Historia del Arte XIV

s XX, 1945-1955
El expresionismo abstracto norteamericano y el informalismo europeo

En los años 50 se desarrolló un experimento que tenía como objetivo conseguir casas más lujosas y, a la vez, más baratas. El origen estaba en 1945, justo después de la guerra, momento en que John Entenza, director de la revista *Arts & Architecture*, lanzó la Case Study Houses, una propuesta a famosos arquitectos del momento para que diseñaran casas fáciles de construir y baratas que permitieran absorber el baby boom que se esperaba en los años de la postguerra. Los arquitectos idearon edificios basados en módulos y elementos de acero y vidrio prefabricados y serializados que se pudieran "montar" en el lugar indicado. Esta idea permitió abaratar en realidad el lujo, definido como la disponibilidad de espacio y luz. Se diseñaron 36 de esas casas y se construyeron 26, entre ellas algunas de Charles y Ray Eames, Neutra o Raphael S. Soriano. La verdad es que no sirvieron como prototipos porque resultaron demasiado caras para la clase media. La más famosa fue la número 22 de la serie, la *Stahl House*. Más tarde, en 1954, Buck y Carlotta Stahl, un matrimonio de diseñadores gráficos de Los Ángeles, de clase media, compraron una parcela en Woods Drive, sobre una colina con magníficas vistas de la ciudad. Allí no había entonces ninguna casa construida, ni carreteras asfaltadas para acceder. Al lugar sólo llegaba un camino de tierra y polvo. Se construyeron una casa según las premisas de la Case Study Houses. A finales de 1957 los Stahl contactaron con Pierre Koenig, un joven arquitecto de 32 años que era experto en estructuras de acero que les diseñó una casa lo más barata y bonita posible. Esta casa saltó a la fama de forma casual: un estudiante de arquitectura que trabajaba en el estudio de Koenig subió un viernes por la noche a la casa para enseñársela a su novia, a su compañero de piso y a una amiga de su novia. Iban vestidos para salir. Casualmente se encontraba en la casa Julius Shulman (1910-2009), el fotógrafo de arquitectura que trabajaba para *Arts & Architecture* documentando las Case Study, y pidió a las chicas que posaran en el salón acristalado y en voladizo mientras él lo fotografiaba desde fuera, y la imagen se hizo instantáneamente famosa y un icono del buen gusto y el lujo a partir de ese momento. Esta casa y su decoración serían imitados hasta la saciedad en las siguientes décadas. Las fotos que Shulman hizo de las casas diseñadas por Neutra (su mentor), Soriano, Buff, Straub & Hensman, Pierre Koenig o los Eames fijarían en el imaginario colectivo un ideal para el *American Way of Life* que acompañó al ascenso de Estados Unidos al rango de superpotencia mundial. El propio Shulman se había hecho construir por su amigo Raphael S. Soriano una casa, la *Shulman House*, acabada en 1948 y localizada en Hollywood Hills. Shulman fotografió otros proyectos residenciales californianos famosos, como las casas

de Palm Springs, construidas a partir de los años 30 y 40 y diseñadas por arquitectos como Lautner y Quincy Jones para estrellas de Hollywood, grandes empresarios y otros famosos (como Albert Einstein).

Tras la Segunda Guerra Mundial la ciudad de Berlín quedó dividida en sectores. La Filarmónica de Berlín, la mejor orquesta del país y un símbolo cultural, quedó en el lado occidental, pero tenía que tocar en un cine (el Titania), pues su sala tradicional (una antigua pista de patinaje) había quedado destruida en 1943, y el resto de grandes salas estaban también dañadas y en el lado comunista (la Ópera en Unter den Linden, la Ópera Cómica y el Admiralpalast). En 1956 se convoca un concurso para construir una nueva sede para la Filarmónica, su Konzerthaus, y se presentan 14 proyectos, ganándolo el alemán **Hans Scharoun (1893-1972)**, con un diseño revolucionario que será un perfecto ejemplo de arquitectura orgánica. El caso es que hasta este momento las salas para escuchar música tenían forma de herradura, con palcos, si eran teatros de ópera, o forma de caja de zapatos, con palcos también, si eran salas sinfónicas (como la Musikverein de Viena o el Carnegie Hall de Nueva York). Este diseño tiene da una deficiente visibilidad del escenario desde el patio de butacas, incluidas las localidades más caras, y desde los palcos (por la distancia y el ángulo). La idea de Scharoun era situar el escenario en el centro de un poliedro (un pentágono en su caso) irregular, con los asientos sobre superficies ascendentes (a esto se le llamó *disposición tipo viñedo*). Esto democratizaba la música en el sentido de dotar a todas las localidades de vistas directas y cercanas del escenario. Este concepto tenía el precedente del proyecto de un teatro de Walter Gropius en 1927 para Erwin Piscator según la idea inicial de Andor Weininger, pero que no se construyó (*Proyecto de teatro total*). Pero el problema práctico nunca antes resuelto de esa concepción de un espacio escénico o concertístico era la acústica: nunca se había probado el sonido en un espacio así. De las cinco salas con mejor acústica del mundo (el Konzerthaus en Berlín, la Musikverein en Viena, el Concertgebouw en Ámsterdam, el Symphony Hall en Boston y el Teatro Colón en Buenos Aires), tres tienen forma de «caja de zapatos» y uno (el Colón) forma de herradura. Una buena acústica depende de: **1**, las reflexiones laterales tempranas, que han de ser numerosas y potentes; **2**, la altura del techo; y **3**, la reverberación envolvente. Al tratarse de espacios largos y estrechos, las tradicionales salas tienen reflejos laterales del sonido y un tipo de difusión que crean una sensación envolvente, con cierta reverberación que da calidez al sonido, sin mermarle intensidad (especialmente en los graves) ni claridad (esta depende de las primeras reflexiones laterales). El diseño de Scharoun negaba esa tradicional fórmula, contrastada y óptima, entrando en territorio desconocido. Los expertos en acústica trataron de convencer a Scharoun para que abandonase la idea, por los problemas que presentaba. La sala de Scharoun, para empezar, tenía mucho más volumen que las tradicionales, y carecía de paredes cercanas a la orquesta en las que el sonido pudiera rebotar, perdiéndose este en el aire vacío conforme se alejaba. **Herbert von Karajan (1908-1989)** presionó para que la construcción siguiera adelante según lo planeado. Se contrató a Lothar Cremer (1905-1990), director del Instituto de

Acústica Técnica de la Universidad Técnica de Berlín, para que resolviera el entuerto de la acústica en el diseño arquitectónico de Scharoun. Construyó una réplica a una escala 1:9 para hacer pruebas. En efecto habría problemas de envolvimiento, claridad y reverberación, pero se podían solucionar fácilmente: había que reducir el diámetro de la sala, y diseñar las paredes laterales de forma que proyectaran el sonido que les llegaba de vuelta hacia el público; sobre el escenario se suspenderían paneles reflectantes o «nubes» acercando un falso techo a la orquesta que dirigiera también reflejos tempranos hacia el público; y, más arriba, el techo de la sala estaría formado por tres grandes paneles convexos que reflejarían el sonido de forma uniforme por todo el espacio. Las «cajas de zapatos» seguían teniendo una acústica ligeramente mejor, pero el nuevo diseño de Scharoun y Cremer aportaba ventajas decisivas, y su concepto se ha usado en todas las grandes salas modernas del mundo construidas después, de ópera y sinfónicas (Ópera de Sidney, Suntory Hall de Tokio, Disney Hall de Los Ángeles, Philharmonie de París, Auditorio Nacional de Madrid, Gewandhaus de Leipzig, la Filarmónica del Elba en Hamburgo, etc.). Algunas salas siguen aún el modelo de «caja de zapatos», pero son minoría (la Sala São Paulo en Brasil, la Ozawa Hall en Lenox, etc.).

Tras la Segunda Guerra Mundial, serían los productos culturales populares norteamericanos los que fertilizarían el mundo musical. Para entonces el *swing* había transmutado en otra forma de música popular, el **rock & roll**. Algunos fijan el nacimiento de ese nuevo género en el *Seven Come Eleven* (1939) de Benny Goodman y Charlie Christian. Esta es básicamente una pieza de *swing* con una novedad, una guitarra eléctrica (inventada en 1931), protagonista junto al clarinete. La guitarra se convierte aquí en un instrumento solista capaz de una libertad e inventiva similar a la de un saxo tenor. Este último se convertiría en el instrumento principal del **bebop**, un jazz modernista de finales de los 40 y los 50 basado en la improvisación libérrima de distintos instrumentos, por turnos, despegándose del material básico de la canción (ritmo, claves, acordes o melodía). Un tema como *Jitter Bug* (1934) de Cab Calloway es un ejemplo típico de *swing*, con guitarra, bajo y batería manteniendo un tiempo constante y el cantante una parte vocal sincopada. Por otro lado, *Air Mail Special* (1945) de Billy Eckstine y su *big band* es ya un ejemplo temprano de *bebop*, con frases sincopadas y tiempos cambiantes en la batería de Art Blakey. En esa banda tocaban las estrellas futuras del género: además de Blakey, Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Dexter Gordon y Fats Navarro. Con el tiempo el *bebop* crearía característicos acordes complejos que servían de base a largas piezas improvisatorias. Aunque nació también del *swing*, el *rock & roll* era justo lo contrario, guitarra férreamente rítmica y muy escasa improvisación, elementos que también estaban en la guitarra (acompañante) de Charlie Christian. **El *bebop* nació de los solos sincopados de la mano derecha del piano y el *rock & roll* de los acompañamientos rítmicos de la mano izquierda**. Pero fue el *rock* el que arrasó, como música de baile para jóvenes adolescentes que tendrían un papel protagonista en la sociedad de consumo de los años 50. El *rock & roll* pasó a tener una serie de ingredientes característicos: un ritmo en el bajo llamado *walking* (que viene del contrabajo), y una línea de acordes en la

guitarra, a la que se añadieron distorsiones. El primer tema de *rock & roll* fue *Rocket 88* (1951), de Jackie Brenston, que reciclaba descaradamente dos temas de **boogie** (*Rocket 88 Boggie*, de 1949, y *Cadillac Boogie*, de 1947), una forma más frenética de *ragtime*. Tenían que ser músicos blancos quienes detonaran la bomba, y el primero fue Bill Haley, que versionó *Rocket 88* en el mismo 1951, seguido de grandes éxitos como *Shake, Rattle and Roll* (1954) y *Rock around the clock* (1955). Pero la gran estrella del **rock & roll** fue **Elvis Presley**, que añadió al *rhythm & blues* negro elementos del *country*, conocido entonces como *hillbilly* o *rockabilly*, y del *góspel*. A Presley, el rey indiscutible de los 50, le sucederían otros ídolos de masas en los 60. No podía ser más antitético **Bob Dylan**, un cantante *folk* de letras agudas y comprometidas en la época de la lucha por los derechos civiles y la guerra del Vietnam. Toda la música de la época manejaba en definitiva pocos elementos: la plantilla del *blues*, con un ritmo de cuatro por cuatro, entre tres y doce acordes y unos pocos instrumentos (guitarra, bajo, batería y si acaso, teclado). A la vez que el *blues* y el *ragtime,* en Cuba nace el **son cubano**, padre muchas formas musicales que tendrían una enorme influencia en el siglo XX: *danzón, rumba, bossa nova, mambo, chachachá, conga* o *salsa*. El *son* se caracteriza por tres estratos rítmicos: una línea de bajo lenta con acordes básicos (I, IV y V) en clave menor, un patrón sincopado y una figuración rítmica en la guitarra o el piano. Los ritmos eran africanos y la síncopa era original (una inversión de la del *swing*, anticipando el tiempo principal en vez de retrasándose) y se daba en la melodía pero también en el bajo. El *son* más famoso es *Guajira Guantanamera*, con las guitarras marcando el tiempo y la voz y el bajo adelantándose un poco al pulso principal. Stevie Wonder, un fusionador de estilos, mezcla el *soul* negro con el *son* cubano en *Don't you worry 'bout a thing* (1973). Otro magistral mezclador de géneros es Paul Simon, quien en *American Tune* (1973) usa nada menos que un himno luterano alemán, mientras que en *Graceland* (1986) combinó diversas músicas del sur de Estados Unidos no muy conocidas con la música negra sudafricana. Pero de todos los artistas de la época, los músicos más experimentadores y eclécticos fueron **The Beatles**. Al principio estuvieron enamorados del *rock & roll*, pero después integraron en sus canciones música *folk* anglo-celta (*Eleanor Rigby*), música del teatro de variedades y vodevil (*When I'm sixty-four*), música electrónica (Tomorrow *never knows*), música hindú (*Within you, with out you* y *Norwegian Wood*), la orquesta clásica (*A Day in the Life*), las bandas de música (*Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band*), el cuarteto de cuerdas (*Yesterday*), el arpa (*She's Leaving Home*), el clavicordio (*Fixing a hole*), el melodeón y el organillo (*Being for the Benefit of Mr Kite*), el armonio (*We can work it out*), la trompeta aguda del XVIII (*Penny Lane*), la flauta dulce (*Fool on the Hill*), el ukelele y el banjo (*Honey Pie*), el *mellotron* (*Strawberry Fields Forever*), el claviolín Selmer (*Baby You're a Rich Man*), la guitarra de doce cuerdas y el sintetizador. Los álbumes creados junto al productor George Martin entre 1965 y 1970 (de *Rubber Soul* a *Let it Be*) son una colección diversa y caleidoscópia de invenciones musicales, pero siempre bajo las reglas occidentales que regían desde hacía siglos la melodía y la armonía. En cambio, **Pierre Boulez (1925-2016)**, en *Pensar la música hoy*, de 1963, rechazaba duramente la melodía, la progresión armónica,

el ritmo de danza o la repetición, y de camino toda la música anterior a 1900 (llamó a Erik Satie "perro invertebrado"). Boulez desarrolló un **serialismo integral** que sometía a reglas matemáticas preestablecidas *todos* los parámetros de la música, desde las escalas de notas al ritmo pasando por la duración o el volumen de las notas (*El martillo sin dueño*, 1957). Quien no adoptara este sistema era para Boulez un inútil y un atrasado. Logró seducir (y atemorizar) a estudiantes de música y a toda una generación de compositores coetáneos, como **Karlheinz Stockhausen (1928-2007)**, pero los serialistas integrales nunca encontraron un público amplio y tuvieron poca influencia real fuera del rincón en el que se habían encerrado. Incluso el maestro de ambos, Boulez y Stockhausen, el organista católico francés **Olivier Messiaen (1908-1992)**, ha acabado teniendo más aceptación, al menos con parte de su obra, como *El cuarteto del fin de los tiempos* (1941) o la *Sinfonía Turangalîla* (1948). Para colmo de males, en el mercado discográfico no paraba de grabarse música clásica del pasado, y cuando el público se familiarizó con ella empezó a incorporarse música aún más antigua, anterior a mediados del XVIII. Entonces se descubrió que las obras barrocas y aún anteriores no "funcionaban" con las orquestas sinfónicas «modernas», y que a muchos directores les costaba introducir alguna obra de estos períodos en el repertorio. Como respuesta a la necesidad de revitalizar esa música para un público curioso (un amplio mercado potencial), desde finales de los 60 el director Nikolaus Harnoncourt (1929-2016) lideró una corriente que trató de dar un nuevo enfoque a esas obras del pasado, lo que requirió nuevas orquestas con reproducciones de instrumentos antiguos y recuperación de técnicas de interpretación ya perdidas. Después de ensayado con éxito este planteamiento arqueológico en la música barroca la idea se aplicó hacia adelante y hacia atrás, llegándose incluso a la música compuesta en la década de 1840. La saturación de grabaciones de música clásica se hizo sentir pronto, con miles de obras grabadas que abarcaban desde el siglo XIII al XX, y con cientos de grabaciones de una misma obra de algunos compositores "populares" (Beethoven, por ejemplo). Este enorme acervo discográfico era lo que el público conocía bien, y lo único que admitía escuchar en una sala de conciertos, y más considerando los derroteros de la música serial contemporánea, cercana a lo que entendemos por arte conceptual (la ilustración de una idea, no necesariamente con un valor estético). Lo nuevo era rechazado por el público, quedando la música clásica a ojos de muchos como algo cada vez más anacrónico, agravado por las convenciones decimonónicas. En la música *pop*, en cambio, lo nuevo mandaba. Además, la ópera contemporánea fue expulsada también de los teatros, y sustituida por los *musicales*, que sí cosechaban éxito popular, a veces traspasados al cine, como la ecléctica *West Side Story* (1957) de **Leonard Bernstein (1918-1990)** y **Stephen Sondheim (1930-)**, o los sofisticados y profundos musicales de este último para Broadway. Sólo el **minimalismo**, que sintetizaba la música *pop* y elementos de la música clásica contemporáneos, tuvo cierta popularidad como género digamos "culto" en la segunda mitad del siglo XX. Esta corriente nace en los 60, pero irrumpe con fuerza en los 70 de la mano de **Terry Riley (1935-)**, **Steve Reich (1936-)** y **Philip Glass (1937-)**. Reich integró elementos

de la música africana y de los gamelanes balineses, en los que descubrió patrones machaconamente repetitivos que escondían ligeras variaciones que los iban transformando poco a poco. Esto sustituyó en sus composiciones la progresión armónica, y también la yuxtaposición de temas que había introducido Stravinsky, basándolas en cambio en largas secuencias que se repetían con pequeñas modificaciones que se iban acumulando. El *sampling* nace precisamente del *minimalismo* (*It's Gonna Rain* de Reich, 1965), y fue muy empleado después en la música electrónica, en la música de baile con secuencias o en el *hip-hop*, un género este que surge en los 70 en el Bronx. Reich y Glass influyeron directamente en la música *pop* a través de **David Bowie (1947-2016)** y su *Low* (1977), que el propio Glass usó más tarde como fuente de materiales para su *Low Symphony* (1992). Steve Reich compone *Radio Rewrite* (2012), con influencias del músico del siglo XII Pérotin y a partir de material armónico y melódico del grupo Radiohead (del tema *Jigsaw Falling into Place*, del disco *In Rainbows*, de 2007; y de *Everything in Its Right Place*, del album *Kid A*, 2000), cuyo guitarrista, Jonny Greenwood, declaraba haberse sentido a su vez muy influido por el propio Reich. En la música de cine esta fertilización mutua entre música clásica y música popular ha sido continua y desprejuiciada, y hoy en día está en todas partes, con músicos que hacen carrera en la música popular componiendo obras clásicas, o bien introduciendo sofisticados arreglos de inspiración clásica en sus temas populares (por ejemplo Coldplay y sus arreglos para cuarteto de cuerda en *Viva la vida*, 2008; o Sting, versionando canciones de John Dowland, del siglo XVI, en *Songs from the Labyrinth*, de 2006).

De forma paralela al **cine** negro norteamericano o al neorrealismo italiano se desarrolla en Estados Unidos, a partir de 1953, una forma de melodrama envuelto en una luz irreal como la que envuelve las obras del Renacimiento neoplatónico (que llega a su máxima sofisticación con Robert Burks, 1909-1968) y teñido por el *Technicolor*, pero cuyas historias tienen como tema subliminal la represión sexual, política o racial, bajo influencia del pensamiento de Freud o Jung, que en esta década lo invade todo. Esta represión latente coincide con un cambio generacional y se refleja en una frustración que afecta a los jóvenes y que el cine pasa a mostrar. Los conceptos y clichés freudianos influyeron incluso la interpretación a través del *Actors Studio* de Nueva York, fundada en **1947** entre otros por el director Elia Kazan (1909-2003), y dirigida desde 1951 por Lee Strasberg (1901-1982), y que enseñaba a los aspirantes a actores a explorar sus pulsiones soterradas para aprender a controlarlas y utilizarlas al encarnar un personaje. Una nueva generación de jóvenes actores forjados en esta escuela alcanza el estrellato en papeles melodramáticos esta década (Marlon Brando, Montgomery Cliff, James Dean, Paul Newman, Marilyn Monroe, etc.). Con los ingredientes antedichos se construyen los melodramas de Nicholas Ray (1911-1979), como *Johnny Guitar* (1954) o *Rebelde sin causa* (1955), de Elia Kazan, como *La ley del silencio* (1954), o de Douglas Sirk (1897-1987), como *Solo el cielo lo sabe* (1955). Durante la década de los cincuenta los cineastas más importantes de Hollywood crean algunas de sus mejores obras, y en ellas se deja sentir también la influencia freudiana, como

Vertigo (1958) de Alfred Hitchcock (1899-1980), *Centauros del desierto* (1956), de John Ford (1895-1973), *Sed de mal* (1958), de Orson Welles (1815-1985), o *Río Bravo* (1959) de Howard Hawks (1896-1977). En Japón, Akira Kurosawa (1910-1998), que recupera el uso del teleobjetivo, llama la atención en Occidente con *Rashomon* (1950), que marca un punto de inflexión en una carrera que tratará siempre el tema del individuo que se afirma frente la colectividad. La sofisticación de Kenji Mizoguchi (1898-1956) y el minimalismo concentrado y exquisito de Yasujiro Ozu (1903-1963) componen junto a Kurosawa el trío de oro del cine japonés. Luis Buñuel (1900-1983) se establece en México a finales de los años cuarenta, y tras algunos trabajos comerciales inicia con *Los olvidados* (1950) un período en el que mezclará el más crudo realismo con el surrealismo. En Inglaterra, David Lean (1908-1991) pasará en esta década a un cine de proyección internacional y gran presupuesto (*El puente sobre el río Kwai*, 1957), pero en el que está presente un claro subtexto con alusiones sexuales. De manera simultánea a todo lo anterior, surgen personalidades cinematográficas originales e inclasificables que hacen un cine con contenido autobiográfico, utilizado como medio para la autoexploración, con la muerte, el sexo, el sentido de la vida o la religión como temas recurrentes. Es el caso Ingmar Bergman (1918-2007) y su *Un verano con Mónica* (1953) o *El séptimo sello* (1957); Robert Bresson (1901-1999) y *Pickpocket* (1959); Jacques Tati (1908-1982) y *Las vacaciones del Sr. Hulot* (1953) o *Mi tío* (1958); y Federico Fellini (1920-1993) y *Las noches de Cabiria* (1957) y *81/2* (1963). El cine italiano tiene personalidades fuertes que desarrollan un cine muy personal y esteticista, como el propio Fellini, Luchino Visconti (1906-1976), que inicia el neorrealismo, pero que evoluciona a un cine histórico a partir de *Senso* (1954); Michelangelo Antonioni (1912-2007), que empieza con una temprana obra maestra como *Crónica de un amor* (1950), que contiene ya los ingredientes de un cine muy visual que en las películas que hará la siguiente década romperá totalmente con la idea tradicional de narración y evolucionando hacia una notable abstracción (*El eclipse*, 1962); Pier Paolo Pasolini (1922-1975), que desarrolla un cine que recuerda la pintura de Caravaggio, crudo pero que trata temas trascendentes (*El Evangelio según San Mateo*, 1964); y Sergio Leone (1929-1989), que aporta innovaciones técnicas basadas en el *Techniscope*, que permitía un formato muy panorámico y gran profundidad de campo, aplicado a unos westerns de producción europea y estética pop que tendrían enorme influencia (*Por un puñado de dólares*, 1964). Tras la Segunda Guerra Mundial el cine está dominado en Francia por directores como Julien Duvivier (1896-1967) o Christian-Jaque (1904-1994), pero llega una generación nueva con Max Ophüls (1902-1957), en su segunda época francesa, Jacques Becker o Robert Bresson, y algunas de las mejores películas de estos dos últimos se superpondrán a las primeras de un nuevo movimiento liderado por cineastas más jóvenes (Resnais, Godard, Truffaut). Muy a finales de los años 50 se produce un giro radical en la dirección del cine europeo, con la entrada de esos jóvenes cineastas franceses que, por primera vez, tienen formación previa como críticos o historiadores, y eran conocedores y amantes del cine cuando hacen sus primeras películas, que no se parecen a nada anterior a ellas. Se les llamó la ***Nouvelle Vague***. Es el caso de François

Truffaut (1932-1984), y *Los 400 golpes* (1959), o Jean-Luc Godard (1930-2022) y *Al final de la escapada* (1960). Este cine viene cuajado de innovaciones, muchas de ellas tomadas de Jacques Becker (1906-1960), Robert Bresson y también de Jean-Pierre Melville (1917-1973), pero aplicadas a unas historias y un lenguaje narrativo totalmente diferente. Becker había sido ayudante de Renoir, pero tuvo una corta carrera como director debido a su temprana muerte, dejando sin embargo alguna obra maestra que tuvo enorme influencia posterior, como *Casque d'or* (1952) y, sobre todo, *Le Trou* (1960). Melville parte de Becker y, curiosamente, del cine clásico norteamericano para desarrollar lo que se ha dado en llamar «cine polar» francés, mientras que su director de fotografía, Henri Decaë (1915-1987), introducirá un tratamiento naturalista (caravaggiesco) de las fuentes de luz que traspasará a la *Nouvelle Vague*, y se contagiará después a todo el cine europeo y al norteamericano. Precisamente a finales de los 50 llegan al cine norteamericano directores que proceden de la televisión, desarrollando un cine económico y exacto que presenta historias comprometidas, a menudo adaptaciones de la literatura. Cabe citar aquí a John Cassavetes (1929-1989), Arthur Penn (1922-2010), Robert Mulligan (1925-2008), Richard Brooks (1912-1992), Sidney Lumet (1924-2011), John Frankenheimer (1930-2002) o Martin Ritt (1914-1990). En España se desarrolla una réplica tardía del neorrealismo italiano, pero cargado de un salvaje humor negro y crítica social con Marco Ferreri (1928-1997) y *El pisito* (1958) o *El cochecito* (1960), o Luis García Berlanga (1921-2010) y *Plácido* (1961) o *El verdugo* (1963), además de la etapa española de Luis Buñuel, con películas provocadoras como *Viridiana* (1961). A partir de mediados de los años 60 el cine se convierte en una forma de expresión artística auténticamente global, y las innovaciones se dan en todo el mundo: desde finales de los 50 en Polonia, Andrzej Wajda (1926-2016) y Roman Polanski (1933-); en Checoslovaquia, Milos Forman (1932-2018); en la Unión Soviética, Andrei Tarkovsky (1932-1986) y Sergei Parajanov (1924-1990); en Japón, Nagisa Oshima (1932-2013) y Shōhei Imamura (1926-2006); en India, Ritwik Ghatak (1925-1976) y Mani Kaul (1944-2011); en Brazil, Glauber Rocha (1939-1981); en Inglaterra, Ken Loach (1936-) y los norteamericanos de origen Richard Lester (1932-) y Stanley Kubrick (1928-1999); y en Estados Unidos, John Cassavetes, Mike Nichols (1931-2014) y Dennis Hopper (1936-2010). En muchos de estos cineastas se observa una exploración en las posibilidades de cine como forma de expresión artística, pero también una nueva sensibilidad hacia temas con implicaciones políticas y sociales antes excluidas del cine. Todos ellos influirán en el cine norteamericano de los años 70, que apenas podrá continuar con ese ejercicio conceptual de «abrir las formas» de la década precedente, pero que se embarcará en el tratamiento de nuevas cuestiones con diversos enfoques y en distintas corrientes, ya sean existenciales, sarcásticas o asimilacionistas de la gran tradición, con cineastas que transitan de una a otra. Mike Nichols, Robert Altman (1925-2006) y Dennis Hopper desarrollan esa corriente sarcástica y corrosiva, mientras que Francis Ford Coppola (1939-), Martin Scorsese (1942-), Paul Schrader (1946-), Woody Allen (1935-), Sam Peckinpah (1925-1984), Terrence Malick (1943-), Milos Forman (1932-2018) y Roman Polanski (1933-) hacen un cine que oscila entre

el existencialismo y el asimilacionismo de la gran tradición del cine americano, los tres primeros, y del europeo, los demás. En los años setenta, en Europa, surgen sin embargo directores más radicales como Rainer Werner Fassbinder (1945-1982), Wim Wenders (1945-), Margarethe von Trotta (1942-) y Werner Herzog (1942) en Alemania; Pier Paolo Passolini (1922-1975) y Bernardo Bertolucci (1940-2018) en Italia; los documentalistas japoneses Noriaki Tsuchimoto (1928-2008) y Kazuo Hara (1945-); o Alejandro Jodorowsky (1929-) en Francia. En China la Revolución Cultural acabó con un cine autóctono que tardará en resurgir, y del que puede citarse a un director como Li Han-hsiang (1926-1996). En Taiwan y Hong Kong se desarrolla un cine visualmente sofisticado, con directores como King Hu (1932-1997), John Woo (1946-), Yuen Woo-Ping (1945-) o Tsui Hark (1951-). Entre los grandes **directores de fotografía**, y junto a los ya citados Henri Decaë y Robert Burks, habría que citar el blanco y negro expresionista de Greg Toland (1904-1948), Freddie Young (1902-1988), Winton Hoch (1905-1979), fotógrafo de Ford, los japoneses Kazuo Miyagawa (1908-1999) y Asakazu Nakai (1901-1988), fotógrafos de Kurosawa, Mizoguchi y Ozu, Giuseppe Rottuno (1923-2021), fotógrafo de Fellini y Visconti, Carlo di Palma (1925-2004), que trabajó con Antonioni, Sven Nykvist (1922-2006), fotógrafo de Bergman, John Alcott (1930-1986), fotógrafo de Kubrick en algunas películas clave suyas, Gordon Willis (1931-2014), el preciosismo de Néstor Almendros (1930-1992) y Vittorio Storaro (1940-), Roger Deakins (1949-), Robert Richardson (1955-), Janusz Kaminski (1959-), asociado a Spielberg desde el 93, o Emmanuel Lubezki (1964-).

Tras la Primera Guerra Mundial hubo un interés general en **Europa** por las abstracciones utópicas (Kandinsky, Mondrian, etc.), pero tras los horrores de la Segunda Guerra Mundial las utopías se habían secado y flaqueaba la confianza en el futuro. Sin embargo, una vez más, se volvió la vista hacia la abstracción, despertando de nuevo interés entre los jóvenes artistas los expresionistas que espiritualizaban la naturaleza (Van Gogh, Kandinsky) y quedando apartado el expresionismo figurativo cargado de angustia (Munch, Kirchner). Pero mientras que había ya una tradición europea no figurativa (Kandinsky, Suprematismo, De Stijl), con una larga tradición de experimentos que desvinculaban las formas y los colores de la realidad como forma de respuesta a la fotografía; en **Estados Unidos** el arte tenía poca historia, y se empezó a desarrollar desde el siglo XIX sobre todo en torno a los paisajes y los retratos, con algunas escenas históricas que combinaban ambas cosas, por lo que las vanguardias y la abstracción hicieron su aparición muy tarde. Por ese motivo el arte norteamericano apenas recibió atención en Europa hasta la mitad del siglo XX, mientras que los norteamericanos que viajaban a Europa en el XIX y primera mitad del XX, generalmente a París, volvían decepcionados (de Homer a Hopper). Después de la Segunda Guerra Mundial los ritmos a uno y otro lado del Atlántico se alinean por fin, y el desarrollo del arte abstracto es paralelo, y también más tarde el del arte figurativo, cuando este reaparece a ambos lados del Atlántico como una reacción a la abstracción (Nueva Figuración, Pop Art).

Las vanguardias posteriores a 1945 discurren en paralelo en Europa y en Estados Unidos, y son abstractas. En Europa el movimiento se calificó (tardíamente) de **informalismo** y en Estados Unidos de **expresionismo abstracto**. Carlo Giulio Argan considera distintas tendencias dentro de cada corriente principal. En el *informalismo* tenemos una tendencia matérica, con los franceses Jean Dubuffet y Jean Fautrier, el alemán establecido en París Wolfgang Schulze (Wols), el italiano Alberto Burri o los españoles Manuel Millares y Antoni Tapiès; una *tendencia gestual*, con Hans Hartung, alemán también establecido en París; una *tendencia tachista*, con George Mathieu; y una *tendencia espacialista* con el italo-argentino Lucio Fontana. A su vez, el expresionismo abstracto tuvo su *tendencia gestual o de acción*, con Jason Pollock y Willem de Kooning; una *tendencia sígnica o caligráfica* con Mark Tobey y Franz Kline; una *tendencia espacialista cromática*, con Mark Rothko, Clifford Still y Barnett Newman; y una *tendencia surrealista* que incluye a artistas como Arshile Gorky y Adolph Gottlieb.

