



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

**EXPRESIONISMO ABSTRACTO:
OBRA SOBRE PAPEL
COLECCIÓN THE METROPOLITAN MUSEUM
OF ART, NUEVA YORK**

2000

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



Fundación Juan March



**EXPRESIONISMO
ABSTRACTO
OBRA SOBRE PAPEL
COLECCION THE
METROPOLITAN
MUSEUM OF ART
NUEVA YORK**



BAZIOTES

BROOKS

BULTMAN

DEHNER

FERBER

GOTTLIEB

GUSTON

KAMROWSKI

KLINE

DE KOONING, E

DE KOONING, W

KRASNER

MOTHERWELL

NEWMAN

POLLOCK

POUSETTE-DART

ROSZAK

ROTHKO

SMITH, DAVID

SMITH, TONY

STAMOS

TOBEY

EXPRESIONISMO ABSTRACTO

EXPRESIONISMO ABSTRACTO

OBRA SOBRE PAPEL

Colección The Metropolitan Museum of Art, Nueva York

9 Mayo - 2 Julio, 2000

Fundación Juan March

ÍNDICE

	<u>Págs.</u>
PRESENTACIÓN	5
PRÓLOGO	7
EXPRESIONISMO ABSTRACTO: OBRA SOBRE PAPEL. COLECCIÓN THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART, NUEVA YORK. Por Lisa M. Messinger	9
Baziotes, William	14
Brooks, James	18
Bultman, Fritz	24
Dehner, Dorothy	28
Ferber, Herbert	34
Gottlieb, Adolph	38
Guston, Philip	44
Kamrowski, Gerome	48
Kline, Franz	52
De Kooning, Elaine	58
De Kooning, Willem	62
Krasner, Lee	72
Motherwell, Robert	75
Newman, Barnett	84
Pollock, Jackson	92
Pousette-Dart, Richard	104
Rozak, Theodore J.	108
Rothko, Mark	111
Smith, David	124
Smith, Tony	132
Stamos, Theodoros	135
Tobey, Mark	140
CATÁLOGO DE OBRAS	150

Con la colaboración de **IBERIA**

La Fundación Juan March presenta en Madrid la exposición *Expresionismo Abstracto: Obra sobre papel*. Colección del Metropolitan Museum of Art de Nueva York, integrada por obras del grupo de artistas que trabajaron en Nueva York entre finales de los años treinta y los sesenta dando lugar al movimiento conocido como expresionismo abstracto, una de las corrientes artísticas más influyentes en el arte del siglo XX.

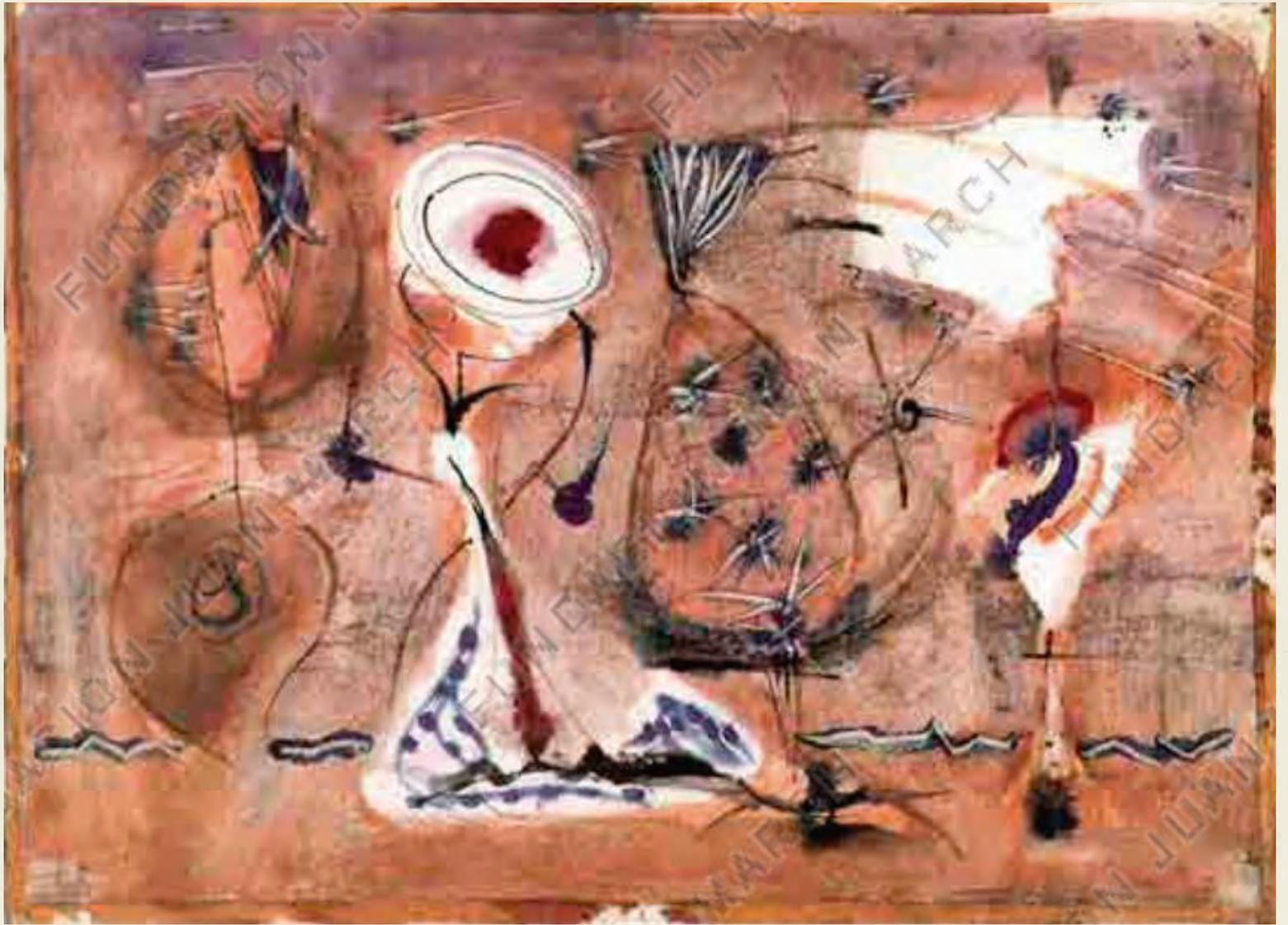
Los artistas que formaron este círculo, algunos de ellos exiliados europeos a consecuencia de la Segunda Guerra Mundial y afincados en Estados Unidos, tenían orígenes diversos tanto en el aspecto social como en el académico o geográfico; sin embargo, todos ellos compartían la necesidad de manifestar a través del arte la conciencia colectiva y personal. No hubo un grupo organizado ni un manifiesto público; cada artista seguía sus propios impulsos, si bien todos coincidían en el mismo objetivo. Para casi todos ellos el dibujo y la pintura sobre papel representaron un medio de expresión independiente, paralelo a sus lienzos, que les permitió la experimentación con nuevas técnicas y materiales no tradicionales, brindándoles la posibilidad de desarrollar sus ideas más innovadoras. Sobre papel exploraron de una manera libre y espontánea la expresión inmediata de sus emociones.

