones iniciales fueron poco auspiciosas, y Erlanger se vio obligado a escalar la solicitud al Ministerio de Finanzas, argumentando que el proyecto de la exposición, de particular interés para el gobierno, sería desechado si no se contaba con las telas de la colección Matsukata. La intercesión surtió efecto y la autorización para la entrega de las obras fue emitida el 9 de mayo de 1949, con lo que se completó el conjunto de piezas que sería enviado a Buenos Aires pocos días más tarde.

Con todo, los organizadores no estaban realmente convencidos de haber reunido una colección lo suficientemente sólida y coherente como para tener el efecto esperado ante los ojos del público y de la crítica sudamericana. La opinión de Jean Cassou es, en este sentido, elocuente: confrontado al listado definitivo de obras elaborado por Diehl a comienzos de mayo de 1949, dirá que le parece más ventajoso presentar la exposición proyectada en su estado actual que desecharla, siempre que se precise que se trata de una muestra de las corrientes actuales de la pintura francesa, y que el catálogo incluya un prólogo breve (ya encargado a René Huyghe y al mismo Diehl) explicando sus orígenes (Cassou, ca. mayo 1949).

De París a Buenos Aires: últimos ajustes y desajustes

Levantada en tan solo cuatro meses, llena de lagunas y con más dudas que certezas, la exposición salió de Bordeaux hacia Buenos Aires el 14 de mayo de 1949. Sin embargo, las dificultades no habían quedado atrás y el trecho por recorrer era, en todo sentido, enorme. Si bien los obstáculos

“artísticos” habían sido superados, al momento del zarpe el itinerario efectivo que realizaría la exposición seguía siendo incierto, pues varios países no habían confirmado todavía las fechas en que podrían acoger la muestra ni tampoco habían accedido formalmente a las condiciones económicas que les corresponderían como contraparte.

En efecto, una exposición como la proyectada requería un financiamiento que el Estado francés no podía asumir por entero. El presupuesto asignado alcanzaba para cubrir el costo de embalaje y transporte hacia Sudamérica, los seguros comprometidos, y los honorarios y viáticos del personal. Quedaba por financiar el transporte de la exposición entre las distintas locaciones, las salas de exhibición, la impresión de los catálogos y la estadía de un comisario técnico que acompañaría la muestra durante todo el circuito, costos que debía asumir cada país. Aparentemente, el gobierno francés había pensado que esto último sería fácil: la muestra había sido promocionada como un hito de tal magnitud que ningún país podría permitirse rechazarla. Este exceso de confianza hizo que las gestiones con cada embajada se iniciasen tardíamente, y cuando la colección zarpó desde Bordeaux, solo Argentina y Brasil habían respondido favorablemente. Todos estos avatares debieron ser enfrentados por Charles Chénier, quien había asumido el cargo de comisario técnico, función que ya había cumplido para la exposición “De David a nuestros días”, que circuló por distintas ciudades del continente en 1939.

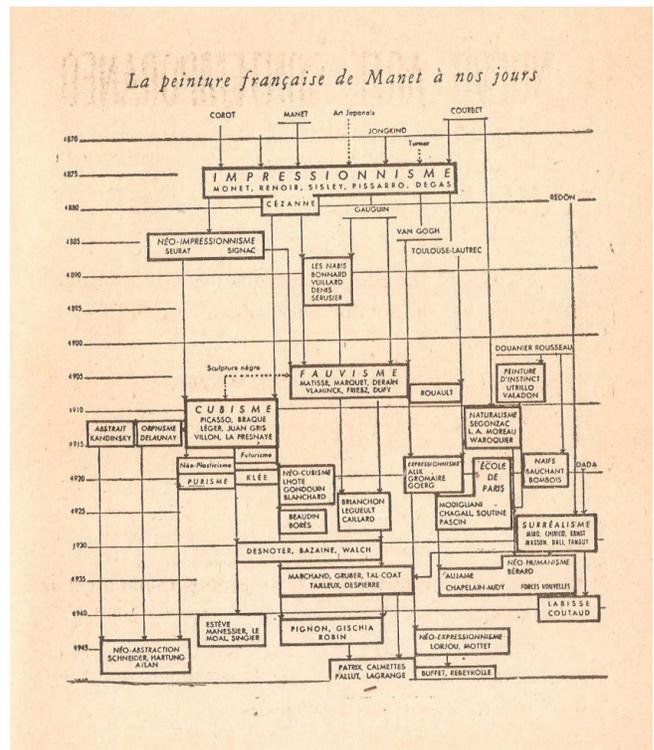


Figura 1. Diehl, 1950, p. 79.

Como era habitual, la exposición iba acompañada de un catálogo oficial, en cuya elaboración el gobierno francés puso especial cuidado. Los contenidos fueron los mismos para todas las locaciones, salvo variaciones menores que se produjeron por el reemplazo o eliminación de algunas obras⁹. El catálogo se iniciaba con los textos de René Huyghe y Gaston Diehl. A ellos se sumaba un apartado de reseñas biográficas de cada artista que participaba en la muestra, junto con la información técnica de las obras expuestas, que fue redactada por un funcionario de la Dirección de Relaciones Culturales de Francia. Finalmente, se anexó un conjunto de esquemas (Figuras 1 y 2) —elaborados por Diehl a la manera del famoso diagrama de flujos del arte moderno de Alfred Barr (Figura 3)—, que buscaban establecer las filiaciones entre los artistas y movimientos que componían la exhibición, así como los aspectos formales y teóricos que los definían¹⁰. Su aspecto didáctico es engañoso: debemos leerlos, junto con Andrea Giunta, “como arquitecturas ideológicas” tendientes a consolidar ciertos “relatos civilizatorios” que revelan “hasta qué punto [el canon del arte moderno] fue blanco y masculino, o, en otros términos, racista y patriarcal” (2020, p. 56).

