

ARTE Y ARTISTAS DE LA MODERNIDAD Nueva York 1945-50

Maite Gutiérrez
Profesora de Historia del Arte

1. El fin de la 2ª Guerra Mundial y el nacimiento de la vanguardia norteamericana.

La 1ª Guerra Mundial había evidenciado hasta qué punto fueron destructores los valores de la burguesía. El triunfo de la Revolución Bolchevique, el emblema del *sprit nouveau* parisino, Le Corbussier, la Bauhaus, los procesos de carácter político y social, el constructivismo ruso...todo parecía dar señales de que comenzaba una nueva era, de que había que “empezar de nuevo”; Futurismo y Surrealismo compartieron esa llamada a partir de cero y el último proclamaba un nuevo principio estético basado en el subconsciente, las emociones, lo irracional.

Los años 20-30 suponen un calvario para la cultura occidental; la República de Weimar, a pesar de su talante socialdemócrata, establece relaciones peligrosas con el capital y suprime los grupos de izquierda; el foco dadá berlinés es el primer movimiento artístico que se da cuenta y denuncia la situación de la República de “algo debe cambiar para que nada cambie”. Las expectativas y los sueños revolucionarios se venían frustrados, no se pudo alumbrar la nueva época; Walter Benjamin, hacia 1930, es un ejemplo de la sensación agrídulce que tienen los intelectuales: aspiraba a una revolución y va viendo cómo el régimen usa sus medios –la fotografía, el cine- para la alienación de las masas.

A partir de la 2ª Guerra Mundial Europa es incapaz de renacer de sus cenizas. Pierde toda autoridad como civilización; son los Estados Unidos, de hecho, quienes ganan la guerra. Theodor Adorno denuncia que no se puede y no se debe, éticamente, empezar desde cero: “Después de Auschwitz cualquier intento de poesía es obsceno, es un acto de barbarie”. El arte ha muerto. No se puede justificar ninguna estética con los mismos principios que habían sustentado la desaparición del pueblo judío.

El capitalismo sustituye los deseos de cultura por los de consumo en una operación de colonización de la cultura por el capital a la que Adorno llama “la industria cultural”, un valor que se diluye en su mismo acto de consumo.

La vanguardia no se puede iniciar desde los principios de la cultura europea y se reinventa en Nueva York en los años 40. ¿En qué términos se retoma la noción de vanguardia americana a partir de la 2ª Guerra Mundial?

La llegada masiva de inmigrantes a Norteamérica en el siglo XIX generó un crecimiento de las ciudades. Pero no es hasta la época del New Deal, en los años treinta, cuando se fragua la identidad americana; antes del el *crak* del 29 los Estados Unidos eran una nación de pioneros, de conquista, sin identidad nacional. Los medios de masas –cine y cómics- florecieron en los años 20 generando imágenes para componer un imaginario colectivo. En el sueño americano todo parecía posible y es la crisis de este sueño, durante la Gran Depresión, cuando más falta hace crearse una identidad, la que va a provocar la cristalización de la llamada cultura americana, que ya no es la del pionero sino la del ciudadano.

La crisis transforma las relaciones del poder público con la población. La política de Roosevelt, partidaria de la intervención del Estado en la economía, el New Deal, representa un esfuerzo colectivo para salir de la depresión; Roosevelt crea en 1934 una institución de empleo para la población desempleada: la Work Progress Administration (WPA) más tarde llamada Administración de Proyectos de Obras, una de cuyas ramas principales era el Proyecto de Arte Federal (FAP).

Hay que invertir en imágenes para crear un imaginario norteamericano, imágenes que reflejen la idea de comunidad, murales por todas partes que incorporen temas de la vida cotidiana que así se sacraliza; es un momento en el que la burguesía incorpora el gusto por el constructivismo y el surrealismo en una revalorización del arte de vanguardia que, a partir de los años 40, se hace pública con la creación de museos de arte contemporáneo.

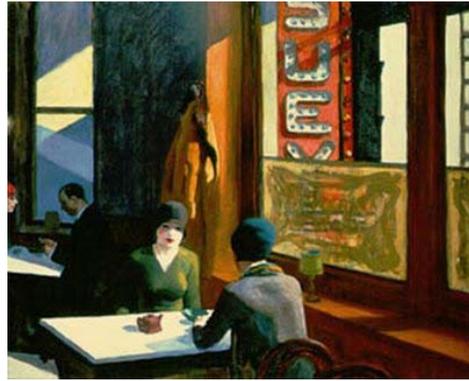
Es en este marco donde toma su espacio la figura del artista. Al principio serían sólo decoradores (sobre la conquista del Oeste...), no hay lugar aún para el arte como tema. Se crea un ejército de pintores-escultores que tienen conciencia de trabajadores sociales, (no son los bohemios de París) cuya obra estética es deudora del art déco y del constructivismo: ángulos rectos, estilización. Otro de los marcos de referencia que toma el Proyecto de Arte Federal es la revolución mexicana y los formatos gigantes del muralismo de Rivera y Xiqueiros como manifestaciones del espíritu de la colectividad.