Esta muestra reúne un total de 75 obras sobre papel, realizadas entre los años 1938 y 1969, por 22 artistas: William Baziotés, James Brooks, Fritz Bultman, Dorothy Dehner, Herbert Ferber, Adolph Gottlieb, Philip Guston, Gerome Kamrowski, Franz Kline, Elaine de Kooning, Willem de Kooning, Lee Krasner, Robert Motherwell, Barnett Newman, Jackson Pollock, Richard Pousette-Dart, Theodore J. Roszak, Mark Rothko, David Smith, Tony Smith, Theodoros Stamos y Mark Tobey. La Fundación Juan March ha querido ofrecer esta muestra como continuación a otras exposiciones sobre arte norteamericano del siglo XX que ha organizado en anteriores ocasiones, como las colectivas *Arte USA*, *Minimal Art* y *Colección Leo Castelli*; así como las monográficas dedicadas a De Kooning, Motherwell, Lichtenstein, Cornell, Rauschenberg, Rothko, Hopper, Diebenkorn, Warhol y Wesselmann, entre otros.

Expresamos nuestro agradecimiento al Metropolitan Museum of Art de Nueva York, por su generosidad al prestarnos esta excelente selección de obras y artistas, y en especial a William S. Lieberman, director del departamento de Arte Moderno, y a Lisa M. Messinger, conservadora adjunta del mismo departamento y autora del texto para este catálogo. Es nuestro deseo también agradecer a Philippe de Montebello, director general, y a Mahrukh Tarapor, directora adjunta de exposiciones del mismo Museo, la confianza depositada en nuestra Fundación con motivo de esta muestra, así como en otras colaboraciones entre ambas instituciones.

A todos ellos, así como a cuantas personas han hecho posible la presentación de esta exposición en Madrid, la Fundación Juan March quiere expresar su más sincero reconocimiento.

Madrid, mayo 2000



Fundación Juan March

52. Mark Rothko: Sin título, 1944-46 c.a.

The Metropolitan Museum of Art tiene una fuerte vinculación con el expresionismo abstracto estadounidense desde los años cincuenta, cuando nuestro museo empezó a reunir una soberbia colección de pinturas de gran formato y obras más pequeñas sobre papel de los protagonistas de ese importante movimiento del siglo XX. En la última década esos fondos se han completado y enriquecido aún más con la adición de muchas otras obras sobre papel: de las setenta y cinco que integran la presente selección, treinta y cuatro han entrado en el Metropolitan desde 1990, gracias sobre todo a la generosidad de las familias de los artistas y de unos cuantos coleccionistas entusiastas. Con esta presentación de las creaciones experimentales más íntimas de los expresionistas abstractos tenemos la esperanza de ofrecer nuevos puntos de vista sobre el valor de su arte.

The Metropolitan Museum of Art celebra esta oportunidad de compartir su colección con un público español, y se felicita de haber podido colaborar con la Fundación Juan March en la realización de la exposición y de su catálogo.