Los textos de Huyghe y Diehl articulan un tándem estratégico en la tarea de reforzamiento de la hegemonía parisina. En ambos casos, el bajo continuo de los argumentos es el del “genio francés”, que no se restringe solo a los grandes maestros parisinos, sino también, por tradición, a sus epígonos. “Continuidad de la pintura francesa”, el ensayo de Diehl trabaja fuertemente en esa dirección. No solo ironiza con “las ramas aparentemente agotadas del arte francés”

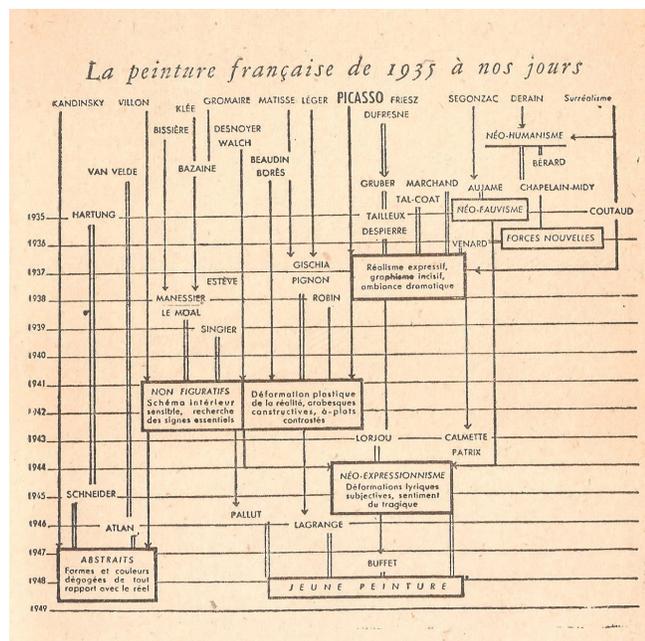


Figura 2. Diehl, 1950, p. 81.

(1949, p. 13), sino que apunta a la diversidad de sus corrientes como fuente misma de su continuidad. Cubismo y fauvismo no son dos movimientos contrapuestos, sino que entre ellos “se van urdiendo lazos invisibles que unen los hombres con los hombres, las generaciones con las generaciones” y que irán labrando “cada uno por su cuenta, el feudo común del arte moderno” (p. 13). Tras el periodo de entreguerras y de la Ocupación, que Diehl narra en clave poética, “se realiza un concurso espontáneo de todas las fuerzas, tiende a manifestarse una toma de conciencia unánime: ha nacido una nueva pintura, como de milagro” (p. 15). Esa sutura milagrosa es justamente producto del “genio francés” y pretende, a fin de cuentas, estructurar un relato épico donde Francia vuelve a emerger como heroína de la trama cultural: los efectos de la barbarie solo pueden ser procesados y superados recurriendo a un nuevo idioma visual que anude “lo plástico y lo humano, lo sensible y lo espiritual. ¿No es esa la mejor prenda de la vitalidad y la continuidad de nuestros esfuerzos?” (p. 17).

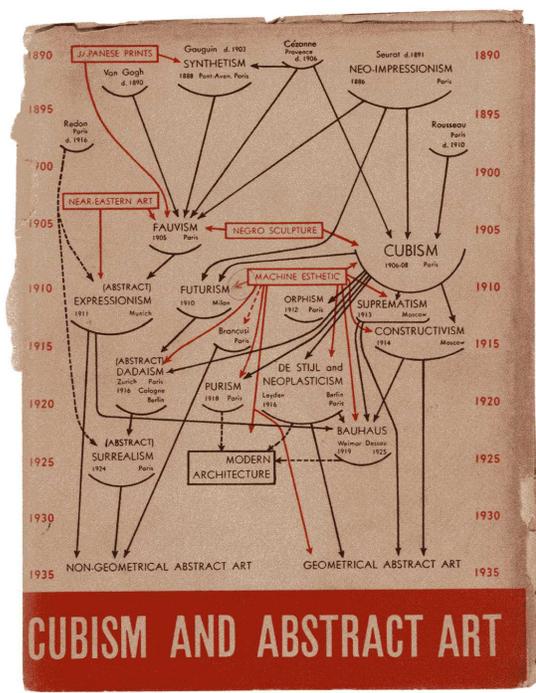


Figura 3. Greenberg, 1936, portada.

Esa pregunta, que es más bien una afirmación, cierra el texto y pretende también suturar las heridas de la guerra (por cierto, habría que preguntarse cuál era, para Diehl, ese acontecimiento trágico que era necesario superar. ¿Se refiere a la Ocupación? ¿Al colaboracionismo? ¿Al orgullo herido? ¿A la hegemonía hipotecada? Nada de eso aparece mencionado y, sin embargo, constituye el fondo latente de la empresa francesa de posguerra).

La estandarización del catálogo y de la exposición revela un punto ciego que en 1950 —y todavía hoy— constituye un nudo problemático para el campo cultural: ¿es posible pensar América Latina como un territorio homogéneo? En ese sentido, es lícito preguntarse cuánto sabía realmente Francia de los procesos artísticos y culturales que aquí se desarrollaban. El modelo francés había acaparado largamente la atención de los países latinoamericanos, pero esa atención no había sido recíproca. Denis Rolland se refiere a un “fantasma de superioridad” francés, cuya ignorancia y desinterés respecto de estas latitudes termina dibujando “un objeto latinoamericano global, borroso e impreciso” (2008, p. 305) en el que vagamente se distinguen, aún a fines de 1930, dos percepciones: una América negra, indígena y exótica, y una América blanca, “a veces percibida como ‘transubstanciación’ de la ‘civilización occidental’” (p. 306).