En **1913** se había inaugurado en Nueva York una gran exposición, el hoy famoso **Armory Show**, en la que la que se mostraron casi 1.300 obras de las que un tercio eran de artistas europeos, de Goya a Duchamp y Kandinsky. Sin embargo, estos eclipsaron totalmente a los anticuados artistas nacionales. Fue **Arthur B. Davis (1862-1928)**, presidente de la Asociación de Pintores y Escultores Americanos, quien, tras ver una exposición en 1912 en Colonia, decide organizar una similar en Estados Unidos, para lo que consigue trasladar 500 de ellas a Nueva York. Para suavizar el impacto en los espectadores de este arte nuevo, la exposición se retrotrae e Ingres y Delacroix, con una importante selección de simbolistas (preferidos por Davis) pero también muestras del cubismo, el fauvismo y el futurismo, y se combina con un número similar de obras de artistas norteamericanos, en general académicos y realistas en estilo. Davis la llamó *Exposición Internacional de Arte Moderno*, pero fue conocida como *Armory Show* por el lugar en que se dispusieron las obras, el edifico del Arsenal de Nueva York (también viajó a Chicago). Esta exposición provocó un enorme escándalo pero imprimió un giro en el arte norteamericano, del academicismo a la libertad del arte moderno. Unas doscientas obras europeas fueron adquiridas y se quedaron en Estados Unidos. A partir de aquí la punta de lanza en el arte sería por un tiempo europea, con resistencia de críticos y público norteamericanos. Así como la primera exposición de los impresionistas tuvo lugar en el estudio del fotógrafo Nadar, en el 35 del Boulevard des Capuchines de París, las primeras exposiciones del arte de vanguardia europeo tuvieron lugar en el estudio localizado en el 291 de la Quinta Avenida del fotógrafo **Alfred Stieglitz (1864-1946)**, marido de la artista Georgia O'Keefe. Allí pudieron verse obras de Rodin, Cézanne, Matisse, Rousseau, Picabia o Brancusi. El estudio de Stieglitz se convirtió en el centro del dadaísmo en Nueva York. Duchamp y Picabia crean la revista dadaísta *391*, que se publica sucesivamente entre 1917 y 1924 en Barcelona, Nueva York, Zúrich y París, y en la que acaban dando por muerto el arte europeo y proponiendo sustituirlo por un arte no de formas, sino de acciones.

La cultura artística norteamericana empezó a formarse a finales del siglo XIX y a principios del XX, momento en que se reúnen las primeras grandes colecciones de arte, de la mano de los poderosos industriales. Más adelante estos convierten la mayor parte de sus colecciones en **museos** públicos, que en poco tiempo serán los primeros del mundo, e impulsan la cultura artística norteamericana. Después de la segunda guerra mundial, el museo reemplazó a la iglesia como centro fundamental del orgullo cívico en las ciudades norteamericanas y en Europa las iglesias se convertían en museos. Pero las raíces religiosas de la experiencia estética en Estados Unidos se remontaban a una época muy anterior. A mediados del siglo XIX, los norteamericanos instruidos tendían a ver el arte como vehículos de instrucción moral. Y aunque el arte no fuera ostensiblemente piadoso, se suponía que actuaría sobre el provincianismo norteamericano, ayudando a refinar su materialismo y puliendo las tosquedades de los nuevos ricos. El ideal del mejoramiento social por medio del arte liberó inmensas sumas de dinero y donaciones para la creación de museos. Los ricos también lograron que el Congreso declarara que los obsequios a estos museos fueran deducibles, cosa que no ocurría en Inglaterra, Alemania o Francia. Así fue como se puso en marcha un formidable sistema de mecenazgo cultural que competiría favorablemente con las lentas burocracias estatales europeas. Pero el gran cambio tuvo lugar en **1929** cuando se fundó el **Museo de Arte Moderno (MoMA)** de Nueva York. Hasta entonces, para la mayoría de las personas, las palabras "museo" y "arte moderno" sonaban incompatibles. En 1929 ningún museo europeo quería coleccionar arte moderno. La idea de que al arte nuevo le hacía falta tiempo para establecerse y probarse antes de sumarse al conjunto de obras que los museos representaban estaba demasiado arraigada en el ánimo de sus directores y miembros del consejo de administración. Sin embargo, un círculo de coleccionistas iluminados de Nueva York pensaban diferente, y **Alfred Barr (1902-1981)**, el director que eligieron para el MoMA, opinaba lo mismo. Había un precedente: el Provinzialmuseum de Hannover, dirigido por Alexander Dorner (1893-1957), pero que fue cerrado por los nazis en 1936. La intención era que la colección del MoMA fuera ecuménica, en cuanto a estilos y medios (fotografía, cine, arquitectura y diseño además de pintura) pero en realidad se inclinó marcadamente hacia los logros de la Escuela de París, y a la larga reforzó la versión francocentrista de la historia del arte que sería después criticada en los setenta y en los ochenta. El propio Barr lo admitió, señalando París y la Bauhaus como los pilares del museo. También se pretendió evitar la concepción del museo como un mero depósito de obras del pasado para el disfrute de expertos y eruditos, planteándose en cambio una institución conectada con el arte contemporáneo y accesible a todos (democrática). La institución fue fundamental en la aceptación del arte del siglo XX en los Estados Unidos, y sirvió también para promocionar el arte de vanguardia norteamericano en todo el mundo, durante la Segunda Guerra Mundial y después de ella, como embajadora cultural de la potencia hegemónica en que se convirtió el país. «El MoMA de Barr tampoco hizo ningún esfuerzo para ocultar las conexiones profundas entre el arte modernista y el que le precedió:

unas conexiones que los grupos más ruidosos de la vanguardia habían intentado negar con frecuencia, para aparentar que eran más radicales de lo que en realidad fueron. Dado que este centro se transformó en un modelo museístico para el tratamiento del arte moderno, hacia los años setenta el modernismo empezó a parecer accesible e inevitable, no como algo embarazoso y erizado de problemas» (Hughes).

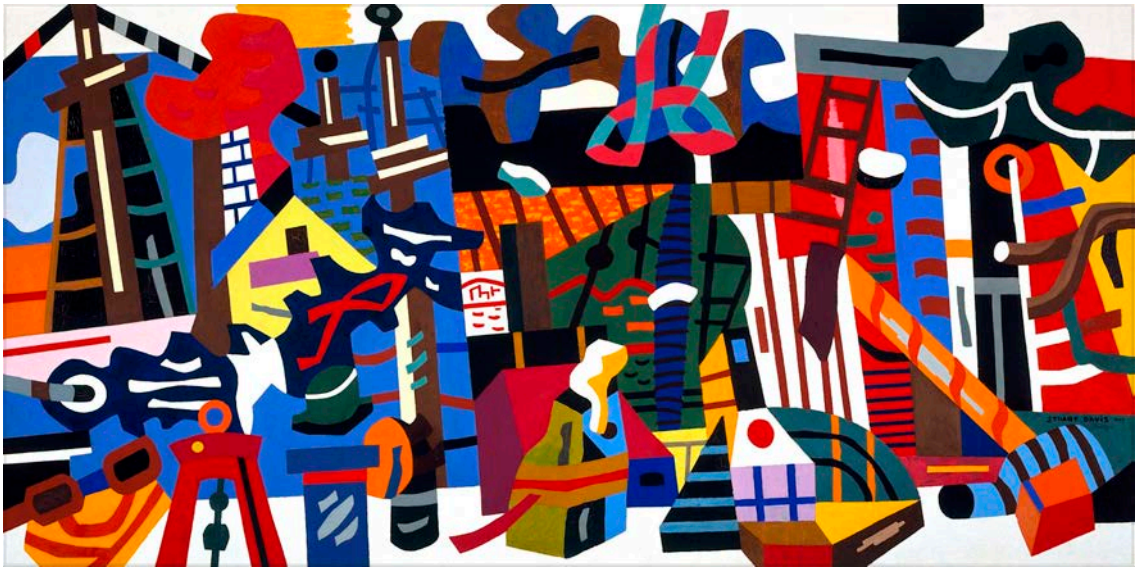
Con la prosperidad de postguerra vino el incremento de la demanda de arte contemporáneo, que se populariza enormemente, en parte gracias a la producción en serie y a los métodos de impresión a color. Los coleccionistas, académicos, expertos y aficionados al arte no han parado de aumentar desde entonces. El negocio del arte está en constante crecimiento y que promete dinero fácil ha arrastrado a todos, incluidos los artistas, desde los años setenta, y especialmente desde los ochenta. A los gobiernos, iglesias y fundaciones de todo tipo se unieron poco después las empresas como coleccionistas. Con cada nuevo movimiento el **mercado del arte** se cortocircuita y se reconfigura. Este está formado por galerías que muestran las obras, tratantes que tratan de venderlas, coleccionistas que quieren comprarlas, museos que las exhiben y críticos que las explican y valoran. Un mercado para el arte moderno se desarrolla en Estados Unidos a partir de *Armory Show* de 1913, pero ese mismo año una exposición de obras de Matisse en el Art Institute of Chicago provoca un sonoro escándalo y protestas en las que participan estudiantes de arte. En 1911 se habían expuesto por primera vez obras de Picasso en Estados Unidos, en la galería 291 de Alfred Stieglitz, y de las ochenta y tres exhibidas (casi todo dibujos, más baratos) sólo una se vendió. A iniciativa del filántropo y coleccionista (y antisemita) John Quinn el Congreso consigue reformar un proyecto de ley que se aprueba en 1909 para evitar que se gravara el arte importado con menos de cincuenta años de antigüedad (el «arte histórico», más antiguo, estaba exento en el proyecto, por presiones de J.P. Morgan, que lo coleccionaba). La colección de arte moderno de Quinn, que se subastó a su muerte en 1924, volviendo toda a Europa, fue el canon que Alfred Barr tenía en mente cuando construyó la colección del MoMA. Con el precedente de las exposición de 1931 dedicada a Matisse y de 1935 dedicada a Van Gogh (un enorme éxito), en 1939 el MoMA dedica una gran exposición a Picasso (*Picasso: Forty Years of His Art*) con más de trescientas sesenta obras. Barr decide convertir *Las Señoritas de Avignon* de Picasso en el símbolo del canon modernista de su museo y, como única forma de adquirirlo saltándose la negativa de los mecenas del museo, logra cambiar una obra de Degas (una carrera de caballos) por el cuadro, que estaba en una galería de Nueva York en 1935. A partir de ese momento el artista se populariza, y empieza a venderse incluso ropa con motivos picassianos. El éxito del esfuerzo modernizador de Quinn y Barr coincide con la persecución al arte moderno de Hitler y Stalin en Europa. En los años 30 en Estados Unidos ya hay formado un gusto por el arte moderno, y un mercado para él, y este será el contexto en el que los surrealistas son recibidos cuando estalla la guerra en Europa. En la postguerra se creó un mercado específico para los artistas norteamericanos, pues los grandes coleccionistas, que en el siglo XIX adquirían obras europeas (Morgan,

Frick, etc.), tras la Segunda Guerra Mundial comprarán obras de arte moderno, y específicamente obras norteamericanas. Fue decisivo una vez más el papel del MoMA de Barr, que en **1952** presenta a la Escuela de Nueva York (Pollock, Rothko, Still, etc.) en su exposición titulada *Quince americanos*, así como la actividad de galeristas como Peggy Guggenheim o Hilla Rebay. A partir de ese momento se produce un relevo, y los grandes cuadros de la *action painting* y los *color fields* se comparaban con ventaja con la abstracción de la Escuela de París, como pudo comprobarse ya en el pabellón norteamericano de la Exposición Universal de Bruselas de **1958**. El mismo año, poco antes, el MoMA había organizado una exposición con más de 80 obras titulada *La nueva pintura americana* que pudo verse por primera vez en Europa en la Kunsthalle de Basilea, y en la que ya se mostraban las tendencias que pronto se materializarían, con artistas como Jackson Pollock, William Baziotes, Arshile Gorky, Adolph Gottlieb, Philip Guston, Franz Kline, Willem de Kooning, Robert Motherwell, Barnett-Newman, Jackson Pollock, Mark Rothko, Theodoros Stamos, Clyfford Still, James Brooks o Bradley Walker Tomlin entre otros. La exposición viajaría ese año y el siguiente por Madrid, Berlín, Londres, París, Milán y Bruselas. El marchante parisino Daniel Cordier (1920-2020), muy vinculado a los artistas surrealistas, cerró su galería en esta época, declarando que el pulso artístico parisino había desaparecido casi por completo, con una Escuela de París que solo producía variaciones de sus logros del pasado. Todo el mundo interesado en el arte, incluidos los coleccionistas y los museos, tenían ya la vista puesta en Nueva York, la nueva capital mundial del arte, situación que se prolongaría hasta los años 70. No solo el mercado del arte se trasladaba allí, sino que se originaba el nuevo movimiento artístico hegemónico, de carácter abstracto pero con gran variedad de corrientes internas unificadas por una irresistible vitalidad y expresividad: el **expresionismo abstracto**.

La **vanguardia**, que en Europa iba contracorriente, en Estados Unidos pierde su componente polémico e ideológicamente contestatario. El artista norteamericano se presenta como un hombre de acción en una sociedad de activistas. Todas las corrientes artísticas norteamericanas están caracterizadas por saltarse las censuras, por el exceso, lo paradójico y por el deseo de llamar la atención. El arte compensa y purifica el pragmatismo alienante de la vida cotidiana, se ofrece como una válvula de escape a la presión competitiva del consumismo y el materialismo. Las tendencias no figurativas son las más seguidas, y uno de los pioneros es **Stuart Davis (1892-1964)**, de intenso colorido y cuya abstracción es más geométrica que derivada del surrealismo, lo que supone toda una rareza (*Paisaje oscilante*, 1938; *Oh! En Sao Paulo*, 1951). Comenzó como ilustrador gráfico, pero a partir de 1910 estudia pintura con el realista **Robert Henri**, impulsor de la Ashcan School, desarrollando una obra temprana que sigue a la de su maestro, de corte realista y tonos oscuros, centrada en la vida urbana norteamericana. Participa en el *Armory Show* de 1913 con varias acuarelas pequeñas, pero sobre todo toma contacto allí con las vanguardias europeas, impactándole el colorido y simplificación formal de los *fauves* (un impacto similar tuvo en otros artistas realistas como George Bellows, Guy Pène du Bois o Edward Hopper, que también participaron). Davis

juega un tiempo con ideas tomadas del cubismo (simultaneidad, puntos de vista complementarios, espacio discontinuo), pero supeditadas a un figurativismo bidimensional y narrativo (*Multiple Views*, 1918). Pero en 1917 había conocido a los *preciosinistas o realistas cubistas* Charles **Sheeler** y Charles **Demuth**, y Davis gira hacia el cubismo y la abstracción, alejándose del naturalismo y supeditando el color a la estructura. Para sus naturalezas muertas usa objetos de mercadillo, en los que aparecen profusamente señales y marcas comerciales, convirtiéndose estas en el tema de la pintura (*Lucky Strike*, 1921; *Odol*, 1924), toda una novedad en el arte y antepasado directo del **Pop Art**. También están presentes, mediante alusiones, los paisajes y su interés por el estridente ambiente urbano contemporáneo. Durante esta época (años 20) la pintura de Davis se desarrolla en paralelo a la de los *preciosinistas*, con sus formas planas de contornos marcados, que pudo tomar también del cubismo sintético francés (*Edison Mazda*, 1924). Pero la abstracción plena tendrá que esperar hasta *Egg Beater I* (1927), construida a partir de los elementos que ha ido utilizando hasta entonces: formas planas de siluetas claras y colores brillantes uniformes que pueden recordar al *purismo* y más concretamente a **Léger**. Davis residió en París en 1928 y 1929, y para entonces ya había formado su estilo. El figurativismo sigue presente en su pintura pero reducido ya a formas planas muy sintéticas, con un eco del mundo de la ilustración gráfica y la publicidad comercial y un ritmo compositivo inspirado en el jazz (*Nueva York-París nº 2*, 1931; *House and Street*, 1931). En 1933 participa en el Federal Art Project y crea tres murales esencialmente abstractos (*Swing Landscape*, 1938; *Mural for studio B, WNYC*, 1939), que recuerdan no poco a los que **Léger** diseñó en colaboración con Le Corbusier (ambos exponen en el MoMA en 1937, y el primero se traslada a Estados Unidos en 1940). Pero la abstracción de Davis es siempre objetiva, parte de la realidad o de un concepto, soporte a partir del cual el artista deja actuar a la imaginación y la inventiva, como el *Mural for studio B, WNYC*, donde puede verse un saxo o en *Arboretum by Flashbulb* (1942), que parte de la idea de un jardín iluminado por la luz de flash de una cámara fotográfica. Davis escribirá en 1950: «Me gusta el arte popular, las ideas tópicas, y no la alta cultura ni el formalismo modernista. No me gusta nada el arte abstracto como tal, sino sólo en la medida en que evidencia el lenguaje visual contemporáneo apropiado para la vida moderna». En 1935 el Museo Whitney organiza una exposición dedicada al arte abstracto en América, y Davis escribe un texto para el catálogo en el que sitúa su origen en el Armory Show de 1913. Su pintura colorista, abstracto-objetiva, de ritmos jazzísticos y estructura de collage llega a su madurez en los años cuarenta (*Report from Rockport*, 1940), momento a partir del cual se dedica a añadir nuevas variantes, más complejidad y un mayor atrevimiento a sus composiciones (*Pequeña naturaleza muerta gigante*, 1950; *Colonial Cubism*, 1954). Davis había concebido una teoría según la cual la yuxtaposición de colores crea una sensación de profundidad. El caso es que en sus obras Davis demuestra que sabe orquestar la congestión, como en *The Mellow Pad* (1945-51), una vista de la vida callejera desde una ventana de Nueva York, donde las referencias musicales, al **jazz**, están de nuevo presentes. Davis creía que el *jazz* era el primer modernismo auténticamente norteamericano, «un

lenguaje vernáculo, riguroso, libre y espontáneo, en el que los prototipos europeos no habían contribuido en absoluto» (Hughes). El propio Davis listaba otras influencias: «… los colores brillantes de las gasolineras, las fachadas, los escaparates de las cadenas de tiendas y los taxis; la música de Bach; la química sintética; la poesía de Rimbaud; los viajes rápidos en tren, en coche y en avión, los cuales descubrieron perspectivas nuevas y múltiples; las señales eléctricas […] Los utensilios de cocina de los baratillos; las películas y la radio; el piano apasionado de Earl Hines y la música negra, el jazz en general, etc. (…) ¿La Escuela de París, la abstracción, el escapismo? No, sólo las composiciones de color y espacio que exaltan la resolución en el arte de las tensiones establecidas por algunos aspectos de la escena americana. El desarrollo del arte moderno en Europa probablemente ha llegado a su fin». Si en los años treinta Davis fue una figura central del ambiente artístico de Nueva York, influyendo con su ejemplo y su atractiva personalidad en muchos artistas jóvenes (Gorky, Reinhardt), después de la Segunda Guerra Mundial su estilo no encajaba en la tendencia general, ya plenamente abstracta y norteamericana, pero subjetiva y trascendentalista, dentro de las convenciones románticas o surrealistas, y esto ocurre hasta al menos hasta 1955, momento en que aparece la reacción, el **Pop Art**. Con la aparición del Pop a partir de la segunda mitad de los 50 la corriente de abstracción objetivista que había creado Davis vuelve a la superficie. Para Davis «el arte auténtico determina la cultura (…) La pintura no es una exhibición de los sentimientos» pues el artista debe ser «un espectador-reportero frío en un ámbito de acontecimientos ardientes».



Swing Landscape (1938)

Después de la Segunda Guerra Mundial Europa, y más en concreto París, deja de ser el centro de la cultura artística mundial, que pasa a Estados Unidos, con **Nueva York** como mercado de referencia mundial. El arte norteamericano se hace autónomo y hegemónico, aunque sigue en relación con el arte europeo debido a la llegada de artistas que huyen de Europa, primero, o se sienten atraídos por la prosperidad americana después. Al principio, muchos de estos artistas fueron surrealistas (Miró, Masson, Dalí y Ernst), y esto explicará que **el primer movimiento norteamericano de postguerrra (el *action painting*)**

fuera una reacción antisurrealista. El arte americano viene marcado por características muy particulares: es totalmente independiente de cualquier tradición y con un fuerte espíritu inventivo. Los norteamericanos levantan rascacielos cuyas proporciones no respetan ninguna regla tradicional, y de la misma forma los artistas plásticos pueden hacer lo que quieran sin la sensación de tener que justificarse ante la memoria de Rafael o Rembrandt. Además, para ellos la ciencia no está para nada en contradicción con la tradición de una cultura humanística. El modernismo propio comienza en 1915 con el movimiento dadaísta americano, capitaneado por Duchamp, que reacciona contra el mito de un arte como expresión de una espiritualidad profunda. Después de la Segunda Guerra Mundial la semilla del dadaísmo habrá fructificado y se considerará inevitable, o ya ocurrida, **la muerte del arte**. Así, Michel Onfray señala: «Las pulsiones destructivas de futuristas, *dadás* y surrealistas acaban triunfando en el arte. En 1910, con Kandinsky, la pintura se vuelve abstracta y suprime al sujeto y la figura; en 1916, con el *ready-made*, Duchamp termina con el arte clásico; en 1922, con el Ulises de Joyce, la novela rompe con la narración y entroniza el discurso autista; en 1923, **Schönberg** jubila la armonía y la tonalidad en música para promover la atonalidad y el dodecafonismo; en 1945, con Isidore Isou y el letrismo, la poesía economiza las palabras, las imágenes, el sentido, y promueve el mero ensamblado de letras; en 1952, John **Cage** crea 4′33′′, un concierto de silencio en el que la música consiste en los ruidos que hace el público en la sala; en 1952, Guy Debord proyecta *Lamentos en favor de Sade*, un filme sin imágenes que satura la pantalla del mismo negro de la sala a oscuras; en 1961, Manzoni vende su materia fecal elevada al rango de obra de arte».

Peggy Guggenheim (1898-1979) tuvo un papel protagonista en el mundo del arte tras la Segunda Guerra Mundial. Muy joven, en 1920, se establece en París, buscando los ambientes bohemios donde se desenvolvían los artistas, y poco después se traslada a Londres y empieza a comprar arte con la inmensa fortuna heredada de su padre, que había muerto en el Titanic. En 1939 decide crear un museo de arte moderno en la capital británica que rivalizara con el MoMA de Nueva York, que había abierto sus puertas en 1929. Para organizarlo se hizo con los servicios de Marcel Duchamp y del historiador del arte **Herbert Read (1893-1968)**. Cuando estalló la guerra el proyecto quedó suspendido, pero Peggy Guggenheim se traslada a París, con los alemanes acechando, para comprar arte, siguiendo la lista de obras que habían elaborado Duchamp y Read para el frustrado museo, como *Hombres en la ciudad* (1919) de Fernand Léger o *Pájaro en el espacio* (1932-1940) de Constantin Brancusi. En 1941 vuelve a Nueva York con una enorme colección de arte que le había costado solo 40.000 dólares. Una vez establecida abre una galería de arte contemporáneo en la calle 57 de Manhattan, a la que llamó *Art of This Century,* encargándole el diseño al arquitecto austriaco de moda, Frederick Kiesler (1890-1965), que le dio un estilo surrealista. La galería se convirtió en un lugar de encuentro para los artistas emigrados europeos -muchos de ellos **surrealistas**- y los jóvenes artistas neoyorquinos que acabarían conociéndose

más tarde como *Escuela de Nueva York*. Había una afinidad previa entre estos y los surrealistas, a través de **Freud** y **Jung**, que tenían gran influencia en la ciudad de los rascacielos (Pollock fue a terapia jungiana entre 1939 y 1941, cosa que era bastante común en Nueva York, pero no en París). Los **expresionistas abstractos**, más tarde, prestarían especial atención al inconsciente como verdadera raíz del arte. El artista surrealista que tuvo más influencia en ellos fue André **Masson**, por su búsqueda de motivos arquetípicos. También pintores como Pollock, Rothko, Newman y Still querían situar también su pintura al margen del momento histórico y los acontecimientos cotidianos y contactar con el ser primitivo que se esconde en el fondo de nuestra psique -el **inconsciente colectivo** de Jung- y creían que a través de las imágenes se podía transformar la consciencia. Mark Rothko declararía en 1943: «el tema es crucial y sólo los contenidos trágicos y eternos son válidos». Barnett Newman hablaba de la necesidad de una regresión, y declararía: «El hombre primitivo, gritando sus consonantes, prorrumpía en alaridos de temor reverencial y de rabia ante su estado trágico, conociéndose a sí mismo y reconociendo su propia impotencia ante el vacío». Ese miedo al vacío caracterizaría la obra temprana de estos jóvenes artistas. Otra influencia decisiva de los surrealistas en ellos, esta vez a través de Breton, sería el *automatismo psíquico*, es decir, la búsqueda de asociaciones en el azar. Para los expresionistas abstractos esta sería la forma de dar protagonismo al inconsciente, y explicaría el *action painting* y la técnica del *dripping*, dejar caer pintura sobre el lienzo de forma azarosa. Pero así como se pueden listar todas esas influencias del surrealismo en los expresionistas abstractos, se pueden contar las influencias negativas: les provocaba rechazo el afán de publicidad de Dalí o su hiperrealismo figurativo, las poses políticas de la mayoría de ellos, así como sus motivos literarios y sus fantasías sadomasoquistas. De todos los pintores neoyorkinos de esta generación, el más cercano a los surrealistas fue Arshile **Gorky**, **el último adoptado por Breton en la secta surrealista y el primero de los expresionistas abstractos**. Gorky había estudiado con detenimiento la obra de Picasso, Kandinsky o Miró, y después, a partir de principios de los años 40, desarrolló un estilo propio combinando elementos de esos maestros: de Miró la línea (fluida, delgada) y del Kandinsky anterior a 1914 el color, como en *El hígado es la cresta del gallo* (1944). El motivo son fragmentos casi microscópicos del interior de diversas formas de vida (tallos de flores, tendones, estambres, tripas, plumas, garras, órganos sexuales). Pollock y Rothko tendieron a una abstracción total, aunque muy al principio aún hubiera restos figurativos (del segundo, la acuarela *Navíos de magia*, 1946; del primero, sus cuadros de los años treinta, influido por Siqueiros y Tintoretto). **Pollock** desarrolló su estilo propio con algunos precedentes en mente, como la serie de las *Constelaciones* (veintitrés pinturas realizadas entre 1939 y 1941) de Miró, o el propio Masson, pero llevando más allá ese terror al vacío en obras como *Guardianes del secreto* (1943) y *Pasiphae* (1943). El más figurativo de los primeros expresionistas abstractos fue **De Kooning**, pero, curiosamente, este, que venía del expresionismo, no tuvo ninguna afinidad con el surrealismo.

La otra gran influencia en el Nueva York de la postguerra fue el **expresionismo**,

y específicamente **Kandinsky**. Fue decisiva para esta influencia el concurso de la galerista **Hilla Rebay (1890-1967)**, adscrita como Kandinsky a la secta de la teosofía, y su Museo de Pintura No-Objetiva inaugurado en 1939 (financiado con dinero de los Guggenheim). En él podían verse más cuadros de Kandinsky que de Picasso, Matisse o Braque en el Nueva York de los años 40. En 1945 se le dedicó una retrospectiva en el citado museo, que ya tenía mucha obra suya, con más de doscientos cuadros y dibujos. La **teosofía** creía en la superación de lo material para acercarse a lo espiritual, lo que explica la abstracción de Hilma af Klint, Kandinsky o Mondrian. También eran milenaristas, y esperaban el advenimiento de una nueva era de espiritualidad al que el arte debía colaborar como partera. Con el tiempo se impusieron las tendencias expresionistas y trascendentalistas en el arte americano en parte porque en la cultura artística de Estados Unidos existía ya una tendencia a considerar el **paisaje** como algo trascendental, lo que la hizo receptiva a los planteamientos de Kandinsky. De hecho, «hay algo más que una ligera semejanza entre los planos tensos e iluminados de mar y de cielo en una marina de Fitz Hugh Lane y los rectángulos flotantes amontonados en un cuadro de Rothko de los años cincuenta. Ambas visiones nacen del mismo impulso trascendentalista, grabado en la experiencia del paisaje de los norteamericanos desde los días que precedieron a la guerra civil» (Hughes). Entre esa tradición decimonónica del paisaje y la pintura abstracta de postguerra se sitúan algunos artistas de principios del siglo XX, como **Georgia O'Keefe (1887-1986)**, que crea «imágenes de espacios ilimitados e inundados de luz, virtualmente abstractas pero todavía reconocibles (en la división que separa al cielo de la tierra) como paisajes» (Hughes). O'Keefe muere con casi cien años de edad tras una larga carrera que transita entre el realismo y la abstracción (*Nueva York con luna*, 1928). Estuvo casada con el fotógrafo Alfred Stieglitz (1864-1946), cuya galería *291* de Nueva York dinamizó el arte norteamericano entre 1905 y 1917, con exposiciones fotográficas y de artistas de vanguardia europeos (Matisse, Rodin, Picasso, Cézanne).

En la galería *Art of This Century* de Guggenheim se presentó a principios de **1943** la exposición ***Exhibition by 31 Women***, ideada por Duchamp, quien había vuelto también a Nueva York, y la propia Guggenheim. Este le propuso una idea escandalosa entonces, una exposición solo de mujeres artistas, que sería aceptada y se titularía *An Exhibition by 31 Women*. Muchas obras referenciales del **surrealismo** se expusieron allí, como *Objeto (Le Déjeuner en Fourrure)* (1936), de **Meret Oppenheim (1913-1985)**. Otra artista femenina incluida en el elenco y que Breton consideró surrealista, aunque ella no lo veía así («Nunca he pintado mis sueños, pinté mi propia realidad»), pero que orbitó en torno al movimiento, fue **Frida Kahlo (1907-1954)**, cuyos cuadros tienen algo de surrealistas (y simbolistas) en todo caso (*El sueño*, 1940). Kahlo tenía mala opinión de los surrealistas, pero buena de Duchamp: «el único de toda esa panda de chiflados y lunáticos hijos de puta de surrealistas que tiene los pies en la tierra». También estuvo la surrealista inglesa **Leonora Carrington (1917-2011)**, que había sido pareja de Max Ernst entre 1937 y 1939 y vivía en México desde 1942, y que se convierte en artista surrealista con un estilo

personal (*Autorretrato: en el albergue del caballo de Alba*, 1937-1938), escapando a la influencia de su marido tras separarse de él. Es entonces cuando, ya establecida en México, empieza a desarrollar una obra más personal, que incluye pintura y escultura, pero siempre encuadrada en el surrealismo, que nunca abandonó. Otra pintora incluida en la exposición fue la surrealista norteamericana **Dorothea Tanning (1910-2012)**, que conoció precisamente en este momento a Max Ernst (era el marido de Peggy Guggenheim entonces), se enamoraron y se casaron en 1946. Partiendo también de un figurativismo surrealista, Tanning supo escapar a la influencia de su marido haciendo evolucionar su pintura hacia la abstracción desde finales de los años 60. Por las fechas de la exposición llegaban a Nueva York artistas refugiados de Europa que habían pertenecido a la Bauhaus, a De Stijl o al Constructivismo ruso, con lo que **el centro de gravedad del arte mundial empieza a moverse de París a la ciudad de los rascacielos**, y como consecuencia colateral el surrealismo empieza a dejar de ser el movimiento de vanguardia de referencia en Estados Unidos. Peggy Guggenheim fue la maestra de ceremonias de esta nueva era de supremacía neoyorkina, como antes lo había sido Gertrude Stein en París. La siguiente exhibición promovida por Guggenheim en su galería el mismo año 1943 tendría un carácter ya muy distinto, sentando las bases de lo que sería el nuevo arte norteamericano del siglo XX.

