



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

WILLEM DE KOONING OBRAS RECIENTES

1978

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

Willem de Kooning

Obras recientes

Enero-Marzo 1979



Fundación Juan March/Castelló, 77. Madrid-6

de Kooning

Daniel Boudnik



Willem de Kooning
Obras recientes

Enero-Marzo 1979

Fundación Juan March
Castelló, 77. Madrid-6

*La Fundación Juan March agradece
la valiosa colaboración prestada
por la Embajada de los Estados Unidos, en Madrid.*

© **Fundación Juan March**, 1978
Fotomecánica: Clichés Pozuelo
Fotocomposición e impresión: Julio Soto
Ctra. Madrid-Barcelona, Km. 22,600 - Torrejón de Ardoz (Madrid)
I. S. B. N.: 84-7075-108-5 - Depósito Legal: M-37865-1978
Diseño del catálogo: Diego Lara
Textos traducidos por Marta Sánchez y Guillermina Garrido

Willem de Kooning

Obras recientes

Oleos

1. *Sin título III*, 1975
óleo sobre lienzo
224 × 196 cm
2. *Sin título IV*, 1975
óleo sobre lienzo
178 × 203 cm
3. *Agua, orilla y una ventana*, 1975
óleo sobre lienzo
203 × 178 cm
4. *Sin título XIV*, 1975
óleo sobre lienzo
203 × 178 cm
5. *Sin título XV*, 1975
óleo sobre lienzo
196 × 224 cm
6. *Sin título XVIII*, 1975
óleo sobre lienzo
203 × 178 cm
7. *Sin título XIX*, 1975
óleo sobre lienzo
178 × 203 cm
8. *Sin título XII*, 1976
óleo sobre lienzo
143 × 163 cm
9. *Sin título XIV*, 1976
óleo sobre lienzo
143 × 203 cm
10. *Sin título XVI*, 1976
óleo sobre lienzo
123 × 111 cm
11. *Sin título XIX*, 1976
óleo sobre lienzo
123 × 137 cm
12. *Figuras en un paisaje 5*, 1976-77
óleo sobre papel
89,5 × 77 cm

13. *Figuras en un paisaje 3*, 1977
óleo sobre papel
76,5 × 91 cm

Esculturas

14. *Pescador de almejas*, 1972
bronce
146 cm
15. *Mujer sentada en un banco*, 1972
bronce
97 cm

Litografías

16. *Mujer en la playa de Clearwater*
72,4 × 103 cm
17. *Embarcadero*
72,4 × 94 cm
18. *Marismas*
103 × 72,4 cm
19. *Grande*
103 × 72,4 cm
20. *Recuerdo de Montauk*
109 × 89 cm
21. *Pescador de almejas*
101,6 × 72,4 cm
22. *Mesa y silla*
75,6 × 96,5 cm
23. *Mujer en Amagansett*
72,4 × 101,6 cm
24. *Fin de semana con Mr. y Mrs. Krisher*
108 × 76,2 cm
25. *Costillas Wah Kee*
145 × 94 cm

26. *Pupitre de colegio*
101,6 × 71 cm

27. *Valentine*
94 × 75 cm

28. *Mujer con corpiño y pelo largo*
94 × 76 cm

29. *Amor a Wakako*
114 × 72 cm

30. *Pueblo japonés*
71 × 101,6 cm

31. *Madre e hijo*
46 × 102 cm

32. *Raya*
130 × 92 cm

33. *Reflexiones: a Kermit
por nuestro viaje a Japón*
128 × 89 cm

34. *Escena de playa*
94 × 72 cm

35. *Figura en la playa Gerard*
102 × 72 cm

36. *Minnie Mouse*
76 × 56 cm

37. *Paisaje de la calle Stanton*
76 × 57 cm

38. *El predicador*
76 × 57 cm

39. *Con amor*
39 × 32 cm

Willem de Kooning

Obras recientes



11. *Sin título XIX*, 1976

Willem de Kooning en East Hampton

Por Diane Waldman



En 1961 Willem de Kooning empezó a trasladar su estudio de Nueva York a The Springs, en East Hampton. Ya había estado algunas veces de veraneo en los Hamptons, pero en esta ocasión le había comprado a su cuñado una casita enfrente del cementerio donde estaba enterrado su amigo Jackson Pollock. La casa se convirtió en el estudio temporal de De Kooning mientras construía su estudio ideal en un terreno cercano. A pesar de que la construcción del estudio acaparó gran parte de su atención durante los dos años siguientes, De Kooning siguió trabajando, haciendo numerosos dibujos, algunos pasteles y óleos en papel, así como unos cuadros sobre el tema de la mujer que tanto le había absorbido en los años cincuenta.

Puede parecer extraño que De Kooning, precisamente cuando se fue a vivir al campo, dejara de lado los paisajes abstractos a los que se había dedicado en Nueva York a finales de los cincuenta y principios de los sesenta. Esto, sin embargo, era tan sólo un cambio en su compleja evolución artística, que se caracteriza por una constante oscilación entre lo abstracto, lo figurativo y lo semi-abstracto. Ciertamente la coexistencia de estos dos extremos aparentemente contradictorios y la posición de De Kooning como una de las mayores figuras del expresionismo abstracto, ha levantado mucha polémica acerca de la naturaleza de su pintura, sobre todo en lo que atañe a su papel como artista abstracto. De Kooning nunca ha pretendido ser un artista abstracto ni desde luego ha rechazado por completo la figura. De hecho, sus estilos abstracto y figurativo se dan a veces simultáneamente y otras, en

estadios sucesivos. Por ser de naturaleza tan ambigua como compleja, su pintura se divide en estilos bien delimitados y más limitadores que reveladores. Como dijo Mark Rothko en una ocasión: *No creo que nunca se haya tratado de ser abstracto o figurativo. Es en realidad, una cuestión de acabar con este silencio y esta soledad, de respirar y despezarse una vez más*⁽¹⁾.

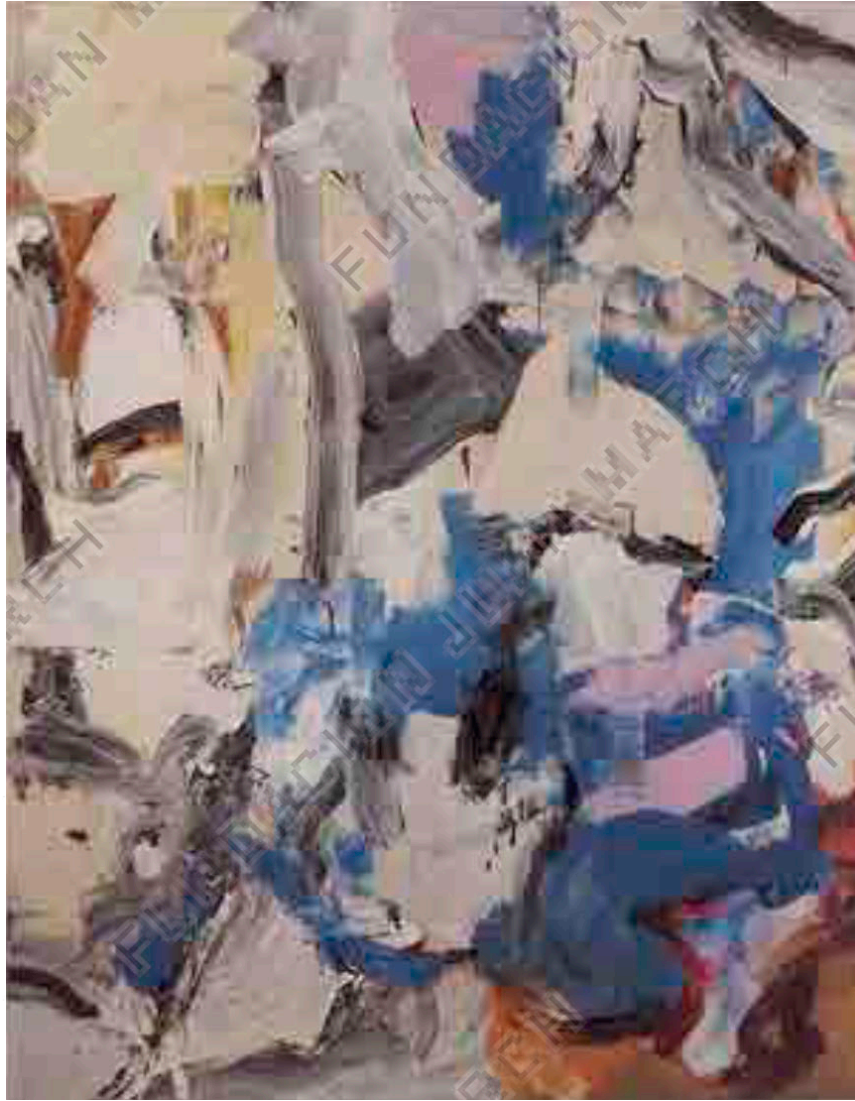
Mientras que algunos críticos se han pronunciado a favor de lo abstracto, otros han visto esta tendencia a alejarse de lo representativo como una deshumanización del arte. La pintura del siglo veinte, y sobre todo la que se desarrolla en Nueva York en los años cuarenta, era intensamente personal; no trataba de vengarse de la Humanidad, sino de refugiarse en la mente y la imaginación después de dos guerras que habían estado a punto de destruir la civilización occidental.