Philippe de Montebello
Director
The Metropolitan Museum of Art, Nueva York



Fundación Juan March

21. Franz Kline: *Black Reflections* (Reflejos negros), 1959

EXPRESIONISMO ABSTRACTO: OBRA SOBRE PAPEL

Colección The Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

Lisa M. Messinger

Conservadora adjunta del departamento de Arte Moderno

A comienzos de los años cuarenta, mientras los horrores de la Segunda Guerra Mundial llevaban a preguntarse por el lugar de la humanidad en el mundo, un puñado de artistas estadounidenses, en su mayoría residentes en Nueva York, emprendieron la búsqueda de un arte abstracto capaz de expresar contenidos a tono con la oscuridad de los tiempos. Perteneían a una generación nacida en las dos primeras décadas del siglo y provenían de distintos orígenes sociales y geográficos. No compartían un programa estilístico unitario, pero sí el convencimiento de que el arte debe comunicar verdades universales. Para ellos era un vehículo de expresión de la conciencia general y personal. Entre sus fuentes de inspiración, diversas pero en parte interrelacionadas, estaban el arte moderno europeo, el arte primitivo, la mitología, la psicología y el arte y el pensamiento místico del Lejano Oriente. Lo que esos artistas americanos forjaron durante los años cuarenta y cincuenta, sobre todo en pinturas de gran formato y esculturas, es el movimiento que hoy conocemos con el nombre de expresionismo abstracto, uno de los más importantes e influyentes del arte del siglo XX. Sin embargo, la comunidad de actitud y el intercambio de ideas no les llevó a constituir un grupo organizado ni a proclamar ningún tipo de manifiesto. Jackson Pollock fue el primero que atrajo la atención del gran público a comienzos de los cincuenta, y cuando murió en 1956 el impacto de su arte y del de sus contemporáneos se había extendido rápidamente. Durante la década siguiente, la difusión de exposiciones y publicaciones a otros países hizo que por primera vez el arte estadounidense tuviera reconocimiento internacional. Desde entonces han sido muchos los libros y artículos dedicados a estos artistas en grupo o por separado, pero el expresionismo abstracto y las obras innovadoras creadas bajo su bandera siguen motivando interpretaciones dispares y resistiéndose a una clasificación definitiva.

¿A quién, pues, se puede considerar expresionista abstracto? En distintos momentos se han confeccionado distintas listas; no hay dos iguales, y con demasiada frecuencia se omite a los escultores. Para esta selección se ha escogido a veintidós artistas, representados por setenta y cinco obras de la colección del Metropolitan Museum of Art de Nueva York: William Baziotos, James Brooks, Fritz Bultman, Dorothy Dehner, Herbert Ferber, Adolph Gottlieb, Philip Guston, Gerome Kamrowski, Franz Kline, Elaine de Kooning, Willem de Kooning, Lee Krasner, Robert Motherwell, Barnett Newman, Jackson Pollock, Richard Pousette-Dart, Theodore Roszak, Mark Rothko, David Smith, Tony Smith, Theodoros Stamos y Mark Tobey. En este catálogo y exposición se ha querido tender una amplia red entre los artistas estadounidenses que trabajaron en Nueva York y sus alrededores entre los últimos años treinta y los sesenta. La inclusión de algunos que no entrarían en una definición estricta del expresionismo abstracto, como Gerome Kamrowski, Tony Smith y Mark Tobey, permite explorar de forma más completa el fecundo ambiente donde se desarrolló aquel movimiento intensamente innovador y experimental.

En los últimos quince años se ha prestado seria atención a las obras seminales que los expresionistas abstractos ejecutaron entre 1940 y 1945, sintetizando ideas de las más diversas fuentes visuales y conceptuales. Rara vez, sin embargo, se les ha considerado en grupo solamente a través de sus obras sobre papel, como en esta ocasión. Su extensa producción en este soporte ofrece perspectivas clave para apreciar tanto sus intenciones comunes como sus trayectorias individuales en busca de la expresión personal. Para casi todos estos artistas, el dibujo y la pintura sobre papel fueron cauces de experimentación espontánea. Los dibujos van de la anotación rápida a la composición plenamente elaborada, y en muchos casos dan el primer atisbo de estructuras formales o imágenes inéditas, o suministran un íntimo acceso a la primera materialización de una idea. Su naturaleza experimental ensancha el concepto de dibujo, y de estadio preparatorio y subordinado en el camino hacia la obra acabada lo eleva a medio de expresión independiente y con frecuencia primario. Los dibujos de esta selección corroboran mayoritariamente esa segunda definición, pero también demuestran que los expresionistas abstractos se sirvieron del dibujo de diferentes maneras y con diferentes objetivos artísticos.

Para Willem de Kooning, Franz Kline y Jackson Pollock, tres de los artistas más conocidos del grupo, el camino a la pintura innovadora pasaba directamente por el dibujo. Tanto en el dibujo como en la pintura manejaban líneas gráficas y vehementes que anulaban la demarcación tradicional entre uno y otro medio. Al mismo tiempo que en lienzos monumentales, desarrollaban su imaginaria personal en obras poderosas sobre papel. Pollock hizo centenares de dibujos antes de alcanzar en algunos una

síntesis única de los métodos y los medios del dibujo y la pintura. Esas pinturas sobre papel, aun sin ser nunca estudios para otras obras, conducen derechamente a sus grandes pinturas por goteo y vertido sobre tela. Kline, por su parte, trasladó con frecuencia sus pinturas pequeñas sobre papel, trazo a trazo, a lienzos de gran formato, ayudándose para ello de un instrumento mecánico. En cuanto a Willem de Kooning, fue el gran dibujante de los expresionistas abstractos. Desde su época de estudiante y durante toda su dilatada carrera dibujó con facilidad y talento, empleando el dibujo como receptor para su veloz imaginación y herramienta de elaboración de las composiciones pintadas.

