

Artes visuales en Occidente
desde la segunda mitad del siglo xx

Estrella de Diego

Artes visuales en Occidente desde la segunda mitad del siglo xx

1.ª edición: 2015

Directora de la colección: Estrella de Diego

Diseño de cubierta: INGenius

Ilustración de cubierta: *Shibboleth*, de Doris Salcedo (Tate Modern, Londres) © Getty Images

Créditos de las ilustraciones:

© Jasper Johns, Kenneth Noland, Lee Krasner, Joseph Kosuth, Dan Flavin, Bruce Nauman, Joseph Beuys, Yves Klein, Shigeo Kubota, Piero Manzoni, Robert Smithson, Mary Kelly, Marina Abramovic, Andreas Gursky, Yinka Shonibare, Judy Chicago, VEGAP, Madrid, 2014. © The Willem de Kooning Foundation, New York /VEGAP/Madrid, 2014. © The Pollock-Krasner Foundation, VEGAP, Madrid, 2014. De la obra: *Jackie (La Semana que fue)*, 1963 © The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc, VEGAP, Madrid, 2014. © R. Hamilton. All Rights Reserved, VEGAP, Madrid, 2014. © Judd Foundation/VAGA, NY/VEGAP, Madrid, 2014. © Louise Bourgeois Trust/VEGAP/ VAGA, New York, 2014.

© Estrella de Diego, 2015

© Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S. A.), 2015

Juan Ignacio Luca de Tena, 15. 28027 Madrid

www.catedra.com

ISBN: 978-84-376-3416-6

Depósito legal: M. 10.390-2015

Impreso en España - *Printed in Spain*

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaran, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

Índice

CAPÍTULO 1. El final del marco clásico	9
La nueva era y el final de la guerra: el viaje transatlántico	11
La Escuela de Nueva York	14
Jackson Pollock: ¿el inicio del <i>happening</i> ?	19
Otras formas de hacer tambalear el marco: el arte madí	26
CAPÍTULO 2. La vida de los objetos cotidianos	31
Pensando «pop»	33
The Independent Group y el pop inglés	38
Los nuevos realistas	42
El pop americano	44
Warhol	47
CAPÍTULO 3. Concretos y minimalistas	53
Concretismos: la modernidad desde América Latina	55
El <i>minimal</i> y la repetición	60
En contra del minimalismo	64
¿Minimalistas cálidos?	66
<i>Arte povera</i>	70
CAPÍTULO 4. Contra el marco	75
Beuys explicando la historia del arte a una liebre y otros procesos	77
El arte «conceptual»	80
Europa y la Internacional Situacionista	82
Otras propuestas políticas desde la supuesta «periferia»	89
<i>Land art</i>	93

CAPÍTULO 5. El triunfo de la teoría	99
Feminismo y teoría de género	101
Del posestructuralismo a la posmodernidad; de la poscolonialidad a la subalternidad	105
Estudios visuales y estudios culturales	110
CAPÍTULO 6. De cuerpo entero	115
El cuerpo del delito	117
Feministas	120
El cuerpo incómodo	126
Entre cuerpos	130
CAPÍTULO 7. La irrupción de la fotografía y otros mitos de los 80	137
Todos fotógrafos: nuevos medios, nuevos coleccionistas	139
¿Foto documento?	144
El final de la unicidad	147
El regreso de la pintura	150
CAPÍTULO 8. Autobiografías: la propia vida, la vida de los otros	157
Formas de narrar la propia vida: YBA (Young British Artists)	159
Multiculturalidad	163
América Latina: más que un descubrimiento del mercado neoyorquino	166
Hacia una nueva autobiografía: la estética relacional	171
CAPÍTULO 9. Museos, centros de arte, bienales: la crítica institucional	177
El debate de los museos	179
El triunfo de las exposiciones temporales	182
Bienales y otros eventos internacionales	185
CAPÍTULO 10. El mundo en transformación (a modo de epílogo)	191
El final de las antiguas periferias	193
Nuevos centros de poder económico	201
¿Y ahora qué?	202
BIBLIOGRAFÍA	207

CAPÍTULO 1

El final del marco clásico



1. Hans Namuth, *Lee Krasner en la casa mientras Jackson Pollock pinta*, hacia 1950

LA NUEVA ERA Y EL FINAL DE LA GUERRA: EL VIAJE TRANSATLÁNTICO

En los años 50 del siglo xx Hans Namuth, el director de cine que había trabajado como documentalista en América Central con asuntos ligados al retrato antropológico, decide filmar al pintor Jackson Pollock mientras trabaja en el estudio de su casa de Springs, en Long Island, no lejos, pues, de Nueva York. Las fotos acaban por formar parte del propio mito del creador, la estrella de la pintura estadounidense de la época, y para el cual, tan importante como la obra en sí misma es la propia puesta en escena del proceso. A partir de esas conocidísimas imágenes, la leyenda será imbatible, ya que todo ocurre, además, en la casa cerca de la cual el artista muere joven una noche despejada en agosto de 1956, después de estrellar su coche contra un árbol.

