

Todos nuestros catálogos de arte
All our art catalogues
desde/since 1973

ARTE USA

1977

El uso de esta base de datos de catálogos de exposiciones de la Fundación Juan March comporta la aceptación de los derechos de los autores de los textos y de los titulares de copyrights. Los usuarios pueden descargar e imprimir gratuitamente los textos de los catálogos incluidos en esta base de datos exclusivamente para su uso en la investigación académica y la enseñanza y citando su procedencia y a sus autores.

Use of the Fundación Juan March database of digitized exhibition catalogues signifies the user's recognition of the rights of individual authors and/or other copyright holders. Users may download and/or print a free copy of any essay solely for academic research and teaching purposes, accompanied by the proper citation of sources and authors.



FUNDACIÓN JUAN MARCH
www.march.es

*Albers • Calder • Francis • Johns • Kline • De Kooning • Lichtenstein
Louis • Newman • Noland • Oldenburg • Olitski • Pollock • Rauschenberg
Rothko • Stella • Tobey • Warhol*



ARTE USA
Fundación Juan March





ARTE USA

Febrero-Marzo 1977

*Albers · Calder · Francis · Johns
Kline · De Kooning · Lichtenstein
Louis · Newman · Noland · Oldenburg
Olitski · Pollock · Rauschenberg
Rothko · Stella · Tobey · Warhol*

Fundación Juan March

Castelló, 77 - Madrid-6

Cubierta: Robert Rauschenberg. Lengua al agua. 1963 (Catálogo, n.º 24).

Contracubierta: Roy Lichtenstein. Naturaleza muerta con libro, uvas y manzana. 1972 (Catálogo, n.º 13).

© **Fundación Juan March**, 1977.

Maqueta: Diego Lara/Fotomecánica: Alonso Sevilla/Fotocomposición e impresión: Julio Soto.

I. S. B. N.: Exento/Depósito Legal: M-1588-1977.

Traducción: Everett Rice/Asesoramiento: Gustavo Torner/Coordinación: Andrés Amorós y José Capa.



Agradecemos la colaboración que nos han prestado para realizar esta exposición distintas instituciones y coleccionistas particulares, especialmente la Galería Beyeler, de Basilea.

26 Mark Rothko. Sin título N.º 30. 1948-49

27 Mark Rothko. Beige, amarillo y púrpura. 1956 ▶



El concepto de acción en la pintura

Harold Rosenberg

En la historia de los estilos pictóricos desde el Renacimiento, la acción es una manera de dibujar y de emplear el color que tiende a alternar con la inmovilidad. Van Gogh es activo; Seurat, inmóvil. Mondrian es inmóvil; Soutine, activo. Sin embargo, la acción en el arte de los últimos cincuenta años tiene propósitos mucho más amplios que el estilo; busca su integración en la vida y desborda a la pintura más allá de la estética, hasta las cuestiones de política, ética, psicología y el porvenir de la cultura. En efecto, la acción, en el arte del siglo veinte significa un rechazo de la estética como objetivo. Con Mondrian, por ejemplo, la intención es que el equilibrio de tensiones producido por relaciones de color, línea y escala evoque el estado intelectual necesario para un nuevo orden social. Al principio, la action painting (pintura de acción) norteamericana fue un método de creación, no un estilo.*

En algunos casos, no fue tanto un método como una actitud o un punto de vista. En teoría, los lienzos de los «pintores de acción» podían ser completamente distintos los unos de los otros, en su apariencia, y, efectivamente, así lo han sido. Muchos son totalmente abstractos; otros son paisajes o figuras, más figuras en un paisaje, y paisajes que son figuras.

Jackson Pollock fue pintor de acción, como lo fue Hans Hofmann, como lo es Willem de Kooning. Barnett Newman es uno de ellos, o, por lo menos, está muy cerca de serlo. Estos artistas han compartido un concepto de la creación basado en la intuición de que no hay nada que, en sí, sea pictórico. No hay objeto, pero tampoco hay idea. En su opinión, la actividad del artista es lo primario. En esta actividad, Pollock buscaba lo que él llamaba «contacto»; es decir, un cierto estado en que el artista se guía por la imagen que él está pintando, sin tener ni objeto ni imagen preconcebida como propósito. Pero el acto del artista podría (el «podría» es esencial, ya que no podemos estar seguros)

* Harold Rosenberg creó el término «action painting» (pintura de acción) en 1952 para designar la pintura de Jackson Pollock. Con esto quería indicar un arte vinculado al movimiento muscular instintivo que ejecuta la pincelada directa, sin premeditación ni control, en un clima de dinamismo emocional. Luego, el término se extendió a la pintura de Kline, De Kooning y Motherwell. En Europa, se designó como «pintura gestual», partiendo de la voz francesa «gestuel». En la traducción de este texto de Rosenberg, se ha dado preferencia al término «pintura de acción», tal como se ha venido empleando en España e Hispanoamérica. (N. del t.).

producir una imagen que mereciera la pena ver. «Yo pinto para tener algo que mirar», dijo Newman. Esta broma refleja el sentido de estar rodeado de un vacío visual. Las formas existentes carecen de significado, y, en lugar de dedicarse a fines objetivos, el artista recurre a un método de creación que supone posibilidades de innovación.

¿Por qué habrán tenido los artistas de los años cuarenta un punto de vista tan negativo? ¿Es que no había tendencias y direcciones en el arte que todavía pudieran desarrollar, por ejemplo, el problema de superficie y profundidad tal como fue concebido por el cubismo y realizado por Mondrian, o algún aspecto del color y sus vibraciones ópticas, tal como fue estudiado por Seurat? Esta clase de problemas formales era el eje de los movimientos de vanguardia en el siglo diecinueve. Enfrentados con los nuevos recursos y las técnicas industriales —la máquina fotográfica y la investigación óptica— que usurpaban las funciones sociales de la pintura a la vez que proporcionaban nuevos conocimientos visuales, los modernistas del siglo pasado se esforzaron en purificar los elementos formales de su arte y en liberar esos elementos de fines utilitarios y de la asociación con la apariencia de las cosas. Algunos querían que la pintura fuera sólo pintura, y la música, sólo música. Otros querían separar el color, el dibujo y la composición de la Naturaleza, y emplearlos independientemente, para dar estímulo al espíritu y la imaginación. «El arte puro» fue uno de los slogans más convincentes de finales de siglo, aunque por cada declaración de este tipo había otra que pedía una mezcla de formas con la realidad de una manera más directa. Este modernismo formal, o formalismo modernista, se acabó en 1914. El poeta y pintor anglo-galés David Jones, uno de los comentaristas más perspicaces sobre el arte de nuestra época, da fe de que «antes de la Primera Guerra Mundial, hasta el academicismo estaba moribundo; ni se hablaba de la tradición propiamente dicha» y las palabras sagradas de la antigua estética —«forma», «modelo», «composición», «representación»— estaban en vía de cambiar sus significados profundos.

El arte moderno moderno —a partir de las dos guerras mundiales— nace de la creencia de que las formas de la cultura occidental, incluso sus formas artísticas, han sufrido un derrumbamiento permanente. ¿Qué significa ese derrumbamiento de formas? Quiere decirse que, aunque puedan repetirse todavía, las formas del arte occidental ya no son capaces de despertar sentimientos profundos o de influir en experiencias mayores. Ya no pueden tomarse como pauta ni desarrollarse hasta un nivel superior. La noción de que el arte puede ser de vanguardia

en 1968, por elaborar las teorías del color de 1880, sólo puede ocurrírsele a los brillantes alumnos del diseño en Art Forum. En frase de T. S. Eliot: «las formas tradicionales se han convertido en fragmentos que yo he apuntalado contra mis ruinas»; apuntalado, es decir una manera de retrasar la irrupción de lo nuevo, para encontrar elementos de orden en ello. Comentando a Eliot, Delmore Schwartz escribe: «La vida moderna puede ser comparada con un país extranjero donde se habla un idioma extraño». Podía haber añadido: «Y donde no hay nativos».

Convencerse del derrumbamiento de las formas es el Axioma Número Uno del vanguardismo de los últimos cincuenta años. Es la base de los pasos principales dados en el arte, desde el Dadá anti-arte hasta los espectáculos electrónicos y las técnicas mixtas. El poeta o pintor moderno moderno, a diferencia del artista «moderno antiguo», se abre camino entre los fragmentos del patrimonio cultural y reúne lo que le parece capaz de tener algún sentido. El pintor de acción reúne los fragmentos de un modo original y vivo. Empieza una acción y observa la clase de imagen que esa acción derivará de los progresos formales reunidos en su mente. Es una especie de arqueólogo que excava dentro de sí mismo, no solamente entre los movimientos del arte moderno. La pintura de acción es un intento de sacudirse un pasado que se ha convertido en un lastre mental. En cuanto a esto, la pintura de acción es precursora de los estados psicodélicos y mágicos que también aspiran a zambullirse en el momento actual. Sin embargo, el presente de la acción es distinto al presente de la alucinación.

Jones nos proporciona el modelo general para el arte moderno: «una serie de fragmentos, pedazos y migajas aleatorias, en realidad, de datos de cosas, vestigios de todo tipo de disciplinas, que han llegado por este canal o por aquella influencia. Pedacitos que, por casualidad, significan algo para mí». ¿Es la descripción de Gotham News de De Kooning? ¿Del collage? ¿Del arte «pop»? ¿Qué más da? Todos tienen la misma fisonomía cultural y contenido individual distinto, se parezcan o no las obras a «migajas aleatorias» y «datos de cosas», como los «combinados» de Rauschenberg. En cuanto a la forma, la frase clave de Jones tiene que ver con los vestigios de disciplinas. No hay disciplinas, sólo vestigios de disciplinas; no hay formas, sólo vestigios de formas. Son vestigios de disciplinas lo que encontramos en De Kooning, Pollock, Kline y Guston, como son vestigios de formas los que constituyen los motivos de Gorky y David Smith: vestigios de la disciplina de Cézanne, del cubismo, de una forma de Miró, de pinceladas de Monet o de un contorno de Miguel Angel. Por la intensidad de su concentración psíquica durante el desarrollo

de su pintura, el pintor de acción funde estos vestigios en una sola visión. El no sabe en qué forma del pasado se va a inspirar, y por eso tenderá a inspirarse en más de una de ellas.

*Los artistas citados, y más conscientemente De Kooning, producen lo que yo he llamado un arte «transformal» –la única clase de arte que es consecuente con el reconocimiento del estado aformal actual de nuestra cultura, por un lado, y de lo indispensable de la forma para la conciencia humana, por el otro–. El arte «transformal» de la pintura de acción se encuentra entre los ejercicios formales estériles del modernismo académico y la liquidación del arte en datos y espontaneidad sin propósito fijo. Su producto es un fragmento, algo típicamente superficial e incompleto en comparación con las obras maestras del pasado. Pero este fragmento, este producto incompleto, es una sucesión de conjuntos, en el sentido de que cada gesto del pincel que entra en su composición es una totalidad en sí mismo. Podríamos decir que una pintura de acción empieza por ser completa y se desarrolla hacia el ser fragmento. El proceso quedó claro en el célebre *Woman I* de De Kooning, en los años cincuenta; en este cuadro confluyeron docenas de cuadros, mientras que el cuadro definitivo fue el resultado de una interrupción arbitraria.*

En la pintura de acción, el problema de empezar y terminar, de entrada y salida –tanto para el artista como para el espectador– llega a ser la cuestión central. (El modo opuesto de enfocar la cuestión para un artista, cuya intención es crear un «objeto en sí», es idear una obra con un anteproyecto o pedirla a la fábrica). El arte fragmentado de la pintura de acción «transformal» se compromete dentro del mundo interior fragmentado del hombre contemporáneo y el mundo exterior fragmentado de una civilización en la que las culturas de todos los tiempos y de todas partes se mezclan y se destruyen. La idea de crear conjuntos formales en tal situación –es decir, crearlos del arte formal– si no es una ilusión absurda, sí es un acto de represión dirigido contra el individuo, tal como es. Sean cuales sean las técnicas con que se produzca una obra, no puede constituir una totalidad, puesto que hay que tener en cuenta la condición del artista y del espectador. Como dice Paul Klee, dentro del contexto social que se disgrega, el artista puede crear sólo «trozos». Y después de un intervalo, estos trozos también se hacen pedacitos. La visión del derrumbamiento y desintegración de las formas se repite en el arte y en la literatura de nuestro tiempo en miles de metáforas, desde la destrucción física de obras de arte, arreglada de antemano, hasta el reconocimiento de su deterioro en la mente del espectador. Joyce hace un arte de la desintegración de las palabras; Beckett y Ionesco,

de la acción; y Peter Weiss, de la historia. Hace más de cien años que Edgar Allan Poe midió el número máximo de minutos en que se puede mantener la emoción poética. Duchamp ha hablado de la pérdida de aroma en una flor que la convierte en objeto para los estudios académicos. En resumen, las pinturas y esculturas han perdido su carácter de objetos imperecederos y se han convertido en acontecimientos. Lo mismo ocurre con obras heredadas del pasado, en tanto que se trata de su existencia como arte. La Gioconda llega de París y se la recibe como si fuera una estrella de cine. De repente, se ha reanimado, lo cual quiere decir que también tiene que sufrir épocas de eclipses. En un libro reciente sobre los museos, el director del Louvre se queja de que las nuevas multitudes de visitantes constituyen una amenaza para la supervivencia física de las obras maestras. A nivel filosófico, todos los valores están inmersos en el presente; es decir, en el olvido futuro o el mito.