Los catalizadores del desarrollo de la pintura americana de posguerra fueron los europeos que llegaron a Nueva York huyendo del abismo en que la Segunda Guerra Mundial había sumido a Europa. Los Surrealistas fueron, de entre estos emigrantes, los que habrían de dominar la pintura americana de principios de los años cuarenta. Aunque estaba lejos de pertenecer al movimiento Surrealista de un modo riguroso, De Kooning encontró en el automatismo surrealista, al igual que sus amigos y colegas, la inspiración que habría de convertirse en la premisa fundamental de la Escuela de Nueva York: que el puro acto de crear es el centro del contenido de la pintura. El Surrealismo no sólo desplegó la imaginación sino que ayudó a liberar de las convenciones de la pintura tradicional a artistas tan distintos entre sí como De Kooning, Pollock y Barnett Newman. Es innegable que el carácter fortuito del automaticismo fue importante para De Kooning y que el uso surrealista del collage fortaleció su propia predilección por este estilo. Tanto el collage como la pintura de pincelada *automática* y libre permiten a De Kooning vincular entre sí las partes menos relacionadas de la composición. El método de De Kooning, igual que el de sus colegas de la Escuela de Nueva York, tiene su origen en la improvisa-

ción y el azar. De Kooning, como Pollock, improvisa al tiempo que sistematiza una parte esencial de su pintura. Para Pollock, sin embargo, el acto de pintar no suponía sólo valerse de todo su cuerpo, como se valía antes el arte de la mano y la muñeca, sino que se trataba además de desarrollar la «drip technique» a través de la cual podía improvisar a sus anchas. Esta intrusión de su cuerpo le llevó a aumentar el tamaño del lienzo de caballete al ya monumental de los murales. De Kooning, por el contrario, se sirve de una colocación al azar para compensar una preconcebida estructura de cuadrícula derivada del Cubismo; lleva a cabo una síntesis perfecta del azar y el control. No queriendo llegar a los extremos a que llegó Pollock, De Kooning quiso conservar ciertas tradiciones y en especial el uso de la figura y de lienzos cuyo tamaño iba del normal de un caballete hasta uno ligeramente mayor que el del propio pintor. De Kooning no pintó cuadros que excedieran la anchura de los brazos en cruz: tenía que conservar las dimensiones humanas.

Durante el final de los años treinta y los cuarenta, De Kooning y Arshile Gorky tuvieron una relación artística y personal muy intensa. El vínculo de De Kooning con el Surrealismo se reafirmó con esta amistad. El libre discurrir de las formas orgánicas de Gorky se trasluce en las figuras y las formas antropomórficas abstractas de De Kooning. El Surrealismo le brindó a De Kooning no sólo la libertad de actuar espontáneamente sino que le permitió fijarse en la figura de la mujer y convertirla en símbolo de la realidad y la imaginación. Adoptó a la vez la técnica automática y las formas biomórficas del Surrealismo, las vació de mito y las sistematizó y reestructuró en un nuevo orden estético.

Antes y durante la Segunda Guerra Mundial, Mondrian y los Neoplasticistas apoyaron en los Estados Unidos la abstracción geométrica pura. En medio de un caos político y social y de un arte americano bastante provinciano, se pronunciaron a favor de un ideal platónico en la medida en que la abstracción simbolizaba para ellos una realidad superior. Es muy



6. *Sin título XVIII*, 1975



9. *Sin título XIV*, 1976

reveladora a este respecto la observación de Mondrian a Max Ernst: *No eres tú, sino yo, quien es el surrealista*⁽²⁾. Muchos pintores de la Escuela de Nueva York admiraron a Mondrian tanto por su creencia en la pintura pura como por su dedicación a un ideal metafísico. El Neoplasticismo significó algo para De Kooning precisamente por lo que tenía de ideal metafísico. Mondrian fue importante para De Kooning sobre todo en el aspecto formal. El ejemplo de la estructura reticular de Mondrian, basada como estaba en el Cubismo, fortaleció la propia predilección de De Kooning por el Cubismo y la retícula. A pesar de que, al ser sus obras tan distintas, pueda parecer tenue la conexión entre De Kooning y Mondrian, hay que considerar su afinidad en relación con su común procedencia holandesa. Y lo que Mondrian tiene de táctil, tan explícito en sus primeros paisajes abstractos como constreñido por la retícula negra en sus trabajos posteriores, tiene una importancia decisiva en el desarrollo de De Kooning. Los tonos y la luz de los paisajes holandeses están reflejados en la obra de ambos pintores. De Kooning se ha beneficiado tanto del Surrealismo como del Neoplasticismo, no siendo acólito ni ideólogo de ninguno de los dos, y ha incorporado a su pintura elementos reales y abstractos.

Ya en los años treinta, De Kooning tituló una serie de cuadros abstractos: *Paisaje rosa, Naturaleza muerta abstracta, Elegía y Sin título*. En los años cuarenta alternaba entre darle preponderancia a la figura o a lo llamado «abstracto», pareciendo dominar la primera al principio de la década. En aquella época la figura se recorta contra un fondo que puede ser descrito como una tierra de nadie o, usando el término preferido por De Kooning, un «no-environment», como por ejemplo en *Mujer sentada*, de 1943-44. «No-environment» es un lugar indefinible, que puede ser interior o exterior, tierra o agua, pero que es indiscutiblemente el lugar del estudio del artista y sus alrededores. Como ha explicado Thomas B. Hess, el estudio y sus objetos, y los lugares por los que De Kooning ha pasado aparecen en su

pintura⁽³⁾. Más avanzados los cuarenta, De Kooning consigue lo que para muchos críticos serán sus más importantes logros, los esmaltes negro brillante y óleos en papel como *Pintura*, 1948, y sus exquisitos equivalentes al pastel, tal como *Atico*, 1949, y *Excavación*, 1950. A pesar de que muchos de éstos se consideraban totalmente abstractos, De Kooning seguía titulándolos: *Luz de agosto*, 1946, *Onestas*, 1947, *Viernes negro*, 1948, *Charca oscura*, 1948, *Pintura*, 1948, y *Plaza de noche*, 1949.

Mientras se le alababa por esta serie de «abstractos», De Kooning trabajaba en otra serie de cuadros de mujeres que culminaron en *Mujer I*, comenzado en 1950 y terminado en 1952. La realidad es que los llamados «abstractos» estaban lejos de ser puros, ya que los elementos simbólicos y figurativos son tan vitales para su resolución como lo son para algunos lienzos similares de orientación surrealista, hechos en el mismo período por Pollock y Gorky. Tampoco las mujeres son del todo figurativas, ya que los componentes abstractos le son tan propios como los realistas. De Kooning alcanzó una síntesis radical de lo figurativo y lo abstracto. Esta síntesis le llevó primero a incorporar gradualmente a sus pinturas «el lugar», una ambigua, pero no por ello menos tangible, localización de la figura que reemplaza al «no-environment»; y después al reconocimiento del paisaje como tema autónomo y adecuado para el estilo abstracto.

Empalizada, 1957, *Suburbio en La Habana*, 1958, y *Puerta hacia el río*, 1960, son algunas de sus principales obras en este género paisajístico. Aunque el término «género paisajístico» puede servir para una discusión sobre el tema de la obra de De Kooning en este período, no es en modo alguno un término preciso. Al haber destruído la premisa de que la representación de la figura humana y lo abstracto eran irreconciliables, De Kooning demostró que paisaje y abstracción podían coexistir en una relación dinámica. Aunque los títulos de estos cuadros proporcionaban alguna pista acerca del tema, sus imágenes están lejos de ser descriptivas. En vez de retratar lo concreto de la Naturaleza, De Kooning nos ofrece amplias pinceladas de



33. *Reflexiones: a Kermit
por nuestro viaje a Japón*

color, algunos goterones y pegotes que más que representar, sugieren el paisaje. Como buen artista que maduró cuando el Surrealismo estaba en su apogeo en Nueva York, De Kooning dominaba el arte de la alusión y la ambigüedad. Estas pinturas son especialmente fascinantes porque De Kooning ha elegido no representar los propios paisajes, pero sí conservar todavía su íntimo significado. Y esto lo hace dentro del contexto de lo abstracto y apartándose de los surrealistas, cuya base se encuentra en elementos simbólicos, como por ejemplo en la obra de Max Ernst: *Toda la ciudad*, 1935-1936; así, pues, los paisajes de De Kooning de finales de los cincuenta y principios de los sesenta se centran en la naturaleza misma de la pintura. Sus preocupaciones principales van a ser el color, la forma, el espacio y el tacto y cómo funcionan estos elementos en relación al plano del cuadro. Las referencias a la naturaleza son subliminales. Las alusiones a una puerta, al horizonte, a la hierba, al húmedo aire de la noche, a la oscura y espesa sombra de los árboles, a los abruptos bordes de un acantilado quedan difuminados en el misterioso acto de pintar.