En ese mismo estudio, sentada en un taburete, mirando atenta, está Lee Krasner [1], pintora también, aunque a menudo se la haya recordado solo como la mujer del gran «genio» norteamericano. Pese a todo, Krasner ha tenido una vida propia antes de convertirse en el álgter ego ineludible del artista. Ha sido estudiante con Hans Hofmann, uno de los creadores más veteranos de la Escuela de Nueva York —el grupo formado en la ciudad por los años 40/50 del siglo xx—, quien, se recuerda, repetía ante sus pinturas la frase terrible que se solía decir a propósito de las mujeres: sus cuadros eran tan buenos que podrían haber sido pintados por un hombre. Sin embargo, bien visto, también entonces, antes de conocer a Pollock, Krasner se andaba camuflando presionada por la época que le había tocado vivir: firmaba con sus iniciales, L. K.; transformaba su nombre Leonore en Lee, más ambiguo, más andrógino. Porque

entonces, en los años 50 del siglo xx, las mujeres debían quedarse cuidando de la familia en los hogares plagados de electrodomésticos que publicitaba el cine del momento: eso se esperaba de ellas, sometidas a todo tipo de exclusiones, meras observadoras de la vida mientras iba pasando.

Ella observa y él crea en trance, al estilo de los chamanes que había retratado Namuth durante sus viajes a Guatemala. En el fondo, también Pollock quiere imitar ciertos «ritos tribales», a los pintores nativos americanos que pintan sobre la arena, sobre el suelo —por esa razón arranca el lienzo del caballete, lo rodea y lo chorrea, trabajando de un modo que aspira a hacer lo que nunca ha hecho Picasso, hasta el momento de hacer las fotos el máximo representante de la modernidad. Después, el estadounidense toma el relevo. Lo hace de un modo tan indiscutible que, si *Las señoritas de Avignon* de Picasso marcan en 1907 el inicio del siglo xx, las fotos de Namuth, donde se muestra a Pollock trabajando, establecen el principio de la nueva era, aquella que divide el mundo en antes y después de la Segunda Gran Guerra; la época que, como tituló su famoso libro Serge Guilbaut, habla de un periodo en el cual Nueva York roba a París la idea de la modernidad. Pero ¿cuál es la idea y de qué modo cambian las cosas?

La respuesta no parece, desde luego, sencilla, dado que, si bien es cierto que aparenta serlo desde el punto de vista demográfico —muchos artistas e intelectuales salen de Europa ya desde finales de los años 30 y coincidiendo con la ocupación nazi—, la manera en la cual este particular éxodo influye en la construcción del arte estadounidense de posguerra —el expresionismo abstracto o Escuela de Nueva York— es un fenómeno muy complejo, a pesar de que con frecuencia se simplifique en el mito fundacional del movimiento —y, por tanto, de la construcción de «lo moderno»— a través de las supuestas implicaciones con el automatismo surrealista.

Pero detengámonos un instante en algunos de esos viajeros que no llegan solo a Nueva York, sino a otros destinos americanos. Ocurre, por ejemplo, con el autor de *Ferdydurke*, novela que despertó una profunda admiración en los círculos intelectuales polacos y que para algunos hubiera debido ocupar el lugar de *La náusea* de Sartre en la literatura. Sea como fuere, igual que las magníficas pinturas de Lee Krasner pasan desa-

percibidas a la historia del arte hegemónica por tratarse de una mujer en los años 50 del 1900, Gombrowicz no ocupa un lugar preeminente en la escena literaria mundial debido a su origen polaco —la periferia de Europa—, mientras Sartre escribe el libro en París, incluso después de la guerra, la ciudad de referencia. Pese a todo, Gombrowicz llega a Buenos Aires poco después de publicado *Ferdydurke* en 1939 y mantiene contactos con la revista de Borges, *Sur*, aunque no termina jamás de relacionarse con el grupo como miembro de pleno derecho.

A los pocos meses, en 1941, llega a Nueva York André Breton, el inventor del surrealismo, y Max Ernst y Mondrian, entre otros, parten hacia la misma ciudad. No son los únicos que huyen de Europa: tres de los iniciadores del fotoperiodismo que empezaba a desarrollarse en los 30, Robert Capa, Henri Cartier-Bresson y Kati Horna, acaban abandonando el Viejo Continente en busca de destinos lejanos —en el caso de la última, México, tras su paso por la España sumida en la Guerra Civil.

Quizás Nueva York, sueño recién estrenado en aquellos últimos años 30, empezaba a consolidarse como una ciudad imprescindible tras la llegada de algunos de los representantes más notorios de las vanguardias históricas e incluso más tras la «invención» de la Escuela de Nueva York —también conocida como expresionismo abstracto, se advertía—, concebida desde la propia ciudad como el movimiento que tomaría el relevo de las viejas vanguardias parisinas, entonces y sin remedio, clausuradas. En todo caso, Nueva York había recorrido un largo camino desde 1913, año de la inauguración del *Armory Show*, la primera exposición donde se trataba de mostrar la vanguardia europea en una ciudad que poco o nada tenía que ver con la imagen que hoy proyecta, en parte debido a la hegemonía que se establece desde los años 50 del siglo xx. En 1913, aún sumergida la pintura estadounidense en unas formas remilgadas y realistas, se mostró tanto a Odilon Redon o Picasso, como el *Desnudo bajando una escalera* de Marcel Duchamp de 1912, obra que despertó el asombro de los visitantes por su novedad inesperada y extraña. Algo esencial había ocurrido en la ciudad tras el paso del *Armory Show*, algo que iba a cambiar el rumbo de los acontecimientos artísticos. Por ese motivo, cuando después de la guerra empezaron a llegar los intelectuales y artistas europeos, Nueva York estaba lista para los grandes cambios que iba a vivir a partir de 1942.