La División Fotográfica también perteneció al Proyecto de Arte Federal; eran equipos que se encargaban de fotografiar, para dignificarla, la vida cotidiana del campo o de la ciudad. Walker Evans y Dorothea Lange exploran los márgenes del país a través de la fotografía documental. Se trata de una estética de la figuración que busca la *americanidad*, una imagen de América.



Estos artistas adquirieron una conciencia de clase sin parangón en Europa, constituyen sindicatos para defender sus derechos, incorporan elementos de reflexión política y fundan en 1934 el Congreso de Artistas Norteamericanos, de orientación marxista, una escuela de realismo social -con representantes como Ben Shay,

cartelista reivindicativo, y Edward Hooper- que va más allá de los encargos oficiales y desde una concepción política del arte denuncian la alienación de la vida cotidiana.



En Europa, con el auge de los nazis se produce un éxodo; en 1940 los alemanes entraron en París y los pintores de la vieja vanguardia fueron retirándose o emigraron a Nueva York; muchos provenían de la Bauhaus y querían hacer realidad en América el proyecto de la modernidad que implicaba socializar el arte y que había fracasado en Europa, en donde arte moderno era sinónimo de libertad de pensamiento y de expresión, y que la escuela de París diferenciaba del arte académico y oficial apoyado por los regímenes totalitarios.

En este contexto Nueva York le arrebató la hegemonía a París y Europa deja de ser el centro de la cultura artística mundial. El nuevo centro y el nuevo mercado será Nueva York, que renuncia a las técnicas tradicionales en favor de cualquier técnica capaz de desmitificar el arte a fin de introducirlo en el circuito de la comunicación de masas.



Lo que se produce a través de la influencia de los artistas europeos sobre los norteamericanos, especialmente mediante Gorky¹, es un auténtico traspaso de poderes; mientras el arte europeo renunciaba a su función dentro de la civilización del conocimiento, el arte de los norteamericanos se insertaba en una civilización pragmática, de la acción.

Se exilian artistas como Mies van der Rohe (emigrado de la Bauhaus), André Breton, Salvador Dalí, Piet Mondrian, Marc Chagall y André Masson; Duchamp se había ido en 1915. Estos artistas emigrados de Europa comenzaron a ganar prosélitos entre los artistas estadounidenses². Estados Unidos los recibió con los brazos abiertos.

Otros permanecieron en la Francia ocupada, como Picasso, que se adaptaba a los tiempos pasando del protocubismo de *Las señoritas de Avignon* a las figuras clasicistas y al *Guernica*. Miró se fue a Mallorca; Matisse a Niza; a Giacometti le fue negada la entrada en París en 1942, año de la matanza de Treblinka, del estreno de *Casablanca*, año en que Camus publica *El extranjero* y Peggy Guggenheim, una judía residente en París, seducida por la vanguardia europea y casada con el pintor

¹ Una figura clave de este momento es Arshile Gorky (emigra en 1915) cuya obra tiene referentes en Cézanne, Picasso, Kandinsky y Masson, de los que se convierte en el traductor en Norteamérica pero con una carga significativa distinta. Argan, p. 495.

² Edward Lucie-Smith en *Movimientos artísticos desde 1945* Destino, Barcelona, 1995 p. 26.

surrealista Max Ernst, abre la galería Art of This Century en Nueva York para facilitar la actividad del grupo de pintores surrealistas. 1942 es el año en el que Roosevelt introduce a los Estados Unidos en la guerra, convirtiendo a la nación en la salvadora del mundo.

Alfred H. Barr es el primer director del *Museum of Modern Art* MOMA (inaugurado en 1929 bajo el patrocinio de los Rockefeller); en 1936 se hace el panel de la Evolución del Arte Abstracto, un diagrama que desarrolla toda la genealogía del arte contemporáneo, ahora aplicado a la vanguardia. Barr vincula así la vanguardia del siglo XX con lo que son los Estados Unidos en un momento en que se estaba haciendo realismo social.

En ese mismo año, 1936 y hasta 1939 empieza a haber disidencias dentro del Congreso de Artistas Norteamericanos, artistas que renuncian a las rígidas normas del realismo social, en una rebelión que nace de la frustración que provocó en la izquierda la alianza del estalinismo con los nazis para invadir Finlandia.