El hecho de que la cultura se haya desmoronado encierra consecuencias radicales. El desmoronamiento se da por sentado por los revolucionarios, tanto de la izquierda como de la derecha. Unos y otros prevén la necesidad de rehacer la vida, reemplazar las instituciones sociales y disciplinar las artes. La política radical ve en la brecha de la continuidad cultural el final de la Historia y el comienzo del reinado de la Idea. El artista de vanguardia también es consciente del fracaso interior de la cultura, y pide una nueva clase de vida y una nueva clase de arte. Sin embargo, el artista no se puede prestar al utopismo político. Sabe que en el reinado de la Idea, sea la República de Platón o la Rusia de Stalin, la imaginación es proscrita y el artista libre es tratado como algo superfluo o como un estorbo.

Desde la Primera Guerra Mundial, el arte de vanguardia no ha dejado de cambiar de posición a lo largo de las fronteras de la política. A veces, como en el caso de los dadaístas y los surrealistas, este arte ha producido parodias de acción política. En el arte norteamericano de la postguerra, la pintura de acción se convirtió en sustituto mítico del mito de la revolución social norteamericana. Las relaciones políticas son la clave del modernismo de la postguerra.

Las ideas generales del arte como acción empezaron a surgir en el siglo diecinueve. Marx habla de la liberación del trabajo y define el trabajo libre como trabajo para el trabajador, a diferencia del trabajo para el producto. Con esta idea, que pone la creación por encima del objeto, sea arte o artículo de consumo, Marx anticipa el pensamiento de Klee y de los pintores de acción, un pensamiento que Jones formula muy bien

en su concepto de que «en el arte intentamos hacer una forma de las mismas cosas de que estamos hechos nosotros mismos». En Marx, Klee y Jones hemos entrado en un mundo dinámico que ya no se denomina por las cosas, sino por las actividades del hombre. Además de Marx, la idea del arte como acción mira hacia atrás, a Hegel y su concepto de que la verdad no reside en las esencias, sino que empieza a existir por los acontecimientos históricos.

El arte como acción tomó cuerpo cuando la Primera Guerra Mundial revelaba el caos de Occidente. Alcanzó nivel de filosofía en los escritos de Valéry y Klee. ¿Es todavía pertinente lo negativo del punto de vista de la postguerra? ¿No ha llegado a ser deseable, en los años sesenta, que el arte vuelva a las disciplinas formales? Como señaló Jones hace quince años, el problema no es cuestión de elegir; para que los problemas del arte lleguen a una resolución objetiva en formas nuevas, hubiera tenido que producirse un cambio radical «no en nuestras propias inclinaciones o deseos, sino en la situación real de la civilización». Hubiera tenido que surgir una nueva tradición, «porque ninguna disciplina externa puede ser auténtica, estimulante y capaz de integración si no nos llega con los imperativos de una tradición viva». ¿Pero quién va a sostener que se ha logrado una nueva civilización en los últimos veinte años?

Ese es, en líneas generales, el fondo histórico-cultural de los pintores de acción, como desarrollo filosófico en el arte norteamericano; podríamos decir, el primer desarrollo filosófico, ya que nunca se había encontrado en los Estados Unidos tal concentración de reflexión informada, sutileza de análisis, entusiasmo, perspicacia y experiencia técnicas como en el ambiente de artistas –la mayoría de ellos autodidactas– como Gorky, De Kooning, Pollock, Rothko, Matta, Baziotes, Still, Newman, Gottlieb, Reinhardt, Tomlin, Guston, Lasaw, Motherwell, David Smith, Nakian, Kline, Hofmann, Steinberg y Hare. La acción humana es formativa. Es imitativa, pero inevitablemente original. Es el denominador común que anima el trabajo, el combate y el lenguaje de signos; una base primitiva humana a que recurrir, y el medio de constituir un orden en los individuos y en la sociedad. Encarna decisiones en las que llegamos a reconocernos a nosotros mismos, y también a reconocer lo que es útil o destructivo. La acción es también un medio de explotación, de avanzar, de etapa en etapa, en los descubrimientos.

Si alguien me hace una pregunta, mi contestación saldrá de la superficie de la mente. Pero si yo empiezo a escribir la contestación, o a pintarla o representarla en el teatro, la contestación cambia. Lo que se está

haciendo proporciona una pista para otro pensamiento. Los materiales que empleo –palabras, pinturas, gestos– se convierten en medios para alcanzar nuevas profundidades, para quitar el velo a lo inesperado. De este modo, la actividad que transforma los materiales es esencial al pensamiento. Por eso, una obra de arte que lleva a cabo una idea concebida por otra persona– como en el arte comercial o el arte hecho bajo los impulsos de los marchantes, los críticos o los «managers» de la cultura– tiene que ser inferior al arte que debe su existencia al paso de la mente a la mano de un individuo libre.

La pintura de acción es un arte filosófico, pero el arte no está obligado a ser filosófico; tiene el privilegio de ser trivial, obvio o aburrido, hasta idiota. Por otro lado, no tiene el derecho o el poder de coaccionar a nuestros intereses, al pretender participar en una grandeza que no posee en un momento dado. La idea de que el arte merece respeto como arte, haga lo que haga, es un cebo colocado en los intereses de una profesión.

No creo que el arte tenga necesidad de defenderse ya de las hordas de filisteos que ponen el grito en el cielo, con el propósito de destruirlo. La situación ha cambiado, y el sentimiento de resistencia a los filisteos-pieles rojas es ya un anacronismo. Hoy en día, los pieles rojas están en la estacada, echando una cana al aire por el arte, y, cuanto más extenso, mejor. La cuestión primordial en el arte actual es todavía la de la creación; cuestión que se agudiza mucho más ahora, en comparación con la situación de los años cuarenta, por la fusión de las formas del arte con los mass media y el diseño.

Este nuevo aspecto fue puesto de relieve por el arte «pop», vástago de la pintura de acción, al aprovecharse de su carencia de respeto por la integridad de las formas de arte existentes. La pintura de acción rechazó estas formas al asumir «vestigios de disciplinas» y refundirlos para sus propios fines; como decía De Kooning, en una reunión del Artists' Club, «todos trabajamos sobre la base (es decir, la base formal) de ideas en las que ya no creemos». El arte «pop» volvió a descubrir las formas convencionales del arte en su uso corriente, en la calle y el mercado, y demostró irónicamente que la única diferencia entre los «media» comerciales y el arte era la del lugar. Uno de los pioneros del arte «pop» declaró que el arte es cualquier cosa que se encuentra en una galería de arte o un museo. Es una simplificación excesiva: para entrar en una galería de arte o un museo, la obra tiene que estar vinculada a ciertos precedentes o conformarse con ciertos prejuicios acerca de la historia de las formas.

De esta manera, el arte «pop» desarrolló una estética de desplazamiento; la conversión de latas de cerveza y «comics» en arte se lleva a cabo mediante cambios en la escala y los valores cromáticos de los originales comerciales, y por referencias burlescas al arte del pasado; todas éstas, introducidas, no por sus propios fines, sino a manera de reverencia hacia la etiqueta del llamado arte superior. A su vez, las obras maestras del pasado se convierten en «pop»; por ejemplo, en las parodias de Cézanne y Mondrian de Lichtenstein. En este procedimiento, la forma es una broma de cenáculo que invita al público a tomarla en serio por su consecuencia.

Ninguna de las maniobras del «pop» tiene un contenido radical, en el sentido de llevar una exigencia de una nueva vida. El arte «pop» representa el estancamiento alcanzado por el arte norteamericano con la decadencia de la pintura de acción en los últimos años cincuenta. Sin embargo, el arte «pop» puede acoger contenidos radicales. En efecto, es la manera de hacer arte más favorecida por los izquierdistas de Europa y Latinoamérica. En los Estados Unidos, algunos artistas «pop» –Oldenburg, Segal, Rosenquist, Red Grooms, Oyvind Fahlström, Peter Saul– han comprendido que un ingrediente indispensable del arte de vanguardia, si no va a degenerar en parodia, «camp» o demostración de historia del arte para colegios, es el disentimiento social. La vanguardia «cool» o no rebelde es lo absurdo del museo de arte moderno y la escuela de bellas artes universitarias. Se apoya en una fe pasiva, en la noción del progreso; supone que la vida humana va a mejorar constantemente sin la intervención de la imaginación, y que el arte va a progresar por una evolución que tiene que ver exclusivamente con las formas del arte.

El «pop» es tradicional con respecto a las formas, de modo que su rebeldía tiende a asumir el carácter del radicalismo de los años treinta. Los «Modelos para Monumentos» de Oldenburg expresan, con aliento lírico, la esencia de lo absurdo de las funciones y los rasgos físicos de la metrópoli contemporánea. En sus pinturas y collages, Fahlström, Rosenquist y Saul han atacado las aventuras norteamericanas en política exterior. Esto es acción social llevada a cabo mediante un modo de hacer arte que, en sí mismo, no es activo.

Al subrayar el acto creador antes que el objeto creado, la pintura de acción (o, según Kaprow, la idea de la pintura de acción) nos condujo lógicamente al «happening». La pintura de acción es ambigua; afirma la primacía del acto creador, pero mira hacia el objeto o el cuadro para la configuración del valor de ese acto, y para encontrar una pista que conduzca a los comienzos de nuevos cuadros. La pintura de acción es

subjetiva, pero está todavía atada a un artículo, aunque sea un artículo en vías de hacerse. Al final, el resultado de la acción es un artefacto que toma vida propia; entra en el mercado de arte, se compra como tesoro, y se expone en museos como aportación a la cultura del siglo veinte. La pintura de acción no escapa a la ley del fetichismo de mercancías, por la cual los «Pollocks», por ejemplo, han proseguido con todo tipo de embustes –tales como ser los padres de los «Nolands» y los «Olitskis»–, mucho después de que el artista mismo se hubiera arrojado violentamente a su tumba. Igual que en toda tendencia artística, hay una inclinación a los sofismas que es inherente a la pintura de acción. Cabe presumir que el artista realiza una acción para constituir un «yo». Pero este acto, equivalente a una experiencia de amor o de guerra, se repite lienzo tras lienzo, se presenta enmarcado y se cotiza en el mercado. Allan Kaprow, que posee una comprensión penetrante del mundo del arte, se dio cuenta de que, una vez que la pintura de acción sale de la soledad del estudio, el antiguo juego del arte funciona como siempre.

Se puede ver el «happening» como un intento de avanzar o actualizar la pintura de acción; separando el acto del objeto, es decir, el cuadro. Una vez apartado el objeto, parece que se ha suprimido toda clase de actividades sobrantes. En particular, las esencias formales que se ciernen sobre el rectángulo del lienzo y el esquema de colores reciben un golpe de gracia. El «happening», igual que su gemelo, el arte «pop», lleva a una conclusión lógica: la informalidad de la pintura de acción con respecto a los «vestigios de disciplina» heredados del arte moderno antiguo de la Europa de antes de la Guerra.

Sin embargo, en arte siempre es una equivocación empujar un concepto hasta su conclusión lógica. El arte debe su existencia no a un razonamiento correcto, sino a la unión de las contradicciones de la razón en las ambigüedades de una metáfora. Eliminar el objeto y hacer obra de arte de la acción del artista es enfrentar al artista con el público. Pero el público es la personificación del mercado del arte; en un «happening», el aspecto social dudoso de una pintura de acción es todo lo que hay. Si Blue Poles o Nude Descending a Staircase es un acontecimiento, se trata de un acontecimiento que puede repetirse en cualquier momento, en personas de distintas condiciones y fases de desarrollo. Por contraste, un «happening» acepta forzosamente al público tal como es, en su estado de ánimo colectivo del momento, y no exige nada que el público no pueda cumplir en seguida. Por último, el individuo «cumple» más al examinar un «Hofmann» o un «Kline» que cuando se une a un equipo de Kaprow para empujar muebles por las calles.