LA ESCUELA DE NUEVA YORK

En la primavera de 1945 la marchante, amiga de artistas, millonaria y animadora cultural Peggy Guggenheim inauguraba en su galería neoyorquina *Art of this Century* —abierta tres años antes, en 1942— la muestra *Un problema para la crítica*, que acabaría por convertirse en un auténtico problema para la crítica a la hora de acotar y definir el nuevo arte americano. En la muestra se exponían obras de algunos surrealistas —Hans Arp, André Masson y Joan Miró— y de un grupo de artistas norteamericanos, al menos de adopción, entre ellos, los citados Hans Hofmann y Jackson Pollock —el más veterano y el más joven del grupo, respectivamente—, Arshile Gorky, Adolph Gottlieb y Mark Rothko. Estos artistas, junto con otros como Robert Motherwell, Willem de Kooning, Barnett Newman o Clyfford Still, formarían lo que la historia del arte ha dado en llamar Escuela de Nueva York o expresionismo abstracto, movimiento que esa historia más contada suele entender como el cambio de hegemonía de París a Nueva York y que se desarrolla entre 1942 —año de la inauguración de *Art of this Century*— y 1956 —fecha de la muerte de Pollock. Cercano a ellos plantea su trabajo el escultor David Smith, prendido de la tradición de los «viejos herreros» —Picasso, González...—, de las experiencias constructivistas e intrigado por la sólida obra de Henry Moore, uno de los más originales escultores de nuestro siglo.

La pregunta parece inevitable: ¿es la Escuela de Nueva York una producción espontánea o se ajusta a unas necesidades políticas? Y, en caso de ser cierta la segunda hipótesis, ¿de qué modo pudo colaborar Peggy Guggenheim con la citada muestra al malentendido? ¿Lo hizo sobre todo de una manera consciente?

En todo caso, parece curioso que se utilice la palabra «escuela» para designar a esos pintores, sobre todo por las implicaciones de grupo compacto que al tiempo tienen y no tienen. Y parece más curioso todavía que se denominen «expresionistas abstractos», teniendo en cuenta la poderosa significación que ambas palabras tienen en la historia del arte. De lo que no cabe la menor duda es del reduccionismo que ambos términos implican y de la complejidad que el fenómeno entraña —pues más que de movimiento artístico habría que hablar de fenómeno. La llamada Escuela de Nueva York representa realmente «un problema para

la crítica», ya que los complejos orígenes y desarrollo del movimiento tienen poco que ver con lo que dice la historia que más frecuentemente circula: no se trata solo de un híbrido entre automatismo surrealista y apuesta abstracta, en el caso estadounidense un tipo de abstracción interior que poco tiene que ver con la de Kandinsky o Mondrian, una abstracción que no abstrae formas sino que libera lo inconsciente, se repite.

La Escuela de Nueva York es, como apunta Guilbaut, más bien una compleja operación de Estado cuyos orígenes se hallan en el deseo mismo de buscar, desvelar y construir la «americanidad» en cuanto mito colectivo. Por esta razón, hablar del movimiento como el resultado espontáneo del encuentro de los viejos maestros europeos con los jóvenes artistas norteamericanos no es solo reduccionista, sino impreciso. Es cierto que el descubrimiento de los europeos —con posiciones abstractizantes y surrealizantes en su mayoría, de Mondrian a Max Ernst— en Nueva York tiene mucha importancia para los jóvenes artistas que aún se sienten deslumbrados por la luz parisina, como probaría el testimonio de Motherwell al decir que había entonces dos alternativas: irse a París o tumbarse en el diván del psicoanalista. Aun así, los factores políticos —el triunfo de los Estados Unidos como únicos vencedores en la guerra y su consciencia de hegemonía económica— desempeñan un papel trascendental en los encuentros; un papel de construcción del mito que se detecta, al menos como deseo, ya en los 30, cuando se crea la WPA (Work Progress Administration), organismo oficial pensado para dar trabajo a los artistas desempleados con una finalidad clara: impulsar las obras públicas. Es también parte de una necesidad de crear un arte local y fuerte, con algo dirigista en su esencia y que se basa en el modelo puesto en escena por Vasconcelos y los muralistas mexicanos una década antes. Desde algunos puntos de vista, en ese deseo de crear un arte estadounidense local y fuerte por parte de la WPA puede encontrarse el embrión de la mencionada Escuela de Nueva York.

Repasemos, pues, muy rápidamente la situación norteamericana en los 40, como la plantea Guilbaut. En el país se da, en primer lugar, un fuerte sentimiento nacionalista ante la guerra; una despolitización de los artistas e intelectuales —tal vez demasiado protegidos desde la oficialidad—, y una postura anticomunista que intensifica la Guerra Fría. Al tiempo, una nueva clase enriquecida va tomando posiciones en la socie-

dad y parece dispuesta a imponer sus gustos. El Museo de Arte Moderno (MoMA), inaugurado en Nueva York a finales de los 20, es una década más tarde la institución consolidada que se impone como modelo del gusto colectivo —y lo será luego también fuera de los Estados Unidos— y poco a poco van surgiendo algunas galerías de arte apoyadas en el nuevo coleccionismo. Lo esencial será, por tanto, crear un arte de consenso que todos sientan como «americano» y que no moleste a nadie para borrar *de facto* la realidad del país: plural y plagado de diferencias. Porque si Norteamérica es grande, tendrá por fuerza que ser una. Además, ese arte no deberá describir historias cargadas políticamente, sino presentarse como el producto ambiguo que no despierte sospechas. Deberá sobre todo ser «moderno».