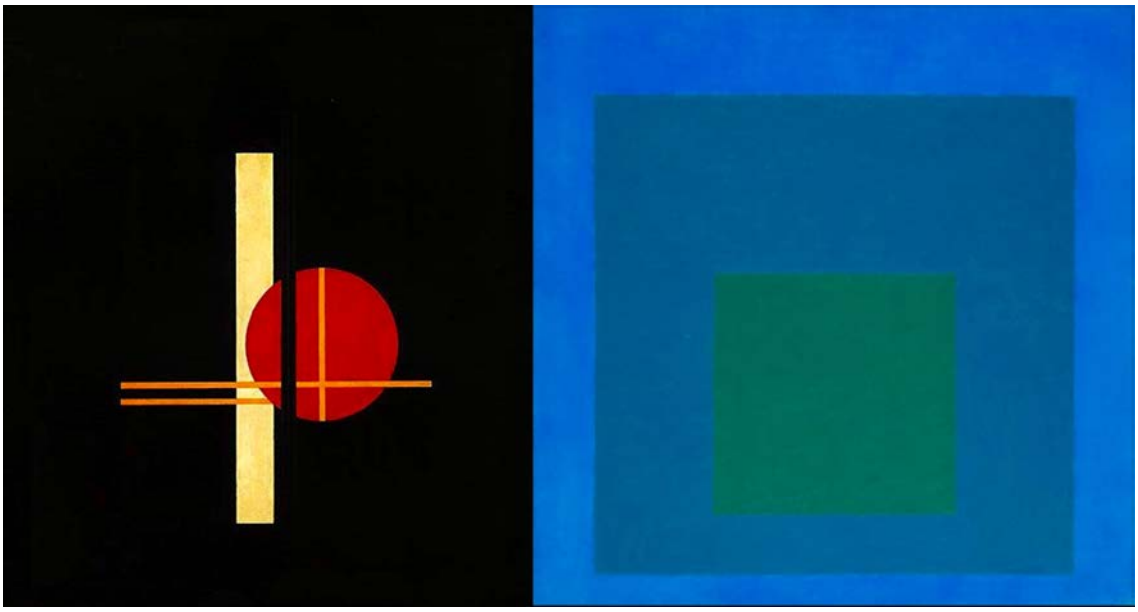
En **Europa** se entendía que el racionalismo no daba respuesta a las preguntas existenciales, por lo que la ciencia (lógica) venía complementándose con el arte (imaginación, fantasía). Husserl anunciaba que eso, que llamaba "ciencias europeas", se agotaría y entraría en crisis. Esta se agrava por el racionalismo traspasado al propio arte, que trata de contribuir a la formación de una civilización basada en la razón, a pesar de lo cual es rechazado por una sociedad cada vez más irracional (y que acaba autodestruyéndose además). La **crisis del arte** afecta a todas las técnicas artísticas por igual, en Europa y en América. Tras la Segunda Guerra Mundial la **filosofía existencialista** lo impregnará todo, sintetizando el racionalismo constructivista y funcionalista, con su fe en el progreso, y el irracionalismo, fatalista y angustiado. Tres "poéticas" articularán las distintas corrientes según Argan: la del **gesto**, la del **signo** y la de la **materia**.

Esta crisis de la concepción tradicional del arte contrasta con la importancia creciente de la imagen en todo el siglo XX, pero sobre todo en su segunda mitad, con el desarrollo de la **cultura de masas** (entretenimiento, publicidad, señalizaciones). Como consecuencia, aparecen muchos "operadores estéticos" que estudian y aplican la ciencia de la imagen, con **fundamentos psicológicos**, siendo el primero y más importante de todos sobrino de Freud, **Edward Barneys (1891-1895)**, autor de *Propaganda* (1928). Pero frente a ellos sigue habiendo artistas que se dedican a la imagen sin renunciar a su papel como intelectuales. La investigación estética de los primeros, los técnicos, no es autónoma, sino que está supeditada a la búsqueda de un resultado económico (la Bauhaus, en comparación, pretendía *moralizar* la

producción industrial, es decir, convertirla en vehículo de difusión del arte, y para ello los artistas aceptaban renunciar a su individualidad, pero no a la autonomía de su disciplina artística). En este contexto se planteará un **arte para ser consumido**, algo totalmente distinto del arte del pasado.

Otra consecuencia de esta dicotomía entre la imagen como herramienta de comunicación y como medio de expresión artística, es que las técnicas de representación se convierten en técnicas de investigación. La figura clave es aquí **László Moholy-Nagy (1895-1946)**, formado en la órbita del constructivismo ruso (con Malévich y Lissitzky), después profesor de la Bauhaus (entre 1922 y 1928) y aquí muy influido por Kandinsky, y más tarde, ya en Chicago, dirigiendo a partir de 1937 por recomendación de Gropius una escuela llamada **New Bauhaus**, después conocida como *The Institute of Design of Chicago* e integrada desde 1944 en el *Instituto Tecnológico de Illinois*, cuya escuela de arquitectura estuvo dirigida por Mies van der Rohe entre 1938 y 1959, diseñando además su campus. La New Bauhaus estaba dedicada a la investigación visual con aplicaciones para el diseño industrial, con el tema central de la *sucesión* de imágenes, la imagen en movimiento y el papel de la luz en la definición de la imagen (aquí le precedieron Duchamp y los futuristas). En relación con esto último Moholy-Nagy estudió también los problemas de la escena teatral, la fotografía y el cine (una vez más, imágenes en movimiento), campos en los que ya trabajaban dos dadaístas como Man Ray y Richter. Por tanto, movimiento y luz son para Moholy-Nagy los dos componentes fundamentales de la imagen y el centro de su investigación, que condujo al *fotomontaje*, combinaciones de imágenes fotográficas sacadas de su contexto, insignificante o banal, y que adquieren un nuevo significado una vez juntas. Anterior a su período americano, *Composición Q XX* (1923) es un ejemplo de la investigación realizada a partir del *suprematismo* de Malévich, pero ya adentrándose en nuevos territorios. En esa obra Moholy-Nagy usa metal y pintura de esmalte, y juega con los planos y la luz: sobre un fondo negro que absorbe luz dispone horizontales y verticales luminosas que quedan por detrás y por delante de un disco rojo que es, por forma y color, la antítesis del fondo; y finalmente una franja negra pasa por delante de ese disco, aunque por su color pertenece al fondo. De esta forma Moholy-Nagy establece una serie de ecuaciones linealmente independientes que determinan una solución, que es un espacio. Moholy-Nagy realizó muchas otras obras con un aire suprematista, pero explorando siempre, especialmente en los materiales (*Composición Z VIII*, 1924; *Composición A XXI*, 1925; etc.). Sus experimentos e investigaciones continuarían en Estados Unidos, desarrollándose en múltiples direcciones. Moholy-Nagy muere en 1946, pero es el iniciador de lo que sería más tarde el Op-Art (Op = optical), en los años 60. No solo eso, Moholy-Nagy fue un precursor en el tratamiento de todo tipo de materiales (foto, cine, luz, plástico, esmaltes, objetos vulgares) y un experimentador e investigador cuya influencia sería enorme en la segunda mitad del siglo. **Josef Albers (1888-1976)**, que como Moholy-Nagy fue alumno (1920-22) y profesor (1922-33) de la Bauhaus, siguió también más tarde con su actividad docente en Estados Unidos, en el **Black Mountain College**, que se funda en 1933.

Albers era un docente estricto y serio, lo que contrastaba con el estilo libertario de la enseñanza en la institución. A pesar de ello, sus alumnos reconocieron su extraordinaria labor docente. El tema central de la investigación de Albers era el color y sus interrelaciones, pero en su docencia se centró en transmitir el objetivo de la escuela, que era ayudar a los estudiantes a experimentar una vida artística plena en la que el arte era una forma de documentar la vida espiritual del artista y de comunicarla. El arte debía invadir la vida de las personas, y no ser objeto de visitas puntuales en un museo. Para Albers la sabiduría era más un resultado de la experiencia que del conocimiento. Argumentaba además que una canción popular puede llegar a ser una obra de arte más elevada que una ópera, y que el tema, el medio o el tamaño no es lo que hace grande o profunda una obra. En Estados Unidos Albers desarrolla además una fértil carrera artística (en la Bauhaus se dedicó sobre todo al diseño industrial). Albers investigó sobre la percepción del espacio a partir de pinturas de cuadrados encastrados unos dentro de otros, cada uno de ellos reflejando distintas cantidades de luz y con distintos colores contrastantes cuya percepción se modifica mutuamente, de manera que se provoca una pérdida de equilibrio en el observador, que no logra fijar en su mente una imagen clara y estable, a pesar de la simplicidad y contundencia aparente de lo que tiene ante sí. Ello pone de manifiesto, de manera inquietante, la existencia de lo irracional a partir de medios racionales (*Homenaje al cuadrado: Ritardando*, 1958; *Study for Homage to the Square: Beaming*, 1963). La influencia de Albers sobre la pintura americana fue paralela a la que tuvo Mies van der Rohe en la arquitectura, y ambos artistas tienen una profunda afinidad. Estas investigaciones de Albers tuvieron una continuidad en Mark **Rothko** más adelante, pues este trabajaba también para crear un espacio en expansión (del plano del cuadro hacia el espectador). La corriente del *hard hedge* (Barnett Newman) también partirá de las investigaciones de Albers. No hay que olvidar las investigaciones sobre los espacios de Piet **Mondrian**, que muere en Nueva York en 1944 y trae a Estados Unidos una forma racionalista y calculadora de abstracción que parte del cubismo.



Composición Q XX (1923) y *Study for Homage to the Square: Beaming* (1963)

Hans Hofmann (1880-1966) fue un mediador entre ambas orillas artísticas, Europa y Estados Unidos. Nacido en Múnich, donde fundó una escuela de arte en 1915 en la que se formaron artistas norteamericanos (*School of Fine Arts*). En 1930 Hofmann se traslada a Estados Unidos, donde ejerció como profesor, primero, desde 1932-33, en la *Art's Student League*, y desde 1934 en su propia *The Hans Hofmann School of New York*, difundiendo las ideas del expresionismo alemán (y la abstracción de Kandinsky) y contribuyendo de forma decisiva al surgimiento de un arte específicamente norteamericano. Sus inicios como artista estuvieron cercanos al impresionismo, pero después se dejó arrastrar por la vorágine que se vivió en el París anterior a la Primera Guerra Mundial (Picasso, Braque, Matisse y Delaunay) y por el expresionismo alemán de *Der Blaue Reiter* una vez vuelve a Alemania. Más tarde fueron Matisse y Kandinsky las referencias decisivas al cambiar su pintura, que pasa a estar basada en las relaciones de «empuje y atracción» entre los colores, que generan las formas y sugieren el espacio (*Flowering Swamp*, 1957; *Veluti in Speculum*, 1962). Sin perder el contacto con la pintura europea, Hofmann fue capaz de ir más allá, de dejarla atrás, lo que sería un ejemplo para la joven generación de artistas americanos. «La audacia y la confianza en sí mismo con que Hofmann superó la pintura europea sin perder nunca completamente el contacto con ella fue una enorme fuente de estímulo para los artistas americanos» (Ruhrberg, Schnockenburger, Fricke y Honnef). No obstante su pintura abstracta será un desarrollo tardío, influido por los expresionistas abstractos. Hofmann publicará sus notas de clase en forma de libro como *Search for the Real* (1948), más una guía práctica para aprender a pintar que una reflexión teórica.

Flowering Swamp (1957) y *Veluti in Speculum* (1962)

En la galería *Art of This Century* de Peggy Guggeheim se conformó un nuevo

movimiento del arte moderno. Esta pidió de nuevo a Duchamp que organizara una muestra en **1943**, esta vez para los artistas jóvenes de la ciudad, y que se llamó ***Spring Salon for Young Artists***. Junto al francés estuvieron en el comité de selección Piet **Mondrian** y **Alfred Barr**, que era entonces director del MoMA, y fue precisamente Mondrian quien seleccionó el cuadro *Figura estenográfica* (ca. 1942), de **Jackson Pollock (1912-1956)**. Esta obra no era abstracta, y mostraba influencias claras de Picasso, Matisse y Miró, los artistas a los que Pollock más admiraba. Su maestro Thomas Hart Benton (1889-1975) obligaba a sus alumnos a copiar obras de El Greco, un referente para los pintores de vanguardia desde finales del XIX, que dejó huella en alguna obra abstracta de Pollock (*Gotico*, 1944). Peggy Guggenheim becó entonces a Pollock, que trabajaba en un museo que, curiosamente, pertenecía a su tío, Solomon Guggenheim (el Museo de Pintura No-Objetiva entonces), y donde conoció a fondo las pinturas de Kandinsky que había en la colección. Pollock era una persona con problemas de autocontrol emocional, lo que trataba de paliar con el alcohol. Para superar estos problemas acudió a terapia psiquiátrica que no le sirvió desde el punto de vista médico pero que le puso en contacto con las ideas de **Carl Jung (1875-1961)**, compartidas por los surrealistas, según las cuales el inconsciente era el lugar en el que se encontraba el yo más profundo, que era un recurso compartido entre los seres humanos y no un conjunto de pensamientos y sensaciones experimentados únicamente por un individuo aislado (el *inconsciente colectivo*). Esto se acercaba mucho a la idea de Kandinsky de una esencia espiritual que subyacía a todas las apariencias, desarrollada en *De lo espiritual en el arte*, que Pollock había leído con sumo interés. De esta forma, Kandinsky «le proporcionó un procedimiento para introducir los afanes metafísicos del Romanticismo norteamericano en un estilo específicamente moderno», si bien «Pollock no hizo ninguna reivindicación metafísica para su arte» (Hughes). Ello puede observarse en los dibujos de Pollock de 1945 y 1946, en los que ya se observa la técnica consistente en llenar todo el espacio disponible, técnica «que ha sido aclamada -no sin razón- como la innovación más asombrosa en el espacio pictórico después de los cuadros cubistas analíticos de Picasso y de Braque de 1911» (Hughes). Estas influencias, sumadas a la de la propia Guggenheim, dieron origen al automatismo y la espontaneidad en su pintura (como lo habían hecho antes para los surrealistas). Otra característica de la pintura de Pollock es el tamaño, y esto es una influencia de la pintura mural promovida por la administración Roosevelt (Proyecto Federal de Arte), en la que Pollock participó, y en concreto de Diego Rivera, que trabajó en Estados Unidos haciéndolas. Peggy Guggeheim le encarga en 1943 un gran lienzo de seis metros que cubriera todo un muro de su casa natal en Nueva York. Tras un bloqueo de más de seis meses Pollock acabó la obra, *Mural* (1943), en una sola noche, y esta es la obra inaugural del nuevo movimiento artístico norteamericano, el **expresionismo abstracto**. En esta fase temprana lo esencial de la pintura es el **gesto** del pintor cuando pinta, a cuya espontaneidad se alude con el término **action painting**. Este método no pretende expresar ninguna realidad objetiva o subjetiva, sino descargar una tensión que ha acumulado el artista, que se expresa a través del acto inmediato

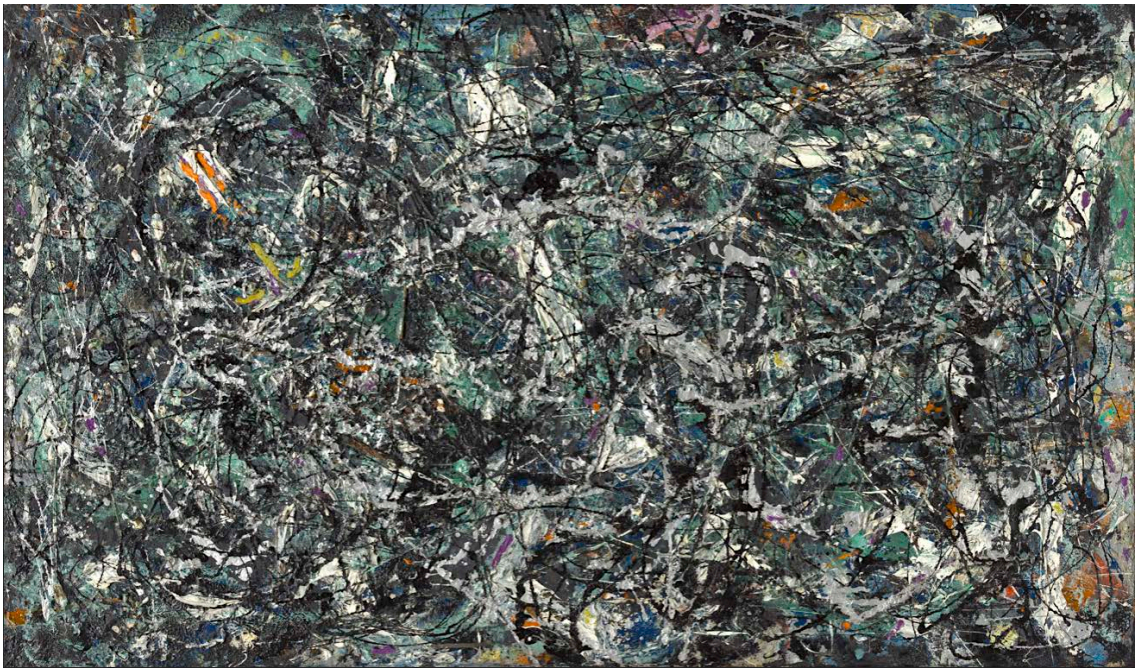
y espontáneo de pintar, de manera que el gesto y la pincelada son una expresión de sí mismo (su temperamento, su carácter, alegrías y desesperación) y no de un significado ajeno, para lo que la pintura debe ser además abstracta y no estar mediada por el desarrollo de un motivo. **Clement Greenberg (1909-1994)** era el más importante crítico estadounidense de la época, y cuando vio *Mural* en casa de Peggy Guggenheim se dio cuenta al instante del valor de la obra y dijo que Pollock era el mejor pintor que había dado Estados Unidos. Ese mismo año de 1943 Peggy Guggenheim ofreció a Pollock una exposición individual en su *Art of This Century*. No se vendió nada, aunque *La loba* (1943) fascinó a Alfred Barr, que hizo una oferta por debajo del precio fijado por la galería, y que Guggenheim rechazó. Poco después se publicó en Harper's Bazaar un artículo titulado «Cinco pintores estadounidenses» en el que se reproducía el cuadro, y Barr subió la oferta. El MoMA se convirtió así en el primer museo con un cuadro de Pollock. Peggy Guggenheim promocionó también a otros artistas norteamericanos jóvenes como Clyfford Still, Mark Rothko, Robert Motherwell y Willem de Kooning. En **1947** Guggenheim se marcha a Venecia para siempre, llevándose su colección de arte, pero el movimiento que había ayudado a crear ya estaba en marcha.

Figura estenográfica (ca. 1942)

Mural (1943)

El mismo año que Peggy Guggenheim se marcha Pollock crea una variante del *action painting* conocida como **drip painting**, en la que la pintura se deja caer o se arroja al lienzo en vez de aplicarse con un pincel o brocha, de manera semiconsciente, como en trance. Pollock se movía alrededor del lienzo, dispuesto en el suelo, cosa que hacía antes que él, curiosamente, el surrealista Joan Miró. Algo parecido había hecho Max Ernst, exmarido de Peggy, llamándolo "azar controlado", y también una pintora aficionada pero muy conocida en el ambiente artístico de Nueva York en los años 40, **Janet Sobel (1893-1968)**, cuyas obras basadas en el *dripping* (las primeras de 1944) habían impresionado a Pollock. Este conocía además el método de "pintar con arena" de los indios nativos norteamericanos, quienes hacían imágenes rituales dejando caer arena teñida de colores a través de sus dedos sobre la tierra. Otros aseguran que Pollock conoció la técnica del *dripping* viendo pintar a Siqueiros, quien también ponía una tela en el suelo y dejaba caer sobre ella pintura. En todo caso Pollock no era un buen dibujante, y la técnica del *dripping* lo compensaba de alguna manera. El resultado habla por sí mismo, pues la "red de pintura" que creaba cuadros de una sorprendente densidad que a pesar de la espontaneidad respondía a un cierto sentido de la forma, contundente en los medios pero a la vez delicada y lírica en el resultado. En la pintura de Pollock se percibe la tensión entre la fuerza y determinación del pionero y la vacilación neurótica del habitante de la gran ciudad, entre la vanguardia y el peso de la tradición. Pollock expondrá nuevos cuadros basados en el *dripping* en 1948 en la galería de arte moderno de su amiga **Betty Parsons (1900-1982)**, y un ejemplo hoy en el MoMa es *Full Fathom Five* (1947). Pollock utiliza directamente material industrial, el mismo que se usa, por ejemplo, para pintar un coche, pero él lo aplica a fines artísticos. La acción de Pollock es no-proyectada, pero no totalmente azarosa, pues dispone las condiciones en las que puede tener lugar la casualidad: escoge los colores y los dosifica, gesticula determinando el tipo de mancha, decide desde dónde vierte las pinturas (desde arriba o alrededor del lienzo, en una especie de baile, sin pincel ni brocha), manipulando después la pintura fresca con espátulas, cuchillos, palos; añade arena, pedazos de cristal, colillas y lo remueve todo o arroja cosas sobre el lienzo sin más. Todo ello sin un guión previo, dejándose arrastrar el artista

por el ritmo de la acción. Dijo Pollock: «Cuando estoy pintando, no me doy cuenta de lo que estoy haciendo». En la pintura de Pollock no existe una clave de lectura, un mensaje que descifrar, pues es pura acción. Esta técnica le debe mucho a la *escritura automática* de los surrealistas (**Masson**) y al vitalismo autónomo de los signos (**Arshile Gorky**), así como a las experiencias con el *papier collé* de Picasso y Braque, el *Mertz* de Schwitters o el empleo del azar de Arp. Según la historia oficial, toda su vida fue una búsqueda atormentada que desemboca en diez años de actividad frenética, lo que recuerda el caso de Van Gogh. Para Pollock, y en contra de lo que asume la sociedad puritana, *se hace* para existir, no se existe para hacer. «La *action painting* y la música de *jazz* son dos contribuciones de inmenso alcance que Estados Unidos ha dado a la civilización moderna, y estructuralmente son muy parecidas. El *jazz* es música sin proyecto, que se compone mientras se toca, al igual que el *action painting*. En el enredo de los sonidos de *jazz*, cada instrumento desarrolla su propio diseño rítmico: lo que los enlaza es la excitación colectiva de los músicos, esa ola que surge desde el fondo del inconsciente y que lleva al colmo del paroxismo. De igual manera, dentro de un cuadro de Pollock, cada color desarrolla un ritmo propio, lleva hasta la máxima intensidad la singularidad de su propio timbre. Pero, así como el *jazz*, más que una orquesta, es un conjunto de solistas que se interpelan y contestan, se estimulan y se lanzan el uno contra el otro, "sonido y furor" en palabras de Faulkner, el cuadro de Pollock aparece como un conjunto de cuadros pintados sobre la misma tela, cuyos temas se entrecruzan, se interfieren, divergen, y vuelven a conjugarse en una danza delirante» (Argan).



Full Fathom Five (1947)

Los mejores cuadros de la mejor época del pintor, que va de 1948 a 1950, son decorativos y atmosféricos, algunos de los cuales, como *Blue Poles* (1952), parecen «un óleo abstracto de Tiépolo» (Hughes), un espacio ligeramente azul salpicado de incisivos dibujos, que nos remiten también a la tradición paisajista

norteamericana y a su infancia en Cody, Wyoming. Otros, como *Neblina lavanda* (1950), nos remiten a los *Nenúfares* de Monet, mostrando un considerable grado de control de un proceso sólo aparentemente azaroso, con colores armonizados cuidadosamente (azules, grises lavanda, blancos y plateados). El resultado fue «un espacio sutilmente modulado y vaporoso que, por fin, no le debía nada al modelo cubista. Era como si la superficie poco profunda y plasmática del cubismo analítico, con sus ocasionales remolinos y la ruptura en fragmentos reconocibles, se hubiera despojado finalmente de los últimos vestigios de la forma tridimensional. Ya no había planos que retrocedieran; tampoco la mirada se movía del primer plano al fondo; sólo ese movimiento de partículas entretejiéndose, serpenteando, recorriendo la superficie como dardos de un lado a otro» (Hughes). Si la pintura de un Wols es música de cámara, la de Pollock sería un continuo y explosivo *fortissimo*.

Con Pollock nace la llamada *generación quemada*, la **beat generation**. Clement Greenberg se mostró entusiasmado por las pinturas de Pollock, pero el resto de la crítica le ignoró, y también los coleccionistas, hasta que un fotógrafo de origen alemán llamado Hans Namuth (1915-1990) tuvo la feliz idea de fotografiarlo y grabarlo trabajando en 1950, y las imágenes tuvieron tal impacto que Pollock se convirtió, de la noche a la mañana, en toda una celebridad artística. Otra posible razón de su rápido ascenso al estrellato artístico fue el programa cultural norteamericano orientado a contrarrestar la influencia de la propaganda soviética durante la Guerra Fría, para lo que se necesitaba un movimiento y un artista genuinamente norteamericanos. Pollock y su pintura (un bohemio asocial, una armonía que surge espontáneamente del caos) encajaban a la perfección con lo que se buscaba, sobre todo después de que él hubiera abandonado sus intereses en el activismo político de izquierdas. En **1947** se crea la CIA (Central Intelligence Agency), que incluye en su interior una división llamada *Propaganda Assets Inventory,* destinada a impulsar el programa cultural americano. En 1950 la CIA crea la *Congress for Cultural Freedom* (CCF), una agencia creada específicamente para el arte, de cuya existencia no se supo nada hasta 1966. Serán los museos y fundaciones los que aparentemente desarrollarán toda la actividad, de manera que los propios artistas no supieron que la CCF estaba detrás hasta mucho después. Otro motivo para articular estas actividades propagandistas a través de los museos fue el deseo de burlar el control de los macartistas en el Congreso, como señaló Thomas Braden, secretario ejecutivo del MoMA a finales de los 40 y luego supervisor de las actividades culturales de la CIA. Braden escribió: «había que trabajar para socavar los esterotipos negativos prevalecientes en Europa, en Francia en particular, sobre la esterilidad cultural en EEUU». Una figura clave de esta operación propagandística, y enlace entre la CCF y el MoMA fue **Nelson Rockefeller (1908-1979)**, hijo de los fundadores del museo y presidente de su consejo entre 1946 y 1958, además de figura de enorme relevancia política (fue vicepresidente con Nixon). Rockefeller era también un coordinador de las actividades de otra agencia de la CIA, llamada *Asuntos Interamericanos para la América Latina*, también dedicada a la propaganda norteamericana en el exterior. La persona a cargo de los programas

internacionales del MoMA en la década de los 50 era Porter A. McGray, quien había trabajado en la *Asuntos Interamericanos para la América Latina* junto a Rockefeller. En definitiva, el Departamento de Estado y la CIA (Thomas Braden), a través del MoMA, apoyan y promocionan el *expresionismo abstracto* en general y a Jackson Pollock en particular, dentro y fuera de los Estados Unidos, según contó en 1974, en la revista *Artforum*, Eva Cockroft ("Expresionismo abstracto, arma de la Guerra Fría"). Esta ayuda oficial por conductos extraoficiales benefició también a De Kooning, a Gorky y a otros expresionistas abstractos. Un ejemplo es la gran exhibición del MoMA de **1956**, "Arte Moderno en los Estados Unidos", que pudo verse en ocho ciudades europeas, y que incluía obras de doce **expresionistas abstractos** (Baziotes, Gorky, Guston, Hartigan, De Kooning, Kline, Motherwell, Pollock, Rothko, Stamos, Still y Tomlin), experiencia que se repitió en 1958-59, con la exposición itinerante "The New American Painting", que viajó por Basilea, Milán, Madrid, Berlín, Amsterdam, Bruselas, París y Londres (con discreto éxito de público en general). Aunque aparentemente la iniciativa era del MoMA, toda la operación de promoción cultural exterior estuvo dirigida y financiada en parte (a través de organizaciones pantalla, como la Farfield Foundation) por la CCF. Los expresionistas abstractos eran presentados como un ejemplo de libertad creativa, desinteresados en política pero bohemios que vivían al margen de los valores de la sociedad de su tiempo. Alfred **Barr**, que había sido director del MoMA hasta 1944, e incansable promotor de los artistas contemporáneos americanos y del *expresionismo abstracto*, escribe en **1952** un artículo en el New York Times ("¿Es comunista el arte moderno?") en el que equipara los totalitarismos y el realismo en el arte, contraponiéndolo a la abstracción, que se asociaba a la libertad y el individualismo. Barr había escrito en la introducción de un catálogo en relación a los artistas abstractos americanos: «Su ansiedad, su compromiso, su libertad conciernen a su trabajo. Rechazan los valores convencionales de la sociedad pero no están comprometidos políticamente por más que sus obras han sido elogiadas o condenadas como demostraciones simbólicas de libertad». Según Donald Jameson, oficial de la CIA, «el expresionismo abstracto era el tipo de arte que hacía que el realismo socialista pareciera aún más estilizado, rígido y confinado de lo que era». En 1961 el MoMA organiza otra exposición, esta vez con obras de 15 pintores polacos abstractos, lo que demostró el éxito de la contrapropaganda norteamericana en Europa. Para entonces Pollock ya había muerto, en 1956, en un accidente de coche (conducía ebrio). Otra explicación del éxito del expresionismo abstracto tiene que ver con la propaganda norteamericana y la CIA, pero influyendo por una vía totalmente distinta a la descrita hasta ahora e igualmente importante. Los *procesos de Moscú* de 1936-38 y el pacto nazi-soviético de 1939 desengañaron a muchos izquierdistas norteamericanos, que abandonan el comunismo y el marxismo. La izquierda se va despolitizando poco a poco, y acaba pasando del activismo político a la crítica cultural, en parte bajo la influencia del exilio alemán en Estados Unidos (Adorno, Arendt) y del existencialismo francés (Sartre, Camus, Merlau-Ponty). Esta "izquierda cultural" encumbra a los artistas, que para ella son los auténticos depositarios de los valores progresistas (y no la clase trabajadora). No sorprendentemente

una revista de referencia de esa izquierda cultural neoyorquina como *Partisan Review* estuvo financiada por la CIA desde 1948, y también muchos de los intelectuales de izquierdas como Irving Kristol (antiguo trotskista), Hannah Arendt, Sidney Hook, Daniel Bell, Dwight MacDonald o Mary McCarthy. Dentro del expresionismo abstracto, pertenecían a ese círculo, y publicaban en las mismas revistas, Motherwell y Rothko. Ad Reinhardt fue el único que no participó ni estuvo de acuerdo con la promoción y el patrocinio de los grandes museos y fundaciones, lo que explica en parte que fuera un artista expresionista claramente marginado.

La llamada **Escuela de Nueva York** saltó a primera plana, literalmente, cuando en 1950 un grupo de artistas protestan contra una exposición del MET titulada *American Painting Today*, cuyas obras se seleccionaban mediante un concurso. A iniciativa de Adolph Gottlieb, que daba unas conferencias en el local donde Robert Motherwell, William Baziotes, Mark Rothko y David Hare habían creado una academia (en el 35 de la calle 8 de Nueva York), se escribió y firmó una carta abierta dirigida al presidente del Metropolitan, Roland L. Redmond, y esta ("18 Painters Boycott Metropolitan; Charge Hostility to Advanced Art") se publicó en la primera página del *New York Times* el 22 de mayo de 1950. El *Herald Tribune* respondió en un editorial llamando a los firmantes "los dieciocho irascibles". La revista *Life* hizo un reportaje sobre la controversia ("Irascible Group of Advanced Artists Led Fight Against Show"), publicado el 15 de enero de 1951, y para él hizo Nina Leen esta fotografía (*Los irascibles*), donde están todos los firmantes de la carta excepto tres (Hans Hofmann, Fritz Bultman y Weldon Kees).