Para otros artistas del expresionismo abstracto, dibujar fue ante todo una manera de descubrir cualidades estéticas de la superficie, la textura y la línea, y también la imaginería que a menudo informó sus pinturas de madurez. En el caso de Mark Rothko, por ejemplo, el uso casi exclusivo de la acuarela durante la década de los cuarenta tuvo particular importancia para el desarrollo de la pintura al óleo posterior, donde velos finos de color producen superficies translúcidas y llenas de luz. Análogamente, las magistrales acuarelas de William Baziotos en los años cincuenta son pequeñas gemas que reflejan la luz brillante de sus cuadros grandes, ejecutados con pigmentos muy diluidos. Los dibujos que a lo largo de los años hicieron Fritz Bultman, Adolph Gottlieb, Philip Guston y Richard Pousette-Dart, como también los de Theodoros Stamos a finales de los cuarenta, son pinturas independientes sobre papel en las que los artistas descubrían los colores, las formas y las texturas superficiales que caracterizarían sus telas de gran tamaño. En Barnett Newman, los dibujos de la década de los cuarenta registran la evolución desde la imaginería orgánica hasta el *zip* drásticamente simplificado. Y a la inversa, en James Brooks la imaginería dibujada es un eco de la que antes se desarrolló en pintura.

De todos los artistas aquí seleccionados, Mark Tobey es el único que trabajó casi exclusivamente sobre papel y en pequeño formato. Junto a Gerome Kamrowski y el escultor Tony Smith, forma un trío de artistas de la época cuyas obras sobre papel, extendidas en un período largo o corto, enlazan con el expresionismo abstracto aunque a ellos mismos no se les considere miembros del grupo.

En torno al núcleo expresionista abstracto de Nueva York hubo varios escultores cuyas construcciones metálicas a menudo tradujeron a tres dimensiones ideas e imágenes relacionadas con la pintura. Al igual que los pintores, esos escultores dibujaron mucho. David Smith, cuya obra corre en paralelo con las investigaciones de Pollock, se valía del dibujo para desarrollar las ideas conceptuales de sus esculturas, que alguien calificó de “dibujos en el aire”. Herbert Ferber y Theodore Roszak

realizaron muchos dibujos como estudios preliminares, en el sentido tradicional, para piezas de metal soldado. Dorothy Dehner, que inició su carrera como pintora, fue una dibujante muy prolífica en los años anteriores a su paso a la escultura.

La gran diversidad de medios y materiales utilizados por los expresionistas abstractos refleja tanto sus actitudes innovadoras hacia el procedimiento y el acabado como su pobreza. Fue seguramente una combinación de los dos factores lo que indujo a Pollock, por ejemplo, a dibujar sobre formularios de banco, y a Kline en hojas de periódico y páginas de la guía de teléfonos. Elaine de Kooning explicó cómo la falta de dinero la obligó a usar papel de envolver para su serie de dibujos de 1948. Casi todos los expresionistas abstractos pasaron estrecheces en sus comienzos, y varios los seguirían padeciendo en menor grado durante toda la vida. Orgullosos de su posición de rebeldes, emplearon de buena gana materiales y técnicas no tradicionales en obras grandes y pequeñas. La expresión inmediata y directa era parte fundamental de su empeño en exteriorizar las emociones más soterradas, y el trabajo en pequeño formato sobre papel daba la posibilidad de explorar, experimentar y reaccionar con espontaneidad sin salirse del radio de lo íntimo. Sobre papel se ha conservado el registro de su pugna por encontrar, renovar constantemente y llevar adelante la expresión visual de sus ideas revolucionarias.

Las decisiones que han configurado la presente selección venían dictadas en parte por la composición de los fondos del Metropolitan Museum of Art. Algunos de los artistas que aquí figuran, por ejemplo, están representados en el museo por muchas obras sobre papel: así se ha podido elegir entre ocho dibujos de Willem de Kooning, doce de Robert Motherwell y cuarenta y una hojas sueltas de Jackson Pollock, además de setenta y una en tres cuadernos. A la inversa, Ad Reinhardt, Clyfford Still y Bradley Walker Tomlin son tres importantes expresionistas abstractos a los que no hubo más remedio que excluir porque de ellos la colección del Metropolitan sólo comprende pinturas sobre lienzo. De todos modos, el panorama es extenso e incluye muchas adquisiciones nuevas: treinta y cuatro de estos setenta y cinco dibujos han sido adquiridos mediante compra, donación o legado después de 1990, y algunos, como la pintura grande de Lee Krasner, no habían sido mostrados hasta ahora por el museo.

**EXPRESIONISMO
ABSTRACTO**

OBRA SOBRE PAPEL

WILLIAM BAZIOTES

1912-1963

William Baziotes llegó a Nueva York desde su ciudad natal, Reading (Pennsylvania), en agosto de 1933 y estudió en la National Academy of Design hasta 1936. En este año fue contratado como profesor por el Federal Art Project de la Works Progress Administration (WPA/FAP)¹, y en 1938 se incorporó al programa de pintura de caballete de la WPA. Ya antes de trasladarse a Nueva York conocía la poesía simbolista de Charles Baudelaire, Paul Valéry y otros escritores, y adoptó su idea de las “correspondencias”, según la cual una sola imagen puede encerrar múltiples connotaciones.

En los años cuarenta conoció a muchos de los expresionistas abstractos de Nueva York y también a varios de los surrealistas refugiados en Estados Unidos, entre ellos Matta (Roberto Matta Echaurren) y Gordon Onslow Ford. Impulsado por esas amistades, hacia 1940-1941 empezó a ensayar nuevas técnicas artísticas como la que describiría Gerome Kamrowski: “Baziotes hablaba con entusiasmo de las nuevas libertades y técnicas de la pintura, y, fijándose en los botes de laca, preguntó si podía usarla para enseñarle a Pollock a tirar el pigmento... una tela en la que yo había estado derramando pintura... no llevaba buen camino... entonces Bill [Baziotes] empezó a derramar churretes y gotas de pintura blanca sobre la tela. Le pasaba la espátula a Jackson [Pollock] y Jackson, con intensa concentración, esparcía la pintura desenfrenadamente”². El resultado de aquel encuentro fue un lienzo pintado en colaboración que es una de las primeras pinturas hechas por goteo.