Hay muchos aspectos de la pintura de acción que todavía requieren aclaración, como, por ejemplo, la relación antigua de la acción con la identidad del individuo y con el cambio de identidad, además de la diferencia entre la acción, tal como la practicaban Pollock o De Kooning o Hofmann, y el automatismo y asociación libre de los surrealistas. Al contrario de éstos, el pintor de acción no empieza con una imagen, ni procede por asociación y combinación de imágenes. Desde su primer gesto sobre el lienzo, sea una pincelada de amarillo o el número 4, establece una tensión sobre la superficie –es decir, fuera de sí misma– y cuenta con esta fuerza abstracta para animar el movimiento siguiente. Lo que busca no es un signo que represente su ser oculto, lo inconsciente, sino un acontecimiento del que se forme un «yo», de la misma manera que se forma con otras clases de acciones cuando éstas son libres y suficientemente prolongadas. En este sentido, puede decirse que la pintura de acción rompe la barrera entre el arte y la vida, no por fundir el aire con el medio ambiente, como hacen el «pop» o el «happening», sino por plantear el arte como actividad real (es decir, total).

El surrealismo nunca perdió su carácter de movimiento colectivo, y todos los movimientos colectivos se mantienen unidos por rituales e ideologías. Sus artículos de fe se repitieron en manifiestos y declaraciones que rinden homenaje a lo irracional. La pintura de acción nunca fue ideología y nadie se adhirió estrictamente a ella. Claro está que nadie hubiera sabido el significado de la palabra «estrictamente». Aun así, muchos pintores y escultores consideraban (y todavía consideran) sus intuiciones pertinentes. Leo, por ejemplo, en la primera página de un número de Cimaise de 1968: «El acto es creación. Contiene la naturaleza entera del artista. Es independiente de la voluntad y del control» y así sucesivamente: la intuición, lo trivial y el error, todos mezclados.

El propósito del arte de vanguardia es construir una nueva vida en una época en que las formas se han derrumbado o se han convertido en restricciones sin finalidad concreta. Algunas personas rechazan este abecedario del arte avanzado; creen que el arte es cuestión de seguir como de costumbre, que De Kooning o Newman o Judd se dedican a la misma tarea que Grünewald o Rembrandt: construir un sistema de formas para la edificación del espectador ideal que vive sólo para el arte. Para tal espectador hipotético, los acontecimientos reales y las transformaciones de su tiempo están circunscritos por artefactos que le ayudan a levantarse de este mundo. Este perfecto amante del arte es un personaje divertido de ficción, que se identifica con la última década del siglo pasado. Tal vez existía entonces, o estaba a punto de existir. Hoy en día,

sin embargo, el esteta es un especialista que ha adoptado su esteticismo supra-histórico por razones profesionales; igual que los especialistas en otros campos, quiere limitar la sustancia de sus estudios para poder tratarla con más eficacia.

Pero el arte es una actividad que compromete el ser total de los individuos, no una colección de habilidades empleadas para proporcionar adornos de pared para casas de huéspedes o refugios antiaéreos. La vanguardia estética es, potencialmente, el sistema nervioso cultural de la vanguardia política, aunque, como señalamos antes, una convergencia teórica y física entre las dos constituya un peligro para el arte. La ventaja que tiene el artista sobre el político radical consiste en que puede crear un mundo de símbolos y perfeccionarse en ese mundo. Puede construir su Utopía ahora, en el presente, a la manera de Mondrian, y puede protestar ahora, como los dadaístas y los surrealistas. Cuando llega el momento de la acción social, puede transferir sus energías del mundo de los símbolos al mundo de la lucha real, como hicieron los pintores y escultores que luchaban en España. De este modo, el arte puede ser acción; en el mundo seminovelesco de la historia o en el mundo semirreal de la imaginación. O puede ser un refugio. Sin embargo, busque la acción o alguna manera de liberarse de la misma, el propósito del artista, de cara a sus obras, está condenado a la derrota por el proceso social, que transforma su creación en un artefacto, colgado como trofeo en la pared del coleccionista, o adquirido por una institución como dato para la enseñanza. En definitiva, la realidad del arte sigue siendo una realidad subjetiva: la de la creación. Todos los demás atributos pertenecen a la sociología y la psicología de masas. Repitiendo el aforismo de Duchamp: «la obra de arte tiene una vida corta. La mayoría lo conoce cuando es un cadáver».

El arte tiene sus acompañantes oficiales encargados de llevar las obras, lo más rápidamente posible, a su lugar: el cementerio. Sin embargo, no es función de la crítica hacer más corta aún la vida de la obra de arte, que necesita resucitar continuamente a través de nuevas representaciones de su significado, hechas por artistas y a través de nuevos encuentros en las mentes de los espectadores. A través de la acción de la imaginación viva, el morir del arte, que nadie puede impedir, se supera en una renovación constante.

JOSEF ALBERS

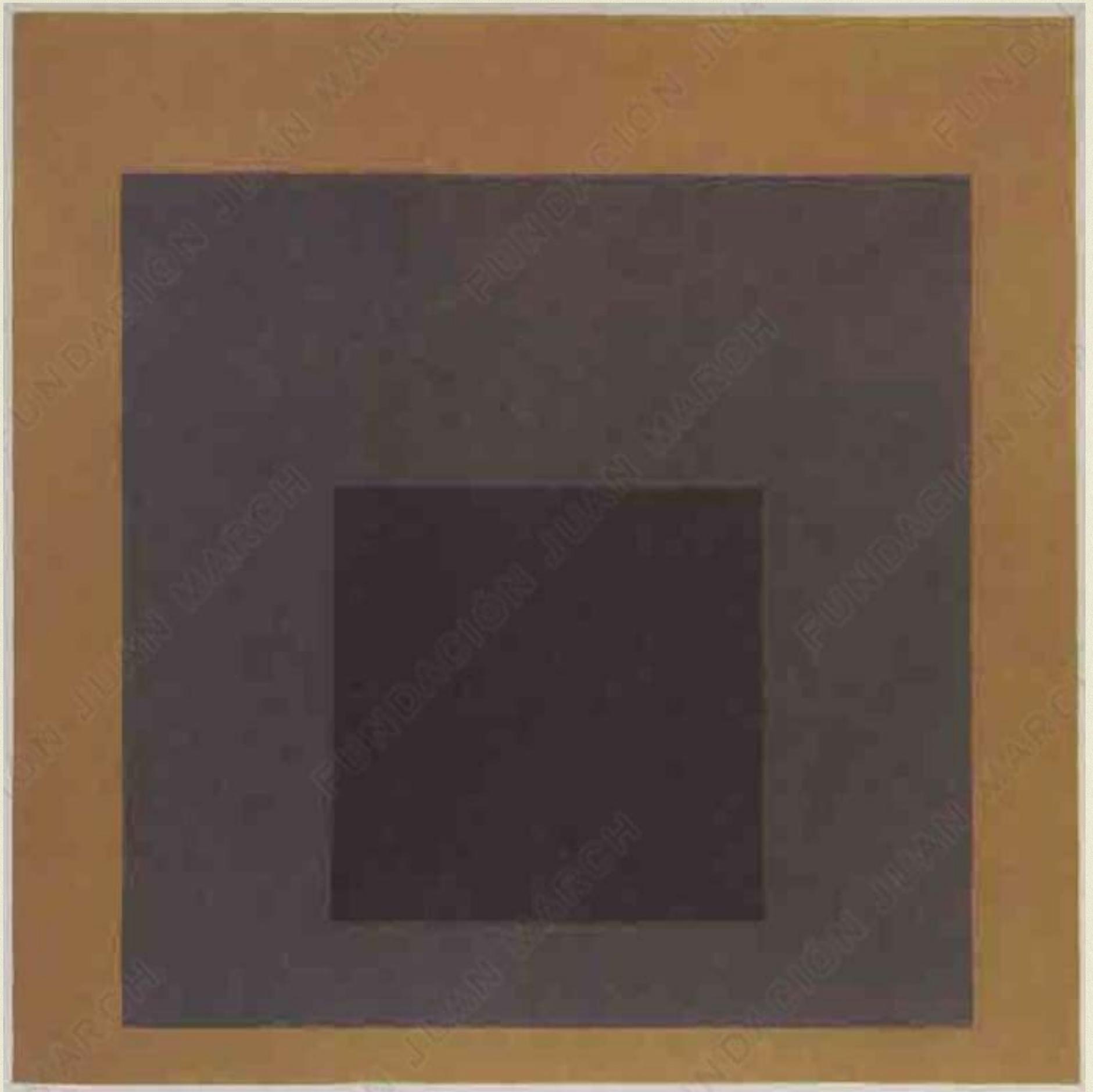
Bottrop, Westfalia 1888

New Haven, Connecticut 1976

Tan importante como su propia obra, en que se limitó a un formato de cuadros concéntricos y a tres o cuatro colores yuxtapuestos, profundizando en ellos hasta alcanzar niveles de sentimiento e intensidad insospechados, fue su trabajo como teórico y profesor de colorido (primero en el Black Mountain College de Carolina del Norte y luego en la Universidad de Yale). Entre sus alumnos se cuentan Buckminster Fuller, Willem de Kooning, Franz Kline, Robert Motherwell, Jack Tworkov, Clement Greenberg, John Cage, Robert Rauschenberg, Kenneth Noland y John Chambers.

Creo que el arte es paralelo a la vida; no es ni un informe sobre la Naturaleza ni una revelación íntima de secretos interiores. El color, en mi opinión, se comporta igual que un hombre, de dos maneras distintas: primero, en la autorrealización, y, luego, en la realización de sus relaciones con los demás. En mis cuadros he intentado hacer que se encuentren dos polaridades: la independencia y la interdependencia; como, por ejemplo, en el arte de Pompeya. Hay cierto color rojo utilizado por los pompeyanos que habla de estas dos maneras: primero, en relación con los demás colores a su alrededor, y, luego, cuando aparece solo, manteniendo su propia cara. Es decir que uno tiene que combinar el ser individuo con el ser miembro de la sociedad... Yo he utilizado el color tal y como debe comportarse el hombre. Con ojos adiestrados y sensibles, uno puede reconocer este comportamiento doble del color. Y por todo esto se puede concluir que la ética y la estética las considero una sola cosa.

Katherine Kuh. *The Artist's Voice*, Nueva York, Harper & Row. 1960.





ALEXANDER CALDER

Lawton (Filadelfia), Pensilvania 1898

Nueva York 1976

Hijo de un escultor (A. Stirling Calder) e ingeniero en sus comienzos, este pionero de la escultura cinética se dio a conocer a principios de los años treinta con sus «estables» y «móviles», que lograron la unión de la ingeniería y la escultura. Pintor también, grabador e ilustrador de libros para niños, Calder era amigo entrañable de Joan Miró y visitó España varias veces. Hace unos años regaló una de sus obras a la ciudad de Palma de Mallorca, y, recientemente, un «estable» a la Fundación Joan Miró en Barcelona.

– ¿Qué ha influido más en Vd., la Naturaleza o la maquinaria moderna?

– La Naturaleza. En realidad, nunca he tocado las máquinas, aparte de algunos mecanismos elementales como palancas o contrapesos. Uno mira a la Naturaleza y luego intenta emularla... Para mí, la base de todo es el Universo. Las formas más sencillas del Universo son la esfera y el círculo. Yo las represento por medio de discos, que luego diversifico. Toda mi teoría del arte se basa en la disparidad que existe entre las formas, las masas y los movimientos...

– ¿Cómo se diferencian sus «móviles» de sus «estables», en cuanto intención?

– El «móvil» tiene movimiento en sí, mientras que el «estable» vuelve a la idea antigua de la pintura, en la que el movimiento se insinúa. Uno tiene que caminar alrededor de un «estable» y a través de él; un «móvil» baila delante de los ojos... es un montón de triángulos apoyados el uno contra el otro, con varios arcos grandes que se levantan de esa masa de triángulos.

De una entrevista con Calder por Katharine Kuh. *The Artist's Voice*, Nueva York, Harper & Row. 1960.