Pastoral, 1963, el último cuadro que De Kooning hizo en el estudio de Nueva York antes de instalarse definitivamente en The Spring, no sugiere ni el ambiente de Nueva York ni el de Long Island: es un lienzo de transición que a la vez marca el final de un período. Aunque De Kooning continuó pintando en The Springs, no siguió con los paisajes, como podría esperarse, sino que empezó una nueva serie de mujeres. Sin embargo, como ha señalado Hess, *Pastoral* y todas sus mujeres, las primeras y las últimas, están íntimamente relacionadas:

Pastoral marca el final de una serie de temas abstractos que habían empezado alrededor de 1956 que es cuando aparecieron sus últimas mujeres, tan llenas de elementos paisajísticos que la figura misma

37. *Paisaje de la calle Stanton* ►



se vuelve paisaje. Pastoral es también signo de un nuevo comienzo: se puede ver surgir la forma de una figura de pie si se asume por un momento que la parte izquierda del cuadro es el extremo superior... La idea de la mujer viene dada también por el color clave: un tinte de carne golpeada por el sol. El cuerpo es un monte. Las piernas están cortadas por troncos de árbol verticales. Las curvas de sus pechos hallan eco en el cielo⁽⁴⁾.

Por todo esto, el cuadro *Pastoral*, tan obviamente abstracto, y obras como *La aurora de rosados dedos en Louse Point*, otro cuadro de la época de Nueva York (1963), comparten muchos elementos figurativos con las mujeres, tanto que parecen señalar inevitablemente hacia una nueva serie de mujeres. Surge un conflicto entre la inherente naturaleza tridimensional de la figura y la bidimensionalidad del plano pictórico que es resuelto por De Kooning en las mujeres de los años cincuenta. Los paisajes que siguen a finales de los cincuenta y principios de los sesenta no proporcionan la tensión figurativa necesaria para mantener viva la imaginación del artista durante mucho tiempo. Esta tensión no existe en tales paisajes, sobre todo porque De Kooning eliminó toda referencia, menos aquellos sutiles que aludían a los temas paisajísticos. El intenso impacto de las mujeres totémicas de los años cincuenta se vicia y se vuelve amorfo bajo la forma más indefinida y neutra de los paisajes. Sería ciertamente muy difícil encontrar en el mundo del paisaje una imagen tan cargada de emoción, tan tópica y llena de ramificaciones psicológicas como la de la figura de la mujer en el contexto de la forma humana.

La contribución de De Kooning ha sido tan grande en el terreno del dibujo como en el de la pintura. Sus dibujos y cuadros están en muchos aspectos extremadamente cerca. De hecho, los dibujos son muchas veces el punto de partida de sus cuadros. Los dibujos, unas veces brutales, otras líricos, están llenos del frenesí de las pinceladas de sus cuadros. Además, la preferencia de De Kooning por los lienzos relativamente pequeños pone en relación los cuadros con los dibujos de un modo

muy evidente. Sus cuadros anteriores a 1970 tienen tanto de las cualidades lineales del dibujo como los dibujos mismos, ya que en ambos los contornos están trazados con líneas. Y utiliza los mismos materiales tanto en los cuadros como en los dibujos, dibujando en sus cuadros, pintando en sus dibujos y haciendo uso del collage en ambos.

La importancia de la línea para De Kooning se ve muy claramente en su obra de finales de los treinta y principios de los cuarenta. En esta época se revela su extraordinaria técnica de dibujante clásico. En estos trabajos se ven unos contornos incisivos que recuerdan a Ingres, como por ejemplo en *Elaine de Kooning*, 1940, o una deformación, tipo Balthus, de la figura. En *Desnudo yaciente*, 1938, por ejemplo, las partes del cuerpo están tan descoyuntadas que la figura parece un maniquí. Aun cuando el tema es todavía reconocible, ya anticipa las posteriores formas abstractas de De Kooning. A finales de los años cuarenta, De Kooning abandona esta apariencia de realismo y tanto en sus dibujos como en sus cuadros, se apoya en fragmentos de anatomía humana todavía reconocibles para transmitir un sentido subliminal totalmente antropomórfico.

En sus últimos dibujos y cuadros, De Kooning llega a la dislocación de las formas con los mismos procedimientos que usó ya al principio de su carrera. Diversas partes de la anatomía femenina –pechos, bocas, vaginas y piernas–, se desgajan de la figura central y reaparecen de nuevo en diversos lugares. A pesar de distorsionar la anatomía, no la destruye y así persiste un cierto sentido de la figura completa. De Kooning, como muchos de sus colegas, adaptó tanto las técnicas del collage Cubista como los métodos de composición al azar preconizados por los Dadaístas para desarrollar este método de trabajo. Dicho método consiste en cortar o desgarrar, cambiar o reagrupar las imágenes hasta lograr una relación entre las partes que sea capaz de arrastrar la vista y el espíritu.

Aunque los dibujos y cuadros de los años sesenta están muy relacionados, y los primeros inspiraron los cuadros en muchos aspectos,



2. *Sin título IV*, 1975



20. *Recuerdo de Montauk*

aquéllos se diferencian claramente de éstos en un aspecto fundamental. Las imágenes de los dibujos, por lo general de una o dos figuras, tienden a arremolinarse, dejando virgen gran parte de la superficie del papel. Las formas abigarradas de dibujos como *Sin título*, 1967, no recuerdan tanto a las de su pintura como sí predicen las de la escultura que habrá de comenzar en 1969. Además, los motivos de los dibujos están desplazados del centro y este tipo de composición es distinto del de los cuadros donde las figuras, si no siempre bien centradas, por lo menos están dispuestas simétricamente y en paralelo con los bordes del lienzo. En los cuadros, las figuras se distribuyen de tal modo que las imágenes están desparramadas por toda la superficie del lienzo. En este cubrirlo todo los motivos de estos cuadros se relacionan tanto con la escondida imaginaria de las llamadas composiciones «abstractas» de los años cuarenta y cincuenta como con los barrocos dibujos caligráficos de finales de los sesenta. Las majestuosas curvas de sus últimos cuadros contrastan claramente con la estructura más angulosa de las formas fragmentadas y sin embargo compactas de las mujeres de los años cincuenta. La línea, que era tan importante en su primera época, no es un rasgo predominante en su obra reciente. La línea se subsume en la creciente difuminación y abandono del todo. La función que antes cumplían las líneas bien marcadas para definir los límites y separar las formas unas de otras, la desempeña ahora el uso del color, la luz y el pigmento. Este cambio puede ser en gran parte atribuido a la influencia de su nuevo ambiente.

El había conocido la luz y el color de Nueva York, la suciedad y la mugre de la calle Diez y de la Cuarta Avenida, que en el marco de su estudio neoyorquino contribuyeron a crear el ambiente particular y ambiguo de sus primeros cuadros. La obra de este primer período se definió, sin demasiada precisión, como Expresionista.

De Kooning, aunque con cierta reticencia, nos dice: *Creo que soy un Expresionista...*⁽⁵⁾ mientras mira una de sus figuras más distor-

sionadas. Por supuesto, la distorsión no basta por sí sola para definir un arte como Expresionista. De hecho, el Cubismo combina elementos de distorsión con una estructura racional, como Marcel Duchamp mezcla lo lógico con lo ilógico y los Surrealistas el orden con el desorden y lo racional con lo irracional. El Expresionismo, tal como aparece en la obra de pintores alemanes como Max Beckmann, Ernst Ludwig Kirchner, Emile Nolde, Karl Schmidt-Rotluff y otros, se centra principalmente en los aspectos morbosos y decadentes de la vida y conlleva a menudo una cierta crítica social. Así, pues, refleja un estado emocional intenso del que surgen sentimientos de miseria, pathos y degradación que dominan los elementos del arte más puramente formales. Aunque algunos rasgos de la obra de De Kooning, como su imaginaria satírica y violenta y sus pinceladas tempestuosas, puedan ser descuidadamente catalogadas como Expresionistas, sin embargo hay que decir que la naturaleza de su obra se resiste a ser encasillada y refleja una sensibilidad que abarca a la vez las tendencias clásicas y románticas. Elementos tan importantes para De Kooning como son el ingenio y el humor no tienen cabida en el temperamento atormentado del Expresionista. El aislamiento de las mujeres de De Kooning en un «no-environment» les confiere una intemporalidad clásica que está en abierta contradicción con las figuras del Expresionismo alemán. Estas figuras suelen recortarse contra un fondo que está en permanente agitación. Sería, sin embargo, más adecuado señalar la relación de De Kooning con el Greco y Soutine, otros dos artistas a los que se ha tratado de Expresionistas, pero que tampoco encajan del todo en esta tradición. De Kooning se sentía atraído por la sensualidad y la exquisitez de la pintura de Soutine. De Kooning y Soutine pintan y tratan sus temas de un modo semejante: ya sea la figura humana de De Kooning o la res muerta de Soutine aparecen aplastados contra el cuadro. Aunque el arte de ambos ha sido tachado de brutal, no reside tal brutalidad en su actitud hacia el tema, sino en la forma de tratar el material.