Se opta, así, por cierto tipo de abstracción que termina imponiéndose como una forma de arte superior, superioridad basada en valores formales que el crítico Clement Greenberg, el más relevante de los años 40-50, se encarga de refrendar en su obsesión por el idealismo alemán. De hecho, la abstracción que «promueve» la Escuela de Nueva York está ligada a la pureza en el arte, a esa eliminación de la sensación espacial —la ventana albertiana— que ni el mismo Mondrian ha conseguido suprimir del lienzo, en palabras de Greenberg. Dicho de otro modo, la abstracción simboliza la confirmación del progreso en las formas artísticas hacia la verdad absoluta, hacia la pureza absoluta.

Como parece fácil de adivinar, se trataba solo de una excusa. La abstracción norteamericana era otra peculiar vuelta al orden extraordinariamente politizada —se anunciaba— que, además, surge en el seno mismo del poder y sus estrategias de control: cuando los cuadros aparentan no narrar nada, se despolitizan y complacen a todos. Es una artimaña repetida que conocen las minorías: para hablar de los problemas en los periodos donde es preciso disimularlos hay que «volverse abstracto». Sobre este punto parece también claro el caso en la España de los 50: el gobierno franquista exportaba el «arte moderno» de Tàpies sencillamente porque era abstracto, porque parecía menos peligroso que determinados tipos de arte social, sin entender que se trataba de un arte político con apariencia despolitizada. A veces, ser moderno puede ser un acto político en sí mismo, un modo de rebelarse —y así lo era en la España de los 50 e incluso años más tarde.

De esta manera, lo único que parece unir a los artistas norteamericanos del periodo es la intencionalidad de movimiento casi desde fuera del grupo y, en ningún caso, las propuestas particulares. Nacidos en su mayoría a principios del siglo xx, afincados algunos en los Estados Unidos siendo ya artistas maduros, como Hofmann, que llega al país con cuarenta y dos años, no todos tienen raíces surrealistas y no todos entienden la abstracción del mismo modo. Si tomamos como caso de estudio a Willem de Kooning, cuya serie de mujeres mantiene un inequívoco vestigio figurativo [2], es fácil comprobar cómo antes de su llegada a Estados Unidos ha tenido muchos contactos con la vanguardia europea, pero pocos con el surrealismo: De Kooning se siente más cerca de Mondrian y Van Doesburg después de su paso por la Academia de Bellas Artes de Rotterdam. Podríamos decir que se trata de un caso aislado, pero lo cierto es que, analizando la trayectoria de los componentes de la «escuela», todos acaban por ser casos particulares con historias particulares. La misma presencia de Breton en Nueva York debe ser evaluada con sumo cuidado: se recuerda que con frecuencia manifestó su rechazo a aprender inglés, motivo que sitúa sus tan comentadas relaciones e influencias en los norteamericanos en una posición tan incómoda como escurridiza.

Así pues, la herencia del automatismo surrealista en la generación de los 40 es, al menos, relativa, tanto como las afinidades entre los miembros de la «escuela». Es cierto que muchas de las obras de los expresionistas abstractos están formalmente basadas en un uso diferente del espacio del lienzo como lugar de la metáfora interior, pero es absurdo generalizar: cada uno resuelve el problema —el dilema— de un modo distinto. El expresionismo abstracto dura demasiados años y reúne a demasiados artistas de tendencias y formaciones opuestas para unificarlos de un plumazo. Gorky es más contenido y más cálido; Gottlieb tiende a territorios que se expanden y a representaciones de lo alegórico; De Kooning es el más figurativo; Motherwell tiene afinidades con los europeos en sus metáforas; Rothko, quien manifiesta su odio hacia la crítica y en especial hacia Harold Rosenberg, representa cierta tendencia misticista con superficies limpias, centrando su obra en el ritmo del color y en las fórmulas repetitivas, siempre poéticas.



2. Willem de Kooning, *Mujer y bicicleta*, 1952-1953, Nueva York, Museo Whitney

JACKSON POLLOCK: ¿EL INICIO DEL *HAPPENING*?

De cualquier manera, la estrella del grupo es sin duda el citado Jackson Pollock, cuya vida trágica —dicen sus biógrafos que marcada por la relación con una madre posesiva, el matrimonio tormentoso con la citada Lee Krasner y una serie de amantes frustradas— acaba en un deterioro psíquico y físico que no le permite pintar y le arrastra a la muerte en 1956. Como es lógico, la causa de su tragedia es otra de muy distinta naturaleza, mucho más compleja que las historias sentimentales que circulan. De hecho, recuerda Rosalind Krauss cómo frente a los primeros trabajos «chorreados» alguien le había dicho lo magníficos que eran. «¿Y qué piensas hacer ahora, cómo seguirás desarrollando esta línea?», había preguntado Tony Smith en los primeros 50.