Dado lo anterior, ¿qué medidas tomaron los organizadores franceses para situar la muestra en cada territorio? Los archivos ofrecen varias pistas. Por una parte, es evidente que Francia reconocía a Argentina, Brasil y Venezuela como países cuyo medio cultural era más sólido que el del resto del continente. Prueba de lo anterior es que solo allí se gestionaron préstamos de obras que pudiesen complementar las lagunas de la exposición, lo que hace pensar que el coleccionismo no estaba tan desarrollado en Uruguay, Chile o Perú. Por otra parte, solo se enviaron conferencistas especializados a esos mismos países: Bernard Dorival a Buenos Aires, Germain Bazin a Sao Paulo y Gaston Diehl a Caracas, mientras que en el resto de las ciudades esas conferencias estuvieron a cargo de Charles Chénier o de figuras locales. Por último, nada hay en los archivos que dé cuenta de un conocimiento de las corrientes artísticas que se estaban formando en Latinoamérica, particularmente aquellas vinculadas con la abstracción no figurativa y al arte concreto que, como veremos, habían empezado a desplegarse durante la década de 1940 con sorprendente coordinación. En cierto sentido, Francia proyectaba una América Latina de preguerra, cuya institucionalidad cultural todavía giraba en torno a las viejas glorias parisinas y que no ofrecería mayor resistencia a una empresa de recolonización cultural (Guilbaut, 1990).

Ahora bien, esa misma cualidad estandarizada de la exposición tiene un reverso productivo. Su rigidez permite establecer una serie de comparaciones a partir de las que es posible componer una cartografía panorámica de los sistemas artísticos regionales. Así, “De Manet a nuestros días” se alza como un modelo ejemplar de lo que María Amalia García ha llamado el “dispositivo de exhibición de intercambio diplomático”, el que permite “comparar tanto las condiciones de producción de la exposición (vinculada con los sectores estatales y privados, cancillerías y embajadas) como la circulación y recepción de la misma en diferentes

contextos” (2016). Los archivos ofrecen para ello tres tipos de documentos: los informes que Chénier elaboró sobre el paso de la exposición por cada país, los reportes de los embajadores franceses y las notas de prensa. Al confrontarlos, aparecen sugerentes contradicciones entre, por ejemplo, los juicios de los críticos locales, hábiles en identificar los puntos ciegos de la exposición y las estrategias civilizatorias que la articulaban, y las versiones oficiales de los funcionarios franceses, igualmente hábiles para relativizar el peso de esas críticas, subrayando por el contrario el impacto en el público y el reconocimiento casi servil del generoso esfuerzo realizado por el gobierno francés.

On n’y verrait que du feu:

tres escenas de la recepción crítica en América Latina.

En el verano de 1944 se publicó en Buenos Aires el único número de la mítica *Arturo*. *Revista de Artes Abstractas*, cuyos editores fueron el poeta Edgar Bayley y los artistas Carmelo Arden Quin y Gyula Kosice. *Arturo* fue una de las primeras plataformas regionales que intentaron coordinar los nuevos derroteros del arte latinoamericano dentro de un proyecto internacionalista (García, 2011). Además de los textos de los editores, que exploraban los esfuerzos de la plástica moderna por liberar la imagen de su función meramente representativa, procurando encausar esos esfuerzos hacia un proceso autónomo de exploración materialista mediado por el concepto de invención (García, 2011), la revista incluía un ensayo de Joaquín Torres García acerca del futuro de la creación literaria y otro del artista Rhod Rothfuss sobre el marco recortado como dispositivo que se proponía desfondar la matriz naturalista del cuadro como ventana. Un año más tarde se conformaba la Asociación de Arte Concreto Invención, liderada por Tomás Maldonado, y en 1946 se articulaba el grupo Madí, comandado por Kosice y Arden Quin. Marcos recortados, coplanares y otros objetos hicieron su aparición en pequeñas salas y galerías de Buenos Aires, siendo relativamente ignorados por la crítica, pero marcando retrospectivamente un punto de inflexión en la práctica artística argentina, cuya onda expansiva llegaría rápidamente a otros países del continente. Por supuesto, estas microhistorias todavía no existían para “el *establishment* francés, que sostenía una línea nacionalista defensora de la *École de Paris*” (García, 2011, p. 86), línea por cierto divergente de la abstracción *froide* a la que los jóvenes porteños adherían.