Lo que ellos atacan no es la figura o el paisaje, sino el concepto tradicional de cómo deben ser tratados los temas. Pero la pasión de De Kooning por la sensualidad, el movimiento y la luz va más allá de Soutine; se remonta hasta Rembrandt y el Barroco. Si el Greco le atrae a De Kooning no es por sus figuras torturadas y retorcidas, sino por lo que hay de abstracto y activo en su pintura. De Kooning ha dicho de Soutine y del Greco: *Soutine siempre me ha apasionado en todos sus cuadros. Tal vez sea la exhuberancia de su pintura. Crea superficies que parecen materiales, llenas de sustancia. En su obra parece producirse una transfiguración, lo pictórico se hace carnal.*

Me acuerdo de cuando vi por primera vez los cuadros de Soutine en la Colección Barnes. En la misma habitación, una de las enormes paredes



26. *Pupitre de colegio*

estaba llena de Matisse, otra, de los más grandes cuadros de Soutine. Los Matisse, por sus colores vivos, tenían una luz propia, pero los Soutines despedían un destello que venía de dentro de los cuadros: era otro tipo de luz.

Siempre me ha gustado el Greco. En sus cuadros, el material se rompe en planos gigantescos, y esto tiene mucho más interés que el contemplar los intrincados pliegues naturalistas de Tintoretto⁽⁶⁾.

Los cuadros de la época de East Hampton, entre los sesenta y los setenta, muestran cómo De Kooning ha conseguido crear un método de trabajo innovador. No podemos decir lo mismo de sus colegas de la Escuela de Nueva York que siguieron la tradición de Monet y de Matisse. En 1950, De Kooning había establecido de una vez por todas que la mujer no era sólo importante para el arte contemporáneo, sino que podía ser igualmente un tema para el abstracto puro. Siguió entonces experimentando con la figura femenina, pintándola como una Venus rubia que se compara a menudo con las de Rubens. Así como la obra de la época de Nueva York está impregnada de la ciudad, los cuadros de East Hampton reflejan la presencia del océano. Se reemplaza el espacio cerrado de Nueva York por el juego de luces que despide el agua. Dice De Kooning:

Estoy trabajando en una serie sobre el agua. Las figuras están flotando como si fueran reflejos en el agua. El color está influenciado por la luz natural. Eso es lo que me gusta. Sí, es posible que recuerden a Rubens. Sí, a Rubens... con tantos rizos... Tengo que tener cuidado de que no resulten demasiado acuosos⁽⁷⁾.

La luz, el color y el aire saturan esta serie. Willem de Kooning, «el Expresionista», se ha vuelto Willem de Kooning «el Impresionista».

En 1964, De Kooning terminó el ejemplo más importante de esta nueva serie: *Pescador de almejas*. Era relativamente pequeño para el artista: 51 × 37 cm, ya que sus dimensiones preferidas eran aproximadamente 170 × 203 cm o un poco mayores del tamaño natural. Es, sin embargo, un cuadro monumental. Las chicas doradas de este cuadro remiten, en cierto modo, al tipo de figura de lienzos anteriores como, por ejemplo, *Dos mujeres en el*

campo, 1954. Las dos figuras están colocadas de un modo semejante en los dos cuadros: de frente y desnudas; en ambos el borde del lienzo corta algunas partes del cuerpo. Sin embargo, el primero de ellos, *Dos mujeres en el campo*, evoca prototipos como la *Venus de Wilendorf* y *Les Femmes d'Alger*, de Picasso. El segundo, *Pescador de almejas*, parece ser un híbrido de Rubens y Reginald Marsh. Tanto el de Picasso como el de 1954 de De Kooning revelan el respeto de los modernos hacia lo primitivo que implica una reacción contra el ideal grecorromano. Al agrandar desmesuradamente los torsos y órganos sexuales de las figuras respecto a la cabeza y extremidades, resulta patente la distorsión en *Dos mujeres en el campo*. Por el contrario, las proporciones de *Pescador de almejas* son naturalistas, si bien están hinchadas. Las planas y angulosas *Dos mujeres en el campo* resultan mucho más salvajes que las turgentes y sensuales bellezas de *Pescador de almejas*. La desnudez agresiva se vuelve voluptuosidad lujuriosa porque los incisivos contornos y los colores acres de su primera época se transforman en *Pescador de almejas* en contornos desdibujados y colores suaves. El depredador, que es la mujer, ha sido domesticado, pero la hembra, como objeto de parodia, permanece intacta.

La imagen que De Kooning tiene de la mujer ha sido muy discutida y considerada, generalmente, negativa. Sin embargo, la mujer, como el resto de su obra, se resiste a ser clasificada. A pesar de que su uso de dientes, ojos y genitales estaba basado en patrones Surrealistas, como hicieron la mayoría de sus colegas durante los primeros años de la Escuela de Nueva York, las figuras de De Kooning están mucho más relacionadas con las prostitutas de la *Olympia*, de Manet, o las *Femmes d'Alger*, de Picasso. De hecho, se ajustan bastante bien a la tradición de estas mujeres mundanas, a la vez que están enraizadas en la fantasía popular. La sonrisa femenina de los anuncios y la diosa del sexo como la encarnaba Marilyn Monroe se han vuelto iconos modernos. Y aunque demasiado dinámicos para evocar los desnudos bucólicos de Tiziano, nos recuerdan sin



4. *Sin título XIV*, 1975

embargo a Rubens y reflejan el concepto barroco de belleza.

Hay de todos modos un innegable elemento de parodia en la visión de De Kooning que prefigura las actitudes del Pop Art. Además, De Kooning, como Stuart Davis, Gerald Murphy y otros americanos anteriores, se adelantaba al Pop Art en muchos de sus dibujos, inspirados en la cultura popular, y en la elección de ciertas imágenes. Un ejemplo de esto sería cómo De Kooning incorpora en un estudio para *Mujer*, de 1950, un detalle de un anuncio publicitario de los cigarrillos Camel, aparecido en la contraportada de la revista *Time* en 1949. Este es precisamente el tipo de motivo en que James Rosenquist se podría haber inspirado a principios de los años sesenta y el mismo tema de Andy Warhol en los cuadros de Marilyn.

Los comentarios de De Kooning sobre la boca del collage del anuncio de Camel esclarecen en cierto modo su imaginería:

Recorté muchas bocas. Al principio creía que todo tenía que tener una boca. Quizá fuera una especie de juego de palabras o incluso algo sexual, pero fuera lo que fuese yo recortaba muchas bocas y las pintaba y después las colocaba donde se esperaba que estuvieran. Siempre resultaba muy bonito y me ayudaba mucho contar con este objeto real. No sé por qué escogí la boca. Quizá por la sonrisa... es un poco como los ídolos mesopotámicos⁽⁸⁾.

De Kooning no se ha inspirado solamente en anuncios publicitarios. Estaba fascinado por la imagen de la estrella de cine. Clavaba en las paredes de su estudio fotografías de deportes y titulaba sus cuadros inspirándose en aspectos concretos de la vida contemporánea, como por ejemplo *Montauk I*, 1969, que era el nombre de una autopista. Cuando dio a varias de sus obras el título de *La mujer del signo*, de los cuales *Mujer del signo II* es un ejemplo típico, seguía elevando los símbolos de la tecnología moderna al rango de obras de arte. De Kooning se ha sentido atraído desde finales de los años cuarenta por la radiante mujer americana representada en carteles y camiones. Se sirvió de estereotipos banales, como la estrella de cine, para cumplir una doble función:

por una parte explotaba la carga significativa de estos temas como símbolos culturales y les daba un significado mucho más profundo como imágenes abstractas. Esto no es más que un pequeño paso hacia la transformación de este tipo de imaginería popular en los motivos abstractos de las banderas y dianas de Jasper Johns.