Por medio de Matta, Baziotes conoció en 1941 a Robert Motherwell, que compartía su interés por el arte surrealista y la poesía simbolista. Juntos practicaron el automatismo, creando cuadros más pictóricos y abstractos que sus modelos surrealistas. Explicaba Baziotes: “Yo no sigo un sistema particular cuando empiezo un cuadro. Cada cuadro tiene su evolución. Uno puede empezar con unas cuantas zonas de color sobre la tela, otro con una multitud de líneas, y otro quizá con una profusión



Fundación Juan March

1. *Florida Seascape (Marina de Florida)*, 1945

WILLIAM BAZIOTES



Fundación Juan March
2. *Cobra*, 1957

de colores. Cada comienzo sugiere una cosa. Una vez que yo noto la sugestión, empiezo a pintar intuitivamente. Entonces la sugestión pasa a ser un fantasma al que hay que atrapar y dar realidad. Mientras trabajo, o cuando la pintura está acabada, el tema se revela”³. Ese enfoque fue central en el expresionismo abstracto.

A lo largo de toda su carrera Baziotes hizo muchos dibujos que eran obras de arte independientes, nunca estudios para pinturas. *Florida Seascape* (Marina de Florida) (cat. nº 1), que data del verano de 1945, está poblado por formas biomórficas ondulantes que insinúan un despliegue de animales y plantas exóticas. Formas biomórficas e imágenes marinas aparecen también en la producción contemporánea de Adolph Gottlieb, Mark Rothko y Theodoros Stamos como evocaciones del pasado primordial del hombre. Los temas de Baziotes tienen un subtexto serio, pero es frecuente que estén animados por su estilo de dibujo delicado y alegre. En *Florida Seascape* por ejemplo, las caprichosas líneas discontinuas recuerdan el rastro desordenado que dejan las aves en la arena húmeda.

A partir de 1947 sus composiciones se reducen a lo esencial: menos formas, colores más sutiles y una superficie pictórica muy simplificada. Desde 1950 el medio que escogió para dibujar fue siempre la acuarela, con aguadas muy diluidas y líneas a lápiz. *Cobra*, de 1957 (cat. nº 2), ejemplifica esa producción tardía: sus medias tintas muy armonizadas, aguamarina abajo y arriba una mezcla de verdes y marrones, producen “la quietud y el silencio”⁴ de los que un crítico dijo que eran absorbentes “como si los pigmentos estuvieran ligados con el aglutinante del sueño”⁵. Como señaló el propio Baziotes: “Yo quiero que mis cuadros surtan efecto muy despacio, que obsesionen y persigan”⁶. Durante los años cincuenta, cuando trabajaba con lentitud y meditación, completando sólo uno o dos óleos al año, el papel vino a ser un vehículo rápido y más inmediato para elaborar su imaginaria y sus composiciones.

¹ La Works Progress Administration fue un organismo creado en 1935 por el presidente Franklin Delano Roosevelt para dar empleo a artistas durante la Depresión con cargo a los fondos públicos. En 1939, al entrar a formar parte de la Federal Works Agency, pasó a llamarse Work Projects Administration.

² Gerome Kamrowski en carta a William Rubin, 10 de abril de 1975; texto reproducido en Mona Hadler, “William Baziotes: Four Sources of Inspiration”, en *William Baziotes: A Retrospective Exhibition*, cat. de exp. (Newport Beach (California), Newport Harbor Art Museum, 1978), pág. 83.

³ Baziotes en una declaración titulada “I Cannot Evolve any Concrete Theory”, *Possibilities*, I, 1 (invierno de 1947), pág. 2.

⁴ Baziotes en una entrevista inédita con Donald Paneth, enero de 1952, pág. 7, Archives of American Art, William Baziotes Papers.

⁵ Harold Rosenberg en Irving H. Sandler, “Baziotes: Modern Mythologist”, *Art News*, LXIII, 10 (febrero de 1965), pág. 66.

⁶ Baziotes en Paneth, *loc. cit.*

JAMES BROOKS

1906-1992

La posición de James Brooks en la primera generación de expresionistas abstractos ha quedado a veces en el olvido o en la sombra porque Brooks estuvo ausente de Nueva York durante los primeros años cruciales en los que el grupo desarrolló y diseminó sus ideas. Mientras Brooks servía en el ejército de los Estados Unidos de 1942 a 1945, artistas como William Baziotés, Philip Guston, Robert Motherwell, Jackson Pollock, Ad Reinhardt y Mark Rothko empezaban ya a exponer en las galerías neoyorquinas. De vuelta en 1945, Brooks abandonó el realismo social por las ideas del expresionismo abstracto, aunque no hizo su primera exposición individual en Nueva York hasta 1950, y reanudó sus contactos con varios de los expresionistas, entre ellos Bradley Walker Tomlin, con quien compartió estudio en 1931, y Philip Guston y Jackson Pollock, a quienes había conocido gracias a la Works Progress Administration a finales de los años treinta.