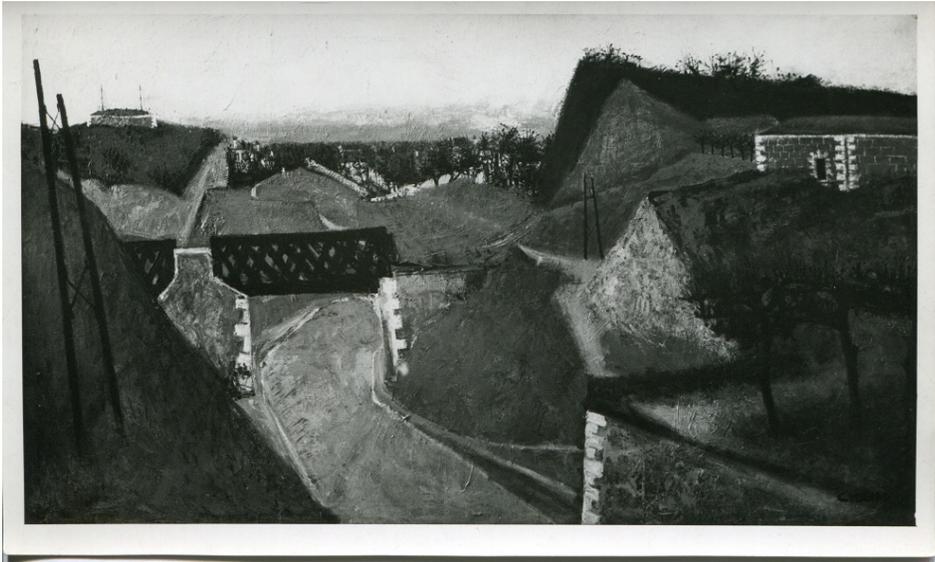


Figura 4. Exposición “De Manet hasta nuestros días”, Claude Venard, *Paisaje de suburbio*, expuesta en el Museo Nacional de Bellas Artes.
Fuente: Fotografía de la muestra. Gentileza MAC.

“De Manet a nuestros días” se inauguró el 28 de junio de 1949 en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, complementada por un impresionante conjunto de treinta y nueve telas facilitadas por coleccionistas argentinos. El reporte de Bernard Dorival vuelve a convocar el “fantasma de superioridad” al que aludía Rolland, esta vez expresado derechamente como desprecio: señala que la prensa desplegó una amplia cobertura y que la recepción “en conjunto fue favorable, a pesar de algunas reservas, ciertamente esperables en un país poco acostumbrado a las audacias de la pintura moderna” (Dorival, 8 de julio de 1949, yo subrayo).

Esas reservas fueron las del crítico Jorge Romero Brest, director de la influyente revista *Ver y Estimar* que experimentaba, en ese mismo momento, una inflexión decisiva de su línea editorial. Como señala Andrea Giunta (2005), en el verano de 1949 Romero Brest viaja por tercera vez a Europa y entra en contacto con las nuevas corrientes del arte francés, lo que marcará un vuelco en la posición respecto de los jóvenes artistas concretos que, hasta entonces, *Ver y Estimar* había prácticamente ignorado. En este sentido, podemos decir que “De Manet a nuestros días” aterrizó en medio de un debate que precisamente empezaba a juzgar las obras incluidas en esa muestra como parte de una tradición que debía ser superada, y cuyo carácter anacrónico se volvió aún más evidente al contrastarla con otra exposición europea que por esos días se inauguraba en el Instituto de Arte Moderno (IAM): “El arte abstracto”, curada por el crítico belga Léon Degand,

que venía de exhibirse en el Museo de Arte Moderno de Sao Paulo (MAM-SP) y que se analizará más adelante. La crítica de Romero Brest elogia en principio la exhibición francesa, pero no esconde sus reparos a la curatoría. Al respecto, señala que el público argentino tuvo “la oportunidad verdaderamente extraordinaria de seguir paso a paso las múltiples evoluciones del arte francés” (1949, p. 6) pero que, dado el extenso arco cronológico abordado, era natural que se produjesen lagunas. A su juicio, los organizadores habían cometido un error estratégico: no habían considerado la familiaridad de la escena argentina con los grandes maestros de la tradición francesa. Interesados en exhibir un panorama excesivamente amplio de esa misma tradición y sus ramificaciones, articularon una exposición donde los grandes pintores estaban mal representados —curiosa expresión que se reitera en casi toda la prensa de la región— y los más jóvenes quedaban a la deriva. “Lo que Buenos Aires necesita”, insiste Romero Brest, “es ver cuadros de Matisse, de Picasso, de Rouault, etc., y todavía más de los jóvenes, a los que muy difícilmente puede conocer, ya que ni siquiera las revistas se ocupan de ellos” (p. 7). Lo que estaba en juego era la eficacia del relato curatorial, que al decir de los textos del catálogo apuntaba justamente a un efecto de conjunto que permitiera establecer una continuidad entre la gran tradición de la pintura francesa y sus derroteros contemporáneos. Pero esa continuidad se desfondaba rápidamente: “los saltos son terribles, las desemejanzas abundantes y las posibles similitudes quedan ahogadas” (p. 8) (Figuras 4 y 5).



Figura 5. Exposición “De Manet hasta nuestros días”, Jean Le Moal, *La mesa redonda* expuesta en el Museo Nacional de Bellas Artes.

Fuente: Fotografía de la muestra. Gentileza MAC.

El crítico Julio Payró fue mucho menos diplomático. A su juicio, el propósito didáctico de la muestra fracasaba precisamente a la medida de su ambición. No solo carecía de “un concepto muy claro de lo que ha ocurrido en los últimos ochenta años en el campo de la pintura”, sino que además los organizadores asumieron que esa falta de claridad pasaría desapercibida para un público periférico: “en Buenos Aires *on n’y verrait que du feu*” (1949, p. 83) señala con ironía, confirmando lapidariamente las presunciones de los franceses sobre la familiaridad del público argentino con el arte francés. Comentando el acierto de Payró, Giunta señala que “la exhibición enviada por el gobierno francés daba cuenta de la dirección dubitativa e ineficaz que podían diseñar críticos como Jean Cassou que (...) desconocían el arte emergente en la escena francesa y estaban lejos de representar las fuerzas vivas de ese momento” (2008, p. 55).