Aunque De Kooning ha sido reconocido como uno de los fundadores de la Action Painting y un muy importante antecedente para las generaciones abstractas posteriores, su contribución fundamental está más basada en el estilo que en el objeto de su arte. Sus gestos amplios y majestuosos y el ritmo con que lleva a cabo su pintura se hallan reflejados en el manierismo de sus seguidores. Todavía más fascinante, sin embargo, es el efecto que tuvo De Kooning en el Pop Art y sobre todo en la obra de sus precursores, Johns y Robert Rauschenberg. Tanto Johns como Rauschenberg empleaban un tipo de pincelada que recordaba, y hasta parodiaba, si no la forma de pintar de De Kooning, sí, al menos, la técnica del Expresionismo Abstracto en general. Aunque se considera a estos dos artistas como el punto de unión entre el Expresionismo Abstracto y el Pop Art, está más cerca de De Kooning el estilo de Johns y su tratamiento icónico de los temas que el arte aditivo que más tarde elabora Rauschenberg. A pesar de que De Kooning, Rauschenberg y Johns tenían en común la búsqueda de la tensión entre figura y fondo, De Kooning desmaterializa el objeto para poder reconciliar su tridimensionalidad con el plano del cuadro. Por otra parte, Johns y Rauschenberg enfatizan la materialidad de objetos como banderas y dianas – así, por ejemplo, *Tres Banderas*, 1958 –, considerándolos a la par que objetos literales, una confirmación del rectángulo. De la misma forma que De Kooning probó en sus cuadros la naturaleza de la ilusión óptica por medio de imágenes del lenguaje corriente, Johns y Rauschenberg lo hicieron introduciendo objetos del mundo real en su obra. El Cubismo Sintético sienta el precedente histórico para la representación de lugares comunes de la pintura de



5. *Sin título XV*, 1975



De Kooning, pero el ejemplo de este movimiento no es en modo alguno fundamental para este aspecto de su arte. Es igualmente importante su condición de católico que le permite abarcar la parodia, el humor obsceno y hasta la comedia como una parte de su obra e inspirarse en el cine, la televisión y en aquel maestro del doble sentido que fue Marcel Duchamp.

El común predecesor de De Kooning, Rauschenberg y Johns es el fenómeno Duchamp. Duchamp es reconocido por su desafío a la santidad del objeto artístico, al convertir en obras de arte objetos cotidianos, que se transformaban en virtud de su elección y de su



32. *Raya*



19. *Grande*

firma. Tales son sus «Readymades», como por ejemplo el urinario y el soporte para botella. Generaciones posteriores de artistas americanos de los años cincuenta y sesenta se inspiraron en este ejemplo y utilizaron el arte para poner en cuestión la naturaleza y la identidad del arte y de la realidad. Tanto De Kooning como Johns, basándose en el uso de los lugares comunes de Duchamp, los han transformado en los iconos seculares del siglo veinte. Duchamp, como padre del Dadaísmo, afloja los lazos que aprisionaban a los artistas del siglo veinte con modelos rígidos. Son estas ideas heréticas las que han sido sin duda tan importantes para liberar a De Kooning de la inflexible tradición artística europea en la que se había formado. Pero De Kooning nunca renunció del

todo a su pasado, ya que mantuvo su actitud revolucionaria dentro de los límites de la pintura. A Duchamp lo cautivaba la posibilidad de reconciliar la tradición y la innovación. Sus soluciones fueron comentarios irónicos sobre este dilema. Por ejemplo, *Desnudo bajando una escalera*, enero de 1912, es a la vez un ejemplo depurado de técnica Futurista y Cubista y una parodia de ambos estilos. Este cuadro puede verse como un precursor de las mujeres de De Kooning de los años cincuenta. Evidentemente De Kooning entendió y se inspiró en la paradójica posición de Duchamp aunque en ningún momento intentara emular su obra.

Poco después de acabar sus rubias rubenianas, De Kooning empieza una serie de figuras pintadas sobre unas puertas que consiguió a través de un fabricante. Estas puertas medían aproximadamente 203 × 91 cm, más o menos la mitad del tamaño de sus lienzos, y sacaba gran partido de sus pequeñas proporciones. Las imágenes de estas puertas representan una vuelta a la más agresiva mujer de la década de los cincuenta. Esto puede deberse en parte al estrecho formato de las puertas, que parecen aprisionar a las mujeres, o, a la dureza de la superficie que se resistía al toque de De Kooning. Sus colores chillones refuerzan el tono violento de los paneles.

Mientras que la *Mujer, Puerto de Sag*, 1964, flota hacia el extremo superior del lienzo y la *Woman Acabonic*, de 1966, asciende como un ángel vengador, las mujeres de la última época de los sesenta aparecen más tranquilas y están integradas en su ambiente: primero se alejan vadeando la orilla y después se mezclan con el paisaje. La severa frontalidad con que se enfrentan las figuras al espectador da paso a una placidez bucólica cuando las mujeres se tumban. El estilo es pastoral. Por último, las figuras se distorsionan tanto que es virtualmente imposible separar torsos y extremidades del fondo del cuadro. De Kooning logra la integración de la figura y del paisaje gracias a su técnica pictórica. A finales de los cincuenta y principios de los sesenta sus paisajes son grandes bloques de color quebrados a la vez

que unidos por parches más pequeños de pigmento y una estructura reticular. Sin embargo, en estas nuevas mujeres la superestructura rectilínea no vuelve a ser abierta, la línea de vaivén se reemplaza por áreas de pinceladas de color que encuentran su unidad en la fuerza y el ritmo de su ademán. Aquí es donde De Kooning consigue una notable conjugación de figura y fondo, forma y color. La figura de la mujer, aunque es todavía el tema del cuadro, ya nunca domina la composición. A finales de los años sesenta el paisaje adquiere un nuevo papel dominante: De Kooning convierte a la mujer en paisaje.

Ahora que el paisaje se ha tragado a la figura femenina de sus cuadros, De Kooning se vuelve hacia la escultura para representar a la mujer. En el verano de 1969, mientras pasaba sus vacaciones en Roma, De Kooning se encuentra a un viejo amigo, Herschel Emmanuel, un escultor que había comprado recientemente una pequeña fundición de bronce. Emmanuel invita a De Kooning a visitar la fundición, que llevan él mismo y un asistente italiano. A pesar de que al principio De Kooning se resistía a la idea de hacer escultura, más tarde empezó a experimentar con el barro que le dio su amigo. Muy pronto empezó a producir varios objetos que ellos vaciaron en yeso. Al final del verano, De Kooning había acabado una serie de bronceos pequeños. Además, cuando él se fue de Roma le vaciaron en yeso un grupo de trece *Pequeñas Esculturas* que medían de 7 a 34 cm, y que fueron hechas en una edición de seis.

Aunque en 1970, De Kooning no se había decidido definitivamente por la escultura, se animó de nuevo a trabajar en este campo. Henry Moore, que había ido a Nueva York con motivo de una exposición, le convenció de que debía aumentar el tamaño de sus esculturas y De Kooning se decidió a intentarlo con una de sus *Pequeñas Esculturas*. Curiosamente, el propio Moore pasa a escala monumental esculturas de tamaño más pequeño, y ve las posibilidades de tal procedimiento en el trabajo de De Kooning. Dalí apoyó esta idea y sugirió además que De Kooning pintara las



3. *Agua, orilla y una ventana*, 1975



7. *Sin título XIX*, 1975



22. Mesa y silla

esculturas, idea que el artista consideró para rechazarla más adelante. Para este experimento escogió la *Mujer sentada*, escultura que recuerda mucho a ciertos dibujos anteriores. De Kooning monta la versión en grande de la escultura de forma muy parecida a como organiza las figuras de sus cuadros, desmembrando y distorsionando el cuerpo, recreando y volviendo a montar las piezas de tal forma que logra el par de piernas extra que colocó al lado de la mujer. El trabajo era tan complicado que hizo falta un asistente para acabarlo a mano. En esta época experimentó con materiales distintos del bronce como resina de poliestéer cubierta con una pátina de bronce. Finalmente, abandonó la idea de pasar a gran tamaño figuras más pequeñas y empezó a trabajar directamente en una escala mayor.

En 1970 De Kooning comienza a trabajar en un grupo de figuras y hace varias esculturas importantes, entre las que se encuentran: el *Pescador de almejas* y *Mujer sentada en un banco*, ambas acabadas en 1972, *Anfitriona*, terminada en 1973 y *Gran torso*, de 1974. Los modelos para su escultura surgen de los cuadros de De Kooning, como *Woman Acabonic*, de 1966,

o *La visita*, de 1966-67. Las superficies amasadas y aporreadas de sus esculturas se corresponden directamente con el pigmento de sus cuadros. La sensualidad y el volumen de las formas se relacionan con Medardo Rosso y Augusto Rodin. Las formas retorcidas y agarrotadas de los cuadros de De Kooning adquieren un dramatismo aún más evidente en sus esculturas. A pesar de que las esculturas tienen una masa y un volumen concretos, hay en ellas una cierta ambigüedad, una soledad y una desesperación profundas que evocan, si no la forma, sí el aire de las solitarias figuras de Giacometti.

A principios de la década de los setenta, la escultura parece haberse vuelto para De Kooning más importante que la pintura. Sin embargo, en 1975 centra su atención en la pintura una vez más y produce desde entonces un sorprendente cuerpo de trabajo, prolífero, versátil, valioso y en muchos aspectos diferente de lienzos anteriores.