La Escuela de Nueva York casi al completo en 1950: los artistas más conocidos Willem de Kooning, Jackson Pollock, Mark Rothko, Adolph Gottlieb, Barnett Newman, Clyfford Still y Robert Motherwell; otros menos conocidos, como William Baziotes, Theodoros Stamos y Ad Reinhardt; y pintores olvidados como Hedda Sterne, James Brooks, Jimmy Ernst, Bradley Walker Tomlin y Richard

Poussett-Dart

Pero, «a principios de los años cincuenta, la noción de un movimiento general llamado *expresionismo abstracto* era más que nada una comodidad de lenguaje de los críticos. Los estilos de los artistas de Nueva York eran demasiado divergentes. Por una parte había pintores cuya obra se basaba total o principalmente en el **dibujo gestual**: no sólo De Kooning y Jackson Pollock, sino también Robert Motherwell (...). Por otra parte estaban Clyfford Still, Mark Rothko y Barnett Newman, quienes dependían de los grandes **campos de color** para producir unos efectos solemnes y elevados. Estos tres pintores integraban la vertiente "teológica" del expresionismo abstracto», quizás una respuesta trascendentalista al trauma de la guerra (Hughes). La polémica entre los críticos de arte coincide con la consolidación del arte abstracto americano, que entierra lo que quedaba del figurativismo, y también un cambio de orientación en ese movimiento: Harold Rosenberg publica "American Action Painters" en *ARTnews* en diciembre de 1952 y Clement Greenberg hace lo propio con su artículo "American-Type Painting" en 1955.

En las décadas de los 50 y 60 la crítica de arte será laudatoria con el movimiento, que se celebrará como «el triunfo de la pintura americana». Pero en los años 70 y 80 se empieza a cuestionar el movimiento y sobre todo sus implicaciones políticas, como hemos visto. Ninguna de las dos corrientes críticas entró nunca en el tema de las influencias externas recibidas por los expresionistas abstractos. Nunca se negó la influencia general de Picasso y específica de Mondrian, que muere en Nueva York y estuvo muy relacionado con los *American Abstract Artists* (AAA), un grupo formado en 1936 para promover la abstracción en Estados Unidos y que incluía a Josef Albers. Menos considerada fue la influencia de Kandinsky y los surrealistas emigrados a Nueva York justo al inicio de la Segunda Guerra Mundial. La influencia de Kandinsky viene de la galería *Non-Objective Art*, que se convierte después en el Museo Guggenheim y que tiene una importante colección de obras suyas, y también de la traducción al inglés en 1946 de su *Lo espiritual en el arte* y de la promoción de sus ideas por parte de Hans Hofmann, de intensa actividad docente en la ciudad desde los años 30. De Kandinsky son las ideas de la fusión entre arte y vida del artista, de la necesaria asunción por su parte de responsabilidades políticas y sociales (el arte debe servir para desarrollar y sensibilizar el alma humana), la importancia de la improvisación y la intuición como liberadores del inconsciente, etc. No obstante hay que señalar que, por un lado, la vertiente mística de Kandinsky no pareció interesar demasiado a los norteamericanos, y por otro la pintura abstracta de Kandinsky jerarquiza el plano pictórico, mientras que en los expresionistas abstractos se dará una dispersión de focos de atención sobre el lienzo. La influencia de los surrealistas se aireó más, especialmente por parte de William Rubin (1927-2006), que les dedica varios libros, pero sobre todo porque era una influencia más evidente, dada la abigarrada y activa comunidad surrealista que se forma en Nueva York durante la Segunda Guerra Mundial, con sus medios de difusión y continuas

actividades desde antes de la guerra (Miró en 1930, en la Valentine Gallery; Dalí visita Nueva York en 1934; los más importantes surrealistas exponen en 1932, en la Julian Levy Gallery; la gran exposición dedicada en 1936, en el MoMA, a surrealistas y dadas). Dalí había llegado a Nueva York en 1940, llamando la atención sobre sí mismo tratando de provocar escándalos. André Breton, que llega en 1941, echa a Dalí, pone orden y dinamiza enormemente el grupo surrealista, generando mucha actividad (las muestras organizadas por Breton en la Whitelaw Reid Mansion en 1942 y en la Maeght Gallery en 1947; etc.) y material (escribe prólogos de libros, da conferencias, crea revistas como *View* y *V.V.V.*, organiza exposiciones conjuntas, escribe introducciones a catálogos). Esto servirá de ejemplo a los expresionistas abstractos, que tomarán conciencia de la necesidad de generar un movimiento activo en varios frentes y también crearán revistas (*Possibilities*, *Tiger's Eye*) o participarán en actos conjuntos, como la protesta de *Los irascibles*. Pero el legado más importante de los surrealistas será el automatismo inconsciente al pintar (teorizado por Breton en Estados Unidos, tomando la idea de la literatura, aunque con precedentes en Kandinsky y en Siqueiros) y los mitos como tema, presente en las obras expresionistas abstractas hasta principios de los 40. Los surrealistas se interesarán por el arte de los indios nativos americanos, y los expresionistas abstractos alegarán que se basan también en estos para no reconocer la deuda con los primeros, y separar así el nuevo arte, que querían que fuera genuinamente americano, de cualquier tutela europea. Motherwell y Gorky rechazarán explícitamente el surrealismo, pero de algunos surrealistas en particular en esta época causarán un gran impacto en los jóvenes artistas americanos (en especial las de Roberto Matta, de gran formato y cercanas a la abstracción).

Las dos figuras claves del *expresionismo abstracto* junto a Pollock son **Arshile Gorky (1904-1948)** y **Willem de Kooning (1904-1997)**, el primero como precedente y el segundo como estrella del movimiento, al mismo nivel que Jackson Pollock, quien muere muy pronto. **Gorky**, un armenio que llega a Estados Unidos en 1915, toma elementos de Miró, Picasso, Léger, Kandinsky o Masson, pero los combina de una forma personal, y de esta manera contribuye a la formación del lenguaje visual americano. «Con Gorky ocurre lo que en esos mismos años se está produciendo en la narrativa: Scott Fitzgerald, Faulkner o Hemingway escriben en lengua inglesa pero hacen una literatura norteamericana» (Argan). Gorky inventa un sistema de signos abstractos que toma de la cultura europea pero al que dota de unos significados distintos, nuevos (*El hígado es la cresta del gallo*, 1944; *Los esponsales II*, 1947). Gorky muestra una influencia más profunda del surrealismo en su pintura que su amigo De Kooning. La interpretación del irracionalismo surrealista de Gorky -tal y como la llevan a Estados Unidos Miró, Masson, Ernst y Dalí- se contrapone al racionalista Josef Albers. Será a principios de los años cuarenta cuando Gorky destile un estilo personal, una suerte de abstracción biomórfica, pero se suicidará pronto, tras una operación de cáncer y un accidente automovilístico. Solo hacia el final de su carrera su pintura se libera de una sobrecarga de símbolos y el uso del color y las formas se hace más espontáneo, surgiendo del

propio proceso pictórico. «Las líneas y los colores tienen una marcha narrativa: el cuadro es como un cuento que se escucha sin discernir el significado de las palabras, aunque su sentido se deduce del ritmo y de las inflexiones de la voz que lo cuenta. La pintura de Gorky es, por tanto, un intento de lenguaje, a un tiempo poético y visual, cuyos signos son inventados y toman un significado a partir del momento mismo en el que el pincel los pone sobre la tela» (Argan). Hay que apuntar que William de Kooning declaró en una entrevista de 1954 (con el profesor de arte de Yale Bernard Chaet) que tanto él como Jackson Pollock consideraban a **Hyman Bloom (1913-2009)** "el primer pintor expresionista abstracto norteamericano", a pesar de que era en esencia un pintor figurativo, influido por el expresionismo de un Rouault o un Soutine. Ambos habían conocido las pinturas de Bloom en una exposición del MoMA de **1942** (*Americans 1942: 18 Artists from 9 States*). Más tarde, en 1950, la obra de Bloom participó junto a la de los expresionistas abstractos en la Bienal de Venecia. Pero el propio Bloom mostraría su desacuerdo con la afirmación de De Kooning, a pesar de lo cual Elaine de Kooning, en su faceta de crítica de arte, había preparado la idea al considerar que la obra de Bloom incluida en esa exposición eran ejemplos de pintura abstracta. En realidad el expresionismo figurativo de Bloom descansaba en buena medida en la expresividad del gesto y los pigmentos, pero Bloom, de esmerada formación académica en Harvard y conocedor y admirador de la tradición pictórica, consideraba que el expresionismo abstracto era «catarsis emocional sin base intelectual». La falta de interés de Bloom por la opinión de la crítica o la promoción comercial, y su negativa a abandonar Boston, explican que nunca alcanzara la fama de las estrellas del momento.

El hígado es la cresta del gallo (1944)

De Kooning, que fue amigo de Gorky y rival de Pollock, era de origen holandés, pero emigra en 1926 a Nueva York, llevando con él una formación expresionista, que era el lenguaje figurativo europeo más áspero y violento. Una influencia decisiva fue Chaim Soutine, por la exuberancia y "carnosidad" de su pintura, como el mismo De Kooning reconocía. Pero tras trabajar en publicidad y en los murales del Proyecto Federal del Arte, como Pollock, De Kooning elimina los contenidos polémicos y los temas figurativos, que son para él limitaciones de las que se libera creando un expresionismo abstracto que ya no revela las contradicciones del mundo, sino que expresa la angustia de la condición humana. Con un origen similar, la obra de De Kooning acabó siendo más profunda, compleja e intelectual que la de Pollock. Sus influencias decisivas en su camino hacia la abstracción con raíz en su mundo interior, pero siempre conectado de alguna forma con la experiencia exterior (paisaje y figura), fueron Miró y Gorky (fue este último quien le introduce en el automatismo surrealista). Durante un tiempo De Kooning mantuvo explícitas las alusiones realistas, ya fueran figuras que emergían en su pintura o el título de algunos cuadros. Él se resistió siempre a ser etiquetado, catalogado, como pintor expresionista abstracto. Su pintura estuvo siempre inmersa en un proceso continuo de transformación y cambio, mostrando una sorprendente riqueza de gestos y formas, abarcando tanto el dramatismo extremo que vemos en Pollock como la fluidez, serenidad y control de los gestos de su pintura tardía, pero siempre haciendo gala de una gran precisión compositiva. En sus inicios, en 1948, la Galería Egan de Nueva York le organiza la primera exposición individual, con diez pinturas en blanco y negro. De Kooning contó con el apoyo del crítico Clement Greenberg, que dijo de él con motivo de esta muestra que era «uno de los cuatro o cinco artistas más importantes de este país». La exposición fue un éxito de público pero no vendió nada aunque, como ocurrió con Pollock, el MoMA compra poco después uno de los cuadros (*Pintura*, 1948). Robert Hughes señala que «el análisis de la obra de De Kooning quedó entorpecido por los esfuerzos de los críticos norteamericanos destinados a convertirlo en una figura mítica, la respuesta norteamericana a Picasso, una criatura de proteica vitalidad que subsume la historia del arte en su propia persona, transformándose en una piedra de toque de la cultura. Fue en la obra de De Kooning que Harold Rosenberg basó su idea de la *action painting*, mediante la cual la obra de arte era más un acto que una configuración, el subproducto de una confrontación existencial entre la voluntad y el destino; cuestiones ordinarias como el estilo, las fuentes y la sintaxis de su arte no tenían lugar en este drama». La publicidad mal dirigida y el propio carácter del artista y sus sorprendentes giros explican esa incomprensión. «Para ver lo que De Kooning era capaz de hacer con la tradición expresionista cuando estaba más cerca del apogeo de su poderío, hay que contemplar las *Mujeres* que pintó entre 1950 y 1953» (Hughes). Esta serie fue el último reflejo de la tradición expresionista europea (Munch, Soutine, Kirchner) en Estados Unidos, si bien compartía esa conexión con el primitivismo de todo el expresionismo abstracto inicial: De Kooning veía en estas mujeres "ídolos y oráculos", mientras que Pollock pintaba guardianes,

Rothko tótems, Gottlieb pictogramas, etc. Las mujeres de mala vida de Kirchner aparecen aquí afeadas de otra forma, mediante la viscosa pastosidad de Soutine. En *Mujeres* afloran imágenes inquietantes, con fragmentos de figuración «al igual que en el fondo de un pozo se descubre, con un estremecimiento de asco, la carroña que ha infectado sus aguas» (Argan). En las seis pinturas que componen *Mujeres* aparece siempre una mujer, de pie o sentada, pintada a partir de la boca. El modelo pudo ser un anuncio de cigarrillos Camel, pues De Kooning se sentía fascinado por la imaginería publicitaria. La intención era llevar la tradición del desnudo femenino al campo del expresionismo abstracto. La serie *Mujeres* se expuso en la galería Sidney Janis, pero la crítica se mostró muy hostil, incluidos los demás expresionistas abstractos, que no entendieron la vuelta a la figuración, y las feministas, que protestaron por la denigración de la mujer que veían en los cuadros. Esta serie guarda una relación con la pintura que Francis Bacon hacía entonces en Europa, pero el origen de estos cuadros está en otros suyos anteriores, más abstractos, como *Ático* (1949) o *Excavación* (1950), donde se puede contemplar la misma "caligrafía". En *Excavación* la referencia era Picasso y el cubismo, cuya sintaxis aún se advierte, y con los paisajes de Céret de Soutine como referencia directa, pero «con el añadido de la tremenda presión y la elocuencia brindadas por el dibujo suelto de De Kooning y por el tratamiento plástico expresionista» (Hughes). Más adelante De Kooning vuelve otra vez a una pintura más abstracta, profundamente gestual y colorista, donde el *proceso* de pintar es el protagonista del cuadro, pero que en los títulos aún conserva referencias a la realidad concreta (*Merrit Parkway*, 1959).

Pintura (1948) y *Mujer I* (1950-52)

Mark Tobey (1890-1976) es otro pintor de la corriente del expresionismo abstracto, pero él toma las tradiciones figurativas orientales como referencia, en vez de las occidentales como hace De Kooning, «cuyas aguas tranquilas él mezcla, en la gran cuenca cultural norteamericana, con las agitadas corrientes europeas». Lo que vuelve su mirada hacia oriente (estuvo en un monasterio budista zen, aprendió el arte de la caligrafía y de la pintura *sumi*) fue la decepción por la destrucción de la Primera Guerra Mundial. Del arte oriental

toma la caligrafía de sus signos, que separa de sus significados poéticos tradicionales para darles nuevos significados en otro contexto. Desde 1935 pinta una serie de obras caracterizadas por un hormigueo de señales, y conocidas como “escrituras blancas”, quizás su contribución más importante y personal de Tobey al arte contemporáneo. La obra de Tobey es un tejido formado por signos prácticamente iguales y entrecruzados, inspirados en la caligrafía oriental pero sometido a los criterios formales occidentales (*Tejidos de la tierra*, 1961). «Es como un mensaje transmitido en alfabeto Morse, cuyas señales son siempre las mismas, pero cuyo significado cambia con la frecuencia, el intervalo y el ritmo de la secuencia». La referencia que toma Tobey es el hormigueo de las muchedumbres en las grandes ciudades, que él detestaba, y el problema de la disolución del individuo en la masa (*Ciudad radiante*, 1944). Tobey estudió largamente las filosofías orientales buscando en ellas una ayuda para la angustia de la vida en las megalópolis modernas, la misma angustia que atormenta a Pollock, quien sin embargo colapsará bajo ella. Hay una relación entre Tobey y la escritura automática surrealista, como en Pollock, pero esta permite que aflore el mundo mágico-mítico del inconsciente, mientras que la sonda de Tobey desciende a un nivel más profundo, a un sustrato vital común a todo ser humano. Siguiendo los principios del Zen, según Tobey la pintura debe restablecer la armonía entre el uno y el todo, rota por la civilización moderna. Lo que en Tobey son signos microscópicos de aspecto orgánico, en **Franz Kline (1910-1962)** son macroscópicos, pero no deducidos de un alfabeto producto de una civilización, sino furiosamente gestual (*Mahoning*, 1956). Sus obras recuerdan caligrafía china o japonesa, vista desde muy cerca. Con Kline el dramatismo de la *action painting* llega a su cenit. Estos signos se convierten en una gran sombra negra que ocupa casi toda la superficie del cuadro, y que es una proyección del inconsciente, «una mancha de culpa sobre la claridad de la conciencia. Esa obsesión del inconsciente, esa negra mancha de culpa sobre el decantado candor de la democracia norteamericana, es la cuestión negra, y no como cuestión social objetiva sino como mala conciencia» (Argan). Kline representa directamente e inmediatamente gestos dramáticos poderosos que se plasman en amplias bandas que forman nudos que chocan entre sí a lo largo de todo el campo pictórico (*Nueva York, N.Y.*, 1953). En su pintura madura estos signos no son símbolos que sirven como códigos para desvelar un contenido encubierto, ni tampoco reflejos de cosas vistas o experiencias sensibles. En Kline el acto presente lo es todo, y el resultado tiene significado en sí mismo, sin referencias objetivas. Sólo podríamos decir que sus cuadros contienen la personalidad del artista. Pero a diferencia de Pollock, Kline no deja que el inconsciente domine el proceso pictórico. Otra diferencia está en la ausencia de color, que Kline recuperaría solo hacia el final de su carrera (rojo, azul, verde), y cuya razón está en el origen de muchas de sus pinturas, basadas en bocetos o ejercicios que son dibujos en blanco y negro con pincel. **Bradley Walker Tomlin (1899-1953)** crea una variante de expresionismo abstracto a partir de influencias cubistas, surrealistas y caligráficas, con un cierto paralelismo con la obra de Tobey. Tomlin pertenecía sin embargo al círculo de Jackson Pollock. En su pintura (*Numero 5*, 1949) vemos puntos, líneas y cruces que se repiten y entretejen con un ritmo de danza creando una atmósfera lírica.

Tejidos de la tierra (1961) y *Mahoning* (1956)

Robert Motherwell (1915-1991) y **Clyfford Still (1904-1980)** desarrollan también una pintura de signos macroscópicos. Las diferencias entre las concepciones norteamericana y europea del espacio pictórico y de la visión pueden establecerse comparando un cuadro de **Still** (*1965 (PH-578)*, 1965) con uno de **Mondrian**. En ambos domina el blanco, alterado por el color, pero en Mondrian hay una estructura geométrica previa al color. Still no parte de una estructura del espacio dada y no tiene un proyecto para la definición del espacio. Para Still lo importante es la acción, actuar, y eso es lo que determina el espacio. No hay una pantalla o fondo, un plano, sobre el cual se crean manchas de color, pues tan mancha es el blanco como los demás colores. Mondrian delimita las zonas de color, y así moldea la percepción. Las manchas de Still escapan a todo límite y tienden a expandirse más allá del cuadro, pues en la concepción norteamericana del espacio este no es un límite sino una oportunidad para las posibilidades ilimitadas de la acción humana. Still crea tensión gracias al contraste entre las grandes superficies y la pintura (oscura y con texturas) a la que añade franjas afiladas de color más claro (*Pintura*, 1951; *Sin título*, 1953). Sin embargo, sus cuadros carecen del dramatismo gestual de otros pintores de acción, aunque como en ellos el tema sea el proceso pictórico. La trascendentalidad que Still otorgaba a su pintura es a veces un tanto ridícula («un artista capaz de creerse lo que escribía, probablemente podría creer cualquier cosa que le dictara su ego»), y además «no es difícil encontrar argumentos contra la obra de Still. Su facultad para relacionar los colores era pobre, de modo que tenía que obtener sus efectos de colores meramente puros y produciendo fuertes choques de tonos. Por eso todo en él tiende a amedrentar la retina de la misma manera forzada e irritable. Still apenas poseía esa gama gracias a la cual los más grandes artistas románticos -Turner o, en su propio ambiente, Pollock- podían recorrer el registro entre la pequeña percepción minuciosamente captada y la grandeza generalizada del efecto. La superficie de Still normalmente es torpe, o demasiado seca, u oleaginosamente coagulada. Y a pesar de la energía y la escala de sus dibujos, con esas siluetas dentadas a lo Noche en el monte Pelado, las imágenes de Still

están rodeadas de clichés» (Hughes). En torno a 1947 encontró un tipo de forma simple basada en planos de colores opacos verticales, y durante treinta años se mantuvo fiel a este estilo directo y sin ambigüedades, con mínimas variaciones. Este tipo de pintura apenas tiene precedentes, e incluso «la influencia del surrealismo es menos aparente en Still que en cualquier otra zona del expresionismo abstracto» (Hughes). Hay una relación entre la pintura de Still y algunos paisajistas románticos norteamericanos como Bierstadt y Moran, de la misma forma que «el talento más sensible de Rothko recogió algunas de las características de los pintores luministas» (Hughes). Still pretendía provocar la misma clase de emoción que esos paisajistas, lo que no quiere decir que su pintura deba «leerse como metáforas literales del Gran Cañón o de las Montañas Rocosas». Robert **Motherwell**, aunque nacido en California, fue uno de los fundadores del expresionismo abstracto de Nueva York, y el más sofisticado intelectualmente del grupo junto con Ad Reinhardt, compartiendo las preocupaciones originales del grupo (mitos, simbolismo atávico, surrealismo y un sentimiento trágico de la historia, pero no el primitivismo, ajeno a su educada sofisticación), que se reflejan en su primera obra, cargada de violencia, como el origen (en 1948) de la extensa serie *Elegía a la República española*. Pero hay también un Motherwell "mediterráneo", hedonista, que se inspira en los collages cubistas y Matisse (*La Danse II*, 1952). El pintor declara: «El medio de la pintura es el color y el espacio: el dibujo es esencialmente una división del espacio. Por lo tanto, la pintura es la mente realizándose a sí misma en color y espacio». Pero además Motherwell escribe en 1950: «un punto débil de la pintura moderna hoy en día, especialmente extendido en la tradición "constructivista", es su inherencia a encargarse de, o a inventar, formas "abstractas" insuficientemente enraizadas en lo concreto, en el mundo de sentimientos donde se origina el arte, y del cual la poesía francesa moderna [de Baudelaire a Éluard] es una expresión. La pintura modernista no se desarrolla solamente en relación con la estructura interna del cuadro...». Por tanto, para Motherwell la pintura debe tener una referencia externa. Sus influencias son claramente europeas: Matisse en el color, los dadaístas (Schwitters y Arp) y solo en segundo lugar los surrealistas. Pero para encontrar un camino propio, para él y para la pintura norteamericana, tuvo que olvidar París. Motherwell había creado una escuela de arte informal en 1948 junto a Mark Rothko, William Baziotes y David Haré, donde tuvo ocasión de reflexionar sobre qué y por qué pintar, además de cómo. «El ideal simbolista de las directas correspondencias entre sonidos, colores, sensaciones y memoria inventada, impresionó a Motherwell como uno de los logros supremos de la cultura, la contraseña para entrar en la experiencia modernista». Motherwell descubrió «en la razonada sensualidad de los maestros franceses modernos una libertad realmente embriagadora» (Hughes). En cuanto a los motivos, las referencias de su pintura "lírica" son los paisajes, exteriores e interiores (su estudio), los primeros construidos a partir de colores naturales (ocres, blancos, negros, amarillos y una gama de azules que conforman lo que se conoce como el "azul Motherwell") y los segundos por medio del *collage* (papel de cartas, cajas de cerillas, paquetes de cigarrillos, envolturas de chocolates, pegatinas, etc.). Los objetos de Motherwell son relativamente lujosos (cigarrillos

importados Gauloises, chocolatinas Suchard, etc.) que es una alusión intencionada al "moderado deleite burgués" que aparece por primera vez en la pintura con los impresionistas y que en tiempos de Motherwell ya se había perdido (los artistas *pop* muestran objetos más cotidianos, vulgares y populares, que lo invaden todo). «En sus mejores momentos, los collages de Motherwell tienen una augusta elegancia apenas vista en esa técnica desde los *papiers collés* cubistas de Braque, a cuya tradición (más que a las aglomeraciones de materiales de desecho de Kurt Schwitters) pertenecen» (Hughes). Motherwell da un papel al azar, al gesto espontáneo y al automatismo, pues las formas están rasgadas, no recortadas («no se puede predecir la forma final de un borde rasgado. Es una casualidad manual»), lo que añade además un punto de violencia e inestabilidad en una composición por lo demás estable y serena. Motherwell fue profesor durante los años 50 en el **Black Mountain College** de Carolina del Norte, donde estudiaban artistas como Cy Twombly, Robert Rauschenberg o Kenneth Noland, en quienes ejerció una importante influencia. Estuvo casado entre 1958 y 1971 con la pintora lírico-abstracta Helen Frankenthaler.

Sin título (1953) y *1965 (PH-578)* (1965)

Elegía a la República española XXXIV (1953-54)

Sam Francis (1923-1994) es mucho más joven que otros pintores del grupo de los expresionistas abstractos. Inicialmente pintó bajo la influencia de Jackson Pollock, pero con el tiempo empezó a desarrollar una pintura basada en el color, con cuadros casi monocromos salpicados de islas discordantes dispuestas de forma irregular y sorprendente (*Azul*, 1954). Con el tiempo fue aumentando la saturación y luminosidad de sus cuadros, dotándolos de una alegría que era un reflejo de la personalidad del artista. Francis vivió en París en distintos momentos, y es inevitable ver una influencia *fauvista* en su pintura. En Sam Francis, como en Still o Motherwell, el dramatismo gestual es contenido, y supeditado a la sofisticación colorista. Con los años su pintura se fue haciendo aún menos dramática y más meditativa, bajo la influencia de las filosofías orientales, con un vaciamiento progresivo salpicado siempre de unas alegres manchas de color que nunca desaparecieron del todo (*Sin título*, 1990).

Sin título (1990)

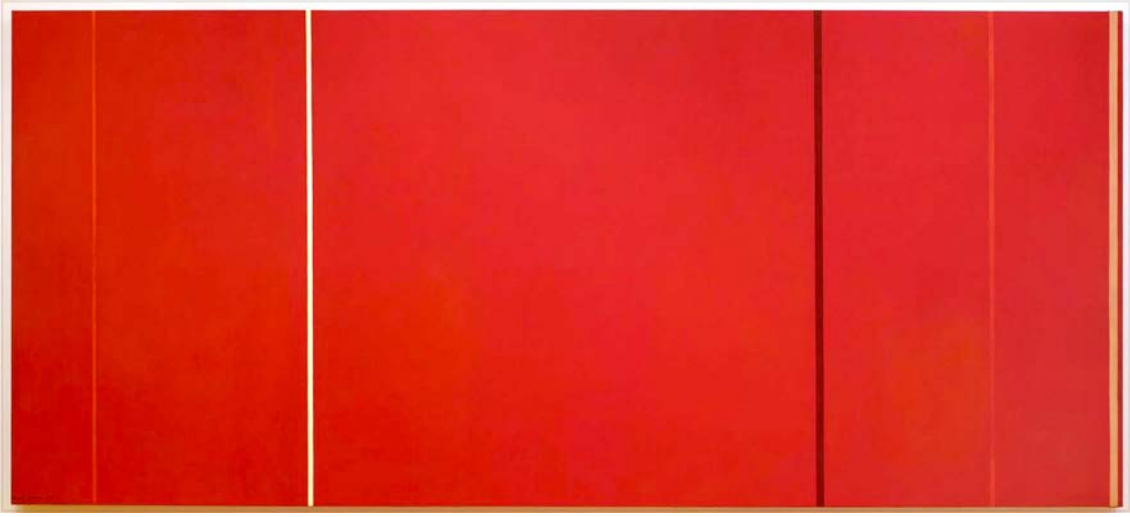
Así como De Kooning y Pollock eran *pintores de acción*, que se hacían notar por sus **gestos** pictóricos audaces y dramáticos, llenos de energía, en el expresionismo abstracto había otra corriente paralela pero diametralmente opuesta conocida como **color field**. Los pintores de esta corriente elaboraban obras tranquilas y sosegadas a partir de grandes superficies monocromas yuxtapuestas o superpuestas. **Mark Rothko (1903-1970)**, el más famoso de los pintores *color field*, y el más completo de la tendencia "teológica" de la Escuela de Nueva York, desarrolla una suerte de *impresionismo abstracto*, heredero de los paisajistas luministas norteamericanos. Rothko se sintió atraído por los surrealistas Masson y Miró en un principio, pero después fija su atención en Matisse y sus colores, aunque siempre le irritó que le calificaran de "brillante colorista". Tras la Segunda Guerra Mundial, conoció a Clyfford Still y ambos comenzaron a investigar las posibilidades de la pintura basada en amplios campos de color contrapuestos. Se une así a la corriente del *expresionismo abstracto* de forma tardía, fijando su estilo conocido en 1949, con su obra *Sin título (Violeta, negro, naranja y amarillo sobre blanco y rojo)*. Los rectángulos horizontales con contornos difuminados por veladuras y amontonados verticalmente sobre un fondo de color uniforme serían su firma. Al parecer la idea tiene su origen en una experiencia real: la contemplación de un extenso paisaje envuelto por la niebla en Oregón, desde un punto de vista elevado. Rothko estaría sugiriendo con su pintura la sensación de insignificancia que produce la contemplación de las nubes o del horizonte lejano. No buscaba crear tensiones sino armonías, y las formas emergen del gas difuso que las rodea con una luminosidad fosforescente que nos remite al impresionismo. Rothko elimina de la imagen impresionista la figuración, la definición naturalista del espacio, la sensación que conecta objeto y sujeto, y deja a cambio un espacio sin personas ni cosas, pero constituido por una

vibrante sustancia con color y luz, emanando esta a través de aquel, creando así un ambiente ante el propio cuadro, pues «él pretende envolver, ambientar al espectador» (Argan). En palabras del propio Rothko, «una pintura no es una imagen de la experiencia, es la experiencia». La abstracción de Rothko contrasta fuertemente con la de los constructivistas y suprematistas rusos, de carácter nítidamente geométrico y de colores primarios. Con el tiempo Rothko va añadiendo más refinamiento y simplificación a su pintura (*Ocre, rojo sobre rojo*, 1954), pero sin separarse de la idea básica que había encontrado en 1949, siempre a partir de formatos de gran tamaño. «Casi toda nuestra existencia se desarrolla entre cuatro paredes que limitan y condicionan nuestra experiencia, y la pared es para la percepción un color. Así la pared deja de ser un límite, una prohibición psicológica, y el espacio de más allá viene hacia aquí, desborda los límites del muro e invade la habitación con su vapor. La pared se convierte en ambiente, un espacio dentro del cual se puede vivir. El espacio que la pintura define no está más allá, sino más acá de la superficie pintada, y esta sirve para colorear el aire en el vacío arquitectónico» (Argan). De esta identidad entre espacio y color parte la investigación posterior conocida como **Op(tical) Art**, típicamente norteamericana, y que estudiará el problema de la percepción en relación con el condicionamiento ambiental. Rothko decía que su arte era una «expresión sencilla de un pensamiento complejo». Sus cuadros quieren ser solamente paredes de color, por lo que el lugar donde están no es un problema secundario para él. Los espectadores eran el ingrediente necesario de sus pinturas, para que estas pudieran operar sobre algo. Rothko, como Newman, daba indicaciones precisas sobre cómo había que verlas, esperando generar una reacción espiritual en el observador. Rechazaba incluso participar en exposiciones colectivas o exponer en espacios no adecuados para la contemplación de sus pinturas, pues pensaba en la creación de espacios más que en la creación de pinturas en sentido tradicional. En 1958 le encargan unos murales para el restaurante Four Seasons, diseñado interiormente por Philip Johnson pero que forma parte del edificio Seagram de Mies van der Rohe. Ofrecen a Rothko 35.000 dólares y este acepta, pero declara: «Pintaré algo que quite el apetito a cualquier hijo de puta que coma allí». Pinta grandes cuadros murales de colores rojos y granates, y marrones y negros. Los cuadros recuerdan a sangre coagulada, a materia orgánica en descomposición. Pero cuando Rothko ve el lugar se niega a colgarlos allí y los dona años después a la Tate Gallery (al poco de recibirse allí las obras Rothko se suicida). En 2012 un individuo vandalizó uno de los cuadros con rotulador indeleble y se tardó 18 meses en restaurarlo, pues los cuadros de Rothko no llevan barniz, tienen muchas capas de veladuras finísimas y casi nula imprimación. En 1964 una pareja de coleccionistas de Texas, Dominique y John de Menil, proponen a Rothko decorar una capilla no adscrita a ninguna confesión particular aneja a la Universidad de Rice, e incluso diseñar el ambiente en su conjunto con total libertad creativa. Rothko preparó en Nueva York catorce cuadros (siete son negro sobre marrón y siete son púrpura oscuro con transiciones, los rectángulos casi imperceptibles), más otros cuatro alternativos, que completa en el verano de 1967. Rothko declara: «No son pintura; he hecho un lugar». Como apunta Hughes, «si es el vacío, como lo vislumbraban los místicos, o