Brasil tampoco había permanecido ajeno a los debates entre figuración y abstracción que habían marcado la década de 1940 en Argentina. Una de las figuras clave fue aquí Waldemar Cordeiro, artista italiano radicado en Sao Paulo desde 1947, quien junto a Luiz Sacilotto y Lothar Charoux integrará en 1952 el grupo de arte concreto Ruptura. Para Cordeiro (1956), toda la cuestión de la abstracción se jugaba en hallar el lenguaje real de las artes plásticas, entendiendo por real un lenguaje objetivo, que no *comenta* la realidad, sino que la produce. Contra el expresionismo de corte figurativo, cuya subjetividad y cualidad de misterio eludían cualquier análisis crítico, Cordeiro (1949) llamaba a repensar la práctica artística desde su materialidad pura: la tela es un plano; sobre ella se elabora una composición que emplea elementos plásticos organizados racionalmente y donde el tema o la anécdota deben desaparecer.

A la par de estos debates teóricos, la institucionalidad cultural brasileña cambió significativamente entre 1947 y 1949 con la apertura de tres museos vinculados a capitales privados aportados por una burguesía cada vez más poderosa. En 1947 se inauguró el Museo de Arte de Sao Paulo (MASP), en cuya fundación colaboraron el empresario Assis Chateaubriand y el marchante Pietro Maria Bardi, mientras que en 1949 Ciccillo Mattarazo creó el Museo de Arte Moderno de Sao Paulo (MAM-SP) y nombró director al crítico belga Léon Degand (García, 2011). Ambas instituciones adoptaron el modelo inventado por el MoMA en 1929: un museo privado que enfatiza su función pública, desmarcándose de la mera conservación y exhibición de colecciones para asumir una labor pedagógica donde la investigación, las conferencias y los cursos para el público masivo ocupaban un lugar importante en la programación anual.

La exposición “El arte abstracto” con la que había coincidido “De Manet a nuestros días” en Buenos Aires se inauguró primero en el MAM-SP en marzo de 1949 con el nombre “Do Figurativismo ao Abstracionismo”. En ella, la continuidad sin rupturas canonizada por Gaston Diehl aparece como una serie de frentes heterogéneos: los abstractos expresionistas del grupo Cercle et Carré, los miembros de Abstraction Création y los abstractos geométricos de Réalités Nouvelles (García, 2011). La mayoría de estos artistas no era de origen francés, pero todos vivían y trabajaban en Francia. Sin embargo, ninguno de ellos fue incluido en “De Manet a nuestros días”. Diehl y Degand solo coincidieron en un conjunto limitado de artistas: Bazaine, Manessier, Le Moal, Villon y Singier.

Las diferencias entre ambas curatorías se expresan también en los textos de los catálogos. Si Diehl se enfocaba en articular la pintura francesa como una tradición sin fisuras, Degand marcaba una clara ruptura entre la pintura impresionista

y posimpresionista, todavía vinculada con la figuración, y la tendencia abstracta que ensaya sus primeros apuntes con los fauves y los cubistas. La cuestión clave, estima Degand, reside en el descubrimiento de la autonomía: “este deseo obstinado de los pintores de concentrar su atención, antes que nada, sobre las cualidades y poderes específicos de su arte” (1949, p. 5), a tal punto que el motivo se subordina a las exigencias plásticas, llegando incluso a borrar todo índice de representación del mundo real. Esto suponía un desafío para el público y para la crítica, pues las categorías con las que habitualmente se juzgaba una obra estaban todavía muy apegadas a ese índice de realidad. La aplicación de las leyes de la figuración a una obra abstracta, necesariamente implicaban su reprobación: se las leía como obras fallidas, ante las que el espectador difícilmente podía orientarse y acababa por calificarlas simplemente como decorativas (Degand, 1949). En el texto de Diehl la palabra autonomía no aparece una sola vez. Y no puede hacerlo porque, en su relato, figuración y abstracción permanecen atadas por la fuerza del “drama humano” y del “aspecto trágico de los acontecimientos” (1949) que ambas deben traducir y superar. Toda pintura, incluso la más abstracta, es siempre testimonial.

“De Manet a nuestros días” se exhibió en Río de Janeiro y Sao Paulo durante octubre y noviembre de 1949, teniendo un éxito de público menor que en Buenos Aires, pero una crítica igualmente severa. Como anticipaban los organizadores, el talón de Aquiles también fue la precariedad de la sección impresionista. El caso más duro fue el de Sao Paulo, donde la tesis general de las críticas, detallada en un informe consular, fue la siguiente: en comparación con la muestra de 1939 (“De David a nuestros días”), donde solo se expusieron obras maestras, “De Manet a nuestros días” incluía telas que estaban lejos de alcanzar ese estatuto y que malamente podían considerarse representativas de los maestros que las firmaban. Otra crítica apuntaba a que “el Brasil, que ya poseía una cultura artística, no era un país en el que pudiesen seguir exhibiéndose obras de segundo orden” (cit. en Mida-Briot, 28 de diciembre de 1949). Una última señalaba con crudeza: “Estamos seguros de que jamás se enviaría una exposición tan incompleta a Norteamérica”, comparando la muestra con “esas pequeñas exposiciones organizadas para las *provincias* sudamericanas con una subestimación excesiva de nuestro espíritu crítico, o quizás con una sobreestimación igualmente excesiva de nuestra buena fe” (Guerin, ca. 1949). Estas críticas no solo refuerzan la tesis de la ignorancia de los organizadores franceses respecto de los medios culturales latinoamericanos, sino que evidencian un desinterés total por reconocerlos como interlocutores. Ese menosprecio no se extingue con esta experiencia en particular: ni siquiera

la Primera Bienal de Sao Paulo (1951) fue considerada lo suficientemente importante como para ser reseñada en las revistas del hemisferio norte (García, 2011).