El cambio más drástico se da en el terreno del color. De Kooning, extraordinario colorista, había alternado los abstractos en blanco y negro con vetas brillantes como joyas, con figuras al pastel y paisajes urbanos en los que los azules contrastaban con los amarillos chillones y los verdes ácidos. En muchas ocasiones compensaba los colores brillantes haciéndolos contrastar con un amplio fondo blanco, o bien, dividiéndolos mediante líneas. Ahora, en cambio, suaviza esta estridente yuxtaposición de color, línea y forma, resultante de la utilización de esos recursos, al introducir tonos color carne que van del rojizo al rubio pasando por el rosa. Los fuertes contrastes de la época anterior dan paso a una asombrosa gama de colores sutiles y voluptuosos: rosas y verdes impregnados de sol, malvas, azules verdosos, naranjas rojizos y el ya habitual pero revitalizador azul eléctrico. Aunque los colores de De Kooning tienen muchas cosas en común con los de la paleta de Bonnard, su efecto es claramente distinto. Los cuadros de De Kooning no tienen el ambiente cerrado de invernadero de los de Bonnard y reflejan abiertamente el exterior.



De Kooning trabaja sólo durante el día para aprovechar la luz natural. Su estudio desordenado, que ha sido comparado con un barco, juega un papel importante en el proceso creativo: la yuxtaposición de los cuadros sugiere posibilidades innumerables para organizar y reorganizar sus composiciones. El proceso técnico es muy parecido al de los años cincuenta. Usa óleo aclarado con agua y añade aceite de girasol, keroseno o mayonesa para espesarlo. Aplica el pigmento con brocha y lo cubre después con hojas de papel, cartulina o vitela, retirándolas a continuación para dejar la superficie marcada no por pinceladas sino por la textura del material utilizado. Esta técnica produce agudos contrastes entre texturas aterciopeladas, superficies ásperas y agujereadas o zonas emborronadas de pintura que permiten saltar de una sección a otra. De Kooning emplea espátulas y cuchillos para los detalles más pequeños, pero los elementos más notables de su grandioso repertorio técnico lo constituyen sus métodos poco ortodoxos de aplicar y quitar la pintura. El efecto definitivo de estos procedimientos se debe a la libertad y a la improvisación que es más evidente que nunca en sus últimos cuadros.

Al contrario que la obra de finales de los sesenta que parece resaltar la bidimensionalidad integral del plano, la de mediados de los setenta es una maravilla de innovación y se reconcilia otra vez con la forma tridimensional dentro del lienzo, a la vez que integra, más aún, la figura con el paisaje. El «no-environment» de su primera época, el énfasis posterior en la figura, luego en el paisaje y por último la integración de la mujer y el paisaje, convirtiendo a la mujer en paisaje, ha dado paso a una nueva síntesis que está tan cerca de lo abstracto como lo estaban los esfuerzos de finales de los años cuarenta.



23. *Mujer en Amagansett*



25. *Costillas Wah Kee*



8. *Sin título XII*, 1976

Cuando De Kooning se estableció en los Hamptons se sintió tan arrastrado por la luz y el color que trató de incorporar a sus cuadros las sensaciones del lugar de un modo casi literal. Así dice:

Llevé esto hasta tal punto que cuando llegué aquí conseguí el color de la arena: un gran bote de pintura que era del color de la arena. Como si hubiera cogido arena y la hubiera mezclado. Y casi siempre, la hierba verdigris, la playa y el océano tenían el mismo color gris acerado. La luz sobre el océano hace surgir una luz gris en el agua... Tonos casi indescriptibles. Empecé a trabajar en ellos y pensé que podrían darme el tipo de luz que yo quería. Uno era la luminosidad de la hierba. De ahí salió este tipo de verde. Otro era la luminosidad del agua. De ahí salió este gris. Después obtuve algunos colores más porque podía haber alguien allí, o un barquito de vela, o algo podía estar pasando. Lo hice muy bien. Me puse a pintar en la atmósfera que yo deseaba. Era como un reflejo de luz. Me reflejaba en los reflejos del agua, como los pescadores. Estos se quedan pescando en el mar. Muy rara vez pescan algo, pero les gusta estar solos durante una hora. Y yo hago eso casi todos los días.

La base de estos nuevos lienzos está todavía en la imagen de la mujer y en las playas, pantanos, matorrales de roble y campos de patatas de The Springs, East Hampton y Montauk. Pero De Kooning ha sacado de su medio ambiente el frescor, la calidez y la luz del sol y ha construido con ellos figuras y paisajes, de tal modo que éstos aparecen como sobrepresiones. La atmósfera transfigura la forma y se funde con ella. En estos últimos cuadros la preocupación de De Kooning por las sensaciones y reflejos del color y la luz pueden compararse con las de un Monet tardío. Desde 1975 ha pasado de lo concreto a lo universal y de una concentración en áreas determinadas a una articulación de la superficie aún mayor. Y se ha alejado cada vez más en sus formas y colores de representaciones que puedan identificarse con partes del cuerpo o de la naturaleza. A pesar de que los títulos de algunos de los cuadros de 1975 aluden a lugares determinados, como por ejemplo *El porche de atrás*, de 1975, lo último de su

obra se titula *East Hampton* o *Sin título*. El color puede sugerir o no, una figura, la hierba o el cielo; liberada de la representación, de la forma y del contorno este cuadro está más lleno de azar que ningún otro. Pero como todo lo que él ha tratado está en realidad lejos del azar y sujeto al control de su maestría.

En estas últimas obras, De Kooning revela una nueva dimensión y se reafirma en su importante posición dentro del arte americano. Exhuberantes, libres e innovadoras son el más reciente florecer de su pintura.

NOTAS:

1. «The Romantics were prompted», *Possibilities I*, invierno de 1947/48, pág. 84.
2. Citado en «After Modernism», de Morton Feldman, *Art in America*, vol. 59, n.º 6, noviembre-diciembre, 1971, pág. 72.
3. Thomas B. Hess, *Willem de Kooning, Nueva York, 1959*, pág. 18.
4. Thomas B. Hess, *De Kooning: Recent Paintings*, Nueva York, 1967, pág. 16.
5. *Ibid.*, pág. 36.
6. Citado en «The Genetics of Art», de Margaret Statts y Lucas Matthiessen, *Quest'77*, vol. 1, n.º 1, marzo-abril, 1977, págs. 70-71.
7. Citado en «The Art of Galleries», de Carlote Willard, *New York Post*, 23 de agosto, 1964, pág. 44.
8. Citado en *Willem de Kooning*, de Thomas B. Hess, Greenwich, Connecticut, 1968, pág. 79.
9. Citado en «Interview with Willem de Kooning», de Harold Rosenberg, *Art News*, vol. 71, n.º 5, septiembre, 1972, pág. 56.



1. *Sin título III*, 1975



14. *Pescador de almejas*, 1972

Cronología

1904

Nace el 24 de abril, de Cornelia Nobel y Leendert de Kooning.

1916

Abandona sus estudios de bachillerato y entra como aprendiz en la firma de arte comercial y decoración Jan y Jaap Giddings.

1916-24

Asiste por las tardes a la Academia voor Beelende Kunsten Technische Wetenschappen, de Rotterdam, donde estudia Bellas Artes y artes y oficios; sigue también cursos de artesanía y de formación académica: trabaja sobre modelos vivos y vaciados en yeso, estudiando rotulación y granulado en madera, así como anatomía y perspectiva.

1920

Abandona Giddings para trabajar con Bernard Rooin, director de una tienda de objetos artísticos. Se siente interesado por el grupo «De Stijl», Mondrian, Jan Troop, los maestros contemporáneos de París y Frank Lloyd Wright.

1924

Viaje a Bélgica, visitas a museos. Se gana la vida trabajando en publicidad y en otros empleos ocasionales. Estudia en la Real Academia de Bellas Artes de Bruselas y en la Escuela de diseño Van Schelling, de Amberes.

1925

Vuelve a los Países Bajos. Termina sus estudios académicos en Rotterdam.

1926

Viaja a los Estados Unidos sin documentación legal. Se dedica a hacer la limpieza de una sala de máquinas en el buque *S. S. Shelley*. Llega a Newport News (Virginia) el 15 de agosto. Fija su residencia en Hoboken (Nueva Jersey) en donde trabaja como pintor de brocha gorda.

1927

Se traslada a Nueva York, vive en Greenwich Village. Conoce a John Graham.

1927-35

Se gana la vida con trabajos publicitarios y con empleos ocasionales; rótulos y exposiciones para tiendas, letteros, carpintería y murales para night clubs. Conoce a Stuart Davis y Arshile Gorky.

1928

Pasa el verano en Woodstock (Nueva York).

1934

Primeros cuadros abstractos de colores vivos que hacen resaltar las formas contorneadas. Continúa trabajando en ellos hasta 1944. Nunca rechaza totalmente el estudio de la figura

humana; al contrario, durante toda su trayectoria artística se dedica tanto al estudio de lo abstracto como de lo figurativo, simultaneando ambas modalidades o tratándolas alternativamente.