En 1938 aparece un manifiesto en el *Partisan Review* firmado por Breton, Diego Rivera y Trosky “Manifiesto para un arte verdaderamente revolucionario” como alternativa al realismo social; los tres suscriben las tesis de Trosky: el arte supera las realidades del aquí y el ahora., no puede ser descriptivo sino imaginativo, vanguardista, que imagine mundos, situaciones, dimensiones nuevas como incentivo para animar a la gente. Es el arte por el arte, algo que había defendido Baudelaire 80 años antes.

Meyer Schapiro es el líder de esta escisión; personaje que bebe de la semiótica y el psicoanálisis, crítico con el realismo social, crea un grupo que promociona un arte libre y progresista que pretende transformar el mundo desde la imaginación individual y no desde la colectividad, la Federación de Pintores y Escultores Americanos, entre ellos Rothko y Adolph Gottlieb, alejados de la concepción estalinista del arte, que suscriben la idea de Trotsky de que el arte independiente contiene siempre elementos críticos y subversivos.

Nueva York tenía una tradición de vanguardismo; desde 1915 existía un movimiento radical por parte de un grupo de dadaístas como Duchamp, Man Ray y Picabia; Alfred Stieglitz, que dirigía el grupo Photo-Secession, en 1917, cuando la Society of Independent Artists se negó a exhibir el urinario de Duchamp, lo colocó sobre un pedestal, concediendo un lugar de honor a un producto industrial, iluminándolo con cuidado para resaltar sus cualidades escultóricas y transformándolo en obra de arte propia,³ tratando así de demostrar que América podía establecer un diálogo con Europa acerca de la naturaleza del arte moderno.

Hacia 1939 el arte estadounidense aún tenía poco peso desde el punto de vista de la vanguardia europea; Josef Albers (1888-1976), proveniente de la Bauhaus, y Hans Hoffman del *Der Blaue Reiter* prepararon el terreno para el cambio a través de sus

³ Sarah Greenoogh “291 Instalar arte moderno y fotografía” en *Nueva York y el Arte Moderno, Alfred Stieglitz y su círculo (1905-1930)* Museo Nacional Centro Arte Reina Sofía, Madrid, 2005 p. 78.

enseñanzas en Nueva York, entre sus alumnos estaban artistas como Pollock, Rothko y Lee Krasner. Es por esta fecha de 1939 cuando disminuye la ayuda para el Proyecto de Arte Federal, el capitalismo busca nuevos valores y una clase media rica y poderosa consolida su posición e invierte en arte moderno que pasó así a ser un arte de élite.

El ímpetu decisivo lo dieron los surrealistas; la figura transicional con lo europeo fue Arshile Gorky (1904-1948), nacido en Armenia y cuyos referentes eran Cézanne, el cubismo y luego el surrealismo⁴. En los años 30 se enrola el Proyecto Federal de Arte y cuya obra contiene referencias europeas –formas ameboides de Miró, Masson, arabescos- como un modo de identificación frente al arte norteamericano sin renunciar tampoco a su identidad Armenia. Se acerca, pero no del todo, al Expresionismo Abstracto. Se suicidó en 1948, murió en la pobreza.

Otro nombre que se asocia al grupo de artistas altamente cualificados que desplazaron el centro del arte de París a Nueva York, los expresionistas abstractos, es Clement Greenberg (Nueva York, 1909) judío de origen lituano, comunista y después trotskista, teórico y crítico de arte defensor de una vanguardia ya sin esperanzas revolucionarias, para quien el arte es, en último término, la única revolución posible y el expresionismo un arte nacional que encarna el modelo de valores del mundo libre.

El Expresionismo Abstracto, para Meyer Schapiro, hunde sus raíces en el tejido social, responde a los conflictos y contradicciones sociales; tiene su referente en el Surrealismo, definido por Breton como “Puro automatismo psíquico, por medio del cual se trata de expresar el verdadero funcionamiento del pensamiento [...]”; la aparición del Surrealismo amenazó el status canónico del arte al convertirse en el principio articulador de una nueva sintaxis plástica. Para Antonio Saura son las experiencias de las vanguardias, en las que tiene un lugar destacado las pintura automáticas de Miró, las que definen el gestualismo radical del arte contemporáneo⁵. Los pintores expresionistas se interesaron por los temas heroicos o épicos, atraídos por una visión psicoanalítica de la simbología “inconsciente”; el paradigma de ello es Pollock.⁶