4 Alexander Calder. «Trois noirs a plat». 1972



5 Alexander Calder.
«Crittter aux quatre jambes». 1974

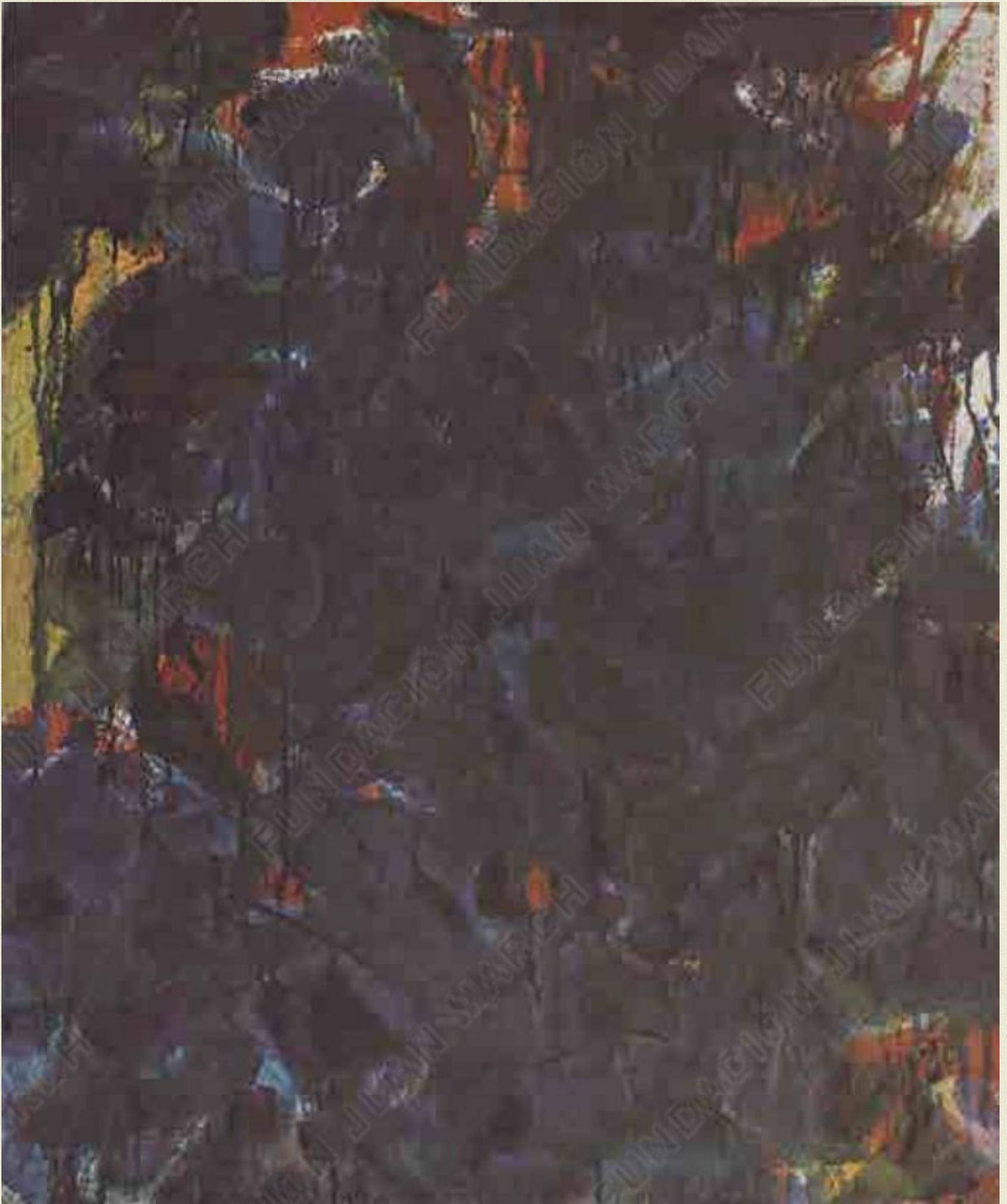


8 Sam Francis. Meloso. 1957

SAM FRANCIS

San Mateo, California 1923

Residente en París desde 1950. Francis, en otro tiempo, formaba parte del círculo de pintores norteamericanos agrupados alrededor del pintor abstracto canadiense Jean Riopelle. La pintura de Sam Francis es reflexiva, acusando influencias orientales en las composiciones de manchas de formas orgánicas y brillante color.



JASPER JOHNS

Alendale, Carolina del Sur 1930

Con Rauschenberg, es uno de los principales catalizadores del arte *pop* en los Estados Unidos. Aplica una técnica expresionista-abstracta a motivos banales (banderas, blancos de tiro o mapas) y llega a incorporar objetos reales en sus lienzos, mezclando así la pintura con *collage* y *assemblage*. Su serie «Targets» (blancos de tiro) ejerció cierta influencia sobre pintores abstractos como Frank Stella y Kenneth Noland.

Algunas veces veo algo y entonces lo pinto. Otras veces pinto algo y luego lo veo. Las dos son situaciones impuras, y no tengo preferencia por ninguna de las dos.

En todos los puntos de la Naturaleza hay algo que ver. Mi trabajo contiene posibilidades parecidas para cambiar el enfoque de los ojos.

Tres ideas académicas que me han interesado: 1. Lo que un profesor mío, hablando de Cézanne y el cubismo, llamaba «el punto de vista rotativo». (Hace poco, Larry Rivers señaló un rectángulo negro, a una distancia de dos o tres pies de donde él había estado mirando un cuadro, y dijo «...algo ocurre por allí también»). 2. La sugerencia de Marcel Duchamp: «Alcanzar la Imposibilidad de memoria visual suficiente para transferir la impresión de la memoria de un objeto a otro parecido». 3. La idea de Leonardo («Así, pintor, no acortes tus cuerpos con líneas...») de que el contorno de un cuerpo no es ni parte del cuerpo, encerrado, ni parte de la atmósfera, alrededor.

Generalmente, me opongo a la pintura que se ocupa de los conceptos de la sencillez. A mí todo me parece muy movido.

Sixteen Americans, Nueva York, Museo de Arte Moderno. 1959.





FRANZ KLINE

Wilkes-Barre, Pensilvania 1910

Nueva York 1962

Exponente por excelencia del expresionismo abstracto. Las primeras obras de Kline se concibieron bajo influencias cubistas y expresionistas. Pero sería la caligrafía oriental, junto con la pintura de Willem de Kooning, lo que más influjo tendría sobre su obra más característica y original: las enormes «pinturas de acción» en blanco y negro, con la caligrafía de grandes pinceladas negras en oposición al blanco.

(Sobre los cuadros en blanco y negro):

No era cuestión de decidirme a hacer un cuadro en blanco y negro. Creo que hubo un momento en que las formas originales que salieron al final en blanco y negro estaban en color, digamos, y luego, a medida que pasaba el tiempo, las taché con otra mano de pintura y las hice en blanco y negro. Y entonces, cuando se quedaron así, me gustaban, sabes...

(Sobre la caligrafía):

No haces la letra «C» para luego rellenar el blanco en el círculo. Cuando la gente describe las formas de la pintura en el sentido «caligráfico», lo que realmente quiere decir es «lineal», que la pintura sea el igualar las proporciones de negro, o el diseño en negro contra una forma en blanco; pero, en muchos casos, aparentemente, así se ve. Me imagino que, ya que la gente viene de una tradición de mirar el dibujo, se miran las líneas, hasta que vayas a la escuela de bellas artes y algún profesor de dibujo te diga que mires los espacios blancos; pero yo no pensaba que los cuadros en blanco y negro venían así. En cierto modo, yo pensaba en la incomodidad de «no-equilibrio», la realidad tentativa de la falta de equilibrio. La razón desconocida de por qué una forma estará ahí y se verá así, sin significar nada en particular, de alguna manera fortuita debe de estar relacionada con otra cosa que tampoco propusiste.

De una entrevista con Kline por David Sylvester. *Living Arts*, Londres. Primavera 1963.

WILLEM DE KOONING

Rotterdam 1904

Aunque De Kooning empezó su educación artística en Holanda bajo la influencia de *De Stijl*, su pintura ha evolucionado por etapas de expresionismo, cubismo y surrealismo, llegando a un expresionismo abstracto que es de lo más representativo de la llamada *action painting*. La influencia que De Kooning ha tenido, a su vez, sobre otros pintores de la época es evidente. Su propia obra se caracteriza por los contrastes bruscos entre un refinamiento innato y la violencia del momento de pintar, y de un sentido inventivo de color y de composición con lo puramente fortuito.

La palabra «abstracto» viene del faro de los filósofos, y parece ser uno de los reflectores que ellos han enfocado al «Arte» en particular. Así que el artista siempre está iluminado por él. Tan pronto como aquello –quiero decir lo «abstracto»– entra en la pintura, deja de ser lo que es cuando se escribe. Se convierte en un sentimiento que, probablemente, podría explicarse con otras palabras. Pero, un día, algún pintor se sirvió de la palabra «Abstracción» para el título de uno de sus cuadros. Era una naturaleza muerta. Fue un título muy espinoso y, en realidad, no muy acertado. De ahí en adelante, la idea de la abstracción llegó a ser algo extraordinario. En seguida, alguna gente se hizo la idea de que pudiese liberar el arte del arte mismo. Hasta entonces, el Arte significaba todo lo que había dentro de él, no lo que podías sacar de él cuando te apetecía, aquella sensación abstracta e indefinible, la parte estética y todavía dejarlo donde estaba. Para que el pintor llegase a lo «abstracto» o a la «nada» se necesitaban muchas cosas. Aquellas cosas siempre eran cosas de la vida: un caballo, una flor, una lechera, tal vez la luz que entraba en un cuarto por una ventana hecha en forma de diamante, mesas, sillas, y así sucesivamente. La verdad es que el pintor no siempre era completamente libre. Las cosas no eran siempre las que él había elegido, pero por eso, muchas veces, el pintor encontraba la inspiración para algo nuevo.

«What Abstract Art Means to Me», *Museum of Modern Art Bulletin* (Nueva York). XVIII, N.º 3. Primavera 1951.



ROY LICHTENSTEIN

Nueva York 1923

A partir del año 1960 y después de una época de pintar según los cánones del expresionismo abstracto, Lichtenstein basa su pintura en el aumento de detalles de imágenes sacadas de los anuncios publicitarios o de los «comics», presentadas con una técnica que imita los procedimientos de los originales. Los «comics» se amplían y se reproducen friamente, manteniendo sus fuertes colores primarios. Los objetos de la vida cotidiana y, más tarde, la gran pintura histórica también se presentan como «comics»: lo banal se hace monumental y lo monumental se transforma en banal.

– ¿Qué es el arte *pop*?

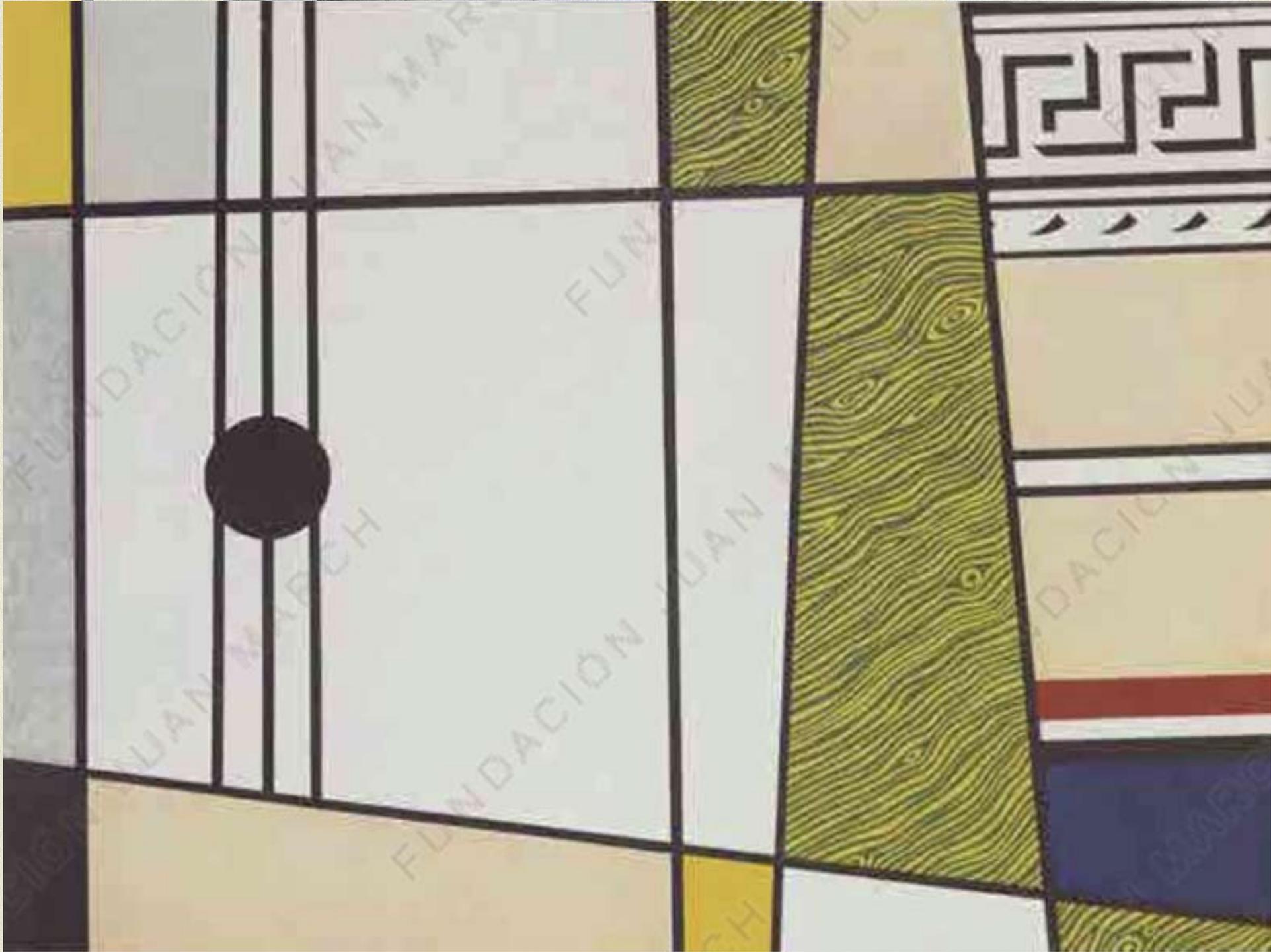
– No lo sé; el uso del arte comercial como temática en la pintura, supongo. Era difícil llegar a una pintura que fuera lo bastante aborrecible para que nadie quisiera colgarla. La gente colgaba cualquier cosa. Era casi aceptable colgar un trapo que chorreaba pintura, todo el mundo estaba acostumbrado ya. La única cosa que todos odiaban fue el arte comercial; aparentemente, no lo odiaban bastante, tampoco.