Inicio de una íntima amistad con el poeta y crítico de danza Edwin Denby y con el fotógrafo y pintor Rudolph Burkhardt. Contactos con músicos y compositores, entre ellos Virgil Thompson y Aaron Copland, así como también con intérpretes de música y ballet.

Por esta época se afilia al Sindicato de Artistas, pero nunca llega a ser miembro de American Abstract Artists.

1935

Trabaja durante un año en el Federal Art Project, WPA, lo cual le permite dedicarse por primera vez de lleno a la pintura. Bajo la dirección de Fernand Leger se le encargan diversos bocetos para murales y caballete, entre ellos el trabajo colectivo para el modelo del mural del French Line Pier y el boceto para el Williamsburg Federal Housing Project (ninguno de los cuales llegó a realizarse).

Influido por el surrealismo de Picasso y de Gorky empieza a pintar hombres de pie y sentados en interiores, p. e.:

Dos hombres de pie, ca. 1938.

A finales de los 30 comparte un estudio con Gorky. Llega a estar muy unido a él. La influencia mutua se revela importante en el desarrollo del estilo de ambos.

1936

Primera exposición colectiva en el Museo de Arte Moderno de Nueva York bajo el título «Nuevos Horizontes Americanos». El trabajo se realiza bajo los auspicios del gobierno. Participan en la exposición, entre otros, Ilya Bolotowsky, Byron Brown, Francis Criss, Stuart Davis, Gorky, Balcomb Greene, Jan Matulka y George McNeil.

Por esta época conoce a Harold Rosenberg.

1937

Por mediación de Burgoyne Diller obtiene el encargo de una de las secciones del mural tríptico para la New York World's Fair Hall of Pharmacy.

Conoce a David Smith.

Por esta época conoce a Barnett Newman.

1938

Conoce a la entonces estudiante de arte Elaine Friend. Primeras figuras de mujeres que culminan en la *Dama Rosa*, 1944; tema constante en su obra desde entonces.

1939

«World's Fair», Nueva York. Pintura y Escultura en el mundo del mañana, ca. 1939-40.

Conoce a Frank Kline.

1940

Por mediación de Denby recibe el encargo de diseñar los trajes y decorados para el ballet de Nini Theilade *Les Nuages*, estrenado, con música de Debussy, por el Ballet Russe de Montecarlo en el Metropolitan Opera House de Nueva York el 9 de abril. Se dedica fugazmente al diseño de modas. Algunos de estos dibujos se publicaron en Harper's Bazaar.

1941

Pinta murales para la U. S. Maritime Commission Administration y para el buque *S. S. President Jackson*. La primera exposición colectiva en una galería se realiza en la McGillen Gallery de Nueva York con el título «Pintura Americana y Francesa». La selección corre a cargo de John Graham. Expusieron, entre otros, Stuart Davis, Lee Krasner y Jackson Pollock así como Braque, Matisse y Picasso. Primer contacto de De Kooning con la obra de Pollock y comienzo de su amistad.

1943

Se casa con Elaine Friend. Exposición colectiva en la Bignou Gallery de Nueva York. Exponen, entre otros, Janice Biala y algunos artistas franceses.

1944

«Arte abstracto y arte surrealista en América». Exposición organizada por Sidney Janis coincidiendo con la publicación de un libro de éste que llevaba el mismo título. Esta exposición, antes de ser inaugurada en la Mortimer Brandt Gallery de Nueva York, había recorrido los Estados Unidos. Exponen, entre otros, Adolph Gottlieb, Robert Motherwell y Mark Rothko.

1945

Inicia una serie de abstractos surrealistas en la misma gama de colores partiendo de formas humanas; p. e.: *Angeles Rosas*, 1947; sigue en esto hasta 1950.

1946

Con la ayuda de Milton Resnick diseña el telón para la danza *Labyrinth*, de Marie Marchovsky, estrenada el 5 de abril en Nueva York.

Comienza una serie de abstractos en blanco y negro, muchos de ellos en esmaltes con fines comerciales, caracterizados por una trazación total y uniforme y por su ambigüedad espacial. Continuará trabajando en ellos hasta 1949.

Estrecha amistad con Baziotes, Gottlieb, Hans Hoffmann, Motherwell y Clyfford Still.

1947

Inicia su segunda serie de mujeres; p. e.: *Mujeres*, 1948, que continúa hasta 1949.

1948

Da clases durante el verano en la Universidad de Black Mountain (North Carolina), dirigida por Josef Albers. Allí reanuda su amistad con Buckminster Fuller y John Cage. Conoce a Thomas B. Hess.

Primera exposición individual en la Egan Gallery de Nueva York; abstractos en blanco y negro. Se consagra como pintor. Su cuadro en negro de mayor tamaño *Pintura*, 1948, es adquirido por el museo de Arte Moderno de Nueva York. Es la primera vez que un museo cuelga una obra suya.

Whitney Museum of American Art, Nueva York, 1948: «Muestra Anual de Pintura Americana Contemporánea». Vuelve a estar presente en las muestras del Whitney Museum en los años 1949-52, 1953 (dos exposiciones), 1954, 1955 (dos exposiciones), 1959, 1963, 1965, 1967, 1969 y 1972.

1949

Toma parte en las actividades del Eight Street Artists Club, incluyendo los symposium de los viernes junto a Frank Kline, Conrad Marca-Relli, Philip Pavia y otros artistas hasta la disolución del club en 1949.

Exposición en la Kootz Gallery, de Nueva York, bajo el título «The Intrasubjectives». La exposición está organizada por Harold Rosenberg y Samuel Kootz. Participan, entre otros, Baziotes, Gorky, Gottlieb, Morris Graves, Hoffmann, Motherwell, Pollock, Ad Reinhardt, Rothko, Mark Tobey y Bradley Walter Tomlin.

1950

Comienza a pintar *Mujer I*, primer cuadro de su tercera serie de mujeres, en la que trabajará hasta 1953.

Pronuncia una conferencia en el Studio 35 bajo el título «El Renacimiento y el Orden», publicada en 1951. «XXV Bienal de Venecia». Pequeña exposición individual en el Pabellón de los Estados Unidos. La exposición la organiza Alfred H. Barr para el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Expone en la muestra colectiva «Blanco o Negro; cuadros de artistas europeos y americanos». Participan también, entre otros, Baziotes, Gottlieb, Hoffmann, Motherwell, Tobey y Tomlin.

1950-51

Da clases en el Yale School of Art and Architecture, New Haven, en la cátedra de Albers, Director del Departamento de Diseño.

1951

Expone en la Egan Gallery de Nueva York. Es su segunda exposición individual. Obtiene un éxito de crítica, pero vende pocos cuadros.

«I Bienal de São Paulo», organizada por el Museo de Arte Moderno de Nueva York.

Participa en la «XVI Muestra Anual Americana». *Excavación* es la obra que culmina su etapa abstracta-surrealista. Se le otorga la medalla Logan y el premio en metálico.

«Muestra de la Calle Nueve». Exposición de la Cooperativa de Artistas. En un principio se celebra en una tienda de la Calle Nueve y más tarde en la Galería Stable. Participan, entre otros muchos, Kline, Motherwell, Pollock, David Smith y Jack Tworokov.

Participa en el symposium «Qué significa el Arte Abstracto para mí», organizado por el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Lee un trabajo sobre este mismo tema (más tarde publicado en el *Boletín* del Museo de Arte Contemporáneo de Nueva York, 1951). El symposium se celebra conjuntamente con la exposición «Pinturas y Escultura Abstractas». Participan, entre otros, Alexander Calder, Stuart Davis, Fritz Glaner, Philip Guston, Hoffmann, Motherwell, Reinhardt y Tomlin.

1952

Pasa los veranos en East Hampton. Realiza gran cantidad de estudios, dibujos y series de pasteles, muchos de ellos de mujeres. Por mediación de Baziotes conoce a Motherwell. Carnegie Institute. «Muestra Internacional de Pintura Contemporánea de la ciudad de Pittsburgh». Durante los años 1955, 58, 61, 64 y 70 sigue estando representada su obra en la Pittsburgh International.

1953

Galería Sidney Janis (Nueva York). Tercera exposición individual: cuadros de mujeres, pasteles y dibujos de 1950-53. School of The Museum of Fine Arts (Boston). Primera exposición retrospectiva. Viaje al Washington Workshop Center of The Arts (Washington D. C.). «II Bienal de São Paulo». Organizada por el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Pasteles abstractos y figurativos y cuadros del periodo 1947-52.

1954

«XXVII Bienal de Venecia». Exposición retrospectiva. Selección a cargo de Andrew C. Ritchie para el Museo de Arte Moderno de Nueva York.