A mediados y finales de los cuarenta experimentó con distintas técnicas y medios antes de hacer un descubrimiento casual en 1948: pegaba elementos de papel a manera de collage sobre sus lienzos pintados, y le llamaron la atención las manchas de forma irregular que producía la cola en el reverso de la tela. Esa inspiración le sirvió de punto de partida para teñir deliberadamente el anverso de otras telas con pintura diluida¹. De esa técnica nacieron sus pinturas hechas con aguadas finas de color sobre el lienzo sin encolar a finales de los cuarenta y en la década siguiente. Las etéreas y homogéneas superficies resultantes le aliaron con los expresionistas abstractos que practicaban la pintura de campos de color. En la misma época creó composiciones similares sobre papel, pero la superficie menos absorbente del papel impedía que el óleo y el gouache se fundieran como en las telas sin cola; los colores y las formas quedaban más vibrantes y diferenciados, y más visible la pincelada. Las tres obras sobre papel de 1951, 1952 y 1953 aquí seleccionadas (cat. nº 3, 4 y 5) dan ejemplo de su primer estilo en el expresionismo abstracto.

Desde 1960 dibujó casi exclusivamente en blanco y negro. *Número 4-1960*, 1960 (cat. nº 6); está realizado con polímero acrílico² diluido con aceite, que con el tiempo produjo unas inesperadas aureolas alrededor de alguna de las manchas.

Para Brooks el dibujo era una actividad paralela pero subordinada a la pintura sobre lienzo que le permitía madurar las ideas pictóricas a escala menor y de manera rápida y barata. Siguió simultaneando ambas cosas hasta 1985, pero en los siete últimos años de su vida trabajó únicamente sobre papel. Hasta el final persiguió el ideal expresionista abstracto de “la libertad de actuar más por impulso... ser irresponsable, en cierto sentido... utilizar el medio de una manera nueva, una manera accidental, si fuera posible”³.

¹ La posibilidad de que la técnica de Brooks influyera en otros expresionistas abstractos no se ha estudiado, pero hay algún indicio de que pudo inspirar a Pollock en su serie de dibujos a tinta sobre papel de arroz de 1951. Brooks describió el procedimiento de sus manchas en un coloquio del grupo que tuvo lugar en el Studio 35 de Nueva York en abril de 1950.

² La pintura acrílica se inventó en los años cincuenta y se popularizó en los sesenta. Hay tipos solubles en aceite y otros solubles en agua.

³ Brooks en April Kingsley, “James Brooks: Critique and Conversation”, *Arts Magazine*, XLIX, 8 (abril de 1975), pág. 56.







Fundación Juan March

5. Sin título, número 1, 1953



FRITZ BULTMAN

1919-1985

Fritz Bultman fue un artista versátil que a lo largo de más de cuatro decenios (hacia 1941-1985) reflejó en pinturas, dibujos, collages y esculturas el lado gestual del expresionismo abstracto, el mismo que practicaban, por ejemplo, Willem de Kooning, Franz Kline y Robert Motherwell. Había estudiado en la escuela de arte de Hans Hofmann de 1938 a 1942¹, y compartió con Adolph Gottlieb y Barnett Newman el interés por los mitos clásicos y el arte tribal, particularmente el arte amerindio².

Los dos gouaches de Bultman aquí seleccionados –*Red, Ochre and White* (Rojo, ocre y blanco) de 1952 (cat. nº 7), y *Blue I* (Azul I) de 1958 (cat. nº 8)– demuestran la intensidad material y emocional que ponía en su obra. En ambos destacan la viveza del color y la fuerza de la pincelada, y la pintura se mezcla con el dibujo como en tantas otras obras del expresionismo abstracto. Son comparables en todos los aspectos con lo que producían los pintores de la primera generación de ese movimiento, y sin embargo la pertenencia de Bultman al grupo ha estado prácticamente olvidada hasta hace poco³. De él escribiría Robert Motherwell: “[Fue] uno de los pintores más espléndidos, radiantes e inspirados de mi generación, y entre todos ellos fue el radicalmente, escandalosamente, infravalorado”; pero, añadía Motherwell, “no tuvo habilidad para jugar al juego de las galerías de Nueva York”⁴.

Bultman también quedó fuera de un incidente que iba a ser clave para la historia del expresionismo abstracto. En mayo de 1950 firmó con otros diecisiete pintores y diez escultores una carta de protesta contra la organización de la exposición del Metropolitan Museum of Art “American Painting Today - 1950”, a cuyo comité de selección acusaban de ser contrario a la pintura moderna⁵. Pero cuando en noviembre del mismo año se tomó la famosa fotografía de grupo que publicó la revista *Life* con el título de “Los Irascibles”, Bultman se encontraba en Italia estudiando la fundición del bronce. Como ha escrito April Kingsley, “esa foto estaba destinada a servir de

instrumento de identificación de la Escuela de Nueva York. No estar en ella significaría no ser considerado expresionista abstracto”⁶.

Bultman acabó pocas pinturas al óleo entre 1952, año de una muestra individual en la Kootz Gallery de Nueva York, y su siguiente exposición en 1958. En cambio su creatividad halló cauce en sus muchas obras sobre papel, de las que son buen ejemplo las dos que aquí se presentan.

¹ Allí hizo amistad con Gerome Kamrowski y Lee Krasner, otros dos alumnos de Hofmann también relacionados con el expresionismo abstracto; fue Krasner quien le presentó a Jackson Pollock en 1940.

² En 1949 Bultman pintó varias composiciones abstractas, por ejemplo *The Hunter* (esmalte y óleo sobre celotex, 151,7 x 122,2 cm, The Metropolitan Museum of Art, Fondo Kathryn E. Hurd, 1994 (1994.283)), relacionadas con el mito griego de Acteón, el cazador transformado en ciervo por la diosa Artemisa. Referencias parecidas a la mitología se encuentran en la producción de Barnett Newman pocos años antes, por ejemplo *The Song of Orpheus*, de 1944-1945, en este catálogo (figura 36).