– ¿Eres anti-experimental?

– Creo que sí, y anti-contemplativo, anti-matiz, anti-evadirse-de-la-tiranía-del-rectángulo, anti-movimiento-y-luz, anti-misterio, anti-calidad-de-la-materia, anti-Zen, y anti-todas esas ideas brillantes de los movimientos anteriores y que todo el mundo entiende tan a fondo.

Nos gusta pensar que la industrialización es despreciable. No sé qué me parece. Hay algo terriblemente quebradizo en ella. Supongo que todavía preferiría sentarme bajo un árbol con la cesta de la merienda a sentarme bajo el surtidor de gasolina, pero los letreros y los «comics» son interesantes como temas. Hay algunos aspectos del arte comercial que son aprovechables, enérgicos y vitales. Estamos utilizando esas cosas, pero en realidad no estamos defendiendo la estupidez, el quinceañerismo o el terrorismo internacional.

Entrevista con Lichtenstein por G. Swenson. *Art News*. Noviembre 1963.



16 Morris Louis. «Beth Kaf». 1958







MORRIS LOUIS

Baltimore, Maryland 1912

Washington, D. C. 1962

Las primeras abstracciones de Louis fueron cubistas; posteriormente adoptó la técnica llamada *staining*, utilizada por Helen Frankenthaler, a quien Louis consideraba «puente» entre la obra de Jackson Pollock y la suya. Esta técnica, que se parece a la acuarela por su «irreversibilidad» y por no dejar señales de pinceladas, le permitió teñir grandes lienzos sin apresto o de fondo blanco con colores puros y brillantes. El color concentrado constituye la única temática, primero en los fluidos y amorfos «Velos» y «Desplegados», y, luego, en las características rayas paralelas de puro color («Stripes»). Louis trabajó con Kenneth Noland y, principalmente, en Washington.

CLAES OLDENBURG

Estocolmo 1929

Una de las figuras principales del arte *pop*. Después de una época en que pintaba de manera expresionista-abstracta, Oldenburg empezó a hacer sus «esculturas» *pop*, inspiradas por objetos vulgares (hamburguesas, máquinas de escribir, tubos de pasta de dientes, etc.), hechas primero de tela empapada en yeso y luego pintada, y, más adelante, de vinilo cosido por su mujer. En los últimos años, Oldenburg se ha interesado mucho también por el dibujo y la obra gráfica.

Soy partidario de un arte que toma su forma de las líneas de la vida, un arte que se extiende imposiblemente y que acumula y escupe y chorrea, y que es dulce y estúpido como la vida misma. Soy partidario de un artista que se esfuma y aparece con gorro blanco, pintando letreros o vestíbulos.

Soy partidario del arte encima del cual te puedes sentar... soy partidario del arte que se enciende y se apaga con interruptor. Soy partidario del arte que se despliega como un mapa, que puedes apretar como el brazo de tu chica, o besar como al perro de casa. Un arte que se dilata y chirría como un acordeón, un arte en el que se puede derramar la cena, como encima de un mantel viejo.

Soy partidario de un arte con que hacer martillazos, con que hacer punto, coser, pegar, afilar las cosas. Soy partidario de un arte que te da la hora del día y que ayuda a las viejecitas a cruzar la calle.

Claes Oldenburg, «Environments, situations, spaces». Catálogo de la exposición en la Martha Jackson Gallery. 1961.



Fundación Juan March

BARNETT NEWMAN

Nueva York 1905

Nueva York 1970

Después de una época surrealista, Newman llegó, ya en los años cuarenta, a un arte de absoluta pureza: cuadros enormes, con frecuencia de un solo color vibrante, modificado únicamente por cambios de dirección en las pinceladas o por franjas verticales que discurren paralelas a las aristas del lienzo. «Abstracto sublime» es la frase inventada por el crítico Robert Rosenblum al hablar de las abstracciones de Barnett Newman y de Mark Rothko.

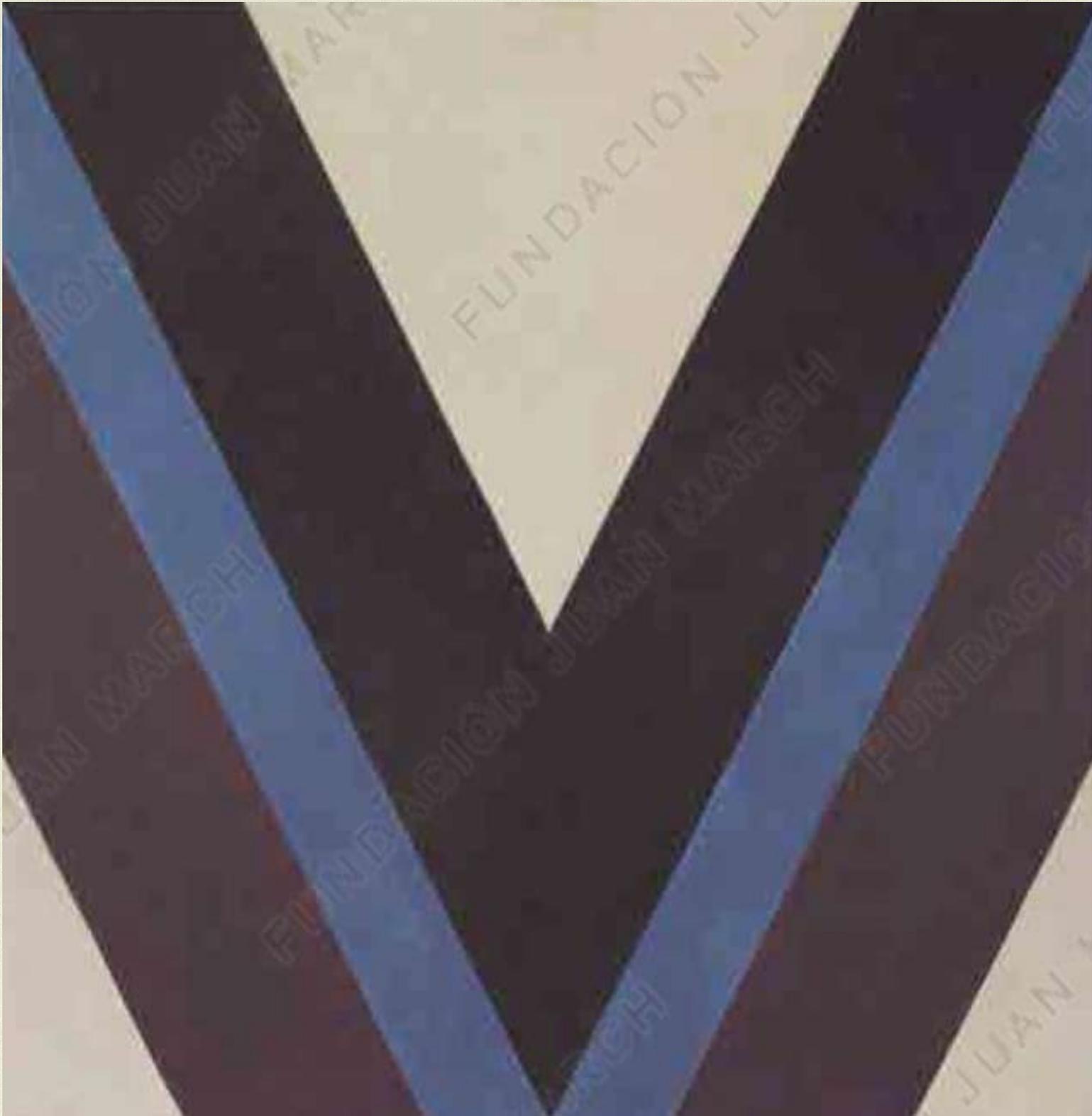
Creo que aquí en América algunos de nosotros, libres del peso de la cultura europea, estamos encontrando la respuesta, al negar por completo que el arte tenga que ver con el problema de la belleza y dónde encontrarla. La pregunta que surge ahora es: si estamos viviendo en una época sin leyenda o *mythos*, que puede llamarse sublime, si nos negamos a admitir cualquier exaltación en las relaciones, si nos negamos a vivir en lo abstracto, ¿cómo podemos crear un arte sublime?

Estamos reafirmando el deseo natural humano de lo elevado, de una preocupación por nuestra relación con las emociones absolutas. No nos hacen falta los accesorios de una leyenda pasada de moda y anticuada. Estamos creando imágenes cuya realidad es evidente y que están desprovistas de los accesorios y muletas que evocan asociaciones con imágenes anticuadas, tanto las sublimes como las bellas. Nos estamos liberando de los impedimentos de la memoria, las asociaciones, la nostalgia, las leyendas, los mitos, o lo que fuera, que han sido los recursos de la pintura de la Europa occidental. En lugar de hacer *catedrales* del Cristo, el hombre, o «la vida», las estamos haciendo de nosotros mismos, de nuestros propios sentimientos. La imagen que producimos es la imagen evidente de la revelación real y concreta, que puede ser entendida por cualquiera que la mire sin las lentes nostálgicas de la historia.

B. Newman. *Tiger's Eye*. N.º 6. Diciembre 1948.

19 Kenneth Noland. Incandescencia azul. 1970





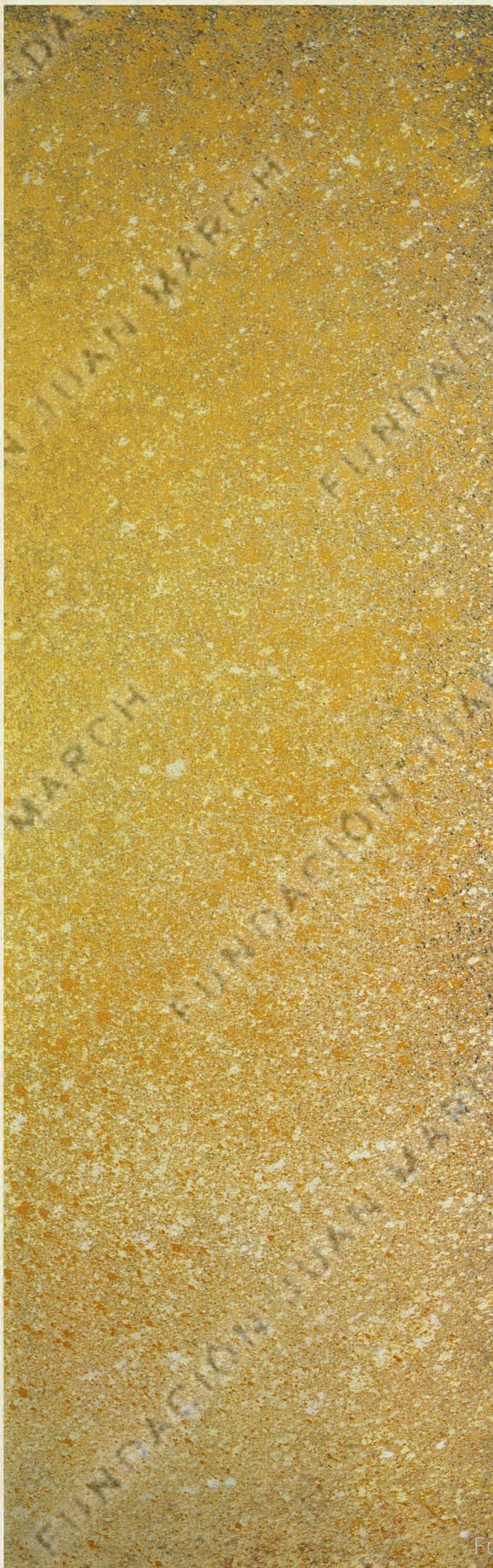
KENNETH NOLAND

Asheville, Carolina del Norte 1924

Con Morris Louis, Noland contribuyó mucho al desarrollo de la técnica llamada *staining*. Sus lienzos toman formas distintas: rombos, galones, círculos, etc.; los cubre con bandas de color saturado que van paralelas a las aristas del lienzo, creando así unas vibraciones espaciales insólitas.

Lo importante en la pintura es encontrar el modo de asentar el color, flotarlo sin hundir la pintura en el surrealismo, el cubismo o sistemas de estructura.

Philip Leider. *New York Times*. 25 agosto 1968.