simplemente una vacuidad impresionantemente teatral, no es fácil determinarlo, y la respuesta al acertijo depende de la expectación de cada uno. En realidad, la capilla Rothko es el último silencio del Romanticismo», situando a los espectadores frente al arte como Friedrich situaba a sus observadores ante la naturaleza. Por esta época el tono de sus cuadros había cambiado (en realidad, venía haciéndolo desde la segunda mitad de la década de los 50), aunque no la idea básica original. En su producción tardía los colores e vuelven más oscuros y tristes, con predominancia de los rojos, marrones, grises o púrpuras (*Verde sobre morado*, 1961). La Capilla Rothko se inaugura en 1971, pero él se había suicidado un año antes. Estaba mal de salud, su matrimonio se iba al traste, estaba deprimido y el *expresionismo abstracto* estaba pasado de moda (triunfaba entonces el *Pop Art*, que él detestaba). Su trascendentalismo contrastaba con su época, en «la marea alta del materialismo norteamericano, cuando todas las convenciones entre la doctrina y el símbolo -de donde sacaban sus temas los artistas religiosos del pasado- habían sido anuladas» (Hughes). Otro de los líderes del *color field* fue **Barnett Newman (1905-1970)**, un intelectual de intereses amplios que era conocido como comisario, conferenciante y crítico de arte, y que fija su estilo como artista a partir de *Onement I* (1948), de forma también tardía. Newman salta a la fama de forma polémica pintando un gran cuadro monocromo rojo, pero añadiendo después una banda que representaba, según él, "rayos de luz". Esta idea tendría una gran influencia en los artistas **minimalistas** de los años 60, pero sobre todo estas bandas (*zips*) que cruzaban sus cuadros monocromos se convertirían en su firma, su elemento identificador y diferenciador, si bien «sus orígenes probablemente estén en ciertos lienzos anteriores de Clyfford Still, como *Julio 1945-R (PH-193)* (1945)» (Hughes). Lo que en Still tenía forma de rayo, en Newman es una raya recta como una columna. Las críticas a los *zip paintings* expuestos en la galería de Betty Parsons en 1951 (*Vir Heroicus Sublimis*, 1950-51, o *Cathedra*, 1951) fueron muy duras. Sin embargo, son esos cuadros los que contienen «el mínimo de originalidad correspondiente a Newman». «A finales de los cincuenta, el expresionismo abstracto se estaba convirtiendo en el estilo de la época, una institución nacional y una mina de oro para los marchantes, todo a la vez», y «el principal beneficiario de toda esa suspensión de la incredulidad demasiado complaciente fue un artista que había entrado en la escuela neoyorquina relativamente tarde, en los cuarenta: Barnett Newman», y ello a pesar de que «era con mucho el menos dotado formalmente del grupo. Basta ver la evidencia de sus primeros dibujos para comprobar que no tenía ningún talento apreciable como dibujante. Pero era tenaz y discutidor, y su temperamento reduccionista le venía muy bien en el estudio» (Hughes). Newman compartía con Rothko una idea trascendental del arte, pero a diferencia de **Mondrian**, que pretendía contraponer al mundo una utopía optimista transformadora, ellos querían proporcionar esa experiencia trascendental y sublime utilizando la pintura como vehículo. Newman toma como referencia la espacialidad expansiva de Josef Albers y de Mark Rothko, y plantea que la tela colocada sobre el bastidor no es una pantalla de proyección para una imagen que surge en la mente del artista, sino un *campo* a partir del cual se crea una percepción de espacio (Newman recomendaba ver sus

grandes cuadros-murales desde cerca). Sobre el *campo* (la tela), que a veces queda en parte al descubierto, sin cubrir, actúan los colores (una especie de fuerzas), que pueden entrar y salir del plano. Así, el *campo* de color se convertiría en un *espacio* de color cuando el espectador se acercara suficientemente al cuadro, siempre de gran formato, y se zambullera en él, olvidando que estaba ante un cuadro. La experiencia envolvente remite a los nenúfares de Monet, pero en versión abstracta. Se trata de «enormes lienzos meticulosamente pintados (...) en los que las líneas verticales, dividiendo sus fondos de colores planos intensamente saturados, devinieron los ecos de ambos bordes del marco en vez de modular la relación entre las diferentes partes dentro del lienzo. Esta idea de una superficie como un "campo" en vez de una "composición", inundando el ojo con un color principal, iba a transformarse en un tema importante para la pintura y la escultura de los sesenta; aunque por regla general, un tema pedante, o como mucho, digno de catedráticos» (Hughes).

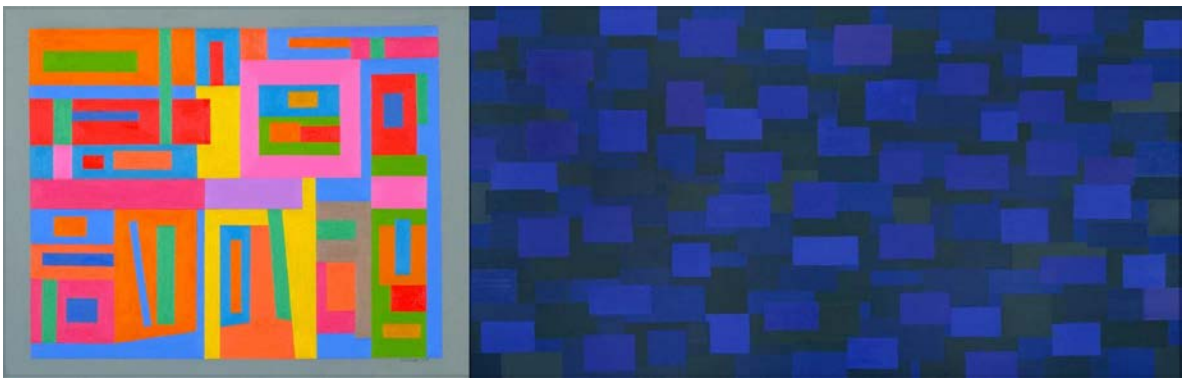
Violeta, negro, naranja, amarillo sobre blanco y rojo (1949) y *Verde sobre morado* (1961)



Vir Heroicus Sublimis (1950-51)

Ad Reinhardt (1913-1967) tuvo una esmerada formación en su Nueva York natal, estudiando literatura e historia del arte en la Universidad de Columbia con Meyer Shapiro (1904-1996). Durante toda su vida fue un prolífico escritor sobre temas de arte, especialmente sobre su propia obra y la de sus contemporáneos, generando controversias, y como ilustrador y caricaturista, dedicando una interesante serie al arte (*How to Look at Art*) en el diario *PM*, entre 1942 y 1947. Entre 1936 y 1941 trabaja para el Federal Arts Project, y conoce a De Kooning y a Gorky, a los que le uniría una gran amistad. A finales de los años 30 y principios de los 40 Reinhardt hace una pintura abstracta geométrica, poco gestual, que remite al cubismo sintético y en ocasiones a Miró, o trabaja con el collage (*Collage*, 1940). Esta pintura temprana tiene a veces vivos colores, recordando la obra de su amigo y vecino Stuart Davis, que ponía discos de *ragtime* a todo volumen y colgaba sus camisas de colores chillones en el tendedero (*Sin título*, 1938, en el MoMA). En los años 40 Reinhardt destruirá la mayoría de sus pinturas geométricas de finales de los años 30, de las que sólo se conservan pequeños bocetos en *guache* sobre papel (varios *Study for a painting*, de 1938 y 1939). Amante de la discusión y las polémicas, Reinhardt se había preguntado en 1943 qué quisieron decir Gottlieb y Rothko cuando aseguraron que «no existe la buena pintura acerca de nada», cuando él ya hacía pinturas acerca de nada, es decir, una abstracción pura, carente de todo componente narrativo, emocional o de referentes externos, evitando el biomorfismo y el egocentrismo presentes en el expresionismo abstracto y en su propia obra temprana. En 1944 expone por primera vez, en la Artists' Gallery, y en 1946 tiene la primera exposición en la galería de Betty Parsons. En la segunda mitad de los años 40 pasa a trabajar con un formato vertical y a explorar las posibilidades del color, de las pinceladas y del gesto, con alusiones a la obra de Jackson Pollock o Mark Tobey, quizás de forma irónica (*Sin título, Alfombra persa*, 1946), de Roberto Matta (*Number 18 - 1948-49*, 1948-49) o de Franz Kline (*Painting No. 12*, 1950; *Black and White*, 1950). Entre 1952 y 1967 realiza muchos viajes fuera de Estados Unidos, y el arte islámico y chino pasan a tener un fuerte impacto en él. En los años 50 iniciará un proceso de depuración bajo la influencia de Josef

Albers. Su pintura fue moviéndose hacia formas geométricas superpuestas (cuadrados, rectángulos) flotando en campos de color difusos (*No 15 Azul*, 1952; *No 88 Azul*, 1950) y, más adelante, a partir de 1952, hace series de cuadros monocromos con formas también geométricas pero ahora más regulares y subyacentes, con muy sutiles diferencias de color y de tono, aplicadas en finas capas (*Red Paintings*, *Blue Paintings*, *Black Paintings*). En 1953 hará sus últimas obras de colores vivos. En 1955 Ad Reinhardt aparece en una lista elaborada por *Fortune* de los doce mejores artistas para invertir. Los cuadros monocromos negros centraron su producción desde mediados de los años 50 hasta su muerte, con una última fase, desde 1960 hasta 1967, en formato cuadrado. En realidad estos cuadros están compuestos de varias capas de negro, más o menos opacas e intensas, resultando una superficie más compleja de lo que parece, monocroma pero con distintas zonas diferenciadas por la densidad y el tono. Esta trayectoria artística de Reinhardt conecta el expresionismo abstracto con el minimalismo y el arte conceptual de los años 60, y los artistas de estas tendencias le tuvieron como un precursor y un referente, mientras que sus compañeros expresionistas abstractos no valoraron en general su obra, y con algunos tuvo incluso roces. En el diario *PM* del 7 de julio de 1946, como preámbulo a una breve historia del arte en viñetas, Reinhard escribió: «El peor enemigo del pintor moderno es el hacedor de cuadros que de alguna forma crea en la gente la ilusión de que uno no tiene que saber nada de arte o de historia del arte para comprenderlo. Pero no es tan sencillo como parece. Observando una secuencia de "estilos" de los últimos cien años (de Manet a Mondrian) vemos cómo el tema (o el propósito pictórico) de la pintura se ha esfumado en el aire (y los pigmentos) y el cuadro-enmarcado-titulado está creativamente *kaput* (acabado) y cómo el mero mirar se ha convertido en una actividad creativa. A aquellos horrorizados ante el hecho de que hayamos podido dejar a la pintura sin su misterio les prometemos mantener el asunto de las propiedades del color en el más profundo (brillante) de los secretos».



Sin título (1938) y *No 88 Azul* (1950)

Lee Krasner (1908-1984), con una extensa formación artística académica (*Woman's Art School* de la Cooper Union, *National Academy of Design*), fue alumna de Hans Hofmann en 1937 en la *School of Fine Arts* de Munich, y con él estudia el arte moderno y desarrolla un estilo neocubista. Después de sus primeros cuadros figurativos en un estilo postimpresionista, que salvo alguna

excepción no conservó (*Autorretrato*, 1930), pinta como asistente murales figurativos para el Federal Art Project desde 1935 y collages para el War Services. En 1940 se une a la *American Abstract Artists* (AAA) donde conocerá a muchos de los que serán expresionistas abstractos norteamericanos (De Kooning, Gottlieb, Kline, Newman, Gorky, Still, Rothko, Tomlin). A partir de este momento se convertirá en una incansable exploradora de enfoques abstractos diversos (destruyendo muchas de sus obras cada vez que cambiaba de estilo, por lo que el conjunto de su obra incluye solo 599 piezas, según el *catalogue raisonné* de 1995). Conoce a Pollock en una exposición en 1941, y se casa con él en 1945. En lo personal la relación fue muy complicada, por el alcoholismo y las infidelidades de él, pero en lo artístico fue fecunda, pues hubo influencias y estímulos por ambas partes. Es cierto que la obra temprana de Pollock causó a Lee un gran impacto que le lleva a abandonar las rigideces del cubismo por una abstracción más gestual y flexible (*Little Images Series*, 1946-49), que lleva incluso al automatismo pictórico (*Noon*, 1947; *Shattered Colors*, 1947), para pasar después a una pintura que podría encuadrase en la corriente *color fields*, volver al collage (*City Verticals*, 1953; *Shattered Light*, 1954), algunos elaborados con trozos de obras suyas o de Pollock, y entrar en un período caracterizado por una pintura más gestual y turbulenta como respuesta a la muerte de Pollock y de su propia madre (la breve serie que se inicia con *Prophecy*, 1956; *Earth Green Series*, 1956–1959; *Umber Series*: 1959–1961; *Night Creatures*, 1963). Siempre inquieta y refractaria a la repetición, fue saltando de un estilo a otro, desde el expansivo y colorista de los años 60 (*Another Storm*, 1963; *Icarus*, 1964; *Combat*, 1965; *Gaea*, 1966), pasando por exploraciones con papel y *gouache* de finales de los 60, al más aristado de principios de los 70 (*Palingenesis*, 1971; *Sundial*, 1972; *Mysteries*, 1972); o la vuelta desde 1973 a los collages (*Imperative*, 1976), reutilizando de nuevo obras anteriores que no tenía interés en conservar. En Krasner hay casi siempre una referencia real previa a la pintura. Llegó a afirmar que «no se me ocurriría crear una pintura a partir de una idea completamente abstracta». Reivindicó de forma activa un mayor reconocimiento para las mujeres artistas, y en 1973 el museo Whitney de Nueva York le dedicó una exposición monográfica. Durante mucho tiempo se la consideró «la esposa de Pollock» antes que una artista por derecho propio, pero como ella recordaba, «pinté antes de Pollock, durante Pollock, después de Pollock». Pocos meses después de su muerte el MoMA le dedica una amplia retrospectiva. **Elaine de Kooning (1918-1989)** fue pintora figurativa (sobre todo retratos, pero también paisajes y bodegones) y abstracta de la Escuela de Nueva York, con sólida formación académica en arte (con el verano de 1948 en el Black Mountain College, donde estudió con Josef Albers), actividad como crítica (en la revista *Art News*) y como profesora de universidad y esposa de Willem de Kooning desde 1943, quien la tuteló ejerciendo una gran influencia sobre su pintura a cambio de una intensa labor de promoción de ella (las infidelidades consentidas, y al parecer interesadas, y el alcoholismo, les llevó a la separación en 1957, pero volvieron a estar juntos desde 1976). Fue miembro del Eighth Street Club (el Club), una tertulia a la que pertenecían algunos expresionistas abstractos de primera hora. En 1951 la galería Sidney Janis Gallery organizó una exposición de matrimonios de pintores abstractos

titulada *Artists: Man and Wife*, con los De Kooning, Pollock y Krasner, Nicholson y Hepworth y Jean Arp y Sophie Taeuber-Arp, lo que con la perspectiva del tiempo le pareció a Elaine de Kooning una mala idea. No obstante en 1954 tuvo una primera exposición monográfica en la Stable Gallery, a la que seguirían muchas otras, y con el tiempo acabó siendo una artista reconocida y cotizada por derecho propio. En 1963 el asesinato del presidente Kennedy interrumpió la elaboración de su último retrato (le había hecho otros antes). Como ocurre con otras artistas femeninas su estilo no está muy definido (ella argumentaba que «estoy más interesada en el carácter que en el estilo. El carácter surge de la obra. El estilo se aplica y se impone a la obra. El estilo puede ser una prisión»), y aceptó durante mucho tiempo una supeditación a la carrera de su pareja, lo que pudo retrasar una valoración de su propia pintura, que hoy se encuentra sin embargo en las colecciones de los grandes museos norteamericanos.

Shattered Colors (1947) y *Imperative* (1976)

David Smith (1906-1965), que tenía una relación muy estrecha con De Kooning, es un escultor "gestual" que puede considerarse en la órbita del *expresionismo abstracto* (*Australia*, 1951). Un pupilo de Smith, muy influido por él, es el británico **Anthony Caro (1924-2013)**, que a su vuelta a Inglaterra (donde había trabajado con Henry Moore) desarrolla un tipo de escultura abstracta (*Early One Morning*, 1962). El chileno **Roberto Matta (1911-2002)**, quien en París, en 1936, estuvo inmerso en el surrealismo, pero que una vez en Estados Unidos entra en contacto con Duchamp, Miró y Gorky, acaba desarrollando una pintura abstracta basada en signos biomórficos monstruosamente deformados que escenifican sobre el lienzo una pantomima grotesca llevada hasta la parodia (*Escuchad la vida*, 1941). Como se ha dicho su gusto por los grandes formatos panorámicos y su incursión en la abstracción tuvo un impacto e influencia en los jóvenes artistas que acabarían formando el movimiento expresionista abstracto norteamericano.

Australia (1951)

En la Escuela de Nueva York original solo había una mujer, **Hedda Sterne (1910-2011)**, prácticamente desconocida hoy día, pero en el desarrollo de la **abstracción** hay amplia presencia femenina, empezando por la pionera **Hilma af Klint**, y continuando con el importante papel de **Sonia Delaunay**, esposa de Robert Delaunay y coprotagonista junto a él de los desarrollos dentro la corriente del *simultaneísmo*, basada en el estudio del color, además de ser una artista que conecta el arte plástico y las artes aplicadas. **Georgia O'Keeffe** es otra pintora de sólida formación y muy independiente que alterna la figuración (paisajes y flores) y la abstracción. **Tamara de Lempicka (1898-1980)** tiene una obra figurativa que ha sido catalogada en el *Art Déco* y que añade ingredientes cubistas a una fórmula ecléctica que se aplica a los retratos y desnudos, pero también a los bodegones. Ya dentro de la corriente del *expresionismo abstracto*, tanto en su círculo de Nueva York como en el de la costa oeste, más abierto a la participación femenina, pueden citarse varias artistas: ya mencionadas, **Lee Krasner**, pintora de la Escuela de Nueva York que influyó en Pollock y recibió influencias de él, pero con una formación académica sólida y su propia evolución como artista a través de muy diversos estilos, marcada por la curiosidad y la inquietud constantes; y **Elaine de Kooning**, miembro activo de la Escuela de Nueva York y otro caso de artista eclipsada por su marido, William de Kooning, a cuya carrera se consagró en más de un sentido, si bien nunca dejó de pintar; **Perle Fine (1905-1988)**, centrada en los *campos de color*; **Alma Thomas (1891-1978)**, que también se inscribe dentro de la corriente de los *color fields*; **Michelle West (1908-1991)**,

que parte de una abstracción más geométrica para pasar con el tiempo a otra más colorista e impulsiva; **Mary Abbott (1921-2019)**, también gran colorista; **Joan Mitchell (1925-1992)**, muy cotizada, pinta grandes cuadros con el movimiento y el color como protagonistas; **Helen Frankenthaler (1928-2011)**, esposa de Robert Motherwell pero creadora de una pintura de estilo marcadamente personal, sirve de enlace entre Hans Hofmann y una suerte de sensual abstracción lírica basada en el color que se desarrolla a partir de los años sesenta; **Jay de Feo (1929-1989)**, vinculada a la *generación beat*, basa su obra en las texturas de la materia, y se inspira en la mitología y el arte africano; **Sonia Gechtoff (1929-2018)**, una de las pintoras expresionistas abstractas de segunda generación más conocidas, establecida en Nueva York procedente de California en 1958, donde ya era una artista importante, muy influida por Clyfford Still y siempre abstracta pero de estilo muy cambiante; **Grace Hartigan (1922-2008)**, que toma como referencia a los pintores expresionistas abstractos de la generación anterior y acepta riesgos en el uso del color y en las composiciones; o **Judith Godwin (1930-)**, inspirada en el movimiento (la danza) y el color (según las teorías de Hans Hofmann). En América del Sur tenemos a la uruguaya **María Freire (1917-2015)**, que pinta obras abstractas ya en 1946, inspiradas en las máscaras africanas y precolombinas, dentro de lo que se conoció como *Arte Concreto*, y practicante también de una abstracción puramente geométrica; la argentina **Lidy Prati (1921-2008)** asimismo encuadrable en el *Arte Concreto* (o *Invencionismo*, como se lo conoció en su país), pero también con una etapa influida por la abstracción de Piet Mondrian y otra elegantemente geométrica; **Sarah Grilo (1917-2007)** tiene dos fases abstractas diferenciadas en su obra, una colorista y geométrica y otra más caligráfica y cercana al expresionismo abstracto; **Gertrudis Goldsmith (Gego) (1912-1994)** tiene obra abstracta, también escultura, parte de ella encuadrada en lo que se conoce como *cinetismo*; o la brasileña **Lygia Clark (1920-1980)** desarrolla también una obra pictórica y escultórica fuertemente geométrica, que recuerda a grandes origamis de metal, a partir de la cual crea el *Neo-Concretismo*, un movimiento basado en la interacción de la obra con el espectador.

Tras la Segunda Guerra Mundial se intentó recomponer la unidad cultural europea, pero sin éxito, en un continente por lo demás desmembrado. Tres fueron los catalizadores que actuaron en **Europa** en esta época: **1**, el marxismo, que anima el sueño de participar en una transformación de la sociedad; **2**, el existencialismo de Sartre, que nace de la frustración y el desencanto por los sueños imposibles; y **3**, la hegemonía cultural norteamericana vinculada al consumo de masas. El lenguaje pictórico de la posguerra sigue siendo el cubismo, que combina como lenguaje comúnmente aceptado tendencias más impresionistas con otras más expresionistas, en una especie de **neocubismo** que va desembocando en una suerte de **abstracción lírica** (Pignon, Manessier, Bazaine, Birolli, Afro, Santomaso, Paulucci, Corpora, Werner, Winter, Nay, Estève, Poliakoff, Singier, De Staël). Pero esto no fue más que un compromiso

temporal que abre paso después a una oposición entre **realismo** (Guttuso, que trata de operar según los principios del *realismo socialista*) y **formalismo** (el grupo italiano *Forma 1*, de 1947, con Dorazio, Perilli y Consagra, que miran de nuevo a *De Stijl* y a la Bauhaus), siendo esta la tesis de Konrad Fiedler (1841-1895) según la cual «el contenido propio de la obra de arte consiste en la forma», por lo que la obra de arte se puede valorar al margen de consideraciones éticas, sociales, políticas o biográficas; e implica una concepción no trascendental del arte, de tipo axiomático, en el sentido de que para entenderlo solo es necesario conocer las reglas del juego que se han utilizado. Se trata de un debate entre contenido y forma, y por extensión, entre **figurativismo y no figurativismo**, marxismo frente a idealismo. De aquí surge no una síntesis, sino una superación de ambas posiciones, en el **informalismo**, término inventado por el crítico Juan Eduardo Cirlot (1916-1973), en el sentido de superación de la forma («se trata de que la pintura sea más interesante fuera que dentro del tubo»), que busca un entendimiento con las corrientes avanzadas norteamericanas, cada vez más influyentes a partir de 1950. El arte ya no parte de una teoría, sino que se centra en el hacer. El *informalismo* es propiamente una poética (*poiéin* = hacer) y no un movimiento, pero tampoco es una corriente o una moda, sino más bien una situación de crisis en la que el arte se desvincula de toda fundamentación filosófica. El arte renuncia al lenguaje para convertirse en puro acto, pura acción, y esto es una ruptura con la función que el arte había desempeñado siempre en una civilización del conocimiento. «El artista existe y existe porque hace: no dice lo que tiene o lo que quiere hacer para el mundo pues es al mundo a quien corresponde dar un sentido a lo que hace (...) se supone que así, haciendo arte, el artista logra un tipo de existencia "auténtica" que es negado al resto de la media de la sociedad» (Argan).

La misma pintura y escultura *gestual* apareció independientemente y a la vez en Estados Unidos y Europa, sin que los artistas involucrados se conocieran o se influyeran. En ambos casos la idea central es, una vez más, la de *liberación*, del formalismo del academicismo abstracto, de la civilización (lo que conduce al primitivismo), de la tradición y de la misión asumida de cambiar y mejorar el mundo, desembocando todo ello en un marcado subjetivismo y en un libre fluir de la pintura sobre la tela. Se trató de recuperar el romanticismo frente al clasicismo, el sentimiento frente a objetividad, la espontaneidad frente al cálculo. Sin embargo, Apollinaire señalaba que «la geometría es para el arte visual lo que la gramática es para el escritor», por lo que la abstracción libre puede considerarse consecuencia lógica del dominio de esa gramática previa. La abstracción tiene su origen en París, en torno a 1910, importada por inmigrantes holandeses, rusos y alemanes. Pero no tuvo un impacto comparable en profundidad y extensión geográfica al que se observó tras la Segunda Guerra Mundial, reinando como la forma de arte internacional durante veinte años. A pesar de las críticas, la abstracción no produjo un arte uniforme, ni eliminó la individualidad de los artistas, ni acabó con la belleza en el arte y tampoco perdió el contacto con la realidad. No produjo un nuevo academicismo

fundamentalista ni un caos anárquico. La línea divisoria entre la época clásica del arte moderno y el segundo movimiento moderno estuvo en los años 40. El estalinismo y el nazismo habían acabado con el arte libre, sometiendo a los artistas a funciones de propaganda estatal o reduciéndolos a productores de obras *kitsch*. En 1937 los nazis organizan la exposición *Entartete Kunst* y comienza la gran emigración de artistas, primero dentro de Europa y después a Estados Unidos. El crítico Laszlo Glozer llamó a los años que van de 1939 a 1945 el **período de incubación**, en el que reinó el caos. En privado, algunos artistas crearon arte vanguardista en esta época, como Oskar Schlemmer (*Cuadros de ventanas*), Willi Baumeister (serie *Eidos*) o Emil Nolde (serie *Cuadros no pintados*). En Francia, particularmente, la abstracción apenas latía. Las estrellas allí eran Picasso o Léger, y Delaunay, que se había internado en el campo de la abstracción, regresaría a la objetividad. Ni las armonías utópicas universales de De Stijl (Van Doesburg había organizado una exposición del grupo ya en 1924) ni el romanticismo eslavo de Kandinsky (que tuvo una exposición monográfica en 1929) lograron echar raíces en París. De hecho, André Malraux (1901-1976), ministro de cultura con De Gaulle, impidió la adquisición de una obra de Mondrian para el Musée National d'Art Moderne de París. Sin embargo, en 1930 hubo una primera exposición internacional de arte abstracto y en 1931 se crea el grupo de artistas *Abstraction-création*, muchos de ellos vinculados a *De Stijl*, que trataba de contrarrestar la influencia de los surrealistas y sentaron las bases de la abstracción en la Escuela de París, que iba digiriendo muy poco a poco lo que eran influencias exteriores, casi todas traídas por emigrados que llegaban a la ciudad huyendo de Rusia, Alemania, Italia, Bélgica y Holanda. Este movimiento de **abstracción geométrica** que descendía de los planteamientos de De Stijl, del constructivismo ruso y de la Bauhaus se rebelaba contra la emoción descontrolada, la sentimentalidad superficial y la anarquía, contraponiendo orden y fría objetividad. Buscaban la forma perfecta que representara «lo que siempre existe», en palabras de Platón. Acabaron construyendo un mundo axiomático, hermético y formalista, sin conexión con la naturaleza o la realidad social de su época. Alguno de estos pintores abstractos geométricos, vinculados al grupo *Abstraction-création* fundado en 1931, acabaron fertilizando París, y están en el origen de la Segunda Escuela de París. Cabe citar a **Friedrich Vordemberge-Gildewart (1899-1962)**, **Félix del Marle (1889-1952)**, **César Domela (1900-1992)**, **Alberto Magnelli (1888-1971)** y al único francés y fundador del grupo, **Auguste Herbin (1882-1960)**. Pero la abstracción geométrica bajo la influencia de De Stijl estaba muy extendida internacionalmente, y puede citarse al grupo de los *Concretos de Zúrich*, que incluían a **Max Bill (1908-1994)**, a **Richard Paul Lohse (1902-1988)** y a **Camille Graeser (1892-1980)**; también a **Ben Nicholson** en Inglaterra, a Atanasio Soldati (1896-1953) en Italia, Olle Baertling (1911-1981) en Suecia, Adolf Fleischmann (1892-1968) y Carl Buchheister (1890-1964) en Alemania o Almir Mavignier (1925-2018) en Brasil. En particular, **Carl Buchheister** no perteneció ni a la Bauhaus ni a De Stijl, pero estuvo próximo a ambos. Su Hannover natal era un centro artístico constructivista en los años veinte (*Composición cuadrado azul*, 1926-33).

Buchheister usaba más colores y formas que los holandeses, con unas composiciones menos estáticas. Pero su obra es muy diversa, y parte de ella es un precedente curioso de la pintura de acción y las pinturas monocromas que se populizarían después de la Segunda Guerra Mundial. **Erich Buchholz (1891-1972)** también jugó con las formas geométricas simples desde posiciones cercanas al constructivismo y con el diseño industrial y teatral en este período (*Pintura en relieve*, 1922). El muniqués **Walter Dexel (1890-1973)** evolucionó desde un cubismo reinterpretado a la manera del profesor de la Bauhaus Feininger a una abstracción geométrica pura, con influencias constructivistas y de De Stijl (*Rascacielos*, 1922).

Sin embargo, los artistas franceses autóctonos, fuertemente individualistas, rechazaban en general el arte abstracto por considerarlo una forma de arte aplicado, industrial, funcional, decorativa. Pero, así como el movimiento de la abstracción geométrica fue en buena medida no francés, la reacción contra el formalismo pictórico sí fue francesa. A partir de aquí empieza a circular la idea de **nouvelles realités**, en parte como consecuencia de los horrores de la Segunda Guerra Mundial y de los descubrimientos de la Física, que abrían la puerta a un mundo mucho más complejo (y en parte indetectable) de lo que se creía. Reaccionaban así contra el realismo, por superficial, y contra la abstracción geométrica, precisamente por su utopismo y alejamiento de la realidad. El arte podría crear un nuevo mundo de imágenes, una *nueva realidad* que surgiría de la experiencia visual y mental del artista, quien la plasmaría sobre el lienzo sin ataduras en cuanto a forma y color con el mundo visible. El modelo fue aquí **Paul Klee**, admirado por **Roger Bissière (1886-1964)**, quien trasladó esta influencia a sus alumnos **Alfred Manessier (1911-1993)** y **Jean Bazaine (1904-2001)**. Bazaine organiza en 1941 la exposición *Veinte pintores de la tradición francesa*, en la que participó también Manessier. Esta exposición fue un acto de resistencia frente a la invasora Alemania, pero también frente a los artistas extranjeros de la Escuela de París y específicamente frente a la abstracción geométrica y su rechazo de la tradición pictórica francesa. Aunque la influencia de Klee en **Bissière** es muy evidente (*Gris*, 1958), en **Bazaine** aflora el impresionismo (*Seto en flor*, 1958), donde el tema es la forma, que parte del color para crear espacio y atmósfera. Por su parte, el cristianismo de **Manessier** le lleva a considerar la pintura como un acto de meditación que le conecta con una realidad más profunda y permanente que late bajo la que percibimos con los sentidos. Otro pintor incluido (al menos en el catálogo) en la exposición de 1941 fue **Maurice Estève (1904-2001)**, que pintaba naturalezas muertas e interiores, pero que después compone abstracciones yuxtaponiendo colores fuertes (*Vermuse*, 1958).