¿Y luego qué? ¿Qué se puede hacer después de tener el coraje de pisar la propia obra, botas de artista en el trabajo, botas trabajadas y viejas, un poco las de Van Gogh, que ponen sobre el tapete cómo hay maneras de ver el mundo desde arriba y romper de este modo cualquier consenso espacial? ¿Qué cabría esperar de un artista que construye sus pinturas como quien ve las imágenes de un libro colocado horizontalmente sobre la mesa? ¿Qué, después de haber seguido a Picasso obsesivamente, sin siquiera abandonarle cuando dejaba que su inconsciente trabajara, después de haberle pisoteado y con él a toda la tradición pictórica occidental como se la conocía hasta entonces?

«Hay que pintar desde (sacando) el inconsciente» —*out of the unconscious*—, dicen que solía repetir. De hecho, Jackson Pollock mostró muy tempranamente un interés poco usual hacia el psicoanálisis jungiano —por otra parte, muy en boga durante esos años en la escena cultural norteamericana, como muestran las películas de una cineasta excepcional de aquellos años, Maya Deren—; un genuino interés, teórico incluso, se comenta. De hecho, su afición no se limitaba a la práctica terapéutica: el psicoanálisis se enredaba de forma insidiosa en la producción artística, en especial en los dibujos que usaba en sus sesiones de terapia.

«Desde el inconsciente»... ¿Qué querría decir exactamente Jackson Pollock con una frase tan ambigua que, sin embargo, ha sido colateralmente explotada como clave de lectura tanto para sus primeras obras como en los sucesivos intentos de interpretación de las equívocas pintu-

ras chorreadas? Si pinta «desde el inconsciente», estas últimas no habrán sido construidas siguiendo ningún tipo de esquema compositivo, brotarán desde el inconsciente y serán, por tanto, automáticas, se concluye a veces de un modo reduccionista. Que no es exactamente así queda claro al observar pinturas como *Número 1A*, de 1948 [3]: si todo es en realidad tan aleatorio, ¿por qué dejar la huella de su mano marcada en un lugar tan visible como la esquina superior derecha del cuadro?

Se trata, de cualquier manera, y sobre todo debido a la citada serie fotográfica que muestra al artista trabajando y que es de donde parte el malentendido, de unas pinturas que parecen haber generado lecturas muy variopintas, entre otras, la relacionada con cierto arte *performativo* donde el proceso es tan importante como el producto. Dicho de otro modo: tan importante como las obras en cuanto producto final es el proceso que muestra al artista mientras las crea.

Tal vez por esas implicaciones *performativas* —sean o no parte del malentendido derivado de la forma de documentar el proceso por parte de Namuth—, está claro que en el contexto estadounidense las aportaciones de Pollock parecen más trascendentales que las del resto de los miembros del grupo para futuras experimentaciones en el arte. Pollock se enfrenta con el marco y acaba por violarlo, por obviarlo, lanzando pinceladas encima de una tela que coloca sobre el suelo, escena dramatizada por el ángulo desde el cual lo retrata Namuth, como un chamán, se advertía; como un pintor de la arena nativo americano —insiste el pintor mismo—, tratando de conformarse a su imagen inventada de «primer pintor norteamericano», ya que además ha nacido en el Medio Oeste, frente al resto, en su mayoría emigrados europeos.

Próxima a estas lecturas surge la discusión del crítico Harold Rosenberg —junto con Clement Greenberg, uno de los críticos más influyentes de los años 40-50—, quien escribe en 1952 «American Action Painters», publicado en *ARTnews*. En el texto, Rosenberg rescata ciertos reflujos del existencialismo francés al concebir el lienzo como un espacio en blanco, el lugar para la representación del drama con el que debe enfrentarse el artista cuando crea. Es Rosenberg quien inventa el término «pintores de acción» para esos artistas que hasta el momento no habían sido «clasificados» y es quien habla de la «biografía mítica» —los artistas renacen después de las grandes crisis. Es Rosenberg quien propone una crítica feroz a las teo-



3. Jackson Pollock, *Número 1A*, 1948

rías formalistas del otro gran crítico citado, Clement Greenberg, quien defiende la idea de una «pintura como pintura» de la cual se elimine el «aspecto escultórico» o, dicho de otro modo, la sensación de relieve. Sin embargo, ambos acercamientos, en principio muy diferentes, tienen algo en común: los dos tratan de imponer sus propias obsesiones a los pintores y en los dos se detecta la generalización de algo que es imposible de generalizar, dadas las referidas diferencias entre los miembros de la «escuela».

Este particular se hace obvio al observar cómo cuando habla de los «pintores de acción» Rosenberg tiene en mente a Pollock y deja fuera muchos otros experimentos más formalistas —casi todo el resto, en realidad— incluidos en el movimiento. No en vano llama la atención el hecho de que no incluya ningún nombre concreto en el artículo. Generaliza, pues, la obra de un artista para crear, del mismo modo que Greenberg, una teoría que, aunque apriorística, funcione en relación con la idea básica de un «arte norteamericano» como necesidad compartida.