1955

Primeros paisajes urbanos, abstractos como el *Lunes de Pascua*, 1956; continúa pintándolos hasta 1958. Las mujeres y los paisajes empiezan a fundirse. Galería Martha Jackson (Nueva York). Exposición individual: obras de los años 1948-55. Whitney Museum of American Art (Nueva York): «La Nueva década: 35 Pintores y Escultores Americanos».

1956

Nace su hija Lisa. Galería Sidney Janis (Nueva York). Exposición individual: paisajes callejeros abstractos. Amplio reconocimiento de su obra por parte de los coleccionistas europeos y americanos. Los museos empiezan a interesarse por su obra. «XXVIII Bienal de Venecia»: «Los Artistas Americanos Pintan Nueva York». Selección a cargo de Katherine Kuh para el Art Institute de Chicago.

1957

Pinta paisajes amplios y muy simples, y abstractos de avenidas urbanas, como *Palisade*, 1957. Continúa en esta línea hasta 1961. Realiza su primer grabado, un aguafuerte para el poema de Harold Rosenberg *Revenge*. Publicado en 1960. Galería Leo Castelli (Nueva York): «Primera Muestra». Minneapolis Institute of Arts: «Pinturas Americanas, 1945-57».

1958

Visita Venecia. Whitney Museum of American Art (Nueva York), «La Naturaleza en la Abstracción». Viaja por los Estados Unidos hasta entrado el año 1959. El Consejo Internacional del Museo de Arte Contemporáneo de Nueva York organiza la muestra «La Nueva Pintura Americana, según se exhibe en ocho países europeos». La muestra se exhibe por Europa y se presenta en Nueva York en el año 1959.

1958-59

Visita a David Smith en Bolton Landing y a Albers en New Haven.

1959

Pasa el verano en Southampton. Expone paisajes abstractos de avenidas urbanas en la Sidney Janis Gallery.

Museo de Arte Moderno de Nueva York: «Nuevas Imágenes de Hombre».

Kassel (Alemania): «II Documenta'59. Kunst nach 1945».

1959-60

Pasa el invierno en Roma, donde hace esmaltes abstractos en negro sobre papel de dibujo, *Blanco y Negro* (Roma). Trabaja en el estudio de Afro.

1960

Primeros paisajes pastorales abstractos (sigue pintándolos hasta 1963) *Pastorale*, 1963. Inicia nuevas series de mujeres, *Mujer I*, 1961.

Visita San Francisco.

Primeras litografías; dos grabados en blanco y negro realizados en las prensas de la Universidad de California en Berkley por invitación de Nathan Oliviera y George Miyasaku.

Es elegido miembro del National Institute of Arts and Letters.

1961

Comienza a instalarse en The Springs, su casa de East Hampton. Allí trabaja en obras menores, pero conserva su estudio de Nueva York.

Galería Kantor (Beverly Hills). Retrospectiva.

Museo de Arte Moderno de Nueva York: «El Arte del Montaje».

Museo Solomon R. Guggenheim (Nueva York): «Artistas Abstractos Americanos Expresionistas e Imagistas».

1962

Adopta la nacionalidad americana el 13 de marzo.

Comienza a planear la construcción de su estudio en The Springs.

Galería Sidney Janis (Nueva York). Exposición de su obra más reciente.

Galería Allan Stone (Nueva York). Exposición conjunta con Barnett Newman; obras de los años 1932-62.

Seattle World's Fair: «El Arte desde el año 1950».

Embajada Americana en Londres. Galería USIS: «Pintura Americana de Vanguardia». Organizada por H. H. Arnason.

1963

Traslada su residencia de Nueva York a The Springs, en donde todavía vive.

The Jewish Museum (Nueva York): «Blanco y Negro».

1964

Pinta mujeres sobre puertas: *Mujer, Puerto de Sag*, 1964.

Recibe la Medalla del Freedom Award de manos del Presidente Lyndon B. Johnson.

Museo Solomon R. Guggenheim (Nueva York). Guggenheim International Award (Premio Internacional Guggenheim).

Tate Gallery (Londres): «Pintura y escultura de una década», años 1954-64.

Kassel (Alemania): «Documenta III».

1965

Continúa pintando cuadros de mujeres representándolas en solitario o en parejas. Nuevas series de figuras al carboncillo. Exposición retrospectiva en el Smith College Museum of Art, Northampton (Massachusetts). Visita la Hayden Gallery, en el Massachusetts Institute of Technology (Cambridge).

Los Angeles County Museum of Art organiza la exposición «Nueva York: La Primera Generación». Obras de los años 1940 a 1950.

1967

Exposición en M. Knoedler & Co., Inc., Nueva York. Obras de los años 1963-67.
A finales de año viaja a París. Visita el Louvre por primera vez en su vida.
Viaja a Londres donde conoce a Francis Bacon.

1968

Vuelve a los Países Bajos por vez primera desde 1926 con motivo de la inauguración del Museo Stedelijk, de Amsterdam. Gran exposición retrospectiva organizada por el Museo de Arte Moderno de Nueva York.
Viaja a Londres, Nueva York, Chicago y Los Angeles hasta entrado el año 1969.

1969

Comienza a pintar las series *Montauk I*, 1969.
Viaje a Japón. Estudia con interés las técnicas y los materiales de dibujo clásicos japoneses.
Visita Spoleto con ocasión del «Festival dei Due Mondi».
Viaja a Roma y realiza sus primeras esculturas, pequeñas figuras modeladas en barro y más tarde vaciadas en bronce.
Exposición individual de obras de los años 1967-69 en M. Knoedler & Company, Inc., Nueva York.
Exposición individual de dibujos en el Palazzo Anacini de Spoleto durante el «XII Festival dei Due Mondi».
Museo Metropolitano de Nueva York: «Pintura y Escultura en Nueva York, años 1940-1970».
Pasadena Art Museum: «La Pintura en Nueva York de los años 1944 a 1969».

1970

Comienza a modelar figuras en bronce de tamaño natural: *Mujer sentada*, 1970.

1970-71

Realiza series de litografías en blanco y negro en la Hollander Workshop, Nueva York.

1972

Exposición individual en el Baltimore Museum of Art.
Expone sus obras más recientes de pintura y escultura.
Sidney Janis Gallery, Nueva York, Exposición de sus obras más recientes. La exposición es consecuencia del fallo de los Tribunales de Justicia acerca de la disputa mantenida por De Kooning y Janis desde 1965.

1974

Recibe la Brandeis University Creative Arts Award Medal «como reconocimiento a una vida de logros en el campo de la pintura».
La Australian National Gallery de Canberra compra su *Mujer V* pagando por ella el precio más alto que haya obtenido ningún artista americano vivo.
Exposición de dibujos y esculturas en el Walker Art Center de Minneapolis. Viaja por los Estados Unidos.

1975

Nuevas series de óleos en las que se funden el paisaje, las figuras y los elementos abstractos. Continúa con este estilo hasta hoy.
Recibe la Edward McDowell Medal por «su destacada contribución a las artes».
Recibe la Medalla de Oro a la Pintura de la American Academy of Arts and Letters.
Junto con Romare Bearden, Jacob Lawrence y Bill E. Caldwell concibe la creación de la Rainbow Art Foundation para alentar a los artistas jóvenes.
Exposición de nuevas obras en Fourcade, Droll Inc., Nueva York.

1976

Exposición de cuadros y grabados en el Museo Stedelijk de Amsterdam. Expone en el Seattle Museum sus últimos cuadros y esculturas.
Expone sus últimos cuadros en Xavier Fourcade, Inc., Nueva York.
Hirshhorn Museum y Sculpture Garden, Smithsonian Institute, Washington, D. C.: «La Puerta Dorada. Artistas inmigrantes en América, 1876-1976».

1977

Expone sus últimos cuadros en Xavier Fourcade, Inc., Nueva York.
Kassel, Alemania: «Documenta VI».

1978

Exposición en el museo Solomon R. Guggenheim, Nueva York.



15. *Mujer sentada en un banco*, 1972

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.

Arte USA, con textos de Harold Rosenberg, 1977.

Arte de Nueva Guinea y Papúa,
con textos del Dr. B. A. L. Cranstone, 1977.

Marc Chagall, con textos de André Malraux
y Louis Aragon, 1977.

Pablo Picasso, con textos de Rafael Alberti,
Vicente Aleixandre, José Camón Aznar, Gerardo Diego,
Juan Antonio Gaya Nuño, Ricardo Gullón,
Enrique Lafuente Ferrari, Eugenio d'Ors
y Guillermo de Torre, 1977.

Ars Médica, grabados de los siglos XV al XX, con
textos de Carl Zigrosser, 1977.

**III Exposición de Becarios de Artes
Plásticas, 1977/78.**

Francis Bacon, con textos
de Antonio Bonet Correa, 1978.

Arte Español Contemporáneo, 1978.

Bauhaus, 1978.

Kandinsky, con textos de
Werner Haftmann y Gaëtan Picon, 1978.

**IV Exposición de Becarios de Artes
Plásticas, 1978/79.**