La **trayectoria en el arte abstracto** fue de la abstracción geométrica (objetiva, purista, calculadora), una abstracción muy matérica que remite a la naturaleza (Bernard Schultze declaró: «Antes íbamos de la naturaleza al arte y ahora vamos del arte a la naturaleza») y después una abstracción de sentimientos y sensaciones subjetivas, esto es, un expresionismo abstracto (*art informel* en Europa y *action paiting* en Estados Unidos). Después de 1945 los experimentos

de la vanguardia dejaron de lado las limitaciones y la estrechez de los círculos en que se producía y pasó a liberarse totalmente de ataduras (el color y la forma ganarían plena autonomía, a lo que se llamó la "pureza de medios") y a suscitar la atención general. Gerhard Richter señala: «los cuadros abstractos son modelos ficticios, porque ilustran una realidad que no se puede ver ni describir, pero cuya existencia podemos deducir». La variante europea, el **informalismo** (informal = sin forma), la última corriente que tendría su inicio en París, agrupará durante los años 50 y 60 todas las tendencias abstractas en Europa tras la Segunda Guerra Mundial, y engloba distintas corrientes, algunas sucesivas y otras superpuestas entre sí, como la abstracción lírica europea, el tachismo y la Nueva Escuela de París (Grupo CoBRa, Soulages, Mathieu, Dubuffet, Fautrier, Poliakoff, De Staël, Hartung), el espacialismo (Lucio Fontana), la pintura matérica (Fautrier, Dubuffet, Fontana, Kiefer, Burri, Feito, Millares, Tàpies, Jiménez-Balaguer) o el *art brut* (Dubuffet). Su inicio está en exhibiciones de los años 40 en la Galerie René Drouin, en la rue de Visconti, con cuadros de Wols, Fautrier y Dubuffet. Poco después, entre 1948 y 1950, desembarcan en París, en exposiciones en la Galerie Facchetti, obras de Pollock, Tobey, Still y Motherwell. El término *informalismo* fue utilizado por primera vez por Antoni Tàpies en 1950 («significantes de lo informal»), si bien fue **Michel Tapié (1909-1987)** quien lo utilizó en relación a la abstracción no geométrica en una exposición de 1951 en la galería de Nina Dausset titulada *Véhémences confrontées*, dedicada a las tendencias extremas de la pintura no figurativa (con Bryen, Capogrossi, De Kooning, Hartung, Mathieu, Pollock, Riopelle, Russel y Wols). En realidad **Antoni Tàpies (1923-2012)** había empezado a pintar en un estilo que podría calificarse de surrealista, con algunas obras figurativas realistas como su *Autorretrato* (1950), pero a partir de 1953, tras una estancia parisina, abandona el figurativismo y abraza la abstracción matérica, con su característico lenguaje de marcas, incisiones, garabatos, etc. sobre «muros» de arena o cemento, con una estrecha gama cromática (*Pintura*, 1955). Tàpies fue una figura de relevancia internacional desde muy pronto (exposiciones en el Carnegie International de 1950 y 1952, Bienal de Venecia de 1952, 1954, 1956y 1958, o la exposición colectiva dedicada al nuevo arte español del MoMA de 1960 y la temprana retrospectiva del Guggenheim de Nueva York de 1962). En la década de 1960 añade elementos de la realidad exterior a sus obras matéricas, siguiendo la estela de Marcel Duchamp y sus objetos encontrados, o jugando incluso con los objetos mismos (como en su *Pila de platos*); pero además vuelven a aparecer formas del cuerpo humano (un pie, una axila, etc.). En los años 80 empieza a utilizar barnices dorados y aparece la pincelada junto con ideogramas, inscripciones o escrituras, al parecer bajo la influencia del arte oriental. Desde París el movimiento se extiende rápidamente a Alemania, con el Grupo Zen de Múnich, el grupo Quadriga de Francfort y el Gruppe 53 de Düsseldorf, y a Italia, con el Movimiento Arte Nucleare. No obstante, en sus albores la abstracción siguió teniendo enconados detractores (el libro de Hans Sedlmayr *La pérdida del centro*, de 1948, o el ensayo de Max Picard, "La atomización en el arte moderno", de 1954), que señalaban que conduciría a la anarquía, por no estar atada a referentes en la realidad. El debate, sin precedentes, fue muy prolongado y obstinado.

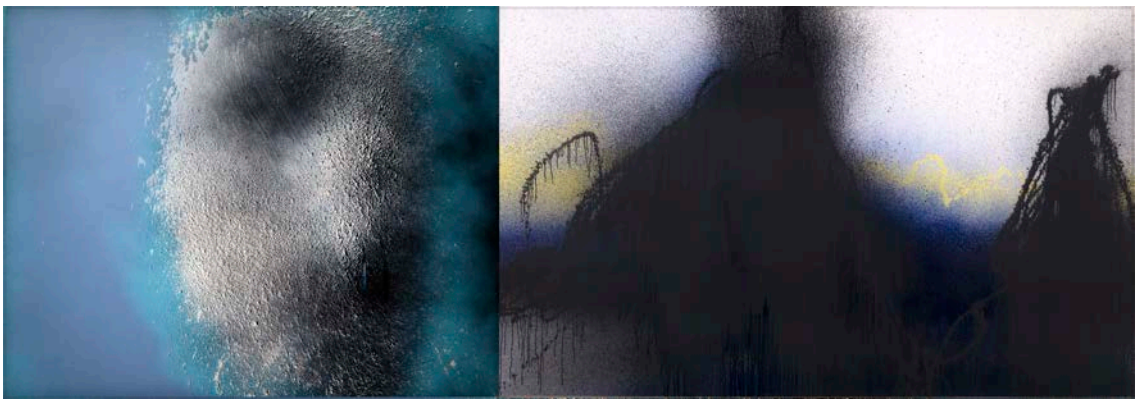
Pintura (1955)

El alemán **Wols (1913-1951)** es uno de los iniciadores del arte gestual en el París de la inmediata postguerra. Aconsejado por Moholy-Nagy, cambió la Bauhaus berlinesa por París, donde trabajó como fotógrafo (era también un consumado violinista), desarrollando una obra creativa en ese campo entre 1932 y 1941. A mediados de los años 40 él crea un tipo totalmente nuevo de pintura, descargando su tensión emocional sobre la tela, en paralelo a los psicogramas de Hartung y los *Otages* de Fautrier. En 1947 expone cuarenta óleos en la Galerie Drouin, que impactarían a un joven Georges Mathieu, quien declararía: «¡Cuarenta obras maestras! Cada una más demoledora, emocionante y sanguínea que la siguiente; sin duda, el acontecimiento más importante desde las obras de Van Gogh». En París entabló amistad con Miró, Ernst, Calder, Tzara, Simone de Beauvoir y Sartre. Jean-Paul Sartre (1905-1980) escribió sobre Wols lo siguiente: «Klee es un ángel, Wols un pobre diablo. Uno crea las maravillas de este mundo o las comprende; el otro experimenta sus terrores sorprendentes. La única infelicidad del primero surge de su naturaleza feliz. La felicidad traza una línea; la única felicidad del último se la proporciona la abundancia de su desgracia. La infelicidad no tiene límites (...). Como un ser humano y, al mismo tiempo, como un habitante de Marte, Wols intenta ver el mundo con ojos desafectos. En su opinión, esta es la única manera de dar a nuestras experiencias un valor universal. Sin duda no se refería a las cosas poco familiares o demasiado familiares que ahora aparecen en sus cuadros como objetos "abstractos". Para él estos son tan concretos como los que representó cuando empezó a pintar. Esto no es sorprendente, porque son los mismos, pero invertidos». Wols «fue el padre del tachismo en sentido estricto y del arte informal en sentido amplio». Wols, un hombre frágil y solitario, se atrevió a expresar sus sentimientos más íntimos, y para ello no se

limitó a una suerte de escritura automática al modo surrealista. Para él los signos ni representan ni expresan, solo manifiestan, y son para él como terminales nerviosos excitados, síntomas de dolor y sufrimiento, señales de alarma que responden al ambiente exterior y comunican con el interior del ser. Su obra de los años treinta, sobre papel, aún contenía muchas referencias literarias, mezclando realismo con surrealismo, geometría con organicidad (ejemplos tardíos son *El barco ebrio*, h. 1945, o *El molino*, 1951). Sobre la naturaleza de la abstracción Wols reflexionaría: «La imagen puede estar en relación con la naturaleza como la fuga de Bach con Jesucristo; un caso así no es una copia, sino una creación análoga». Poco a poco esas referencias externas fueron desapareciendo y empezó a emerger un mundo interior, con formas que podían recordar a ampliaciones microscópicas de estructuras animales y vegetales (en realidad, Wols se inspiró en fotografías tomadas con microscopios y telescopios). Pintó un total de ochenta cuadros en los que introdujo técnicas novedosas, como el rasgado de la pintura una vez seca para revelar el fondo (*El fantasma azul*, 1951). Para **Hans Hartung (1904-1989)** el cuadro es solo el espacio donde se actúa (en cambio, para Mondrian, por ejemplo, es un resultado de conocer). Sin embargo, para Hartung el impulso no viene del inconsciente, como en los surrealistas, sino de la voluntad. Como Wols, Hartung era alemán, pero se traslada a París. Tuvo una esmerada formación en Alemania, en Leipzig (Filosofía, Historia del Arte) y Dresde (Bellas Artes). Pero en 1926 decide abandonar su país e instalarse en París, huyendo del ambiente provinciano del país, aunque volverá brevemente a Alemania en 1928 para completar su formación en Múnich. Sus obras tempranas eran de estilo expresionista (conoció a Nolde, Marc, Kokoschka o Dix), y más adelante pinta en un estilo cubista con la geometría como protagonista, si bien ya en 1922 había pintado una amplia serie de acuarelas abstractas. Con el ascenso de los nazis al poder y la muerte de su padre en 1932 Hartung se instala definitivamente en Francia como refugiado, rompiendo los vínculos que le quedaban con su país natal. En 1939 se casa con la hija del escultor Julio González, Roberta (1909-1976), también artista. Se alista en la Legión Extranjera ese mismo año y lucha en África, volviendo a Francia para seguir luchando a las órdenes de De Gaulle y donde pierde una pierna en 1943. A pesar de su vida azarosa su obra no refleja nada del contexto personal e histórico, ni muestra una posición del artista ante los acontecimientos. Nacionalizado francés en 1945, será a la vez que Wols uno de los pioneros de la abstracción en París, donde expone por primera vez en 1947. Hartung tuvo un primer período *tachista* en el que el espacio estaba formado por manchas de color (*tache* = mancha), y evoluciona después hacia una abstracción emotiva, delicada y caligráfica. Aunque aparentemente sus cuadros de esta época son impulsivos y gestuales, en realidad son exactas traslaciones ampliadas al lienzo de meticulosos bocetos preparatorios de tamaño más reducido. Otro ejemplo de este trabajo meticuloso de preparación y reproducción son los facsímiles que hizo en 1966 de sus acuarelas abstractas de 1922, que se expusieron junto a los originales en una exposición parisina de 1980. Este interés por la reproductibilidad le lleva a interesarse por la fotografía y los grabados. Aunque ya era un artista reconocido, en 1960 le concedieron el Gran Premio

Internacional de pintura en la Bienal de Venecia. A partir de los 60 el tamaño de los cuadros vuelve a crecer y su pintura se vuelve, ahora sí, gestual e inmediata, pero incorporando a la vez nuevas formas de pintar, usando pinceles especiales, escobas, cepillos, ramas, podón, rollos de grabado, rascadores, y aerosoles, pistolas de pintura, spray, aspirador, pulverizadores de insecticidas, etc. En su pintura se alternan por tanto el control y la espontaneidad, a expresividad y la sensualidad, lo alemán y lo francés. Su influencia (reconocida) es muy evidente en un artista como Pierre Soulages. En 1975 el MET de Nueva York le dedica una retrospectiva. Hartung se mantuvo muy productivo hasta una avanzada edad (*T1983-E46*, 1983; *T1986-E16*, 1986), aunque con ayuda de asistentes (en toda su vida hizo unas 15.000, pero solo en 1989, el año de su muerte, acabó 360, como *T1989-U24*).

El barco ebrio (h. 1945) y *El fantasma azul* (1951)



T1986-E16 (1986) y *T1989-U24* (1989)

En **Francia** los dos principales *informalistas* son Fautrier y Dubuffet. **Jean Fautrier (1898-1964)** trabaja bajo la influencia de la filosofía existencial de Sartre y psicológica de Bergson y en el ambiente opresivo de la ocupación alemana, evitando la tradición cubista y postcubista, remitiéndose al último

Monet y a Bonnard. Fautrier se preocupaba de imprimir en la materia pictórica su memoria, sus sensaciones y en suma su vida, con sus angustias, su carácter fragmentario y su sensación de extrañamiento (*Cabeza de rehén nº 1*, 1943; *Desnudo*, 1954; *Zig-Zag*, 1959). El arte ha dejado de ser representación, y por tanto no cabe el distanciamiento ni la objetivización. **Fautrier es el "pintor de la crisis", como Sartre fue su filósofo y Camus su literato**. Los traumas de la guerra vetaban cualquier alusión a las «armoniosas satisfacciones del tradicional paisaje francés del placer», tan habituales en el arte antes de ella. Fautrier empezó la reconstrucción del arte con su proteína básica: un grueso empaste de pintura. De ahí salió también una variante de la pintura abstracta, esa decoración espesamente empapada llamada **tachismo**, la réplica francesa al expresionismo abstracto norteamericano. De esa mancha pictórica proteica se nutrió además la obra de **Jean Dubuffet (1901-1985)**, «el último artista notable de lo irracional en Francia» (Hughes). Dubuffet, trabajó como comerciante de vinos la primera mitad de su vida, aunque había estudiado arte de joven abandonando la pintura en los años. Fue a partir de 1942 cuando la retoma, con el afán surrealista de buscar inspiración en los niños y los locos, cuyas "obras" coleccionaba, para crear lo que llamará ***Art Brut***. Un año después, en 1943, empieza a pintar su serie *Otages* (Rehenes). El éxito fue inmediato, y ya en 1944 expone en la Galerie Drouin. En 1947 crea una serie de crueles retratos de intelectuales y escritores franceses llamada *Más bellos de lo que piensas*, y que incluyó a Michel Tapié, Michaux, Pierre Matisse y Fautrier. Dubuffet pintará también animales (*La vaca de sutil hocico*, 1954, de la serie *Vacas, pastos y follajes*), contraponiéndose a toda la tradición reciente de representaciones de animales (los toros y caballos de Picasso). En 1948 crea la Compañía del Art Brut junto a André Breton, y en 1949 publica su Manifiesto «L'Art Brut préféré aux arts culturels». El Art Brut es un arte espontáneo, que abre la puerta al azar y lo irracional, pero usando materiales inusuales, como yeso, arcilla, arena o pegamento, que se trabajan moldeando o tallando. Dubuffet parte de motivos convencionales, e incluso trillados, y los somete a un rudimentario tratamiento de descomposición que los presenta ridículos pero siniestros: «los rasgos de un hombre se transformaban en un garabato de ojos reventones, pero su barba se elaboraba en un palacio de garabatos, impresionantes y triviales a la vez, mientras que un paisaje se reducía a una gruesa corteza de indiferenciada pintura sucia, que llenaba todo el lienzo menos la simbólica línea del horizonte» (Hughes). Por ejemplo, el cuadro *Léautaud, Redskin-Sorcerer* (1946) no es un retrato o una caricatura, y solo se puede entender analizando su materia: el fondo oscuro y desconchado, con una mancha clara en el medio, en la que alguien ha entrevisto una grotesca figura humana, y se ha divertido descubriéndola, concretándola, aumentando los desconchados y añadiendo algún signo adicional con carboncillo y color. **Dubuffet es la cara cómica del existencialismo donde Fautrier es la cara trágica**. Aquel trabaja desde el dibujo, este desde el color. «En un mundo que ha perdido el sentido de lo sagrado y, a la vez, de lo demoníaco, los extremos de lo trágico y lo cómico están próximos y pueden ser intercambiables» (Argan). Amigo del escritor Raymond Queneau (1903-1976), Dubuffet obliga a la materia a revelar sus significados secretos, y esta para él está formada por

vida, como algunas rocas están formadas por conchas. Busca cosas banales en las que fijar su atención, cosas que normalmente nos rodean pero que no miramos, selecciona materiales sencillos (yeso, alquitrán, cemento, piedras). Este gusto por lo trivial explica que artistas pop como Oldenburg y Paolozzi le admiraran tanto. Aunque cambió con el tiempo, Dubuffet se centraba en el tema y lo trabajaba «con el lodo original y monocromo», dejando el protagonismo al signo y al trazo (*Camino con hombres*, 1944). Su pintura se sitúa entre la abstracción y la objetividad, pues su mundo flota entre la realidad y el sueño. Él niega que la pintura represente, exprese o comunique nada, y afirma que el arte no se distingue del folclore y no tiene nada de sublime o elevado. En línea con el **estructuralismo** de **Claude Lévi-Strauss (1908-2009)**, para Dubuffet la cultura europea no tiene nada de especial, y no es más que un caso antropológico entre otros muchos. Más adelante, desde los años 50, Dubuffet evoluciona hacia una obra menos matérica y más gráfica, más delicada, un tanto decorativa y ornamental por el tema, el color y el estilo, más frívola y despreocupada. Su obra primera incluye series como *Mesas paisaje*, *Paisajes de la mente*, *Piedras filosóficas*, *Texturas* y *Topografías*, mientras que en su segunda época tenemos *Materiologías*, *Leyendas* o la serie *L'Hourloupe*. De esta cuenta que jugando con un bolígrafo y una libreta mientras hablaba por teléfono descubrió una nueva forma de *art brut* -el tipo de arte que haría alguien que no entiende de arte- a la que llamó *L'Hourloupe* (1962-74). Se trata de una técnica a priori muy sencilla, casi infantil, que requiere un bolígrafo rojo y otro azul para dibujar casi aleatoriamente formas que pueden tener o sugerir distintos significados (*Tren de péndulos*, 1965; *Hornilla de gas*, 1966; *Sitio con tres personajes*, 1976). Dubuffet creó después con esta técnica una serie de ilustraciones en forma de baraja de 52 cartas que constituían una colección de símbolos combinables, un "álgebra", es decir, una especie de alfabeto o sistema numérico nuevo (*Algebre de l'hourloupe*, 1973). Finalmente, Dubuffet llevó su estilo ornamental de signos a la escultura y la arquitectura (árboles del Chase Manhattan Plaza, jardín de esmalte en Otterlo o Villa Falbala en Périgny-sur-Yerres). Como colofón, en la última fase de su carrera Dubuffet elabora, a partir de obras sobre papel abandonadas, el *Teatro de la memoria* (1974-78), un *ensamblaje* que pretendía captar momentos del pensamiento. Le siguen otras series como *Breves ejercicios* (1979), *Psico-parajes* (1981), *Miras* (1983-84) y *No lugares* (1984). Durante los últimos veinte años «su obra ha sido totalmente convencional; limitándose a repetir sus primitivos prototipos burlescos, con ligeras variaciones para mantener alerta el mercado. La idea de que la inocencia es un recurso renovable es la típica ilusión de la crítica y del arte influidos por el surrealismo. Es el último eco de la fantasía romántica que ha venido reiterándose en París desde el siglo XVIII, pero que ahora ha perdido toda posibilidad de credibilidad» (Hughes). Vista en conjunto, la obra de Dubuffet muestra «la celebración de la vida cotidiana y su incansable curiosidad por los materiales».

Cabeza de rehén nº 1 (1943) y *Léautaud, Redskin-Sorcerer* (1946)

Como **Tobey** en Estados Unidos, también **Georges Mathieu (1921-2012)** cultiva en París la *caligrafía* oriental, pero para él el signo precede al significado (barra, cordón, junta o nudo de pasta de color). Sus enormes lienzos impresionan por su color, el peso concentrado de las masas de pigmento y la virguería restallante del dibujo. Su más importante influencia directa fue **Wols**, como es evidente. Para Mathieu la pintura es «pura manifestación del ser» y debe materializarse ante la vista de todos. **Mathieu fue el primero que concibió el acto de pintar como un espectáculo**, y pintó cuadros enormes ante un público y en pocos minutos (por ejemplo, *Hommage aux poètes du monde entier* ante 2000 personas en 1956, pero se le puede ver en acción en un documental de Frédéric Rossif de 1971, *Georges Mathieu où la fureur d'être*), haciendo algo que ninguna máquina podría igualar. En respuesta, Jean **Tinguely** ridiculizó el *action painting* con sus máquinas que dibujaban y pintaban, llamadas *Méta-mattics* (1958-59). La velocidad de Mathieu no es furiosa ni mecánica, sino controlada y vitalista. La *abstracción lírica* de Mathieu no rechaza el signo *geométrico* (rectas, curvas, perpendiculares), pero los diferencia por su calidad y por la carga de sus significados (*Flash*, 1976). Entre Europa y Norteamérica se puede situar **Cy Twombly (1928-2011)**, norteamericano asentado en Italia que emborrona la tela blanca con un lápiz para añadir después alguna nota de color, remitiéndonos así a una infancia perdida cuyo recuerdo nos trae la angustia existencial adulta. «Pinta no la cosa sino el efecto que te produce», prescribía Mallarmé, poeta de referencia para Twombly. Su carrera empieza estudiando tras la Segunda Guerra Mundial en la prestigiosa **Escuela Black Mountain (1933-57)**, la "Bauhaus" americana, que contaba con profesores como Gropius, Cage, los Albers, Motherwell, De Kooning o Kline. Tuvo como compañero de estudios a Rauschenberg. Su obra tiene un marcado carácter *caligráfico* (grafitis, borrones, rectificaciones,

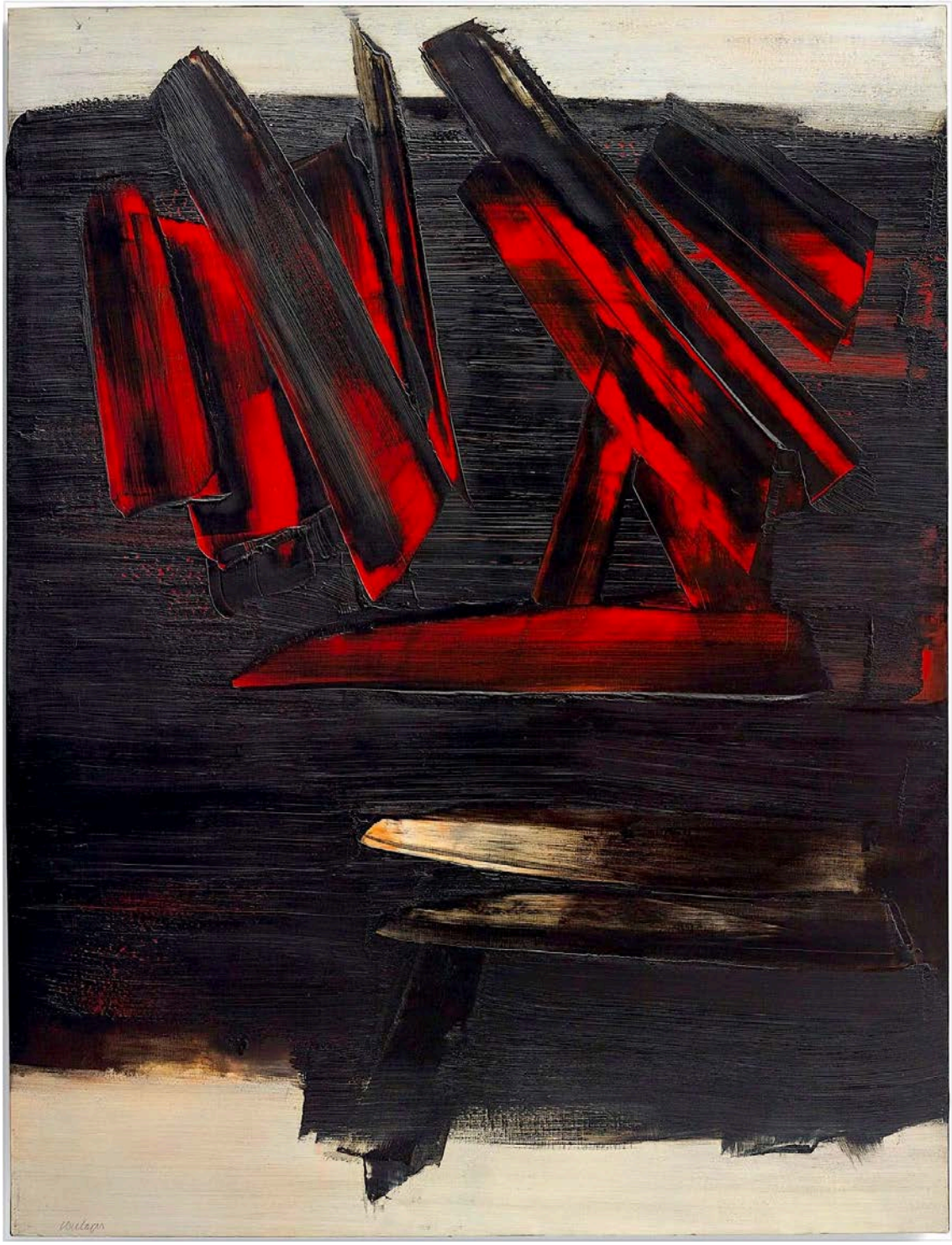
garabatos), y puede leerse con el lenguaje pictórico y con el escrito, en una sucesión compleja de ideas que muchas veces contienen referencias a la mitología y la poesía. Estas referencias a la cultura clásica se perciben sobre todo a partir de su mudanza a Roma en 1957, donde conoce y se casa con una baronesa (Tatiana Franchetti). Se le ha clasificado como expresionista abstracto, neoexpresionista o incluso como minimalista. En los años 70 muchas de sus obras son pizarras emborronadas, cercanas al tachismo, pintadas con un ritmo casi autómata. También en esa década juega sistemáticamente con los colores, pero de forma separada, tomando uno cada vez. Durante la década de los 80 su pintura se llena de referencias a la mitología griega y sus dioses y también homenajea a sus grandes referentes, como Malévich. Su obra de los 90 es más pictórica y cargada de texturas: siguen presentes el color y la naturaleza, pero siempre con fondo narrativo y referencias a extractos de poemas, relatos, leyendas o mitos. Entre 1998 y 2011 (año de su muerte) su obra se llena de flores y barcos (*Lepanto. Una pintura en 12 partes*, 2001). Los barcos de Twombly son al parecer homenajes a los paisajes marinos de Turner (*Three studies from the Temeraire*, 1998-99).

Flash (1976) y *Lepanto, parte VI* (2001)

En el arte informal francés hay que citar al pintor tachista **Pierre Soulages (1919-2022)**, quien extendía amplias franjas de pintura negra brillante tomada de Manet sobre fondos monocromos, generalmente claros, generando espectaculares contrastes (*Pintura, 10 de septiembre de 1953*, 1953; *Pintura, 21 de junio de 1953*, 1953). En *Pintura, 23 de diciembre de 1959* (1959), una densa superficie de pintura negra que descansa sobre un fondo claro es rasgado por una amplia espátula, desvelando bajo él un intenso magma incandescente de pintura roja. Esta pintura basa en desvelar lo que se oculta debajo conforma un período de su pintura que se extiende de 1957 a 1963, desde su traslado al estudio de la rue Galande, y que culmina sus exploraciones de los años 50 basadas en la relación entre la luz y la oscuridad. Durante ese período Soulages cubría el lienzo preparado con una capa de pintura fresca, sobre la que aplica otra que después rasga con espátulas blandas. Según el gesto y la fuerza aplicada la rasgadura dejará ver el lienzo claro o la capa intermedia. El pintor declararía: «Yo no describo, yo pinto. No represento, presento». Soulages declaró que «el abandono de la locuacidad de la línea corresponde al abandono de la locuacidad del color (...) Siempre he sido de la opinión de que cuanto más limitados sean los medios, más fuerte

será la expresión». Aunque en Francia aún hubo de esperar para alcanzar el éxito, en Nueva York, que visita precisamente en 1957, ya era conocido. Allí establece una estrecha relación con Robert Motherwell y Mark Rothko, que le devuelve la visita en París en 1959. Esto quizás explique que en su evolución la pintura de Soulages pasara a partir de 1979 al uso exclusivo del negro, variando las texturas y los efectos de la luz sobre ellas, el brillo y la densidad del no-color (*Peinture 51 x 165 cm, 2 décembre 1985*, 1985), usando para ello instrumentos construidos por él mismo para extender y dar forma a la superficie de la pintura. En esto siguió a Ad Reinhardt, que en la década de los 60 había explorado las posibilidades de los cuadros monocromos negros (curiosamente, ambos nacidos un 24 de diciembre). Sobre el negro Soulages reflexionará: «Al mismo tiempo es un color y un no-color. Cuando la luz se refleja en el negro, lo transforma y transmuta. Abre un campo mental propio (...) el negro es, por un lado, el extremo, lo oscuro, no hay nada más oscuro que el negro y, además, también es un color luminoso; es la relación de estas dos posibilidades que tengo con el negro lo que me hizo orientarme hacia esta forma de pintar (...) No trabajo con el negro. Trabajo con la luz refleja el negro (...) Outrenoir no es un fenómeno óptico. Es un estado mental que alcanzas cuando miras profundamente, está más allá del negro (...) El negro ya no es negro, refleja la luz. Vemos la luz salir del lienzo, hacia el espectador. Por tanto el espacio del lienzo está enfrente y nosotros estamos en ese espacio. Somos parte del cuadro y si nos movemos, ya no tenemos la misma visión. Además, los que ven mi pintura como monocromática, es porque tienen el negro en la cabeza y no lo tienen delante de los ojos. Cuando miramos con los ojos, nos damos cuenta de que es otra cosa. La influencia de Hans Hartung es también evidente, pero en las técnicas de tratamiento de la superficie pictórica, y así lo reconoció el propio Soulages, que nunca se acercaba al lienzo con una idea previa en la cabeza, sino que reaccionaba ante la viscosidad, opacidad y color que tenía ante él construyendo un signo de gran fuerza expresiva. Soulages señalaba que «prefiero hablar de tensión antes que de movimiento, y también de ritmo. Podemos hablar también de forma, hecha de luz y materia». El pintor declara sobre sus motivaciones: «Mis pinturas son objetos poéticos capaces de recibir lo que cada persona está dispuesta a invertir en ellas en función del conjunto de formas y colores que se le ofrecen (...) En cuanto a mí, no sé lo que busco cuando pinto. Picasso decía "yo no busco, yo encuentro". Mi actitud es un poco diferente: es lo que hago lo que me enseña lo que estoy buscando». Otro artista informalista radicado en París, pero de origen ruso, es **Serge Poliakoff (1900-1969)**, que pinta cuadros en los que diversas piezas de puzzle, unas con colores brillantes, otras muy oscuras, encajan entre sí. Estas piezas parecen extenderse más allá de los límites del marco o entrar en el encuadre desde fuera (*Composición*, 1950; *Rojo, azul y negro*, 1957). **Jean-Paul Riopelle (1923-2002)** era canadiense de origen, pero reside en París desde 1949. En un principio su pintura estaba fuertemente influida por el automatismo surrealista, pero después fue evolucionando hacia una suerte de expresionismo abstracto en el que las texturas, conseguidas con gruesas capas de pintura aplicadas con espátula, tienen un papel central. Sus cuadros parecen grandes mosaicos de piezas rectangulares de colores contrastantes

que quedaban cortadas hacia el borde de la tela, sugiriendo que veíamos parte de algo más grande. Así, sus cuadros parecen vistas aéreas de campos de cultivo multicolor (*Virevolte*, 1953; *Composición*, 1954; *Pavane*, 1954). **Nicolas de Staël (1914-1955)** había nacido en Rusia, pero reside en Francia y se acaba suicidando en Antibes, cerca de Niza. Se propuso superar la tensión entre objetividad y no objetividad en su pintura, pasando de componer cuadros muy expresivos, con mucha materia tratada con la espátula, a composiciones más centradas en un tema, más figurativas, ligeras y fluidas, trabajadas con pincel en formatos más grandes y de sofisticada belleza (*Figura en la playa*, 1952).