Por su parte, Greenberg propone soluciones formales, un deseo de incluir a los artistas estadounidenses en la «gran línea de la tradición pic-

4. Keneth Noland, *Cantabile*, 19625. Jasper Johns, *La diana con cuatro caras*, 1955

tórica» y prioriza a esos artistas formalistas que Rosenberg excluye a través del término «de acción» —salvo Pollock, otra vez la excepción. Se trata de la base para la teoría greenbergiana sobre la cual se asienta la «abstracción pospictórica», un estilo exclusivamente construido por la crítica que aparece en la década posterior y que inventa el poderoso Greenberg para hacer realidad sus sueños de un espacio plano, sin nociones de relieve que, por otro lado, habían propuesto los pop. De hecho, si se comparan los círculos concéntricos del «pospictórico» Keneth Noland en *Cantabile*, de 1962 [4], con *La diana con cuatro caras* realizada en 1955 por el popizante Jasper Johns [5] y se analizan en lo que al espacio se refiere, las afinidades parecen ineludibles y las herencias imposibles de obviar. En cualquier caso, y volviendo a la crítica, cuyo papel es básico para la construcción de la Escuela de Nueva York, las posturas de los dos personajes reflejan más una pugna entre críticos que la discusión real de un problema y, de hecho, Greenberg responde a Rosenberg en 1955 a través del artículo «American Type-Painting», en *Partisan Review*.

Aunque lo interesante del planteamiento de Rosenberg es el concepto implícito de espontaneidad en el momento crucial en que el artista de-

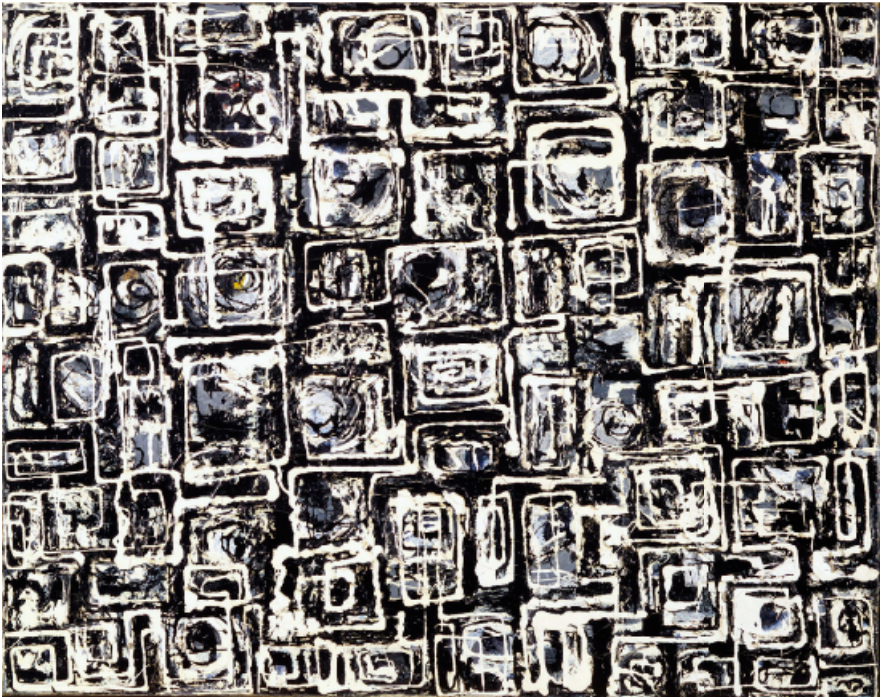
cide pintar, el gesto sobre el lienzo. Su propuesta, la creación de un nuevo mito que separa definitivamente sobre el papel la abstracción de Mondrian —premeditada, contenida— de la de los neoyorquinos —espontánea, inmediata—, implica la muerte de la pintura como se la entiende hasta ese momento, todo ello apoyado en la interpretación de las fotos de Namuth más que en la obra final de Pollock. Al ver el lienzo —el territorio para ser enmarcado, aunque sea de un modo imaginario en el caso de Pollock— como el lugar del acontecimiento, un lugar para la acción, se aleja de la concepción tradicional de la «pintura» y se preludian experiencias posteriores más ligadas al proceso y relacionadas con lo espontáneo.

En esta lectura, en esta forma de acercarse a la puesta en escena de Pollock como pura «acción», lectura que deriva sobre todo de las fotos que ven en su arte un «arte de actuaciones» donde los límites del marco y el problema del espacio han dejado de ser cuestiones fundamentales, es donde radican algunas de las afinidades con esas formulaciones que iban abriendo camino al proceso frente al producto tradicional y básico también en la obra de Pollock, pese a todo. Son las afinidades con los llamados *happenings*, relacionados con la teatralidad, y que buscan lo no perdurable de la obra, la obra como transcurso y la participación directa del público que siente asaltada su tradicional posición de poder frente a la obra: es la obra que ocurre —*to happen*, ocurrir sin premeditación, sin que se espere.