JULES OLITSKI

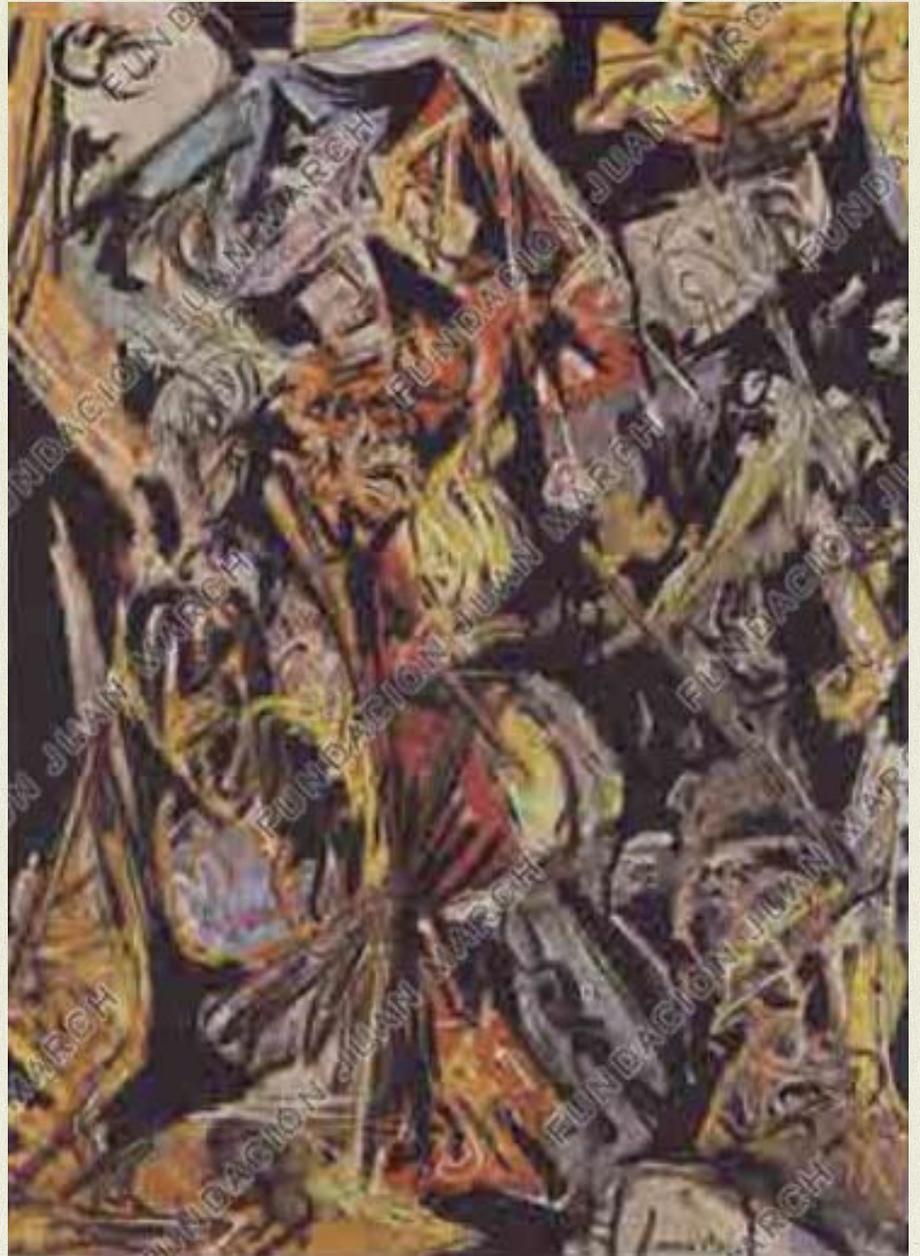
Gomel, Rusia 1922

A Jules Olitski se le ha llamado «pintor para pintores». Su pintura consiste en «teñir» grandes superficies de lienzo de una capa fina de color que llega, hacia las aristas del cuadro, a contrastarse con un área más pequeña donde la materia se hace espesa y jugosa. Por la manera en que Olitski crea enormes espacios para un contenido tan limitado, la ironía que existe amenaza con hacerse temática.

La pintura se hace desde dentro hacia afuera. Yo veo la pintura como algo poseído por una estructura –es decir, forma y tamaño, soporte y aristas–, pero una estructura nacida de la corriente del sentido del color. El color *en* el color se siente por todas partes de la organización pictórica: en su inmediatez, esto es, su particularidad. El color se siente en todo.

Lo que importa en la pintura es la materia. La materia puede ser el color. La materia se convierte en pintura cuando el color establece una superficie. Cuando las aristas existen dentro de una estructura, debe sentirse como resultado integral y necesario de la estructura del color. El borde extremo no puede pensarse como algo que está dentro; es la extensión extrema de la estructura de color. La decisión en cuanto a *dónde* está el borde extremo es final, no inicial. El enfoque de la pintura reciente ha sido dirigido hacia el lateral: una vista plana y frontal de la superficie. Esto tiende al uso de áreas de color limitadas por aristas. La arista es el dibujo, y el dibujo está *sobre* la superficie. Las áreas de color parecen sobrepuestas, y si la idea de la forma se gobierna por el borde –no importa cómo acierta en poseer la superficie– la materia, incluso cuando tiñe un lienzo sin apresto, se queda sobre o encima de la superficie. Al contrario, yo concibo el color como algo que se *ve dentro*, no *sobre*, la superficie.

Catálogo de la Bienal de Venecia. 1966.



JACKSON POLLOCK

Cody, Wyoming 1912
Easthampton, N. Y. 1956

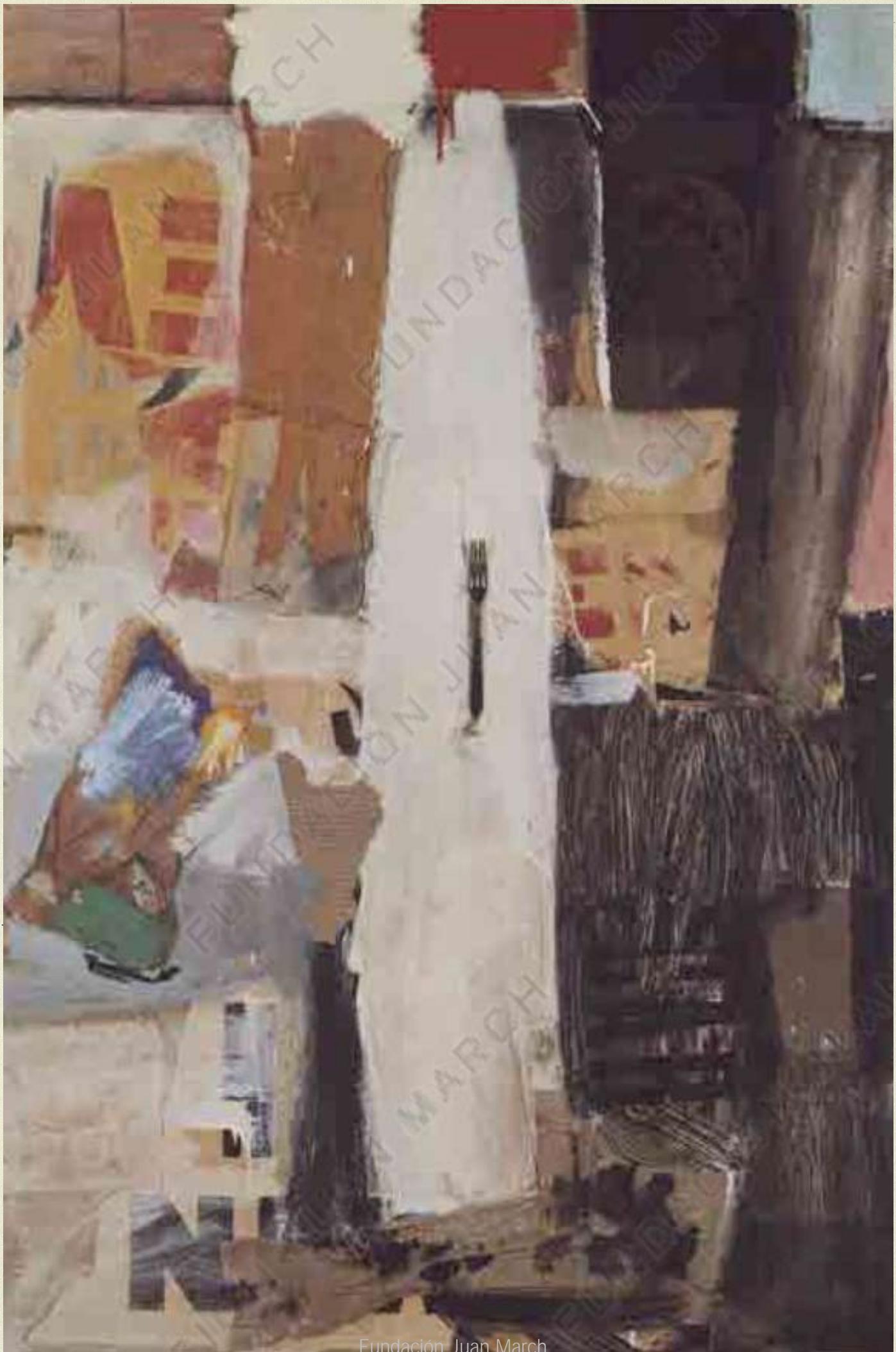
Su primera época se puede llamar expresionista, con influencias de Benton, Orozco y Siqueiros; luego pasó a una tendencia surrealista, en que llevó el automatismo a extremos absolutos, al desarrollar su «pintura de acción», de la que sería el exponente principal. Pollock abandonó el empleo de pinceles en 1947, para derramar las pinturas directamente sobre el lienzo (*dripping*), aunque volvería a usarlos en 1953. Utilizaba pintura metálica y esmaltes sintéticos comerciales.

Mi pintura no viene del caballete. Casi nunca estiro mis lienzos antes de pintar. Prefiero clavar el lienzo, sin estirar, a un muro o al suelo. Necesito la resistencia de una superficie dura. Estoy más cómodo en el suelo. Me siento más cerca, más parte del cuadro, ya que de esta manera puedo pasear a su alrededor, trabajar desde los cuatro costados y estar literalmente *dentro* de la pintura. Esto es análogo al método de los indios del Oeste que pintan sobre la arena.

Sigo alejándome de los utensilios normales del pintor, como el caballete, la paleta, los pinceles, etc. Prefiero los palos, la llana, los cuchillos y la pintura fluida que se deja gotear o un empaste espeso con arena, vidrio roto y otros materiales extraños agregados.

Cuando estoy *dentro* de mi pintura no soy consciente de lo que hago. Es sólo después de un primer contacto cuando veo lo que estaba haciendo. No tengo miedo de hacer cambios, destrozar la imagen, etc., puesto que el cuadro tiene vida propia. Procuero dejarla salir. El resultado es un lío sólo cuando pierdo contacto con el cuadro. De otro modo, todo es pura armonía, un toma y daca fácil, y el cuadro sale bien.

«My Painting», *Possibilities*. N.º 1. Invierno 1947-48.



ROBERT RAUSCHENBERG

Port Arthur, Texas 1925

Junto con Jasper Johns, Rauschenberg sirvió de catalizador en el nacimiento del arte *pop*. Las influencias de Kurt Schwitters y Marcel Duchamp son patentes en su primera obra importante: las *combine painting*, combinaciones de objetos dispares con fotografías, imágenes pintadas y elementos del expresionismo abstracto. Sus experimentos con la técnica mixta le han llevado a descubrimientos singulares tanto en la pintura como en la obra gráfica.

Cualquier incentivo para pintar vale tanto como otro. No hay temas pobres.

La pintura siempre es más fuerte cuando, a pesar de la composición, el color, etc., parece un hecho o una inevitabilidad, y no un recuerdo o un arreglo.

La pintura tiene relación con el arte y con la vida, a la vez. Ninguno de los dos se puede fabricar. (Yo intento actuar en el vacío entre los dos).

Un par de calcetines no es menos adecuado para hacer un cuadro que la madera, los clavos, el aguarrás, el óleo y la tela.

Un lienzo nunca está vacío.

Sixteen Americans. Museo de Arte Moderno. Nueva York 1959.

23 Robert Rauschenberg. Locura de novia. 1959



MARK ROTHKO

Dvinsk, Rusia 1903

Nueva York 1970

Durante una época, Rothko sintió la influencia de los surrealistas europeos afincados en los Estados Unidos a partir de 1940. Pero sus obras más características son los grandes cuadros abstractos, «teñidos» de color sutil, con dos o tres rectángulos borrosos, en medio. Por su tamaño y tal vez por lo que llevó a Robert Rosenblum a hablar de «abstracto sublime» en la obra de Rothko, estos cuadros son capaces de crear todo un ambiente.