El siguiente país en el itinerario era Venezuela, cuyo caso permite examinar más ampliamente la compleja posición del modelo francés en Latinoamérica. Gaston Diehl viajó especialmente a Caracas para recibir la exposición y allanar el camino. Además de algunas telas que llegarían desde Francia, gestionó con coleccionistas locales el préstamo de diecinueve obras pertenecientes a Renoir, Gauguin, Sisley, Pissarro, Soutine, Chagall y Dunoyer de Segonzac. La muestra, cuyo paso por Buenos Aires había generado enormes expectativas en el público caraqueño, se inauguró el 22 de enero de 1950 en el Museo de Bellas Artes. Asistieron 3.000 personas y fue considerada por la prensa, de manera unánime, como “un éxito sin precedentes en los anales del museo” (Diehl, 23 de enero de 1950).

La importancia asignada a Venezuela no era antojadiza: en el curso de los últimos años, la influencia francesa en ese país había decaído notoriamente frente a la avanzada norteamericana. En este sentido, la misión de Diehl no consistía solamente en acompañar la exposición, sino en calibrar cuánto terreno había perdido Francia y qué podía hacerse para reparar ese retroceso. El panorama era poco auspicioso. La predominancia del idioma francés en los programas educativos de Venezuela había sido progresivamente reemplazada por la del inglés. La presencia de libros de autores franceses había disminuido notoriamente y las traducciones disponibles eran sumamente precarias. Si bien la élite venezolana seguía prendada de la cultura parisina, la generación más joven “ignora todo lo relativo a nuestro país, y su veneración por el poderío industrial y económico de los Estados Unidos la lleva muchas veces a despreciarnos, dando pábulo a las propagandas extranjeras que quieren disminuirnos y rebajarnos” (Diehl, 12 de febrero de 1950). En este sentido, el éxito de la exposición debía entenderse como un punto de partida y había que capitalizarlo rápidamente. Es necesario, continúa Diehl, “multiplicar nuestras actividades, pero teniendo el cuidado de seleccionarlas con rigurosidad (...) y de alinearlas en un sentido francamente moderno”, pues “la presencia de los Estados Unidos impone una política audaz, incluso agresiva, en todos los ámbitos” (Diehl, 12 de febrero de 1950).

Esa presencia se materializaba, por ejemplo, en la “Exposición interamericana de pintura moderna” patrocinada por el MoMA en febrero de 1948 y curada por el director de la División de Artes Visuales de la Unión Panamericana (UPA), José Gómez Sicre, quien también alentó la fundación del Taller Libre de Arte, un colectivo de artistas que organizó las primeras muestras de arte abstracto en Venezuela a fines de la década de 1940 (Fox, 2016). Entre sus integrantes

se encontraba el pintor Alejandro Otero, quien en 1950 fundaría en París el grupo y la revista *Los Disidentes*. En el primer número, Otero publica un artículo en el que cuestiona la estrategia curatorial de la muestra “De Manet a nuestros días”, apuntando directamente a Gaston Diehl como quien “promulga y espera una resurrección del espíritu impresionista en Venezuela” (1950, p. 3). A juicio de Otero, la muestra era sin lugar a duda un acontecimiento, en la medida en que “hasta entonces ningún conjunto de pinturas de esa calidad había sido visto entre nosotros, y pensábamos con simpatía, sobre todo, en los estudiantes de artes plásticas para quienes esta exposición vendría a ilustrar buena parte de los problemas del arte moderno” (1950, p. 3). Sin embargo, lo problemático eran las lagunas: “Picasso, el Cubismo, el Arte Abstracto no tienen ninguna importancia en esta exposición” (1950, p. 3). En efecto, las dos obras de Picasso incluidas eran cuadros menores dentro de su producción, mientras que el cubismo apenas despuntaba en una obra de Braque. En cuanto a lo que Otero considera arte abstracto, probablemente se estuviese refiriendo a las prácticas constructivas que ya habían empezado a fraguarse en Venezuela, a la par del escenario regional, y que culminarían en las obras elaboradas para la Ciudad Universitaria de Caracas, proyecto liderado por el arquitecto Carlos Raúl Villanueva y donde colaborarían artistas como Jean Arp, Victor Vasarely y Alexander Calder. Se entiende, entonces, que Otero advierta en “De Manet a nuestros días” una refundación mítica de la tradición de la pintura moderna anclada en Francia, cuyo arco se tendería entre los maestros del impresionismo y las nuevas formas de una suerte de expresionismo, encarnadas por Alfred Manessier o André Masson. En un país como Venezuela, que llevaba diez años tratando de romper con una fuerte tradición paisajista, la exposición no podía percibirse sino como reaccionaria.

Con todo, el balance del embajador francés fue positivo. El público venezolano manifestó su satisfacción al poder seguir la evolución a lo largo de un siglo de la pintura en “una Francia que tan a menudo se representa como definitivamente abatida e incapaz de afirmar su presencia en el extranjero”. “Se alegraban”, continúa, “al ver que, a pesar de las afirmaciones de ciertas propagandas (norteamericana e italiana), la pintura francesa seguía viva”. Pero ese éxito debía sopesarse con cautela: quedaba mucho trabajo por delante para que esa apariencia de vida permitiese recuperar la hegemonía perdida, y volver a hacer de América Latina un campo de expansión favorable para la cultura francesa (Bourdeillette, 25 de enero de 1950).