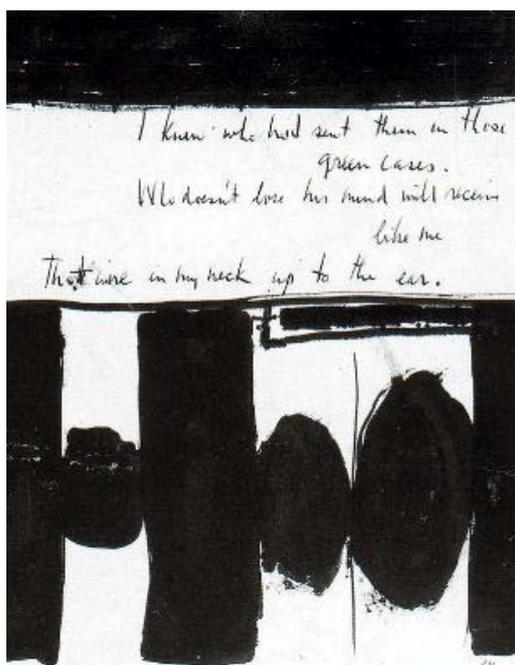
⁴ “[...] En lo fundamental, la tradición surrealista parecía ofrecer dos opciones al nuevo prosélito. Una era el estilo meticulosamente detallado de Magritte (1868-1967) [...] o de Salvador Dalí[...] La otra opción era el estilo biomórfico de artistas como Miró(1893-1983) o Tanguy (1900-1955) y Gorky adoptó este método [...]” Edward Lucie Smith en *Movimientos artísticos desde 1945* Destino, Barcelona, 1995 p. 27.

⁵ “En el cubismo analítico de Picasso y de Braque y en las obras más libres de Kandinsky (1911-1914), de Klee y de Miró, y especialmente a través del surrealismo dinámico de Matta y Gorky –dos pintores obsesionados por el espacio ilimitado y caótico-, en donde se presiente una nueva estructuración del cuadro que tendrá más tarde su confirmación en las obras de Tobey, Wols, Dubuffet, Still, Rothko y Pollock, en donde por primera vez en la historia del arte occidental, es el espacio vacío, la materia informe, el gesto o la sucesión de gestos, quienes serán los principales protagonistas del cuadro, y no las formas que lo pueblan” Antonio Saura, “Espacio y gesto” en *Fijeza. Ensayos* Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores. Barcelona, 1999, p. 7. Citado por Fernando Castro Flórez en *Miró, el asesino de la pintura*, Abada, Madrid, 2010 pp. 40-41.

⁶El caso de Pollock por ejemplo, implicaba una reconciliación de la iconografía y técnicas exploradoras del yo, propias de Miró y Masson, con la iconografía y las técnicas testimoniales de los

Alrededor de 1948, con Truman como nuevo presidente, el arte de la vanguardia alcanza la cima del éxito –un éxito frágil porque está constantemente amenazado por tendencias opuestas en el mundo del arte- porque la ideología que lo sostiene coincide con la ideología dominante después de las elecciones de 1948, el nuevo liberalismo⁷ (Guibault). Los artistas ya no se describían como revolucionarios (como a principios de los años 30) sino como los guardianes de las ideas liberales y democráticas. Durante la administración Truman, (para quien arte moderno=comunismo) paradójicamente, el Servicio de Información de los Estados Unidos y el MOMA promocionaron intensamente el arte de vanguardia. El Expresionismo Abstracto, alejado por igual de la izquierda que de la derecha, ayudó a forjar una imagen autóctona del arte norteamericano y se utilizó como arma propagandística contra la expansión de la cultura soviética en la Guerra Fría. (Guibault)

El portavoz de los aspectos teóricos del surrealismo europeo fue Robert Motherwell (1915-1995) norteamericano, de formación académica (Filosofía en Stanford, California) y no de artista; sus pinturas derivan de una posición intelectual y reflexiva anterior. Pasa unos años en Francia hasta 1939 y a principios de los años 40 se va a Nueva York y allí conoce a Pollock y a De Kooning.



Más lírico que sus compañeros, pinta una serie la *Elegía a la 2ª República española*, que en 1949 rebautiza *A las cinco de la tarde* en alusión al poema de Lorca; son lienzos estructurados como una superficie neutra blanca en la que se disponen barras y formas ovaladas de un modo rítmico; el tema sugiere que el Expresionismo Abstracto no excluye los temas históricos o sociales, aunque con un enfoque personal y de manera indirecta; las *Elegías* son mucho más indirectas que, por ejemplo, el *Guernica* de Picasso.

Los artistas del Expresionismo Abstracto, desde la *action painting* a la pintura de gesto, parten también de la teatralidad y la reducción de su lenguaje hasta llegar a un punto donde el artista se identifica totalmente con su obra y un sentimiento trágico de

muralistas mejicanos como Orozco; Pollock estuvo obsesionado por el *Guernica*, el compendio de esa conjunción. Nikos Stangos *Conceptos de arte moderno*, Alianza, Madrid 2000, p. 149.

⁷ Serge Guibault en *De cómo Nueva York robó la idea de Arte Moderno*.