Pinto cuadros muy grandes. Reconozco que, históricamente, la función de pintar cuadros grandes es pintar algo muy exagerado y pomposo. Sin embargo, mi razón para pintar así –creo que lo mismo puede decirse de otros pintores que yo conozco– es precisamente porque quiero ser muy íntimo y humano. Pintar un cuadro pequeño es ponerte fuera de tu propia experiencia, mirar una experiencia con una lente de disminución. No importa que pintes ese cuadro más grande; estás dentro de él. No es algo que tú dirijas.

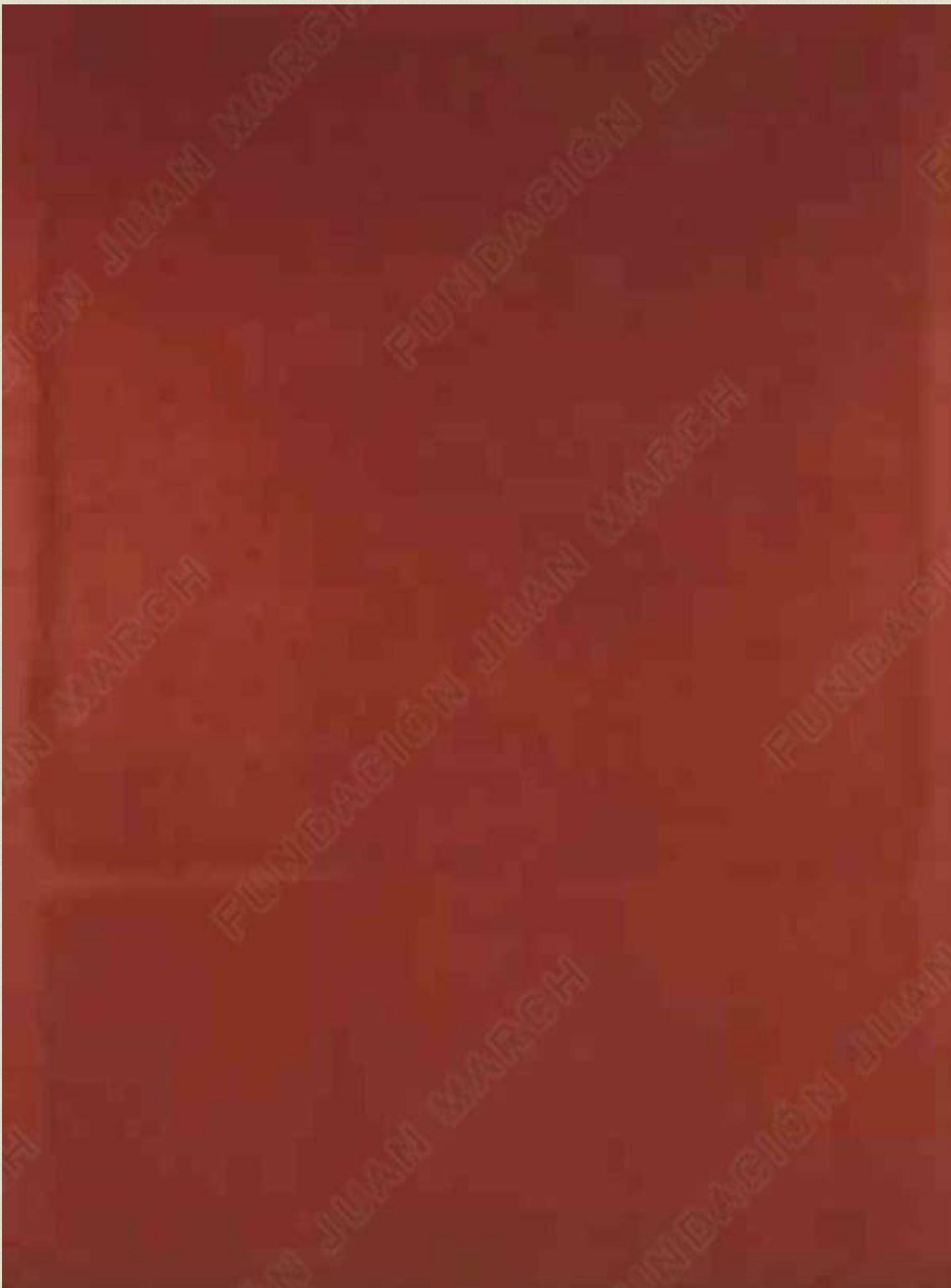
Interiors. Mayo 1951.

29 Mark Rothko. Azul, negro, azul. 1969 ►

28 Mark Rothko. Sin título. 1958

30 Mark Rothko. Rojo, naranja. 1968 ►►





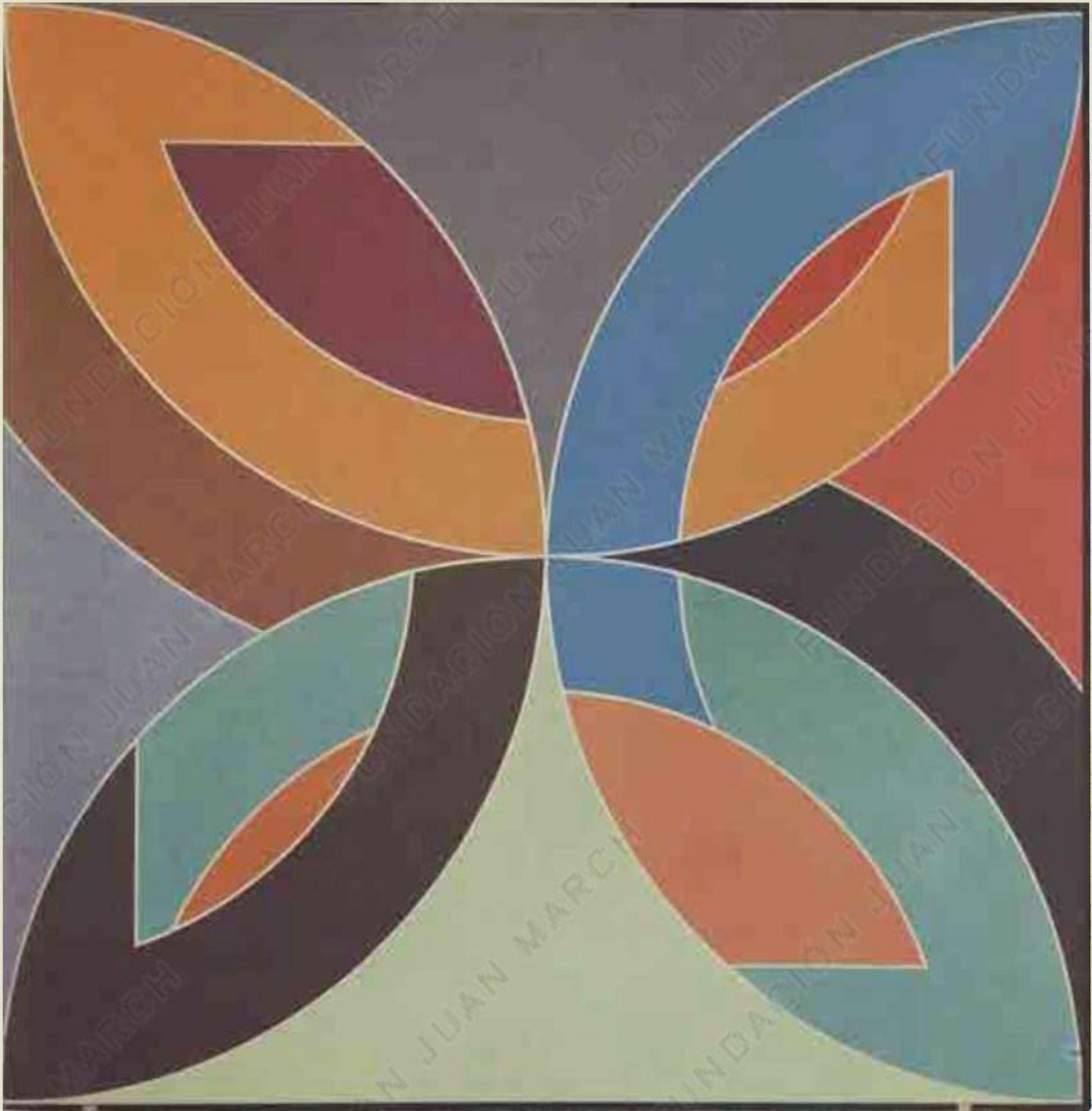
FRANK STELLA

Malden, Massachusetts 1936

Uno de los pintores más destacados de la abstracción post-pictórica o reacción contra la factura del expresionismo abstracto, particularmente por su aportación a la problemática del soporte: el lienzo modelado que no sigue las formas tradicionales del cuadro, el rectángulo, etc. Las composiciones de Stella se reducen al mínimo: bandas severas de negro o de colores metálicos en las primeras, y más adelante, formas geométricas y complejas que utilizan el color brillante para crear vibraciones espaciales en las que el formato se acopla al contenido pictórico.

Siempre me meto en líos con la gente que quiere mantener los valores antiguos en la pintura, los valores humanísticos que ellos siempre encuentran sobre el lienzo. Mi pintura se basa en el hecho de que sólo lo que puede verse ahí, *está*. En realidad, es un objeto. Todos los cuadros son objetos, y cualquier persona que se mete bastante en esto tiene que enfrentarse, al final, con la objetividad de lo que está haciendo: está fabricando un artículo. Todo eso debería darse por sentado. Si el cuadro fuera bastante enjuto, bastante fiel, bastante correcto, sólo podrías mirarlo. Todo lo que quiero que saque la gente de mis cuadros, y todo lo que saco yo de ellos, es la posibilidad de ver la idea completa sin confusiones de ningún tipo... Lo que ves es lo que ves.

Frank Stella a Bruce Glaser, «Questions to Stella and Judd». *Art News*. Septiembre 1966.





MARK TOBEY

Centerville, Wisconsin 1890

Basilea 1976

Uno de los primeros intelectuales norteamericanos que se interesaron por el Zen. Tobey creó un estilo de caligrafía rítmica –la «escritura blanca»– que empleó, primero, para evocar paisajes urbanos, y, luego, para tejer visiones interiores y abstractas. Con fuertes influencias del arte y pensamiento orientales, su obra abrió paso a Jackson Pollock, Willem de Kooning y otros expresionistas abstractos.

Nuestro terreno hoy en día no es el terreno nacional o regional, sino la comprensión de esta tierra única. Importa mucho que la tierra sea redonda, pero no en las relaciones del hombre con el hombre, ni en el entendimiento de las artes de cada uno, como parte de esa redondez. Como siempre, nos hemos ocupado demasiado de lo exterior, lo objetivo, a costa del mundo interior, donde se encuentra la verdadera redondez.

Naturalmente, hace mucho tiempo que somos algo conscientes de esto, pero sólo ahora empieza a ser tan claro el desafío de hacer de esta tierra un solo lugar. La nuestra es una época universal, y todas las significaciones de esta época muestran la necesidad de hacer universales la consciencia y la conciencia del hombre. Nuestro futuro depende de la conciencia de esto; si no, nos vamos a hundir en unas Edades Bárbaras universales.

América, más que cualquier otro país, está geográficamente situada para guiar en este entendimiento. Si por los métodos de comportamiento del pasado ha mirado constantemente hacia Europa, hoy tiene que asumir su posición, como Jano, hacia Asia, porque, dentro de muy poco tiempo, las olas de Oriente bañarán sus orillas.

Todo esto está profundamente relacionado con su crecimiento en las artes, particularmente en las costas del Pacífico. De esto soy consciente. Naturalmente, mi obra reflejará tal condición, de modo que no me resulta extraño cuando un oriental responde tan bien como un americano o un europeo a un cuadro mío.

Fourteen Americans. Museo de Arte Moderno. Nueva York 1946.

32 Mark Tobey. Deriva del verano. 1942

ANDY WARHOL

Pittsburgo, Pensilvania 1928

Tiempo habrá para averiguar cuál de las varias facetas de Warhol ha contribuido más a hacerle la máxima «estrella» del arte *pop*: se dio a conocer por las imágenes que sacaba directamente de los *mass media* y de la sociedad de consumo (latas de sopa Campbell's, la cara de Marilyn Monroe, etc.) y que se representaban con una técnica que las reproduce. Pero Warhol también ha hecho varias películas más o menos *escandalosas* (en su antiguo colectivo «the Factory», en Nueva York) que llegan a simbolizar toda su actitud «anti-arte». Sus declaraciones lacónicas para la prensa ya son clásicas: «En el futuro, todo el mundo será mundialmente famoso durante, por lo menos, quince minutos».

Yo adoro América y éstos son comentarios sobre ella. Mis imágenes son declaraciones de los símbolos de los productos impersonales y ásperos, y de los objetos materialistas y vulgares sobre los que América está construida hoy en día. Son la proyección de todo lo que puede ser comprado y vendido, los símbolos prácticos, pero efímeros, que nos sostienen.