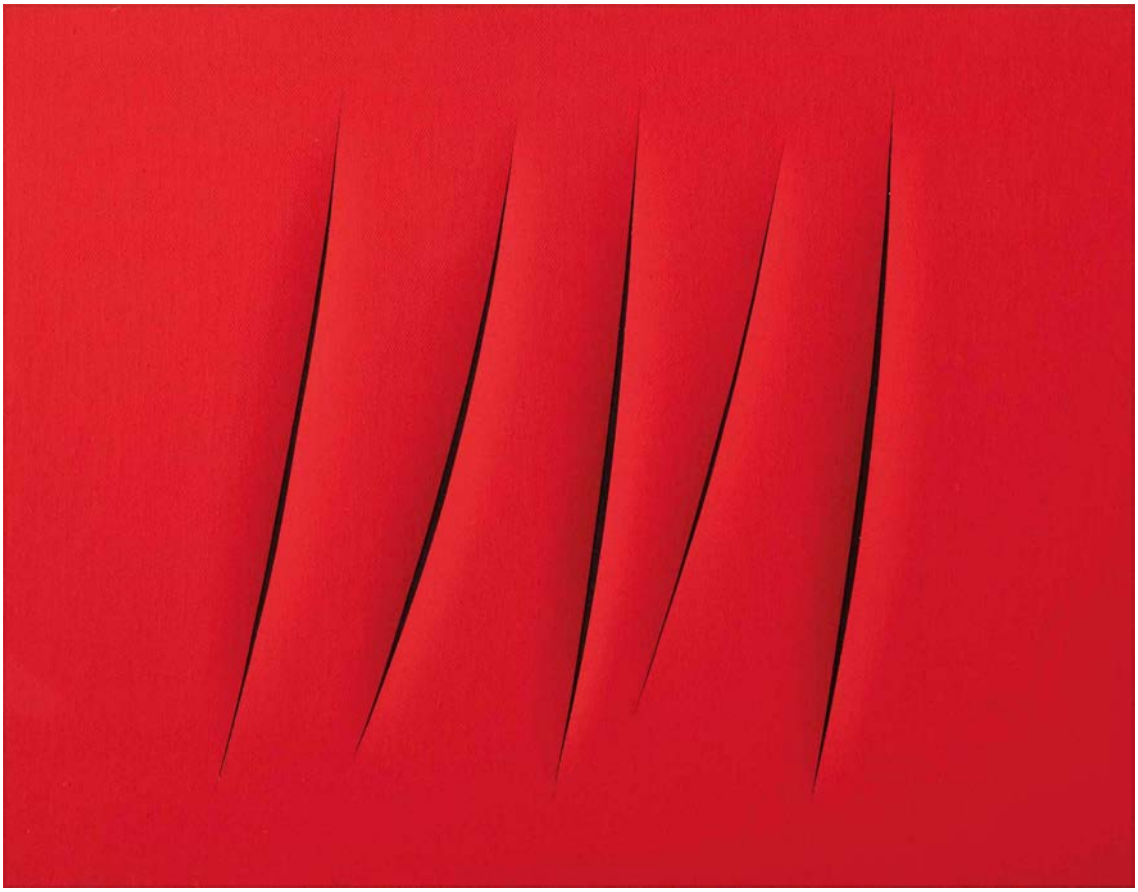
Pintura, 23 de diciembre de 1959 (1959)

Peinture 51 x 165 cm, 2 décembre 1985 (1985)

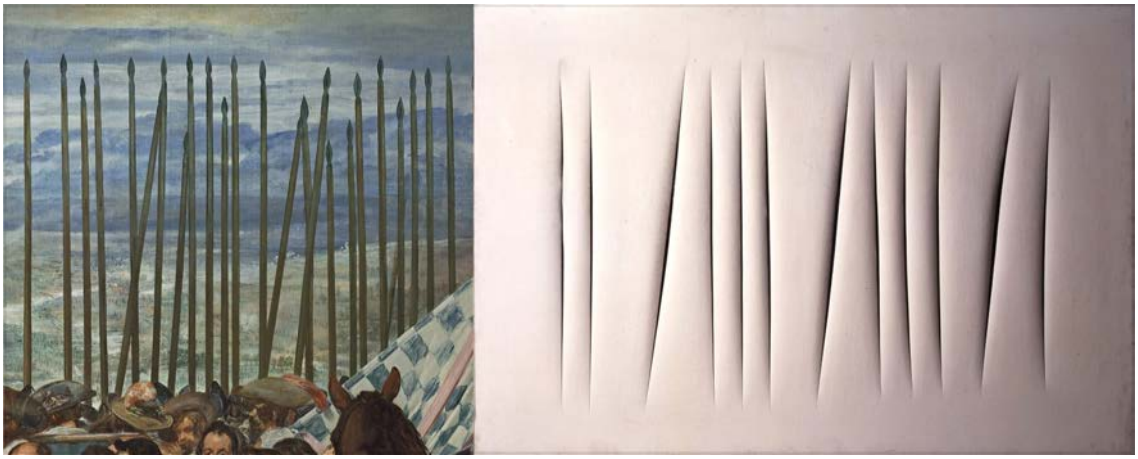
Pavane (1954)

El Estado promueve en suelo italiano la actividad artística (Bienal, Trienal), pero el animador de todas las vanguardias es **Lucio Fontana (1899–1968)**, que apoya al neodadísta Piero **Manzoni**, en cuyo círculo milanés hay nombres importantes como Castellani y Bonalumi. En esa dirección de desacralización del arte se desarrollarán movimientos como el **Arte Povera**. En torno a la relación entre escritura y pintura tenemos a Novelli, Turcato, Perilli o al neodadaísta Baruchello. En Turín podemos citar a Pistoletto, Fabro, Boetti, Penone, Gilardi y Paolini. En Bolonia a Pozzati y Bandini. En Nápoles a Del Pezzo y Alfano. En Roma a Pascali, el talento más brillante del *arte povera*, y líder de un grupo que incluye a Kounellis, Mattiacci, Lombardo y Pisani (este último un neodadaísta en realidad). Fontana además apadrinó e influyó decisivamente en el Grupo Zero de Piene, Mack y Uecker. **Fontana**, a partir de 1933-34, fue el artista italiano más rupturista, creando en esa década la rama italiana del grupo *Abstraction-Création* de París. En **1946** redacta un *Manifiesto blanco* que contiene ideas sinestésicas que se aplicarían al arte mucho después. En él se propugnaba la interrelación del color, el espacio, la luz, el movimiento y el sonido. Encabezó el movimiento conocido como **espacialismo**, en el que "hacer espacio" es la idea central, siendo este uno de los posibles desarrollos planteados en el *Manifiesto blanco*. Fontana rechaza todas las

formas de representar el espacio previas, en la pintura y la escultura. La forma ideal de la pintura es una superficie plana coloreada, mientras que la forma ideal de la escultura es la esfera. Como escultor, Fontana modela esferas y después las rompe o las perfora, y como pintor crea lienzos monocromos y después los acuchilla (llamó a estas obras *concepto espacial*). Al romper la esfera comunica el interior con el exterior, permitiendo que el espacio *entre* en ella, y al rajar (*tagli*) o perforar (*buchi*) el lienzo restablece la continuidad entre el espacio que hay más allá y más acá del plano. De esta forma Fontana destruye las ficciones espaciales de escultura y pintura, recuperando una verdad. Fontana, un artista conceptual en realidad, llamaba *Concetto Spaziale* a sus pinturas y *Scultura Spaziale* a sus esculturas. Las pinturas y esculturas son solo mediadoras, muestras didácticas de sus ideas para el público. Dañando el lienzo Fontana introduce la noción de la tercera dimensión de forma traumática aunque liberadora, convirtiendo la pintura en escultura y desvelando además un intrigante espacio vacío tras el lienzo (*Concepto espacial: espera*, 1962-63). Fontana había comprado a finales de los años 50 una de las obras monocromas azules de Yves **Klein**, también obsesionado con la idea de vacío, a la que después Fontana añade la idea del *décollage* del arte a partir de la sustracción de elementos. En Europa el interés por el **signo** surge al calor del estructuralismo y la semiología. En esta época todas las disciplinas se ponen a analizar y aclarar el significado de sus propios signos, y también el arte. Varios signos conforman un sistema, una estructura en la que el sentido de cada elemento depende de los demás. Los signos actúan o tienen sentido en un campo. En **Fontana**, por ejemplo, el campo es el cuadro monocromo y el signo es el corte, mientras que su significado es la destrucción simbólica de la pintura, pues dicho corte es incompatible con la delimitación del espacio (el límite entre fuera y dentro, más aquí y más allá del cuadro, queda desdibujado). Fontana además *actúa* el signo, además de señalarlo, pues es un corte real, no representado. En 1951 Fontana empezó a usar tubos fluorescentes para crear signos en el espacio, lo que anticipaba desarrollos posteriores en el campo del *arte del entorno*. En 1964 expone en la Documenta III junto al Grupo Zero una instalación luminosa en el espacio llamada *Hommage à Fontana*.



Concepto espacial, espera (1962-63)



La rendición de Breda (1634-35) de Velázquez y *Concepto espacial, espera* (1964)

Concepto espacial, espera (1960) y *La incredulidad de Santo Tomás* (1601-1602) de Caravaggio

En **1947** se forma en **Italia** un **Nuevo Frente de las Artes**, que reunía artistas de muy distintas tendencias, tanto abstractos como realistas. Cabe citar a **Renato Birolli (1905-1959)**, **Giuseppe Santomaso (1907-1990)**, **Emilio Vedova (1919-2006)** o **Renato Guttuso (1911-1987)**. No pretendían una síntesis de corrientes opuestas, sino establecer un punto de referencia para un nuevo comienzo, rompiendo con el pasado. En Italia, entre 1959 y 1970 se desarrollan distintas exploraciones de vanguardia, en pintura, cine y música. Muchos de los artistas implicados tuvieron relaciones estrechas con Estados Unidos o residieron allí (Burri, Afro, Saantomaso, Dorazio, Pomodoro, Scialoia).

En la órbita de la pintura realista marcada por el compromiso político, el comunista **Renato Guttuso**, a diferencia de Siqueiros, sí trató de adaptarse a las doctrinas del realismo socialista en Italia, lo que explica la variabilidad de la calidad de su pintura, evitando en todo momento al menos el naturalismo superficial (*La toma de la tierra por campesinos sicilianos*, 1949-50). Le protegió de ello el hecho de que Guttuso fuera un cosmopolita europeo muy al tanto de las corrientes artísticas de su tiempo, a las que estuvo abierto, como el informalismo, el *Pop Art* o la *nueva figuración* de Francis Bacon y Gerhard Richter. Por tanto, aunque sus referencias inmediatas están en la tradición italiana, tiene siempre presentes las tendencias del momento. Desde su serie *Autobiografía* de 1966 se centra en el tema de la memoria, con su infancia en Sicilia y su vida en Roma como fuentes de recuerdos que después combina con imaginación, deshaciendo la unidad temporal y espacial y tratando de transmitir una sensación de inmediatez, un instante fugaz e irrepetible. El *Banquete fúnebre con Picasso* (1973), un homenaje a Picasso, y *Caffè Greco* (1976), dedicado a Giorgio de Chirico, son obras de este estilo. De *Caffè Greco* se conserva un cartón preparatorio, hoy en el Thyssen de Madrid, y el óleo final, conservado en Colonia, con notables diferencias entre los personajes de ambos. En esta obra el mundo de los vivos y el de los muertos aparecen entrelazados. El lugar es real (la “sala rossa” de un café inaugurado en 1760 y situado en via Condotti, por el que han pasado literatos como Keats, Goethe,

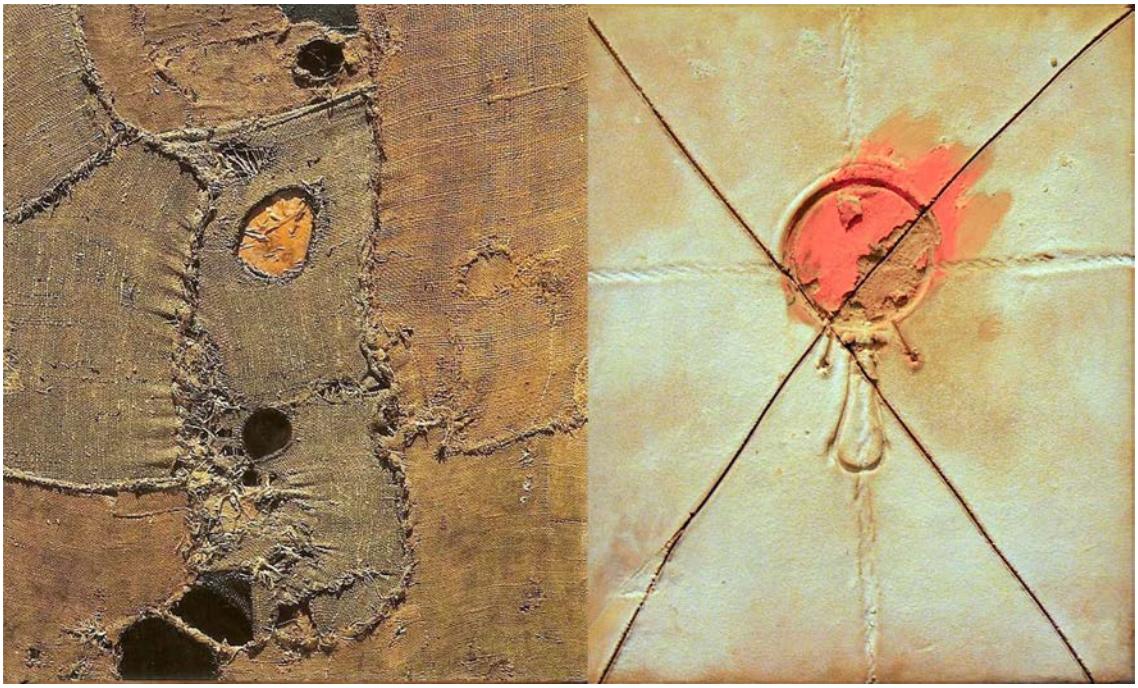
Stendhal, Gabriele d'Annunzio o Baudelaire) y el estilo es también realista, con mucha atención al detalle, pero en la escena vemos a De Chirico (a la izquierda, de perfil) y a André Gide, a Duchamp y a Buffalo Bill (quien iba a este café cuando su circo estaba en Roma), una cabeza femenina de Picasso y el Apolo de Belvedere, turistas y clientes habituales, etc. Su pintura se desarrolla en paralelo al movimiento del neorrealismo italiano en el cine. En 1951 se celebró una exposición en la Galleria Nazionale d'Arte Moderna de Roma, *Arte astratta e concreta*, en la que estuvieron presentes unos setenta artistas italianos y que causó sensación entre los críticos. **Birolli** era originalmente un pintor figurativo, y aunque después evolucionó hacia una libre abstracción, siempre fue un realista, en el sentido de partir de la experiencia en el mundo real. **Satomaso** es un caso similar, y en sus primeros cuadros abstractos se puede percibir la luz de su Venecia natal, pero también la influencia de Hans Hartung. Totalmente distinto es el caso de **Vedova**, el pintor expresionista abstracto más importante de Italia y saludado en los años 50 como la estrella del informalismo y el tachismo en Italia. No obstante, Vedova declaraba que «mi pintura está llena de estructuras, las estructuras de mi conciencia». Su pintura sugiere un espacio profundo y mucho dinamismo, aunque el artista insiste en que él no sugiere movimiento en ella, y que por tanto ese dinamismo es la consecuencia directa de los gestos de su cuerpo al pintar. En 1964, en las salas de Documenta, expone una serie novedosa y arriesgada de obras pintadas sobre madera sin desbastar o sobre tablas de partículas, llamada *Plurimi di Berlino*. Los marchantes, críticos y público reaccionaron mal a este atrevimiento, y el artista pasó de ser el centro de atención a quedar marginado. Su fama no se recuperaría hasta la reaparición del expresionismo de los años 80, que permitió revisar su obra anterior favorablemente. Estas pinturas estaban formadas por manchas de color sin ningún patrón que las ordenase (*Plurino nº 1: le mani addosso*, 1962; *Absurd Berlin Diary nº 14*, 1964), rompiendo el espacio del cuadro en muchos pedazos, incluso materialmente, con secciones movibles. Vedova «compensa la opresión de los límites con la avasalladora violencia del color». El espacio no *se forma*, como ocurre en los pintores norteamericanos abstractos, sino que *explota* generando un caos. A pesar de las analogías evidentes con la *pintura de acción* norteamericana, la de Vedova, cargada de significación ideológica y política, presupone una cultura típicamente europea y refleja de forma dramática una crisis histórica. Como Vedova, **Giuseppe Capogrossi (1900-1972)** fue recuperado de forma tardía. Aborda el problema de la relación entre signo y repetición serial y parte de la hipótesis según la cual en el orden estético la serialidad tiene una naturaleza y significado totalmente distintos que en el orden económico o tecnológico. Su signo tiene una forma constante, aunque con distintas valencias, repitiéndose de forma serial pero con alteraciones en el ritmo, consiguiendo una «serialidad cualitativa y no cuantitativa» (*Superficie 8*, 1951; *Superficie 124*, 1968). Su pintura es por lo demás ornamental, repitiendo signos sencillos inventados o derivados de modelos prehistóricos. En su momento no se le entendió, pero más adelante la corriente de la *pattern painting* permitió recuperar su figura. Sobre la variación dentro de la continuidad trabajan también el pintor **Piero Dorazio (1927-2005)** y el escultor **Arnaldo Pomodoro (1926-)**, jugando con

el límite de la tolerancia psicológica a la repetición, que determina los distintos acentos dentro de la serie y los cambios entre serie y serie.

Absurd Berlin Diary nº 14 (1964)

En el informalismo, dentro de lo que Giulio Carlo Argan llama poéticas de la **materia**, **Alberto Burri (1915-1995)**, en Italia, utiliza viejos sacos rotos, trapos, papel, madera, chapas, etc. creando con ellos una "iconografía del sufrimiento" (*Saco B*, 1953; *Hierro grande*, 1958; *Combustión plástica*, 1965), de forma paralela y similar al antiarte de Dubuffet. Tanto Burri como Morandi componen conjuntos armonizados tonalmente, pero las telas de saco (arpilleras) no son las cosas que se representan, como lo eran las botellas, y tampoco son el medio de esa representación, como lo era el color de Morandi. En un primer vistazo las telas de saco son pura materia, pero transcurrido un tiempo, cuando el observador se adapta a la obra, se olvida de dicha materia y empieza a percibir otras cosas. Burri establece dos estratos al pegar el saco sobre un soporte, en una relación siempre incómoda (el saco a veces parece tenso sobre su soporte, otras veces suelto), con desgarraduras que dejan entrever debajo el fondo. Su experiencia como médico durante la guerra aflora en esas heridas, cicatrices y suturas practicadas sobre los sacos que, desgarrados, dejan ver a menudo fondos rojos, que nos recuerdan heridas

sangrantes, o negros, que sugieren quemaduras o descomposición (*Saco 5P*, 1953; *Arpillera y rojo*, 1954). Cuando trabaja con maderas o plásticos pasa a usar fuego para atormentar la materia. Son materiales con historia, que ha dejado su huella. En Burri se da una tensión entre la forma constructiva y la destrucción de la forma que influyó mucho en la siguiente generación, y especialmente en el *arte povera* y en especial en un artista como Jannis Kounellis. **Antoni Tàpies (1923-2012)** tiene puntos de contacto con Burri, Dubuffet o Fautrier, pero el español usa cemento, barrotes de metal, yeso, arena, arcilla, aludiendo a menudo a la falta de libertad que reduce la vida a mera existencia. Sin embargo Tàpies aplica una sutil gama de colores al tono general pardo y oscuro. El artista evita los símbolos porque estos son una superación de la materia, su liberación. Cuando hay símbolos estos simplemente se imprimen en la materia, forman parte de ella (*Relieve azul sobre marrón*, 1957; *Blanco y naranja*, 1967; *Flame and Mirror*, 1967). Las inscripciones sugieren la presencia humana, pero de un pasado remoto, y las formas terrosas aluden también a un mundo que dejó de existir hace mucho. Tàpies es meditativo y ordenado, en contraste con el arte informal más impulsivo y visceral. En sus cuadros la tensión se crea mediante la contraposición del espacio vacío con las formas, de las protuberancias con las depresiones, del azar y el orden, la libertad y su negación. Tàpies puede considerarse un precursor del Spurensicherung -el arte de encontrar rastros o pistas-, y tuvo una influencia en el minimalismo y en el *arte povera*. Otros dos pintores abstractos catalanes pero residentes en Francia son **Laurent Jiménez-Balaguer (1928-2015)**, establecido en París, con características obras formadas con cuerdas y tejidos pintados fijados al lienzo; y **Antoni Clavé (1913-2005)**, artista de la órbita de Picasso, residente en París (hasta 1956), quien hace pintura abstracta desde los años 60, evolucionando hacia una técnica basada en el collage pero que destaca por un colorismo de gran fuerza expresiva. En la misma órbita de la **pintura matérica** tenemos a **Toti Scialoja (1914-1998)**, **Manolo Millares (1926-1972)** y, en Estados Unidos, al primer **Robert Rauschenberg (1925-2008)**.



Saco B (1953) y *Blanco y naranja* (1967)

Los italianos tuvieron que cargar con el peso de la pintura renacentista y barroca, o librarse de él, pero en **Holanda** se enfrentaron a un problema similar con su pintura burguesa del XVII. La sensación de libertad que experimentaron en 1945 se trasladó inmediatamente al arte, que desarrolló como respuesta una corriente esencialmente expresiva. Este es el origen del movimiento holandés conocido como **CoBrA** (= Copenhage, Bruselas y Amsterdam) (1949-1951), que expuso en el Stedelijk Museum de Amsterdam en 1949 y que pretendía resucitar el expresionismo del norte de Europa volviendo del revés el programa racionalista y formalista de *De Stijl*. Forman parte de este movimiento artistas como **Guillaume Corneille (1922-2010)**, **Karel Appel (1921-2006)**, **Pierre Alechinsky (1927-)** o **Asger Jorn (1914-1973)**. Algunos de estos pintores, como **Appel**, desarrollaron una improvisada *pintura de acción* cuyas características eran un brillante colorido y una influencia del automatismo surrealista que generaban figuras que venían del arte popular, el arte primitivo o el *art brut* del primer Dubuffet (*Preguntando a los niños*, 1948). La influencia de Picasso en su obra es evidente, como la de sus compañeros de CoBrA, sobre todo en su estilo primitivo y tosco de representación, con llamativos colores y un tipo de pintura infantil y naïve, con motivos simplificados y reducidos. Tras el período de CoBrA su pintura fue perdiendo su figuración e intensificándose su carácter agresivo y brutal, acercándose al expresionismo abstracto. El artista explicaba así esta nueva fase (*Paisaje*, 1961): «supongamos que el primer color que aplico a la tela es el rojo. Ahora bien, esa acción determina todo lo demás que sucederá al cuadro. Después podría ponerle amarillo, y algo de azul; a continuación quizás podría eliminar el rojo con negro, y el azul tal vez se convertirá en amarillo, y el amarillo en púrpura, mientras que el negro se transforma en blanco. Evidentemente, puede suceder cualquier cosa. Pero todo este proceso fascinante empezó con es primer rojo, y

si no hubiera empezado con el rojo, todo el cuadro habría sido diferente. ¿Hay un sistema, hay un orden en este caos?». Las apasionadas y fieras batallas con el lienzo de Appel se hicieron famosas, como su técnica de pintar a oscuras. **Corneille** pinta laberintos y parcelas que aluden al paisaje visto desde arriba, mezclando abstracción y figuración como CoBRa pretendía (*El descubrimiento de la isla*, 1965). Sería más tarde, con el desarrollo del tachismo, el arte informal y la pintura de acción, cuando se daría el paso a una abstracción plena. **Alechinsky** no era holandés, sino belga, y su primera pintura está basada en una mezcla de abstracción, objetividad no naturalista (símbolos que recordaban vegetación o geología, después la caligrafía japonesa, etc.) y figuración fantástica (Alicia crece, 1961). Jorn, de origen danés, fue el artista más destacado del grupo, y sus primeras referencias eran Munch y Nolde. Pero su pintura se desarrolló bajo la influencia de la escritura automática surrealista. Jugó con distintas contraposiciones (día y noche, realidad y sueño, abstracción y objetividad) y volcó una impactante energía en los lienzos, mediante una pintura muy gestual que se fue liberando de las referencias objetivas (*Pérdida del miedo*, 1958; *El alma viviente*, 1963), aunque el artista declaró: «No puede surgir ninguna obra de arte que no represente, por sí misma, una alienación con respecto al mundo exterior "real" o "normal" existente». En su pintura, el mundo visible se vuelve irreal y el mundo irreal del sueño se hace visible. El arte sirve según Jorn para proyectar un mundo imaginario alternativo al existente.

A pesar del nazismo, tras la Segunda Guerra Mundial surge en **Alemania** un nuevo arte abstracto, que había existido, oculto, durante el nazismo, pero no sin resistencias. Ejemplo de ello fue el debate sobre figurativismo y abstracción entre Willi Baumeister y el historiador conservador y ex-nazi Hans Sedlmayr (1896-1984) en el marco de las Charlas de Darmstadt de 1950. **Willi Baumeister (1889-1955)** perteneció al llamado **Grupo Zen 49** de Múnich, que incluyó a **Rupprecht Geiger (1908-2009)**, **Fritz Winter (1905-1976)**, **Rolf Cavael (1898-1979)** y más tarde, a partir del año de la muerte de Baumeister, a **Bernard Schultze (1915-2005)**. **Willi Baumeister**, que fue compañero de estudios de Oskar Schlemmer, era admirador de Klee y Miró, y siempre se sintió atraído por lo desconocido, lo inaudito, lo nunca visto, que solo podía ser representado mediante la pintura abstracta, pero sometida esta a criterios de claridad y armonía. Para él, la pintura no objetiva está abierta a la **trascendentalidad**, mientras que la pintura objetiva está «más o menos cargada por la gravedad de la Tierra y sus alas no están libres». Su pintura pasó por diversas fases, a través de las cuales se fue liberando de la realidad superficial, y en una inicial de tipo figurativa estuvo bajo la influencia de Cézanne, pero después de la Primera Guerra Mundial evolucionó hacia una pintura con la figura humana como tema pero formalmente geométrica, influida por el constructivismo, el *purismo* de Le Corbusier y Amédée Ozenfant y por Léger. Pasó más tarde a una pintura más matérica, en la que mezclaba arena con el óleo para conseguir relieves y texturas (su serie de *Pinturas murales*). Un nuevo cambio abre su obra al surrealismo y al movimiento con sus *Cuadros de deportes*. Pero en 1947 escribe un manifiesto titulado *Lo desconocido en el*

arte. A partir de este momento su pintura vuelve a cambiar y crea su serie *Eidos*, en la que "ideogramas" flotan en espacios pictóricos abstractos. Más allá de esto solo quedaba desarrollar una escritura jeroglífica personal, surgida de su inconsciente. Sus últimas series, *Montaru* y *Monturi*, tienen por lo general tonos muy oscuros, aunque en esta época hay algunos cuadros muy festivos y coloristas también (*Bluxao V*, 1955). Otros artistas alemanes conectan de nuevo tras la guerra con Kandinsky, como **Julius Bissier (1893-1965)**. Sus investigaciones sobre los signos le llevan a saltar de la cultura la occidental, de tipo intelectualista e historicista, a la oriental, trascendentalista. Mientras que Baumeister había tomado como referencia para eso mismo el arte azteca y maya, Bissier lo hace con el *Zen*. La pintura de Bissier desciende de la de Klee, que también estudió a fondo la pintura de Extremo Oriente. Bissier, como Klee, usa algunas técnicas orientales, como pintar sobre lino o sobre papel con colores transparentes. Como Tobey y otros, Bissier piensa que Occidente y Oriente no pueden seguir separados y que hay que comunicarlos con unidades de medida comunes (*25 septiembre 1963*, 1963). Los signos están escalonados, con una mancha negra que fija el límite de profundidad, con otros grupos de signos *más acá* de ella. **Fritz Winter** tiene en común con Baumeister el trascendentalismo, aunque a través de un cierta visión romántica y mística de la naturaleza en la que permea una cierta tensión emocional. Su serie de cuarenta óleos sobre papel *Fuerzas motrices de la Tierra* (1944) se realiza durante un permiso por heridas en el frente ruso (Winter fue prisionero de guerra hasta 1949). Pero el primer pintor alemán que tuvo éxito internacional después de 1945 con el arte abstracto fue **Ernst Wilhelm Nay (1902-1968)**, que parte de un expresionismo semifigurativo (fue un protegido de Munch en Noruega), pero con un enfoque luminoso y optimista. En el entorno temporal del final de la guerra su color se hizo más intenso y los temas se esbozan sobre una red gráfica de apoyo subyacente (*Hija de Hécate I*, 1945). En los cuadros de esa época aparecen, junto a ojos, mariposas y abanicos, formas abstractas como elipses y discos que más adelante serán los protagonistas de sus cuadros, cada vez más abstractos. La libertad con la que juega con el color y la forma, su independencia de todo significado, y el dinamismo y ritmo de las contraposiciones de tono, temperatura y densidad, son poco frecuentes en el arte alemán (*Inundación azul*, 1960). **Georg Meistermann (1911-1990)** trabajó sobre vidrio como soporte, también para aplicaciones eclesiásticas, aunque también realizó obras de óleo sobre tela en las que se detecta una influencia del cubismo y de Kandinsky (*Siendo destrozado*, 1952-53). Uno de los pocos abstractos alemanes de la inmediata postguerra cuya creatividad no disminuyó con el tiempo fue **Hann Trier (1915-1999)**, también influyente profesor. En su primera época el tema de su pintura era el movimiento, con algunas referencias objetivas aún detectables, pero a partir de 1955 crea pinturas con palabras en los que aparece el tema del laberinto.