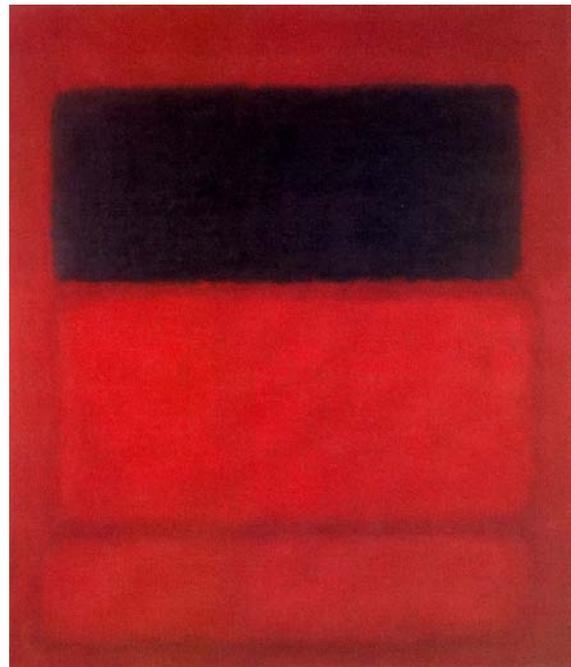
lucha contra todo: el arte como un acto radical, en lo que Argan llama la iconografía del no, la poética del gesto.⁸ Cubren todo el lienzo, eliminando tanto la composición como la distancia entre figura-fondo.

Mark Rothko (1903-1970) nacido en Rusia, de familia judía, al terminar sus estudios en Yale se traslada a Nueva York en 1933. Perteneciente a la Federación de Pintores y Escultores Americanos adopta la concepción trotskista de arte como compromiso, arte revolucionario, radical y autónomo.

Su pintura se podría adscribir más bien al “impresionismo abstracto” porque, después de un primer acercamiento al surrealismo de Masson y de Miró, el referente en su formación es Matisse, aunque Rothko elimina la figuración y queda un espacio sin cosas ni personas, un espacio que, para Argan, no es teórico sino empírico. Más que de pintura de acción se trata de un artista contemplativo que trasforma el plano rígido del lienzo en un telón que deja pasar la luz o que incluso la emana. Un cuadro de Rothko no es una superficie sino un ambiente en el que pretende envolver al espectador, abrir un espacio a su imaginación.

Rothko adopta la experiencia de la vanguardia como una expresión subjetiva y a la vez como una reflexión humanista, reflexión nostálgica, espiritual, en donde el espacio ocupa el lugar de la vida. Aficionado a la lectura de Nietzsche se interesa por los conceptos de apolíneo y dionisíaco⁹ que Nietzsche desarrolla en *El nacimiento de la tragedia*.

Su pintura evoluciona hacia la disolución de formas. A partir de 1949 decide organizar los lienzos en sectores superpuestos en horizontal: no hay objetos, todo el espacio es comunicación, un espacio amniótico, una especie de desnudamiento místico que favorece la fusión. Entiende la obra como sucesión de



⁸ Giulio Carlo Argan en *El arte Moderno*, Akal, Madrid, 1998 “la semántica de la negación del mundo o al menos la suspensión de todo juicio de lo que ha sido, a la espera de lo que está a punto de ser. Es la poética del gesto que encontramos por ejemplo en Hans Hartung o en el grupo Cobra (Holanda, 1949) que constituye el vuelco del purismo formal de *De Stijl*. p. 496

⁹ [...] “Una cuestión fundamental es la relación del griego con el dolor, su grado de sensibilidad, la cuestión de si su cada vez más fuerte *anhelo de belleza*, de fiestas, de diversiones, de nuevos cultos, surgió de una carencia, de una privación, de la melancolía, del dolor. Suponiendo, en efecto, que precisamente esto fuese verdadero –y Pericles (o Tucídides) nos lo da a entender en el gran discurso fúnebre-: ¿de dónde tendría que proceder el anhelo contrapuesto a éste y surgido antes en el tiempo, el *anhelo de lo feo*, la buena y rigurosa voluntad, propia del heleno primitivo, de pesimismo, de mito trágico, de dar imagen a todas las cosas terribles, malvadas, enigmáticas, aniquiladoras, funestas que hay en el fondo de la existencia- de dónde tendría que provenir entonces la tragedia? Friedrich Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*, Alianza, Madrid, 1973 p. 30.