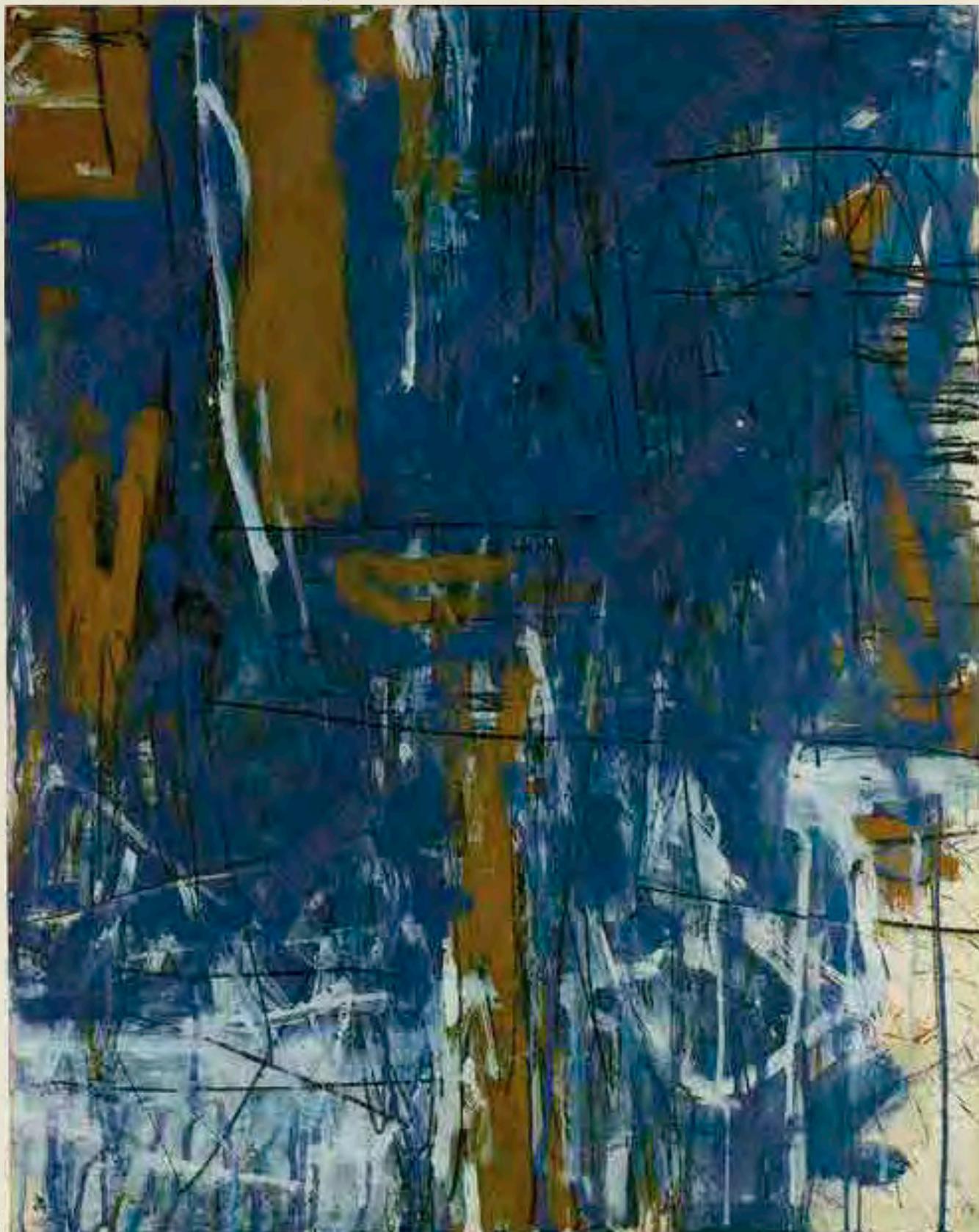
³ Véanse April Kingsley, *The Turning Point: The Abstract Expressionists and the Transformation of American Art* (Nueva York, Simon & Schuster, 1992), y *Fritz Bultman: A Retrospective*, cat. de exp. (Nueva Orleans, New Orleans Museum of Art, 1993).

⁴ Robert Motherwell, “A Tribute to Fritz”, en *Fritz Bultman: A Retrospective*, pág. 9.

⁵ Entre los firmantes estaban los miembros más importantes del grupo expresionista abstracto: Baziotes, Brooks, W. de Kooning, Gottlieb, Motherwell, Newman, Pollock, Poussette-Dart, Rothko, Stamos, Still, Tomlin, Ferber, Smith y Roszak. La carta se publicó en el *New York Times*.

⁶ Kingsley, *The Turning Point*, pág. 100.





Fundación Juan March
8. *Blue I (Azul I)*, 1958

DOROTHY DEHNER

1901-1994

Dorothy Dehner, hoy más conocida como escultora, empezó estudiando dibujo y pintura en la Art Students League de Nueva York (1925-1931), donde en 1926, siguiendo su consejo, se matriculó David Smith, que en esa época también pintaba. Dehner y Smith estuvieron casados de 1927 a 1952. En los años treinta vivieron en Nueva York y tuvieron buena amistad con los pintores William Baziotes, Adolph Gottlieb y Mark Rothko. En 1940 se mudaron a una granja de Bolton Landing, unas doscientas millas al norte de Nueva York, pero nunca dejaron de volver a la ciudad para visitar a los amigos y ver exposiciones de arte.