Los artistas alemanes encuadrados desde un principio en el informalismo y el tachismo, los llamados **jóvenes pintores salvajes** de los años 50, sobrevivieron más tiempo que los franceses, probablemente porque reconocieron rápidamente los peligros de la pintura gestual. Sin embargo, los

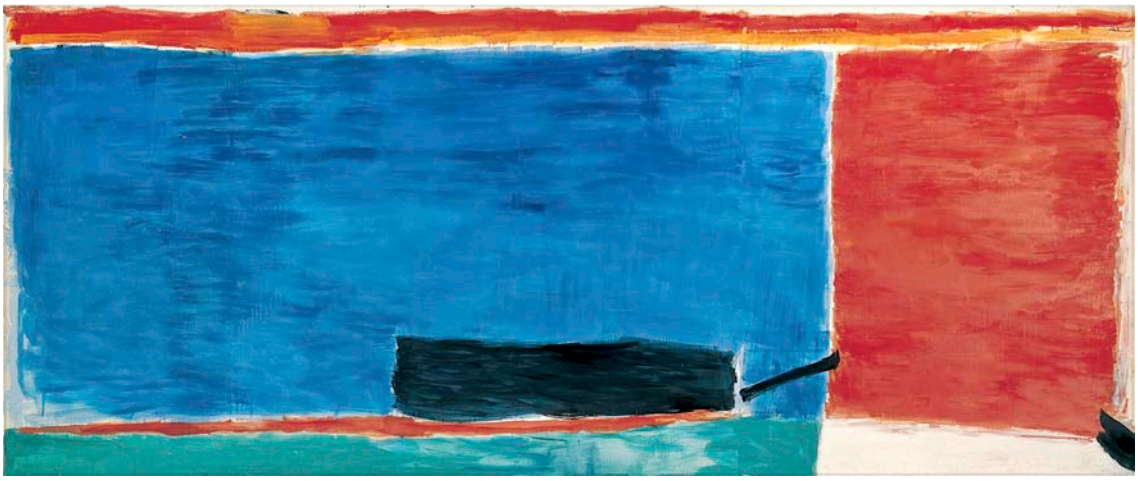
alemanes tuvieron escasa influencia en el intercambio de ideas con el expresionismo abstracto norteamericano, y tuvieron (incluso Wols) un reconocimiento muy tardío que tuvo que esperar a los años 80. **Emil Schumacher (1912-1999)** es quizás el más importante de ellos. En la postguerra esta generación exorcizó los horrores experimentados durante la guerra no mediante signos que apuntaran a un nuevo orden, como en la postguerra anterior, sino mediante un arte abstracto que remite a los paisajes pero que surge del mundo interior del artista. Algunas de sus imágenes muestran dolor, pero otras están basadas en el color, con el azul, el rojo o el naranja en un papel protagonista si bien rodeados de negros o marrones (*Terrano XII*, 1990). **Bernard Schultze** fue un gran dibujante con una influencia temprana del romanticismo y el surrealismo y cuya pintura abstracta alude también al paisaje, con colores venenosos en su luminosa obra tardía (*Wie Natur, Wuchernd*, 1989; *Windhimmel*, 1990). Su obra anterior a 1945 desapareció toda en uno de los bombardeos que asolaron Berlín de ese año. En 1951, ya instalado en Frankfurt, empieza a crear sus primeras obras informalistas, que expone al año siguiente dentro del colectivo **Quadriga**, que había contribuido a fundar y que tenía como objetivo el abandono del figurativismo y el formalismo abstracto en favor de la pintura de acción y el tachismo. A partir de 1955 empieza a fijar objetos al lienzo y más tarde combina dibujos con pintura en los que aparecen construcciones y extrañas criaturas que amenazan desde el inconsciente (serie *Tabuskris* o *Tabulae scriptae*, desde 1957, o serie *Migofs* desde 1961). Estas figuras parecen mutiladas y en descomposición. **Fred Thieler (1916-1999)** es un pintor de acción, que trabaja con una gama limitada de colores (*Señal*, 1960) y ejerce una gran influencia desde la Escuela de Arte de Berlín. **Karl Otto Götz (1914-2017)** es también un pintor de acción, más rápido aún que Thieler, capaz de acabar una obra en minutos. Sobre un fondo claro aplica pinceladas iniciales muy oscuras, para luego pasar un raspador de goma y un pincel seco por la pintura húmeda (*Cuadro del 8.2.1953*, 1953). En el fondo Götz aplica una suerte de automatismo psíquico que requiere mucha concentración, pero cuya aleatoriedad le lleva a quedarse solo con el 5% de los cuadros así pintados, rechazando el resto. **Gerhard Hoehme (1920-1989)** es otro pintor abstracto gestual que piensa que todo es signo y que sus cuadros deben ser *leídos* (*Carta a un artista joven*, 1961), aunque cambió con mucha frecuencia de planteamiento y estilo, mientras que **Winfred Gaul (1908-2003)** desarrolla un código de señales muy colorista y vistoso dentro del *art informel* y el *tachismo*, que pronto abandonaría. **Kurt Rudolf Hoffmann Sonderborg (1923-2008)** es danés de nacimiento, y su pintura de acción refleja la respuesta psíquica a distintas experiencias personales (*Composición*, 1959). Años más tarde Sonderborg pinta *Rastro de Andreas Baader* (1980), que es un cuadro compasivo con Baader y las extrañas circunstancias de su muerte (no las de sus víctimas), y en él ya se han detenido las pinceladas gestuales y aparece un sofisticado simbolismo. **Peter Brüning (1929-1970)** es otro pintor de acción marcadamente gestual, que busca plasmar sus emociones, reflejo de su temperamento y personalidad, en la tela, y ello con un uso muy austero y delicado del color (*Sin título*, 1961). Tuvo una estrecha relación con los músicos

seriales de la época, que influyeron en su pintura durante una época. El alemán **Gerhard Richter (1932-)** transitó todas las corrientes de vanguardia desde los años 60, creando obras abstractas de gran formato en el estilo del expresionismo abstracto norteamericano, pero también figurativas (a menudo a partir de fotografías sobrepintadas), constructivistas, pop -con marcado sabor satírico- e incluso minimalistas. El principio unificador de esta obra diversa es su relación con la realidad, que el propio artista define así: «los cuadros abstractos son modelos ficticios, porque visualizan una realidad que no podemos ver ni describir, pero que, no obstante, podemos llegar a la conclusión de que existe. Asignamos nombres negativos a esta realidad -lo desconocido, lo incomprensible, lo infinito- y durante miles de años lo hemos representado por medio de imágenes sustitutivas como cielo e infierno, dioses y demonios. Con la pintura abstracta hemos creado un medio mejor para dirigirnos a lo que no se puede ver ni comprender, porque la pintura abstracta ilustra con la máxima claridad, es decir, con todos los medios a disposición del arte, la "nada". No es un juego ingenioso, es una necesidad, y como todo lo desconocido nos asusta y nos llena de esperanza al mismo tiempo, tomamos estas imágenes como una explicación posible de lo inexplicable o, por lo menos, como una forma de manejarlo».

En **España** el régimen de Franco no intervino en la evolución del arte, y a partir de 1945 se difundieron en el país a través de distintas publicaciones todos los desarrollos europeos anteriores a la guerra, incluyendo el cubismo y el surrealismo. En 1925 diversos artistas españoles organizan en la Sociedad de Artistas Ibéricos una respuesta al monopolio de las vanguardias que se da en París, constituyendo dos de ellos, el pintor Benjamín Palencia (1894-1980) y el escultor Alberto Sánchez, la llamada Primera Escuela de Vallecas en 1927. Además de las vanguardias centran su atención en la tradición pictórica española y en el paisaje como motivo, sintetizándose todo ello en «el ojo surrealista como punto común de enfoque; un atrezo de colorido fauve y el orden cubista como régisseur». Después de la Guerra Civil Benjamín Palencia funda la Segunda Escuela de Vallecas, también conocida como *El Convivio*, que durará hasta 1942. De ella viene **Álvaro Delgado Ramos (1922-2016)**, que es quizás el pintor más representativo de la Escuela de Madrid, grupo de jóvenes artistas que exponen en la galería Buchholz de Madrid en 1945, más una generación de pintores con referentes comunes que una escuela propiamente dicha. Delgado hace una pintura abstracta inspirada directamente en la tradición pictórica española, de la que toma los temas y los versiona (*Los fusilamientos del 3 de mayo*, *Saturno devorando a sus hijos*) aunque cultiva también el paisaje y el retrato en estilos marcadamente expresionistas. Artistas conectados directamente con la abstracción norteamericana, con una enorme influencia en la pintura española de la época, fueron **Fernando Zóbel (1924-1984)** y **José Guerrero (1914-1991)**, que recalan en España en 1955, el primero, aunque más joven, y en 1965 el segundo. Zóbel desarrolla además una intensa actividad docente en España, colecciona arte abstracto y funda el Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca en 1966.

Guerrero se nacionalizó norteamericano y fue un expresionista abstracto de la Escuela de Nueva York. Tuvo formación artística en su Granada natal en los años 30, y tras la Guerra Civil, en Madrid, en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando, antes de marcharse a París en 1945 con una beca del Gobierno francés para estudiar pintura al fresco en la École des Beaux Arts. Allí conoce lo que queda de las vanguardias artísticas de la Escuela de París, que le impactan profundamente, especialmente Matisse. Entre 1947 y 1948 reside en Roma antes de volver a París, donde encontrará en el Colegio de España a artistas como Palazuelo, Chillida y Sempere. En 1949 se viaja a Estados Unidos tras casarse con una norteamericana que había conocido en Roma, instalándose en el Greenwich Village de Nueva York al año siguiente, ciudad que en ese momento era ya la nueva capital del arte en el mundo. En 1950 abandona la pintura figurativa de raíces cubistas y fauvistas con un autorretrato y empieza a hacer pintura abstracta (*Ocre y negro*, 1950), a la vez que investiga las técnicas de la pintura mural. A través de Betty Parsons conoce a los expresionistas de la Escuela de Nueva York, primero a Steinberg, Rothko y Lindner, después a Motherwell y más tarde a Kline. Conoció además a intelectuales españoles en el exilio y a la familia de García Lorca. Una aportación original de Guerrero, que ya hacía en esta época, son lo que llamó *frescos o murales portátiles*, pintados sobre materiales de construcción, que reflejan la influencia de los muralistas mexicanos. En sus ejemplos abstractos tempranos hay formas biomórficas simplificadas flotando en un espacio monocolor, similares a las que pueden verse en la obra de Gottlieb y Baziotes (*Signs and Portents*, 1956). James Johnson Sweeney, director del Guggenheim, le promociona y le integra en el círculo de artistas que atraen todas las miradas en ese momento y Betty Parsons le tuvo entre los artistas de su galería, dedicándole en 1958 una exposición titulada *The Presence of Black*. En 1958 la muerte de un amigo le provoca una profunda depresión. A mediados de los años 50 su pintura se vuelve más gestual, impulsiva y aleatoria, utilizando incluso la técnica del *dripping* que Pollock había popularizado, dándole gran protagonismo a las masas de color adyacentes (*Presencia del negro con ocre y azul*, 1957), tendencia que se consolidaría en los siguientes años (*Green Variation*, 1962; *Brecha negra*, 1963; o *Sacromonte*, 1963-1964). A finales de los 50 sus cuadros muestran un protagonismo creciente del color negro, que aparecía en grandes manchas y desgarros que articulaban toda la obra. En 1953 se nacionaliza norteamericano, pero en los años 60 visitará frecuentemente España, donde acabará regresando en 1965 (aunque seguía visitando Estados Unidos). Desde 1963 se multiplican las referencias a lugares españoles, a la vez que se percibe una tensión en los trazos (*Brecha de Víznar*, 1966; *Tanto monta, monta tanto*, 1966; o *Levante*, 1969). Adquiere una casa en Cuenca y traba amistad con Fernando Zóbel y con la vanguardia artística española, a algunos de cuyos protagonistas ya conocía. Guerrero y su familia pasaba los veranos en España, en Cuenca y en Nerja (donde tenían casa amigos como los García Lorca o los Giner de los Ríos), y el resto del año en Nueva York, donde su mujer trabajaba (en la revista *Life*). Ya en los años 70 siguió evolucionando a partir de su serie *Fosforescencias*, con cuadros en los que el arco y el óvalo tienen un papel central, como motivo y como tema.

Guerrero ha ido evolucionando desde una pintura abstracta más gestual e impulsiva a otra más analítica y reflexiva. En 1980 expone en la Sala de las Alhajas de Madrid, lo que supuso todo un acontecimiento cultural. En esta década las capas de pintura de brillantes colores se vuelven mucho más delgadas. En sus últimos años se produce una síntesis de toda su pintura, con obras que tienen orden compositivo y control de la mancha de color a partir de una concepción del cuadro como muro pintado, con campos en contacto pero que no colisionan (*Canciones de color*, 1990; *Azul vibrante*, 1990). A lo largo de esta dilatada trayectoria siempre estuvo presente en su obra el recuerdo de los expresionistas neoyorkinos (Motherwell, Still, Kline).



Canciones de color (1990)

Fernando Zóbel fue un pintor abstracto de fuerte personalidad que desarrolla una obra de calculada maestría. Era hijo de un miembro de la elite de Filipinas, y estudió Filosofía y Letras en Harvard a partir de 1946, cuando abandona una Manila arrasada por la guerra. Su tesis de licenciatura estaría dedicada a Federico García Lorca, del que tradujo al inglés una obra, *Don Perlimplín*, que también ilustra. En 1942, convaleciente de una enfermedad, había empezado a pintar. En 1946, ya establecido en Boston, visita una exposición de Georgia O'Keeffe en el MoMA, pero además consulta los fondos de dibujos antiguos de la Houghton Library de Harvard, universidad en la que había recalado en 1937 Walter Gropius, dinamizando la vida artística e intelectual de la universidad (expondrán en el campus Miró, Albers, Lippold o Grosz). También en 1946 conoce a la pintora Reed Champion (1920-1997) y a su marido Jim Pfeufer, profesor de Bellas Artes, que le ayudan en su formación artística de forma decisiva. Sólo dos obras suyas pintadas entre 1946 y 1949, influidas por el cubismo sintético, se conservan, pues en 1951 destruyó casi todas. Su único interés es ya el arte, y su mayor influencia es el pintor Hyman Bloom (1913-2009), a quien le une una amistad. Expone por primera vez en Boston en 1951, junto a Bloom y otros pintores de la Escuela de Boston. Hasta aquí su estilo es simbolista y romántico. En este momento aún se encuentra inmerso en el mundo artístico y académico de la ciudad y de la universidad de Harvard. En 1952 se ve obligado a regresar a Manila, para trabajar en la empresa familiar, que no le interesa, pero aprovecha para zambullirse en el ecléctico legado cultural del archipiélago (al que dedicará el volumen *Philippine Religious*

Imagery). En 1953 tiene su primera exposición individual en la capital, en la que expone pinturas, dibujos y grabados, centrados ahora en temas religiosos o costumbristas, y donde se detecta una influencia de Matisse. Pero es en ese mismo año cuando Zóbel intenta crear sus primeras obras abstractas, que no le satisfacen y destruye. En 1955 vuelve a Estados Unidos, donde profundiza el aprendizaje de la técnica del grabado en Rhode Island. En 1955 queda deslumbrado al visitar una exposición en Providence en la que conoce las obras de Mark Rothko, quien todavía no era demasiado conocido, y visitará continuamente exposiciones en Boston y Nueva York. Ese mismo año 1955 viaja por Europa, y a su paso por España toma contacto con las vanguardias artísticas españolas (Luis Feito, Manuel Millares, Antonio Saura, Eusebio Sempere, Antonio Lorenzo, Canogar, Gerardo Rueda, Guillermo Delgado…), con las que formará en la siguiente década lo que se dio en conocer como el **Grupo de Cuenca**. Zóbel intenta lograr una síntesis de tantas influencias y en 1956 expone sus primeras obras abstractas en una exposición individual en Manila. Ese año visita Japón, que le causa una honda impresión. El trabajo de **Munakata Shikō (1903-1975)** y el de **Morita Shiryū (1912-1998)** tendrán un gran impacto en él. Shiryū había fundado en 1952 el grupo Bokujinkai («gente de la tinta»), con un manifiesto en el que propone resucitar la caligrafía como forma de arte moderno. Shiryū tuvo una relación con Franz Kline, un expresionista abstracto de Nueva York que muestra una clara influencia de la caligrafía oriental en su obra. Inicia en 1957 su serie *Saetas*, inspirada en los jardines de arena japoneses, y que combina líneas caligráficas muy finas (para las que emplea jeringuillas, que llamaba «pinceles de niebla») con fondos de color luminosos como los de Rothko. En sus Diarios de 1963 declarará: «creo que fue una combinación de fotografía y de la exposición de Mark Rothko lo que me lanzó al arte abstracto. Y a las *Saetas*, el descubrir la jeringuilla, que me permitió hacer en óleo líneas finas, largas y controladas». En 1958 se empieza a interesar por el arte y la **caligrafía** chinos, de los que llegaría a ser un gran experto (dio clases del tema en el Ateneo de Manila), y hasta 1960 recibirá clases de pintura de un profesor chino. Ese año de 1958 se instala un tiempo en Madrid y comienza a coleccionar arte abstracto español y a desarrollar su *Serie Negra* (que llegará hasta 1963) de caligrafía sobre fondo blanco. Los expresionistas abstractos (Kline, Rothko y Pollock), la fotografía y el arte caligráfico oriental le habían abierto un camino de exploración hacia la abstracción. A finales de 1960 decide dejar los negocios familiares en Filipinas y establecerse definitivamente en España, dedicándose al arte por entero, aunque en 1961 abre el *Ateneo Art Gallery*, primer museo de arte contemporáneo de Filipinas. La ejecución de sus obras es rápida, pero tras largos preparativos: bocetos o fotografías, dibujos, apuntes a la acuarela y pintura final. Con ese trabajoso proceso de búsqueda y reflexión geométrica trata de desvelar la esencia invisible de las cosas. La pintura para él no es imitación sino memoria de una experiencia filtrada a través de la historia, y por tanto metáforas abstractas. A pesar de que le consideraron un pintor *informalista* (como Saura, Canogar o Millares), él rechaza totalmente el gesto espontáneo improvisado. Su pintura dista de ser espontánea, y es el resultado de una cuidada planificación y de un largo trabajo previo. En 1962, en plena

explosión del Pop Art, visita en Nueva York la exposición *New Realisms*, y anota: «Los críticos creen que el arte moderno ha revolucionado el arte publicitario. Es al revés»; y también «Pop-art se nutre del anuncio, de la foto, de la vulgaridad. El rasguño que produce el montón de latas de sopa lo siento y lo he sentido perfectamente sin que me lo tenga que enseñar Roy Lichtenstein o Andy Warhol. (Pero es un arte de cara al público). Se han equivocado con este juego de modas, hay que buscar lo otro, lo que no cambia, lo que sirve». El 12 de septiembre de 1963 anotará en su diario: "Me lanzo a pintar en color", cosa que hará frenéticamente esa misma noche tomando como tema de partida *La carga de los mamelucos* de Goya. El tema de su pintura seguirá siendo el recuerdo de la experiencia vivida pero ahora en ocres, grises y sienas. En este momento se plantea buscar un lugar para exponer su colección de obras de artistas españoles, que viene haciendo desde 1955, idea que le lleva a continuar las compras, pero ahora de forma más sistemática. Decide ese mismo año de 1963 situar su colección en las Casas Colgadas de Cuenca, que se inaugurará en 1966. En los años que siguen el Museo será objeto de atención y diversos artículos en grandes medios internacionales (*Time Magazine*, *Arquitectural Forum*, *Herald Tribune*, *Studio International*, L*ondon Telegraph*, *Gazette des Beaux Arts*, etc.). Sólo colgará dos obras suyas: *Ornitóptero* (1962), última obra de la *Serie Negra*, y *Pequeña primavera para Claudio Monteverdi* (1966). En esta década no deja de exponer (en España y fuera de ella) y de viajar, además de trabajar (pintura, grabados, conferencias). Con el color de vuelta en su pintura, empieza a hacer series, comenzando por *Diálogos* en 1967, presenta obras abstractas inspiradas en otras que conocía de sus visitas a los museos y admiraba especialmente: con Degas y Manet el tema de conversación será el color; con Turner y Monet los valores cromáticos; etc. y en la lista incluirá a Braque, Morandi, Rembrandt, Mantegna, Lotto, Poussin, Tintoretto, Veronés, Barocci, Sánchez Cotán, Van der Hamen, Adriaen Coorte, Pieter Saenredam, Rubens, Velázquez, Zurbarán, Goya, Turner, Monet, John Singer Sargent, Bonnard, Cézanne… Precisamente de 1967 es *El sueño de la doncella*, basada en una obra temprana de Lorenzo Lotto hoy en la National Gallery de Washington, *La alegoría de la castidad* (1505), que probablemente era la tapa de un retrato con un maravilloso atardecer y paisaje, cuya comparación permite entender el proceso de abstracción de Zóbel a partir de una exploración concienzuda de la obra de referencia mediante el dibujo, las acuarelas y el desarrollo de series temáticas. Apunta en sus Diarios de 1963: «Dibujar de cuadros es una forma de verlos. Limpia los ojos y deja en el subsconsciente las cosas más imprevistas». El dibujo le permite extraer la composición o la textura de las obras que ve en los museos. Pero de todos los pintores su favorito es Velázquez, en quien encuentra un estímulo para la reflexión pictórica. Zóbel se da cuenta de que el pintor sevillano introduce enormes espacios vacíos en sus cuadros (*Las hilanderas*, *Las Meninas*), y que esa «pintura del vacío» es lo que lo diferencia de los tenebristas que le preceden, hallazgo que tomará de él Goya. Zóbel copia una y otra vez en 1982 *Las hilanderas* para desvelar la estructura subyacente de la composición. Hay muchos ejemplos de *Diálogos* «extraídos» de obras clásicas. La *Cesta y caja con dulces* (1622) de Juan van der Hamen es la fuente para *Diálogo con Juan*

van der Hamen (1969). El filósofo alemán Walter Benjamin (1892-1940) es la otra gran influencia en Zóbel, que le cita a menudo, especialmente su idea de "imágenes dialécticas", superposición de fragmentos temporales sin sintetizar que él tomará como referencia para unir pasado y presente. Hacia finales de los 60 su pintura se hace más geométrica, reflejando quizás lo que fue una tendencia general en el mundo del arte en esta época. En sus últimos años, a partir de inicios de los 70, hizo paisajes, y aquí toma como referencia a Cézanne y a Bonnard, con las que sigue jugando con la memoria y el acto de pintar, señalando que él pintaba una mera «metáfora abstracta de un almendro en flor: Una representación no de las cosas, sino de su efecto en la sensibilidad. No espero que se reconozca un almendro; espero transmitir o reproducir algo de él, sea lo que sea, que me ha hecho querer pintarlo». En 1971 inicia su serie *El Júcar*, que incluirá unos treinta cuadros, cien dibujos y dos colecciones de fotografías (pues este medio también le interesaba, y que empieza a incorporar como apuntes al proceso de creación pictórico en esta época con *El Júcar* y *La vista*, dos años posterior). En 1972 inicia su serie *Academias*, dedicada al cuerpo humano y en parte basada cómo trataron el tema artistas como Mantegna, Bellini, Pontormo, Lanfranco, Strozzi, Della Bella, etc.; en 1973 la serie *Fútbol*, dedicada al cuerpo humano en movimiento y a la combinación de color y movimiento; y en 1975 la *Serie Blanca*, que incorpora por primera vez acuarelas y cuyo desarrollo se prolonga hasta 1978 y que parte del final de la serie *La vista*, cuyas últimas obras están dominadas por el blanco, pero tomando como tema el cuerpo humano, ahora en reposo. En el interior de las series de pinturas crecen naturalmente subseries, como en *Gestos*, que contiene series según el nombre del modelo. En 1978 se amplía el Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca, que en 1980 es donado por Zóbel a la Fundación Juan March. En este momento Zóbel es ya una figura artística de fama internacional y recibe todo tipo de reconocimientos. En 1980, viajando, sufre una trombosis, y a su vuelta a España una depresión, afectando todo ello a su obra, en la que el color gana protagonismo sobre el dibujo. Empieza a usar además nuevos materiales (lápiz para el dibujo de base, el pastel). Empezando con fotografías, su última serie será *Las orillas (Variaciones sobre un río)* (1979-1982). Una de sus últimas obras es la colorista *Dos de mayo IV* (1984). En 1971 había escrito: «Ardo en deseos de pintar. Se me agota el tiempo. ¿Quince, veinte años más? Y aún estoy aprendiendo a ver».

Dos de mayo IV (1984) y *Ornitóptero* (1962)

La alegoría de la castidad (1505) *y El sueño de la doncella* (1967)

Cesta y caja con dulces (1622) y *Diálogo con Juan van der Hamen* (1969)

En 1957 se forma el **Grupo *El Paso*** en Madrid, dedicado a la pintura informalista y con artistas de peso como los pintores **Rafael Canogar (1935-)**, **Luis Feito (1929-2021)**, **Manolo Millares (1926-1972)**, **Antonio Saura (1930-1998)**, **Manuel Rivera (1927-1995)**, **Juana Francés (1924-1990)**, **Manuel Viola (1916-1987)** y los escultores **Martín Chirino (1925-2019)** y **Pablo Serrano (1908-1985)**. Canogar, por ejemplo, elaboraba collages fotográficos y más adelante figuras tridimensionales que aludían a la persecución política y a las torturas. Millares hace una pintura fuertemente matérica, con un papel protagonista de los tejidos rasgados, como Manuel Rivera, mientras que la obra de Luis Feito y Manuel Viola es más gestual y expresiva, con marcados contrastes de color y texturas. Antonio Saura juega con la figuración, como Juana Francés, aunque ambos tienen excursiones a una pintura más abstracta, muy matérica en el caso de ella. El sevillano **José Soto (1934-2016)**, que hace una pintura abstracta influida por los campos de color de Rothko o Newman, comparte estudio con Zóbel, pero abandona la pintura en 1974 para retomarla sólo en 2010, poco antes de su muerte. Soto formó parte de una destacada exposición organizada originalmente en Sevilla, en 1972, en la galería de Juana De Aizpuru (1933-), bajo el título *Nueve pintores de Sevilla*, y que incluía artistas figurativos y abstractos (Juan Manuel Bonet y Francisco Rivas, que forman Equipo Múltiple; Claudio Díaz, Gerardo Delgado, Teresa Duclós, Francisco Molino, José Ramón Sierra, Juan Suárez y el propio José Soto). Central en la difusión del arte pictórico español de la segunda mitad del siglo XX fue la galería de Juana Mordó (1899-1984) en Madrid, cuyo catálogo incluía fundamentalmente, aunque no sólo, pintores abstractos. Una de esas excepciones era la sevillana **Carmen Laffón (1934-2021)**, una artista que hace una esencializada pintura figurativa centrada en el paisaje y a partir de un exquisito tratamiento de la luz y el color (*El coto desde Sanlúcar*, 2005-14; *Orilla del coto desde bonanza*, 2013-14); aunque también pinta delicadas naturalezas muertas y algunos retratos. Si bien Laffón fue siempre una pintora figurativa su obra se acerca a la abstracción, y de hecho compartió estudio con Fernando Zóbel y el sevillano abstracto José Soto, y tuvo estrecha relación con el grupo de pintores informalistas españoles de Cuenca, además de admirar y sentirse influida por la pintora abstracta canadiense Agnes Martin.

Orilla del Coto desde Bonanza (2013-14)

En el panorama pictórico español de la segunda mitad del siglo XX hay otros colectivos de artistas interesantes, como el llamado **Grupo Simancas (1967-2007)**, formado por pintores de Valladolid que se habían establecido en Simancas, unidos quizás por un tratamiento del color muy expresivo pero muy diferentes en temática y estilos. El núcleo duro del grupo lo formaron Fernando Santiago ("Jacobo") (1932-2017), galerista, escultor y pintor, que aportaba el lugar de reuniones en Valladolid y Simancas, Jorge Vidal (1943-2006), Domingo Criado (1935-2007), Gabino Gaona (1933-2007), Francisco Sabadell (1922-1971) y Félix Cuadrado Lomas (1930-2021). Otros pintores, escultores, ceramistas y escritores estuvieron también en la órbita del grupo, o tuvieron relación e influencias recíprocas con miembros del mismo, como el vallisoletano **Alejandro Conde López (1939-)**, uno de los grandes coloristas españoles de la segunda mitad del siglo XX, que expuso en la galería de Fernando Santiago pero de formación parisina y residente en Madrid.

En **Austria** pesaba enormemente la tradición barroca y el rechazo de Kokoschka a la abstracción, lo que explica que esta nunca alcanzara el papel dominante que tuvo en otros países. Pero puede citarse la obra variada de Arnulf Rainer (1929-) y la de pintores *de acción* como Markus Prachensky (1932-2011), Josef Mikl (1929-2008) o Herbert Boeckl (1894-1966), ejerciendo este último una notable influencia como profesor. Pero el artista abstracto austríaco más importante fue el vienés **Friedensreich Hundertwasser (1928-2000)**, aunque se llamaba en realidad Friedrich Stowasser, y él mismo se autodenominaba Friedensreich Regentag Dunkelbunt Hundertwasser, que traducido sería algo como «Reino de la paz con cientos de aguas», aunque firmó algunas de sus obras en japonés 百水. Hundertwasser conecta el decorativismo *Jugendstil* con la llamada *nueva ornamentación* y su eco americano, el *pattern art*. En realidad las influencias más evidentes son Egon Schiele, Gustav Klimt y Paul Klee, más una fobia a la linea recta («La línea recta es impía e inmoral (...). Hoy vivimos en un caos de líneas rectas, en una jungla de líneas rectas. Si no lo crees, tómate la molestia de contar las líneas rectas que te rodean. Entonces comprenderás, porque nunca terminarás de contar. (La recta) es algo cobarde dibujado con una regla, sin pensamiento ni sentimiento. (...) Como humanos hemos perdido nuestra conexión con la geometría orgánica de la naturaleza al obligarnos a existir en cajas como hogares»). Bautizó a su estilo como «transautomatismo», una especie de surrealismo centrado en la fantasía del espectador, contando con que diferentes personas ven cosas diferentes en una misma imagen, por lo que la intención del artista es menos importante para la experiencia final que la forma en que el espectador elige interpretarla («El “espectador” ya no puede seguir siendo un árbitro imparcial y externo, porque el título de la obra ya no existe y, sobre todo, porque el propio espectador se ha vuelto creativo», pero «el objetivo del arte es la expresión. La función del arte es contagiar a otros con la visión del mundo del artista. Es decir, mientras observas un cuadro debes sentir algo que ni la naturaleza ni un cuadro fiel a la naturaleza pueden darte»). En sus obras más importantes la espiral, que aparece en su pintura en 1953, juega un papel fundamental, formando laberintos vegetales (*El gran camino*,

1955; *Césped para los que lloran*, 1975) que simbolizan el ciclo de la vida y la interconectividad de toda existencia, ideas tomadas de la filosofía japonesa. Usará colores brillantes y formas orgánicas, como una reconciliación del ser humano con la naturaleza (*Las casas suspendidas bajo el bosque*, 1971). Si su organicismo viene de Klee, sus paisajes remiten a Schiele, con el colorido decorativista de Klimt (*La línea de Sceaux*, 1950; *Cruce de calles*, 1987). Estas constantes están en él desde el principio, y lo acompañaron siempre. Hundertwasser diseñó, con ayuda del arquitecto Joseph Krawina (1928-2018), diversos proyectos arquitectónicos, plenos de color y con un marcado carácter orgánico, como las viviendas sociales de Viena conocidas como *Hundertwasserhaus* y otras similares en toda Austria.

El gran camino (1955) y *Las casas suspendidas bajo el bosque* (1971)

La línea de Sceaux (1950) y *Cruce de calles* (1987)

En la Europa del Este hubo que esperar a la muerte de Stalin (en 1953) para que resurgieran artistas que conectaran con tradiciones locales en hibernación o con las tendencias dominantes del Oeste. En **Polonia** puede citarse a **Tadeusz Kantor (1915-1990)**, siendo este último un artista vanguardista, inquieto y provocador, que tuvo una época de pintura informalista (que acaba a mediados de los sesenta), como *Pintura* (1959), para pasar después a trabajar los ensamblajes, los *happenings* y el teatro. Su abstracción gestual era para él una vía para alcanzar una nueva libertad a través del arte. En **Hungría** había una corriente constructivista que se remontaba a Moholy-Nagy, y una influencia de la abstracción geométrica de Vasarely. El constructivismo está

claramente presente en la obra de un **Laszlo Lakner (1936-)**, que combina además con la caligrafía pictórica (*Sin título*, 1982). En **Japón** la pintura gestual abstracta se combina con los pictogramas en la obra de un **Kuomi Sugai (1919-1996)**.

Rubén Osuna Guerrero
Facultad de Ciencias Económicas, UNED
Paseo Senda del Rey 11
28040 Madrid
rosuna@cee.uned.es
rosuna@gmail.com