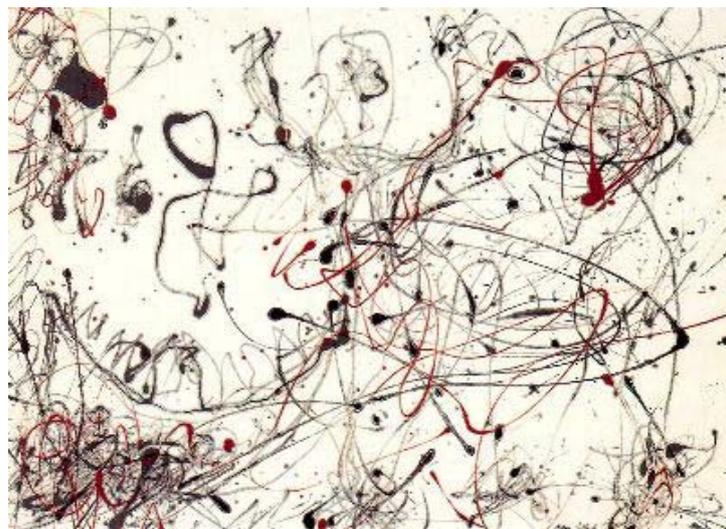
umbrales, campos de color, pretendiendo que el espectador se identifique con ella., como él mismo.



Un artista intensamente subjetivo es Jackson Pollock (Wyoming 1912-1956) cuya obra evoluciona desde la dependencia del Picasso surrealista del *Guernica* (símbolos como el toro o el caballo que enraízan con el subconsciente étnico de la colectividad) hacia una manera original de

expresarse en la que reconoce la prioridad de los procedimientos sobre los resultados. Desintegra las imágenes a través de una iconografía arquetípica, agresiva y mítica que recuerda a Miró y a Masson¹⁰, teniendo como referentes las técnicas testimoniales de los muralistas mejicanos Orozco y Siqueiros, pintores que reflexionan sobre los fundamentos ancestrales de la cultura, los dioses aztecas, algo que fascinó a Pollock, que agranda el formato y le añade una presencia totémica sacada de las culturas indígenas autóctonas. En *La loba*, 1943 pinta un totem como encarnación de la feminidad más salvaje, huellas de la presencia de los ritos ancestrales. Otro referente para él fue el psicoanálisis de Jung, que hace hincapié en esos modelos simbólicos, étnicos, que aparecen a través del arte. Peggy Guggenheim lo contrató para su galería. En 1945 se casó con la pintora Lee Krasner. Muere en 1956 en extrañas circunstancias.

A medida que se metía "dentro de la pintura" iba encontrando cada vez más expresivo el proceso físico de aplicación de la misma, no como un medio de describir cosas, sino el camino mismo a la vida mimética. Pintar no era algo ya que se hacía con la mano, sino con un gesto de todo el cuerpo. Pollock enfrenta el problema entre la función ilusionista de la pintura y la pintura en cuanto objeto, cuya superficie ya no podía seguir siendo el soporte de un ilusionismo de tipo narrativo.



A mediados de los 40 adopta la técnica del goteo *dripping* y el uso de pinceles secos, palos y

¹⁰ Nikos Stangos *Conceptos de arte moderno*, Alianza, Madrid 2000, pp. 149 y 151

paletas como instrumentos, en un proceso de depuración que implica una reflexión sobre el acto de pintar; tira el lienzo al suelo y realiza su trabajo como en una danza ritual con el objetivo de lograr el automatismo del que hablaba Breton, como medio de liberar tanto el procedimiento como la iconografía de actitudes conscientes, dejando cierto margen al azar. Trata así de superar al “artista comprometido” que es Picasso.

En este sentido, para Argan, la *pintura de acción* y la música de *jazz* son dos contribuciones que Norteamérica ha dado a la civilización moderna, y estructuralmente son muy parecidas. El *jazz* rompe todos los esquemas melódicos y sinfónicos tradicionales, al igual que el *action painting* rompe con los esquemas espaciales de la pintura tradicional¹¹ Son cuadros que crean desasosiego en el espectador.

Willem de Kooning (1904-1997) en 1926 se muda de Holanda a los Estados Unidos cuando ya tiene una formación en el arte de vanguardia europeo. Se introduce en el circuito del Proyecto de Arte Federal uniéndose en 1930-31 a la Liga de Estudiantes, la generación del expresionismo abstracto.

Continuamente se cuestiona el problema de la figura dentro del lienzo y la naturaleza de la materia de la pintura; deja que el fondo invada la figura y que la figura absorba el fondo; se queda con lo mínimo pero dotándole de una intensidad y autenticidad personal que obedecería a una pulsión surrealista y un formalismo a la francesa, con Matisse como eje pero más abstracto. Influido por Picasso, trabaja en los ámbitos figurativo- abstracto simultáneamente, hasta dejar los elementos figurativos en un segundo plano y privilegiar la importancia del gesto, la huella de la acción.