En este orden de cosas es imposible no mencionar la experiencia del grupo japonés Gutai, que realiza su primera exposición en 1955, inaugurando una forma de hacer en la cual lo básico es la aproximación misma al *happening* con sus nuevas implicaciones con la teatralidad y los espectadores. Se hace patente durante el evento en la *performance* de Kazuo Shiraga tirándose al barro [6], pintando otras veces con los pies y llevando un paso más allá lo propuesto por Pollock, de cuya muerte da cuenta la revista del mismo nombre —*Gutai*—, comenta cierto sector de la crítica estadounidense. Con esta lectura de Pollock —e, incluso, de Rosenbeg— como «inspirador» de Gutai, dicho sector de la crítica estadounidense obvia la importancia de otros personajes inscritos en el expresionismo y sus derivaciones performáticas fuera de los Estados Unidos, en especial, del pintor «de acción» francés Georges Mathieu. Parece que los Gutai vieron publicada en la revista *Life* una fotografía de la *performance* parisina en la cual Mathieu pintaba, vestido con unas ropas re-



6. Kazuo Shiraga, *Tirándose al barro*, 1955



7. Lee Krasner, *Cuadrados blancos*, hacia 1948

buscadas, delante de unos televisores. La relación estaría, además, probada por los vínculos del grupo japonés con el crítico francés Michel Tapié, defensor del arte informal —que reunía a artistas como el propio Mathieu y Pierre Soulages en Francia, Burri en Italia o el citado Tapiés en España— y comisario de la exposición de Gutai en la galería Martha Jackson en Nueva York, en octubre de 1958.

Justo ese mismo año y ese mismo mes un joven que había estudiado con Hans Hofmann, el maestro de Lee Krasner, y había asistido a los cursos de John Cage —ideólogo de algo parecido al primer *happening* de 1952, en el Black Mountain College, un trabajo de colaboración entre músicos, bailarines y pintores que hacía tambalear la noción del artista unitario y del público simple observador—, publicaba en *ARTnews* «El legado de Pollock». En el artículo se preguntaba hacia dónde debía ir el arte a partir de ese momento. Observando las fechas cuesta pensar que las propuestas de los Gutai no tuvieran ninguna influencia en el joven Allan Kaprow y cuesta sobre todo creer la versión que relaciona el inicio de las propuestas performativas solo con las lecturas de Pollock, y de la que se excluye, por ejemplo, la citada influencia de Mathieu en Gutai y, a través de estos —cuyo influjo en su obra reconoce Kaprow—, en el desarrollo de las artes visuales en Estados Unidos.

Así, el primer *happening* de Kaprow, quien hasta ese momento había trabajado con desechos y material de desguace creando cierto tipo de entorno —como el posterior *Patio* (1961), creado en el patio trasero de la misma Martha Jackson, en Nueva York—, tenía lugar en ese mismo año de 1958, en la galería Hansa, y consistía en un entorno construido con diferentes piezas y el sonido desordenado de una radio. Era la primacía del proceso frente al producto que colocaba al espectador en un lugar impensable hasta entonces —o casi, si exceptuamos las experiencias dadá y futuristas de primeros del siglo xx. Por eso, si se admite durante un instante, y como hace la crítica norteamericana, la influencia de Pollock en el origen del *happening*, esa imagen suya pintando solo y sin espectadores no tendría sentido. De ahí la importancia de Pollock observado por Krasner en la fotografía de Namuth: tal vez la presencia de su mujer, la increíble pintora, convierte su puesta en escena en un auténtico acontecimiento. Porque ella, ojo avezado, artista, le está mirando mientras trabaja [7].

OTRAS FORMAS DE HACER TAMBALEAR EL MARCO: EL ARTE MADÍ

Si la historia que más circula respecto a la formación de lo moderno después de la guerra tiende a obviar, tal y como se ha comentado, a los artistas fuera de ese ámbito estadounidense o a algunos como el maravilloso y delicado Cy Twombly, muy pronto instalado en Italia y cuyas imágenes y fotografías resultan cada vez sorprendentes, las cosas aparecen más distorsionadoras si cabe cuando nos referimos a América Latina y, en este caso concreto, a lo que ocurre en Argentina.

De hecho, no solo se suele ver a Lucio Fontana, rosarino de nacimiento, como un artista europeo —equivocación grave, ya que parte de su carrera la hace en Italia, pero sus raíces se emparentan con lo que ocurre en América Latina desde mediados de los 40 hasta primeros de los 60—, sino que se obvia por completo el llamado arte madí, que ya a mediados de los años 40 rompe por completo la noción de marco. Ocurre con Diyi Laan en su *Marco pintado*, donde el marco adornado con formas geométricas es la propia obra, o el *Marco cortado*, de Juan Mele [8], donde Mondrian pierde sus formas y se dinamiza —ambos de 1946. Bien visto, es algo parecido a lo que ocurre cuando Mondrian viaja al otro lado del océano, a Nueva York, y, fascinado por la ciudad, pinta el conocido *Broadway Boogie-Woogie* (1942-1943). De hecho, parece importante reflexionar, aunque sea un momento, sobre la fortuna crítica de artistas como el propio Mondrian o Sophie Taeuber-Arp cuando cruzan el océano. No ocurre solo en América Latina, donde son un ejemplo a seguir, sino en los Estados Unidos: allí, se advertía, la influencia de Mondrian en tantos miembros de la Escuela de Nueva York es mucho mayor que la del automatismo surrealista.

No se trata, sin embargo, del único factor diferencial en el mundo latinoamericano: en este caso, la fecha 1945 es un año sin importancia, dado que esa parte del mundo occidental no estuvo implicada en la guerra y, de hecho, la primera exposición del arte madí se lleva a cabo ese mismo año de 1945 en una residencia privada. Allí exponen algunos de los miembros del grupo que, ocurre con buena parte de los proyectos artísticos en América Latina en los años 40-50 del siglo xx, tiene un fuerte matiz ideológico, como se desvela en su manifiesto de 1946, redactado



8. Juan Mele, *Marco cortado*, 1956

por Gyula Kosice y en el cual se busca una forma de hacer que abarque todas las artes, de la pintura y el dibujo a la música, pasando por la danza: «Para el madismo, la invención es un método interno, superable, y la creación una totalidad incambiable. Madí, por lo tanto, INVENTA Y CREA» (Kosice, 1997).