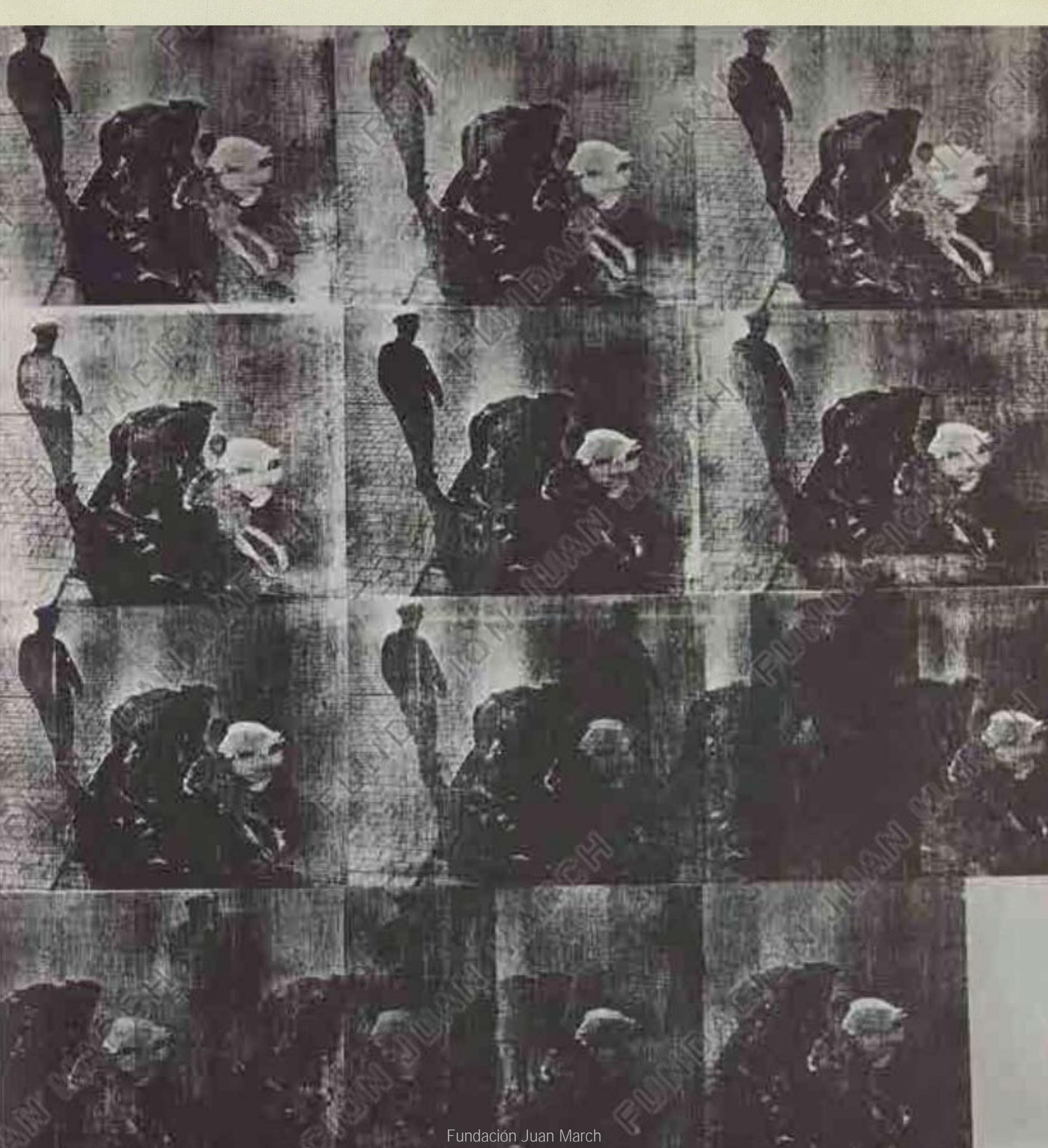
«New Talent U. S. A.». *Art in America*, 50, N.º 1. 1962.

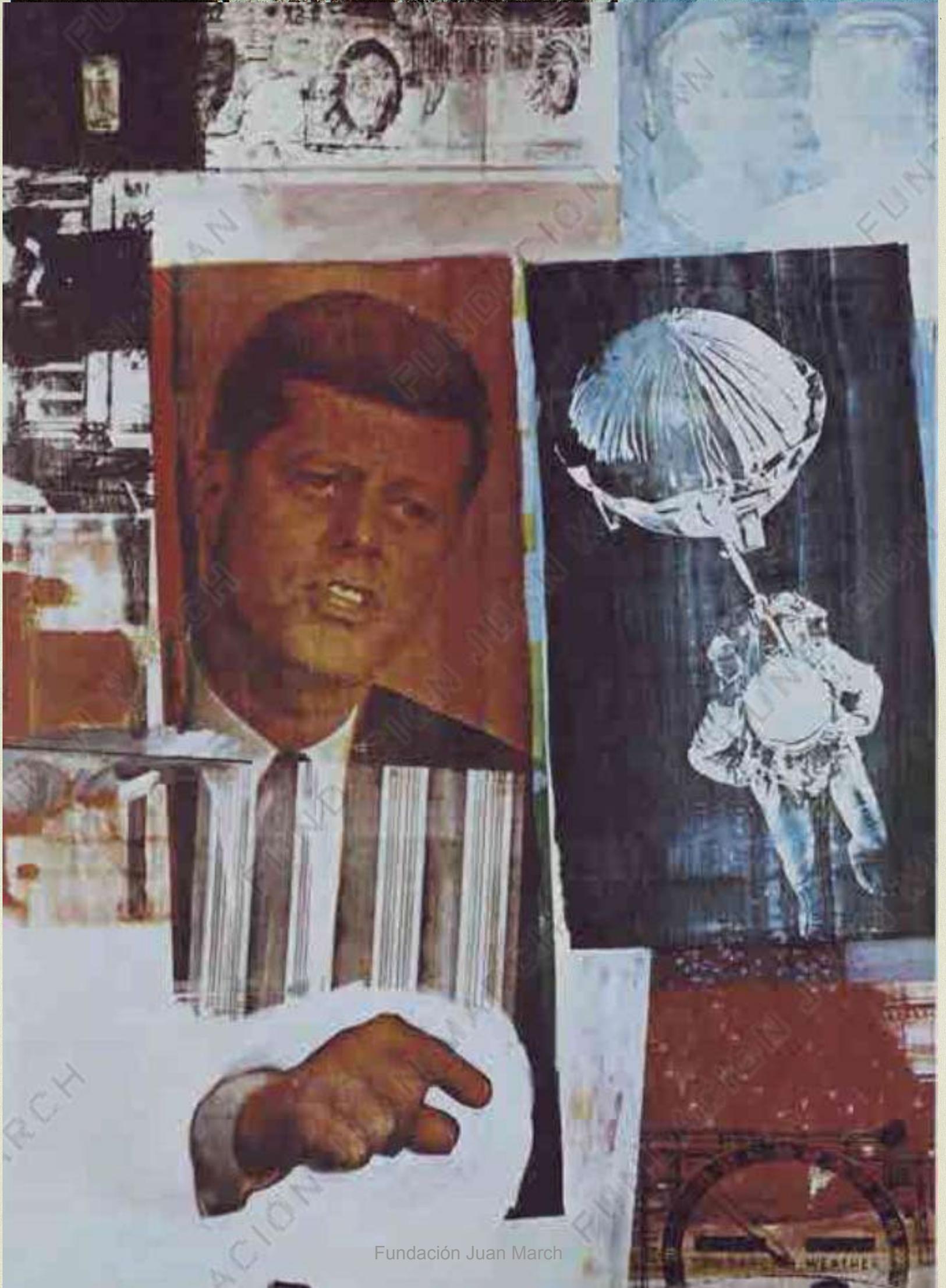
...Cuando ves una imagen horripilante repetidas veces, no hace efecto.

Lawrence Alloway, «New York Pop», *Pop Art*. Londres, Thames & Hudson 1970.

La gente siempre me llama espejo, y si un espejo mira a un espejo, ¿qué hay que ver?

Andy Warhol: From A to B and Back Again. Nueva York, Harcourt Brace Jovanovich 1975.





Catálogo

Josef Albers

- 1 Estudio para Homenaje al cuadrado: «Old Stele». 1962
Oleo sobre tablex
76 × 76 cm.
- 2 Homenaje al cuadrado: R-NW IV. 1966
Oleo sobre tablex
122 × 122 cm.
- 3 Estudio para Homenaje al cuadrado: Aura Flotante. 1967
Oleo sobre tablex
101,5 × 101,5 cm.

Alexander Calder

- 4 «Trois noirs a plat». 1972
Móvil
1,70 × 3,00 cm.
- 5 «Critter aux quatre jambes». 1974
Estable pintado
192 × 95 × 75 cm.

Sam Francis

- 6 Negro quebrado. 1954
Oleo sobre lienzo
171 × 88,5 cm.
- 7 Azul oscuro. 1954
Oleo sobre lienzo
64,5 × 54 cm.
- 8 Meloso. 1957
Oleo sobre lienzo
183 × 104 cm.

Jasper Johns

- 9 «Target». 1958
Encáustica sobre lienzo
91,5 × 91,5 cm.

Franz Kline

- 10 «The Crow Dancer». 1958
Oleo sobre lienzo
198 × 175 cm.

Willem de Kooning

- 11 «Man in Waynscott». 1969
Oleo y monotipia sobre papel sobre lienzo
152 × 122 cm.



Roy Lichtenstein

- 12 Pintura moderna con segmento verde. 1967
Oleo y magna sobre lienzo
173 × 173 cm.
- 13 Naturaleza muerta con libro, uvas y manzana. 1972
Oleo y magna sobre lienzo
92 × 102 cm.
- 14 Abstracción con guitarra. 1975
Oleo y magna sobre lienzo
173,5 × 229 cm.

Morris Louis

- 15 Mascarada. 1958
Acrílico sobre lienzo
196 × 262,5 cm.
- 16 «Beth Kaf». 1958
Acrílico sobre lienzo
233,5 × 340,5 cm.

Barnett Newman

- 17 Reina de la noche. 1951
Oleo sobre lienzo
244 × 48 cm.

Kenneth Noland

- 18 Recuerdo para González. 1963
Oleo sobre lienzo
114,5 × 114,5 cm.
- 19 Incandescencia azul. 1970
Acrílico sobre lienzo
61,5 × 153 cm.

Claes Oldenburg

- 20 Pinza 4. Maqueta. 1972-73
Papel cartón
Alt. 123 cm.

Jules Olitski

- 21 «8th Move». 1969
Acrílico sobre lienzo
275 × 86,5 cm.

Jackson Pollock

- 22 Sin título. 1945
Oleo sobre papel sobre tabla
79 × 57 cm.

- Robert Rauschenberg
- 23 Locura de novia. 1959
Pintura combinada
147 × 99 cm.
- 24 Lengua al agua. 1963
Oleo y serigrafía sobre lienzo
213 × 152 cm.
- 25 Retroactivo II. 1963
Oleo y serigrafía sobre lienzo
213 × 152 cm.
- Mark Rothko
- 26 Sin título N.º 30. 1948-49
Oleo sobre lienzo
137 × 69 cm.
- 27 Beige, amarillo y púrpura. 1956
Oleo sobre lienzo
183 × 152,5 cm.
- 28 Sin título. 1958
Acrílico sobre lienzo
209 × 124,5 cm.
- 29 Azul, negro, azul. 1969
Oleo sobre papel sobre lienzo
132 × 103 cm.
- 30 Rojo, naranja. 1968
Oleo sobre lienzo
233 × 176 cm.
- Frank Stella
- 31 Sin título. 1970
Polímero y pintura fluorescente sobre lienzo
274 × 274 cm.
- Mark Tobey
- 32 Deriva del verano. 1942
Tempera
71 × 56 cm.
- 33 Ventanas múltiples. 1962
Tempera sobre papel sobre tablex
112 × 88 cm.
- 34 Espacio remoto. 1962
Tempera
100 × 50 cm.
- Andy Warhol
- 35 Bellevue II. 1963
Oleo y serigrafía sobre lienzo
209 × 209 cm.
- 36 Autorretrato. 1967
Acrílico y serigrafía sobre lienzo
183 × 183 cm.

Catálogos de Exposiciones de la
Fundación Juan March:

Arte Español Contemporáneo, 1974.

Oskar Kokoschka, con textos del
Dr. Heinz Spielmann, 1974.

Exposición Antológica de la Calcografía Nacional,
con textos de D. Antonio Gallego, 1975.

**I Exposición de Becarios de Artes
Plásticas, 1975/76.**

Jean Dubuffet, con textos del propio
artista, 1976.

Alberto Giacometti, con textos
de Jean Genêt, J. P. Sartre, J. Dupin, 1976.

**II Exposición de Becarios de Artes
Plásticas, 1976/77.**

Arte Español Contemporáneo, 1977.
Colección de la Fundación Juan March.