Amigo de Gorky, tiene una formación en el más áspero y violento de los lenguajes figurativos europeos, el expresionismo, del que elimina los temas figurativos, porque considera que desvían la atención hacia un falso objetivo y dispersan la carga de ruptura de la acción pictórica¹².

¹¹ “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 modo, 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, el cuadro de Pollock aparece como un conjunto de cuadros pintados sobre una misma tela, cuyos temas se entrecruzan, se interfieren, divergen, vuelven a conjugarse en una danza delirante. [...] Pollock plantea un dilema a esa sociedad americana orgullosa de su propio orden y de su productividad, de su ejemplaridad puritana: conformarse con la belleza de sus automóviles y de sus electrodomésticos o, si quiere arte, buscarlo en la turbación del inconsciente, en la oscuridad de su propio e imborrable complejo de culpa”. G.C Argan en *El arte moderno*, Akal, Madrid, 1998, p 489.

¹²“Los artistas de *Die Brücke* habían presentado modelos cargados de una explícita polémica social y De Kooning se propone corregir lo que considera un error sustituyendo el Expresionismo figurativo por el Expresionismo abstracto, que ya no capta la realidad del mundo y revela sus contradicciones, sino que explota en profundidad expresando la angustia de la condición humana. De Kooning lleva a



Cuando pinta de modo figurativo la serie *Mujeres* toda la fuerza del impacto sexual palpita en el cuadro; lo entiende como un proceso de psicoanálisis, de sacar a la luz la imagen de la madre castradora, destruyendo la imagen deseable por la imagen monstruosa de la mujer.

2. La reconstrucción de la vanguardia europea

Después de 1945 la tendencia no figurativa marca la investigación en Europa. El debate se radicaliza con la oposición entre *realismo* y *formalismo*. En el realismo socialista el artista renuncia a su autonomía para investigar. El formalismo¹³ puro no renuncia al compromiso ideológico al afirmar que el arte debe contribuir a la transformación de las estructuras sociales.

Según Argan, esta crisis del arte, pasó por tres fases: en la primera se busca la recuperación crítica de las vanguardias de la primera mitad del siglo, sobre todo el cubismo, con el objetivo de vincularlas con la perspectiva ideológica del marxismo; le sigue una fuerte influencia del existencialismo -la frustración de estas esperanzas- y, por último, la fase del reconocimiento de la hegemonía cultural norteamericana y la introducción del arte dentro de la tecnología de la información y de la cultura de masas.

El *Informalismo*, tendencia que propugna repudiar cualquier forma tradicional¹⁴, tiende a superar el problema del arte como problema de la cultura europea y encontrarse con las corrientes avanzadas norteamericanas reconocidas a partir de 1950.; las llamadas poéticas de lo informal entre 1950-60 son poéticas de la incomunicabilidad. El arte ya no puede ser discurso, narración, ya no se enmarca en una estética. El arte se inscribe ahora¹⁵ en un nivel prelingüístico y pretécnico en el que la actividad del artista se reduce al gesto, y la obra a la materia sin forma, aunque significativa; la forma ha dejado de representar la realidad y es la materia quien aparece como realidad en sí misma; el artista, al manipularla, identifica en ella

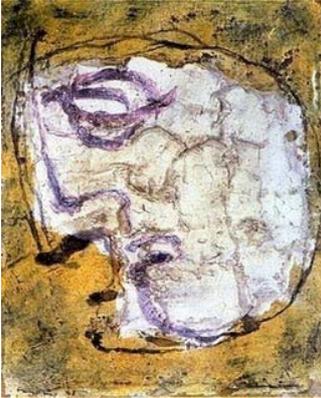
cabo un gesto de ruptura que desintegra la realidad: se recuperan fragmentos de figuración en el magma angustiado de su pintura” G.C. Argan en *El arte moderno* Akal, Madrid, 1998 p. 484

¹³ En una obra de arte, el predominio de los componentes técnicos o formales sobre los contenidos expresivos o poéticos. *Diccionario de términos de arte* G. Fatás y G. Borrás Alianza Editorial, Madrid, 1991

¹⁴ Tal como lo define el *Diccionario de términos de arte* de G. Fatás y G. Borrás

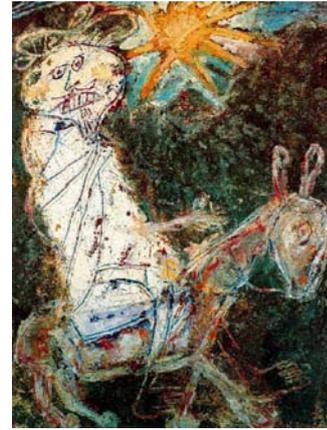
¹⁵ G. Carlo Argan *El arte moderno* op. cit. p.498

su problematicidad, su incertidumbre y establece una relación de continuidad existencial, de ensimismamiento, de soledad.