A modo de balance

A la luz de estas tres escenas, es posible hacer diversos señalamientos sobre la inserción de la exposición en la trama cultural latinoamericana de mediados del siglo XX. En primer lugar, se vuelve evidente el desfase entre el modelo estético promovido por la institucionalidad francesa y su vigencia en la región sudamericana. Ese modelo era el producto de un “sentimiento nacionalista de supremacía cultural” que buscaba “construir genealogías que justificaran históricamente la vocación universalista y pionera del arte moderno francés” (García, 2011, p. 117). El carácter de modelo universal del que Francia efectivamente había gozado durante un siglo se replegó, después de 1945, hacia un modelo simplemente nacional (Rolland, 2008). Así, en el momento en que “De Manet a nuestros días” llega a Latinoamérica lo moderno no se identificaba con la Escuela de París sino con la abstracción internacional, que ya estaba siendo discutida por la crítica local y que orientaba diversos proyectos museales a nivel regional. En segundo lugar, la empresa neocolonial parisina partió del supuesto que la suspensión propiciada por la Ocupación también implicó un congelamiento de las actividades artísticas en los circuitos periféricos: su relación asimétrica con Latinoamérica se estructuraba en base a “un doble axioma de anterioridad y de superioridad” (Rolland, 2008, p. 334) que no admitía la posibilidad de que estos territorios pudiesen administrar críticamente el legado parisino o activar propuestas autónomas. Sin embargo, las trayectorias de la abstracción que se desplegaron en Latinoamérica durante las décadas de 1940 y 1950 no fueron meros saldos europeos, sino propuestas profundamente innovadoras que se instalaron como vanguardias por derecho propio (Giunta, 2020). Por último, la crítica de arte, que había forjado sus categorías en estrecha conexión con el modelo francés, ya no se sentía obligada a rendirle tributo, sino que podía, en adelante, plantear sus propias exigencias y relatos. Prueba de ello es que en 1952 Jorge Romero Brest publica su visión de *La pintura europea contemporánea*, empezando a cerrar de esa manera una larga dependencia respecto de la metrópolis parisina. A fin de cuentas, la exposición “De Manet a nuestros días”, orquestada para reactivar la hegemonía francesa y contrarrestar la avanzada estadounidense, fue más bien el punto de inflexión que inició el divorcio de los derroteros del arte en Sudamérica con la tradición, ya definitivamente anacrónica, de la Escuela de París.

Referencias bibliográficas

- Bourdeillette, J. (25 de enero de 1950). *Informe para Robert Schuman*. Amérique du Sud: exposition française *De Manet à nos jours* (554 INVA 1107). Direction des Archives, La Courneuve. Ministère des Affaires Étrangères, París, Francia.
- Cassou, J. (ca. mayo de 1949), *Respuesta a Gaston Diehl*. Amérique du Sud: exposition française *De Manet à nos jours* (554 INVA 1107). Direction des Archives, La Courneuve. Ministère des Affaires Étrangères, París, Francia.
- Cordeiro, W. (1949). Ainda o abstracionismo. En *Waldemar Cordeiro: uma aventura da razão*, (43), Sao Paulo: MAC/ USP, 1986.
- Cordeiro, W. (1956). O objeto. *A&D Arquitetura e Decoração*, 20.
- Degand, L. (1949). Abstractos. En *Arte abstracto, del arte figurativo al arte abstracto* (pp. 5-18). Buenos Aires: Instituto de Arte Moderno.
- Diehl, G. (1949). Continuidad de la pintura francesa. En *De Manet a nuestros días. Exposición de pintura francesa contemporánea* (pp. 13-17). Caracas: Ministerio de Educación y Museo de Bellas Artes.
- Diehl, G. (1950). *De Manet a nuestros días*. Caracas: Ministerio de Educación Nacional.
- Diehl, G. (23 de enero de 1950). *Informe para Philippe Erlanger*. Amérique du Sud: exposition française *De Manet à nos jours*. (554 INVA 1107). Direction des Archives, La Courneuve. Ministère des Affaires Étrangères, París, Francia.
- Diehl, G. (12 de febrero de 1950). *Informe para Roger Seydoux*. Amérique du Sud: exposition française *De Manet à nos jours*. (554 INVA 1107). Direction des Archives, La Courneuve. Ministère des Affaires Étrangères, París, Francia.
- Dorival, B. (8 de julio de 1949). *Informe para Philippe Erlanger*. Amérique du Sud: exposition française *De Manet à nos jours*. (554 INVA 1107). Direction des Archives, La Courneuve. Ministère des Affaires Étrangères, París, Francia.
- Erlanger, Ph. (20 de abril de 1949). *Informe para Louis Joxe*. Amérique du Sud: exposition française *De Manet à nos jours*. (554 INVA 1107). Direction des Archives, La Courneuve. Ministère des Affaires Étrangères, París, Francia.
- Fox, C. (2016). *Arte panamericano. Políticas culturales y Guerra Fría*. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- García, M. (2011). *El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- García, M. (2016). Hacia una historia del arte regional. Reflexiones en torno al comparativismo para el estudio de procesos culturales en Sudamérica. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 38(109), 11-42. <http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2016.109.2576>
- Giunta, A. (2005). *Ver y Estimar*. Una revista, una asociación. En A. Giunta y L. Malosetti (Eds.), *Arte de posguerra. Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar* (pp. 19-36). Buenos Aires: Siglo XXI.
- Giunta, A. (2008). El arte moderno en los márgenes del peronismo. En *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta* (pp. 37-64). Buenos Aires: Siglo XXI.
- Giunta, A. (2020). Adiós a la periferia. En *Contra el canon. El arte contemporáneo en un mundo sin centro* (pp. 45-66). Buenos Aires: Siglo XXI.
- Greenberg, C. (1936). *Cubism and abstract art*. Nueva York: MoMA.
- Guerin, H. (presumed). (ca. 1949). *L'exposition de peinture "De Manet à nos jours"*. Amérique du Sud: exposition française *De Manet à nos jours*. (554 INVA 1107). Direction des Archives, La Courneuve. Ministère des Affaires Étrangères, París, Francia.
- Guilbaut, S. (1983). *How New York stole the idea of modern art. Abstract expressionism, freedom, and the Cold War*. Trans. Arthur Goldhammer. Chicago, Londres: The University of Chicago Press.
- Guilbaut, S. (1990). Postwar painting games: The rough and the slick. En S. Guilbaut (Ed.), *Reconstructing modernism. Art in New York, Paris and Montreal (1945-1964)* (pp. 30-84). Chicago: MIT Press.
- Guilbaut, S. (2007). Pinceles, palos, manchas: algunas cuestiones culturales en Nueva York y París tras la Segunda Guerra Mundial. En *Bajo la bomba. El jazz de la guerra de imágenes transatlántica 1946-1956* (pp. 15-63). Madrid: Museu d'Art Contemporani de Barcelona y Museo Reina Sofía.
- Le Moal, J. (s.f.). *La mesa redonda* [Pintura]. Santiago de Chile, Fondo Fotográfico, Archivo Histórico Museo de Arte Contemporáneo, Facultad de Artes, Universidad de Chile.
- Mida-Briot, G. (28 de diciembre de 1949). *Informe para Robert Schuman*. Amérique du Sud: exposition française *De Manet à nos jours*. (554 INVA 1107). Direction des Archives, La Courneuve. Ministère des Affaires Étrangères, París, Francia.
- Otero, A. (1950). Gastón Diehl promulga y espera una resurrección del espíritu impresionista en Venezuela? En *Los Disidentes: Circulando por América-Latina*, 1, 3-6.
- Payró, J. (1949). De Manet a nuestros días. *Sur*, 177, 82-85.