Fuentes

La bibliografía, en especial las fuentes, sobre el expresionismo abstracto y su construcción es tan abundante que resulta complejo ceñirse a unos pocos libros. Un texto esencial que se ha venido citando, aunque no es una fuente, estrictamente hablando, es el de Serge Guilbaut, *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*, Valencia, Tirant lo Blanch, 2007, donde se discute la «construcción» del fenómeno. Sobre los diferentes orígenes de los artistas más allá de las filiaciones con el surrealismo se puede consultar el libro de varios autores, con ensayos, entre otros, de Michel Leja y Donald Kuspit, *Abstract Expressionism: The Critical Developments*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1987 (en colaboración con Albright-Knox Art Gallery).

Sobre las biografías de Pollock y Krasner se pueden consultar Steven Naifeh y Gregory White Smith, *Jackson Pollock*, Barcelona, Circe, 1991, y Gail Levin, *Lee Krasner: A Biography*, Nueva York, William Morrow, 2011.

Sobre la discusión entre Rosenberg y Greenberg se pueden consultar los dos siguientes textos, el segundo de los cuales, de Clement Greenberg, es la contestación al primero, de Rosenberg: Harold Rosenberg, «American Action Painting», *ArtNews*, enero, 1952, y Clement Greenberg, «Pintura de tipo americano», en *La pintura moderna y otros ensayos*, ed. de Félix Fanés, Madrid, Siruela, 2006. El texto de Pollock a propósito de su modo de pintar fue publicado en el primer y único número de *Possibilities* —el invierno de 1947-1948—, la revista de vanguardia que editaban Motherwell y el propio Rosenberg.

Textos seleccionados

■ Harold Rosenberg, «American Action Painting», *ARTnews*, enero, 1952

En un determinado momento el lienzo empezaba a convertirse para un pintor americano tras otro en el lugar donde actuar —en vez de un espacio para reproducir, rediseñar, analizar o «expresar» un objeto real o imaginario. Lo que aparece en el cuadro no es una pintura, sino un acontecimiento.

El pintor ya no se acercaba al caballete con una imagen en mente. Se movía con el material en la mano para hacer algo a esa otra pieza de material que estaba frente a él.

[...] Si la pintura es una acción, el dibujo preparatorio es una acción, la pintura que lo sigue, otra. La segunda no puede ser «mejor» o más completa que la primera.

- Clement Greenberg, «Pintura de tipo americano» [1955], en *La pintura moderna y otros ensayos*, ed. de Félix Fanés, Madrid, Siruela, 2006, págs. 66-67

Los cuadros de estos pintores sorprenden porque para el ojo inexperto parecen responder sobre todo a accidentes. Se diría que una espontaneidad anárquica, cuya única intención es registrar los impulsos inmediatos, interviene decisivamente y que el resultado es tan solo una confusión de formas borrosas, manchas y garabatos [...]. Pero todo esto es aparente. Hay obras buenas y malas en el expresionismo abstracto. Una vez hecha la distinción entre unas y otras, se descubre que las buenas deben su ejecución a una disciplina severa [...].

Para producir un arte importante es necesario, como principio, haber asimilado el arte más significativo del periodo —o periodos— precedente. Esto es verdad hoy y siempre. Una de las grandes ventajas de las que han gozado desde el inicio los expresionistas abstractos americanos consiste en que ya habían asimilado a Klee y a Miró —diez años antes de que ambos maestros se convirtieran en influencias decisivas en París.

- Jackson Pollock, en *Possibilities*, invierno, 1947-1948

Mi pintura no sale del caballete. No suelo estirar un lienzo antes de ponerme a pintar. Prefiero colocar el lienzo sin estirar sobre la pared dura o sobre el suelo. Necesito sentir la resistencia de una superficie dura. Sobre el suelo estoy más cómodo. Me siento más cerca, más como una parte de mi propia obra porque puedo dar vueltas, trabajar desde los cuatro lados y literalmente estar *sobre* la pintura. Se parece al método de los pintores sobre la arena del Oeste.

Cada vez me alejo más de los utensilios del pintor como el caballete, la paleta, los pinceles... Prefiero palos, paletas, cuchillos y pintura fluida que vaya chorreando o una mezcla sólida con arena, cristales rotos y otros materiales extraños añadidos.

Cuando estoy *dentro* de mi pintura, no soy consciente de lo que estoy haciendo. Solo después de un periodo de «acostumbrarse» veo lo que he hecho en realidad. No temo hacer cambios, destruir la imagen, etc., porque el cuadro tiene vida en sí mismo. Dejo que aflore. Solo cuando pierdo el contacto con la pintura el resultado acaba por ser malo. Si reina la más pura armonía, un tomar y dar sencillo, el cuadro sale bien.

La fuente de mi trabajo es el inconsciente. Me acerco a la pintura de la misma forma en que me acerco al dibujo. Será de una forma directa —no hay estudios preliminares. Los dibujos que hago se relacionan con mis pinturas pero no son parte de las mismas.