Jean Fautrier en *Cabeza de rehén* (1943) entiende la materia como un fragmento de la realidad que lleva a cabo el drama de nuestro ser-en-el-mundo. La materia realiza nuestra condición humana, aquella que Sartre ha descrito en *La náusea*, y traduce la realidad de los años de la ocupación alemana. En los *Otages* Fautrier se convierte en el intérprete de la trágica situación europea provocada por el nazismo; son cabezas maltratadas de rehenes torturados por los nazis.

Para Dubuffet también el lenguaje es materia, su investigación es totalmente lingüística; su fin es destruir el mito de la espiritualidad, de la inmunidad del lenguaje. La pintura no representa, no expresa, no comunica; es sólo existencia, es absurdo mitificar el arte, colocarlo forzosamente en relación con las llamadas actividades superiores o incluso sublimes. Su obra revive lo grotesco, lo feroz, lo gélido; la tan celebrada cultura europea no es más que un fenómeno de la antropología cultural, no distinta de lo que llamamos “folklore” hablando de pueblos de otras culturas.



En Tapies conciencia y materia se dan en un contexto en el que no se pueden diferenciar. En él aparece un sentido de lo trágico que expresa su rechazo de la situación política de España; su materia recibe la huella de la existencia como las paredes de las prisiones exponen la crónica de los presos porque la vida debería ser libertad pero no lo es.

Francis Bacon lleva al límite la degradación de la figura humana y de la pintura en cuanto arte de la figuración, en una pintura convulsa, ira en estado puro contra la hipocresía y la respetabilidad social; su obra es un teatro de la crueldad, hecha para avergonzar en escena a la decadente humanidad de nuestro tiempo y más aún a la pintura, un arte cortesano y burgués que tiende a esconder lo feo de la vida. Como hace Giacometti con la escultura, destruye la pintura, toma figuras del pasado como en su *Retrato de Inocencio X* y asiste a su corrupción con sadismo: bloquea la perspectiva, le quita el aire, contorsiona los cuerpos bajo una luz despiadada y pasa un estropajo para desfigurar los rostros.



3. A modo de conclusión

Susan Sontag¹⁶ afirma que el arte moderno está siempre relacionado con transgresiones sistemáticas de tipo formal; el arte en la época moderna sufre muchas crisis de desmitificación y se convierte en una actividad profundamente problemática que cuestiona el mito principal sobre el arte y el mito del artista. La actividad artística postula, en la modernidad, una relación más completa y trágica del arte con la conciencia.

Más de un siglo antes, Baudelaire afirmaba “Para que el arte sea radicalmente moderno tiene que reflexionar sobre sí mismo”.

El arte debe orientarse hacia el antiarte, hacia la sustitución de la intención por el azar y hacia la búsqueda del silencio, como la mística. Las nociones de silencio, vacío y reducción bosquejan nuevas fórmulas para mirar y escuchar que estimulan una experiencia más inmediata y sensual del arte, o enfrentan la obra de arte con un criterio más consciente, conceptual.

La costumbre del arte moderno de disgustar, provocar o frustrar a su público se puede interpretar como una norma capital de "seriedad" en la estética contemporánea. El fin característico del arte moderno, ser *inaceptable* para su público, expresa, a la inversa, que para el artista es inaceptable un conjunto de espectadores mirones. Pasivos, añadido.

Bibliografía consultada

- ARGAN, Giulio Carlo *El arte moderno. Del iluminismo a los movimientos contemporáneos*. Akal Arte y Estética, Madrid, 1998
- BOZAL, Valeriano *El tiempo del estupor* Siruela, Madrid, 2004
- CASTRO FLÓREZ, Fernando *Miró el asesino de la pintura* Adaba, Madrid, 2010
- GUIBAULT, Serge *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno* Mondadori, Madrid 1990
- LUCIE-SMITH, Edward *Movimientos artísticos desde 1945* Ediciones Destino, Barcelona, 1995
- NEWHALL, Beaumont *Historia de la fotografía* Gustavo Gili, Barcelona, 2002
- NIETZSCHE, Friedrich *El nacimiento de la tragedia* Alianza, Madrid, 1973
- RAMÍREZ, Juan A. y CARRILLO, Jesús *Tendencias del arte, arte de tendencias* Cátedra, Madrid, 2009
- SONTAG, Susan *Estilos radicales* Santillana, Buenos Aires, 2005
- STANGOS, Nikos *Conceptos de arte moderno* Alianza, Madrid, 2000

¹⁶ Susan Sontag en *Estilos radicales* Santillana Ediciones Buenos Aires, 2005 pg. 13 a 61