- Pollack, E. (2019). *Le Marché de l'Art sous l'Occupation* (1940-1944). Paris: Tallandier.
- Romero Brest, J. (1949). Tres exposiciones de arte extranjero. *Ver y Estimar*, 3(11-12), 6-10.
- Rolland, D. (2008). La crise exemplaire d'un modèle européen en Amérique latine: les racines anciennes du retrait du modèle politique et culturel français. *História*, 27(1), 283-344.
- Venard, C. (s.f.). *Paisaje de suburbio* [Pintura]. Santiago de Chile, Fondo Fotográfico, Archivo Histórico Museo de Arte Contemporáneo, Facultad de Artes, Universidad de Chile.

Notas

1 Recibido: 5 de marzo de 2020. Aceptado: 22 de octubre de 2020.

2 Proyecto ANID Fondecyt "De Manet a nuestros días. Derivas latinoamericanas de un proyecto global", n° 3190130.

3 Contacto: cecilia.bettoni@pucv.cl

4 Esta hipótesis ha sido contestada enfáticamente por Andrea Giunta, para quien la Segunda Guerra Mundial no produce un traslado del centro del arte internacional, sino una especie de equalización. Nueva York no es "el centro hegemónico al que se traslada la vanguardia parisina durante la Segunda Guerra Mundial", sino que ese conflicto "implica la articulación de un escenario global en el que se hace visible la actualización generalizada y simultánea de las estrategias de las vanguardias" (2020, p. 46).

5 Ese proceso de decadencia, que Francia se empeñaba en circunscribir al paréntesis de la guerra, echaba raíces mucho más atrás. Si durante el siglo XIX las Luces y la Revolución habían afianzado en Latinoamérica una imagen de Francia como el modelo político y cultural "de una república ideal fundada sobre la modernidad en estado puro" (Rolland, 2008, p. 285), ya en el primer tercio del siglo XX comienza a abrirse una brecha entre ambas, marcada por una diferenciación progresiva entre política, economía y cultura. En este sentido, tras la Primera Guerra Francia ya no era considerada como modelo político y la posición de sus capitales financieros en Latinoamérica se había replegado notoriamente. Solo en materia cultural seguía manteniendo cierto lugar de privilegio, ilusión que, a juicio de Denis Rolland, se debió a que la recesión tardó más en manifestarse en ese campo.

6 Fundada en 1922, su objetivo inicial era proveer formas de distracción para las tropas francesas en el extranjero, organizando para tal efecto giras de intérpretes musicales y compañías de teatro francesas. Su primera denominación fue Association Française d'expansion et d'échanges artistiques, pasando en 1934 a llamarse Association Française d'Action Artistique.

7 Las cuestiones relativas a la organización de la muestra y a su itinerancia fueron elaboradas a partir de documentos

pertenecientes a los Archivos Nacionales de París (cajas 20150042/90, 20144707/152, 20144790/5-8, 20144792/284-285, F/21/8530), y a los Archivos del Ministerio de Asuntos Extranjeros de Francia (cajas 554 INVA 1107 y 1108).

8 La información relativa al secuestro de la colección Matsukata se halla en los Archivos Nacionales de París, sitio Pierrefitte-sur-Seine, caja 20150044/120.

9 Es lo que se ha podido constatar en los catálogos de la exposición en Buenos Aires, Venezuela y Chile. Allí donde se obtuvo el préstamo de obras de coleccionistas locales, los catálogos incluyeron un suplemento que señala el listado de las obras y su procedencia.

10 Este apartado no se replicó en todos los catálogos, pues la crítica en Buenos Aires, primera locación de la muestra consideró que su carácter excesivamente didáctico subestimaba al público local.