Los dibujos de Dehner en el segundo quinquenio de los años cuarenta manejan un repertorio de imágenes y temas que los sitúan en el expresionismo abstracto. De entonces data una serie de extraños paisajes surrealistas poblados por seres humanos y animales esqueléticos: un soberbio ejemplo es *Buckingham Palace/Doom Overhead* (Palacio de Buckingham / Ruina en las alturas) (cat. nº 9), donde un ave prehistórica y un pez fosilizado se ciernen, amenazadores como bombarderos, sobre la mansión de la familia real británica. Esa imaginería esquelética, que en muchos casos tenía su origen en los restos de dinosaurios expuestos en el American Museum of Natural History de Nueva York, se encuentra también en otros artistas del momento, como Baziotes y David Smith (*Medallas al deshonor*). En esta obra de Dehner el título y la fecha de 1946 aluden a la Segunda Guerra Mundial, que es otro tema recurrente en los comienzos del expresionismo abstracto. Dos años después, en 1948, su estilo dio un vuelco espectacular hacia la abstracción lineal, mientras su permanente interés por las ciencias naturales se manifestaba en una serie de dibujos biomórficos de delicado trazo, basados en un texto científico¹, que recuerdan pinturas y dibujos ligeramente anteriores (comienzos y mediados de los cuarenta) de Baziotes, Newman y Rothko (véanse las ilustraciones cat. nº 1, 36, 38 y 51 a 55).

Al año siguiente, 1949, Dehner trasladó su atención de lo orgánico y biomórfico a las configuraciones geométricas y arquitecturales. La forma angulosa y sagital de *Target* (Blanco) de 1950 (cat. nº10), probablemente procede de las de los establos cercanos a Bolton Landing². Durante varios años siguieron apareciendo estructuras geométricas en sus dibujos afines a las esculturas metálicas abiertas que hizo David Smith aproximadamente entre 1947 y 1954. De hecho, la linealidad de la forma en los dibujos de Dehner refleja la tesis de Smith de que la escultura no es cuestión de peso y masa, sino de energía traducible a planos y líneas. Cuando ella misma hizo esculturas de madera y de metal, desde 1955 hasta la década de 1980, siguió aplicando esa idea.

En aspectos de estilo, tema y técnica, dibujos como *Target* parecen inspirados en Paul Klee, a quien el Museum of Modern Art neoyorquino dedicó una exposición en 1949³. Acaso para conseguir efectos similares ideó Dehner un interesante método de aplicar la acuarela y la tinta al papel: “Trabajaba sobre un cristal puesto encima de la mesa de dibujo. Humedecía el papel con una esponja por los dos lados. Se adhería con fuerza al cristal, y descubrí que así podía hacer una línea maravillosa; se corría un poco, pero la dirección era perfecta”⁴. Siempre dibujaba sobre una mesa, y casi siempre de pie para poder moverse alrededor de la obra y trabajar desde todos los lados. Otros artistas del expresionismo abstracto emplearon sistemas parecidos para pintar y dibujar, en especial Jackson Pollock, que “brincaba” alrededor de la tela puesta en el suelo. Es claro que el elemento aleatorio entraba en el método de trabajo de Dehner, pero también entendía el acto de creación como una alianza entre el artista y la obra en la que cada uno de ellos ejercía parte del control sobre el resultado final. En 1994 recordaba que su costumbre era ponerse a dibujar con “un sentimiento más que un pensamiento. Yo no decía: ‘Ahora voy a hacer una cosa de aire cubista’. Ni mucho menos . . . yo sólo sabía lo que quería hacer... nunca sabía cómo iba a salir. Tenía la idea, mientras trabajaba en ella, de que la imagen se creaba sola y que, a la vez que yo la alumbraba, ella sola crecía... como un niño”⁵.

Durante el primer cuarto de siglo de su carrera, antes de hacer escultura, el dibujo fue la principal vía de salida de sus energías creativas. Después fue una actividad constante y paralela a la escultura, pero ya no el foco primario. Más que bocetos para las pinturas o esculturas contemporáneas, sus dibujos eran obras de arte independientes y acabadas.

Como tantas otras mujeres artistas de la misma generación, sobre todo las casadas con artistas, Dehner reprimió sus ambiciones personales para no competir con la pujante carrera de su marido y tomar sobre sí las obligaciones

domésticas. Hasta después de disuelto su matrimonio no empezó a afirmar su identidad artística propia y a buscar y recibir el reconocimiento que merecía desde mucho tiempo atrás.

¹ Las imágenes de Dehner se basaban directamente en ilustraciones del libro de Ernst Haeckel *Kunstformen der Natur*, que había comprado en una librería de segunda mano.

² En un aguafuerte posterior de Dehner, *The Barn in Bolton* (1952), la composición de *Target* se dispone en sentido vertical, de modo que la flecha apunta hacia arriba como un tejado.

³ En una entrevista inédita con Ann Helene Iversen que tuvo lugar el 30 de marzo de 1994 (Department of Modern Art Archives, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York), Dehner, que tenía entonces noventa y dos años, aún recordaba vivamente la primera pintura que vio de Klee, más de sesenta años atrás, en Europa: una "pintura pequeña [acuarela] maravillosa... amarillo con nada más que líneas negras, y el amarillo así como acuático, no un simple amarillo todo igual. Era como si se moviera con agua, y a mí me pareció hermoso".

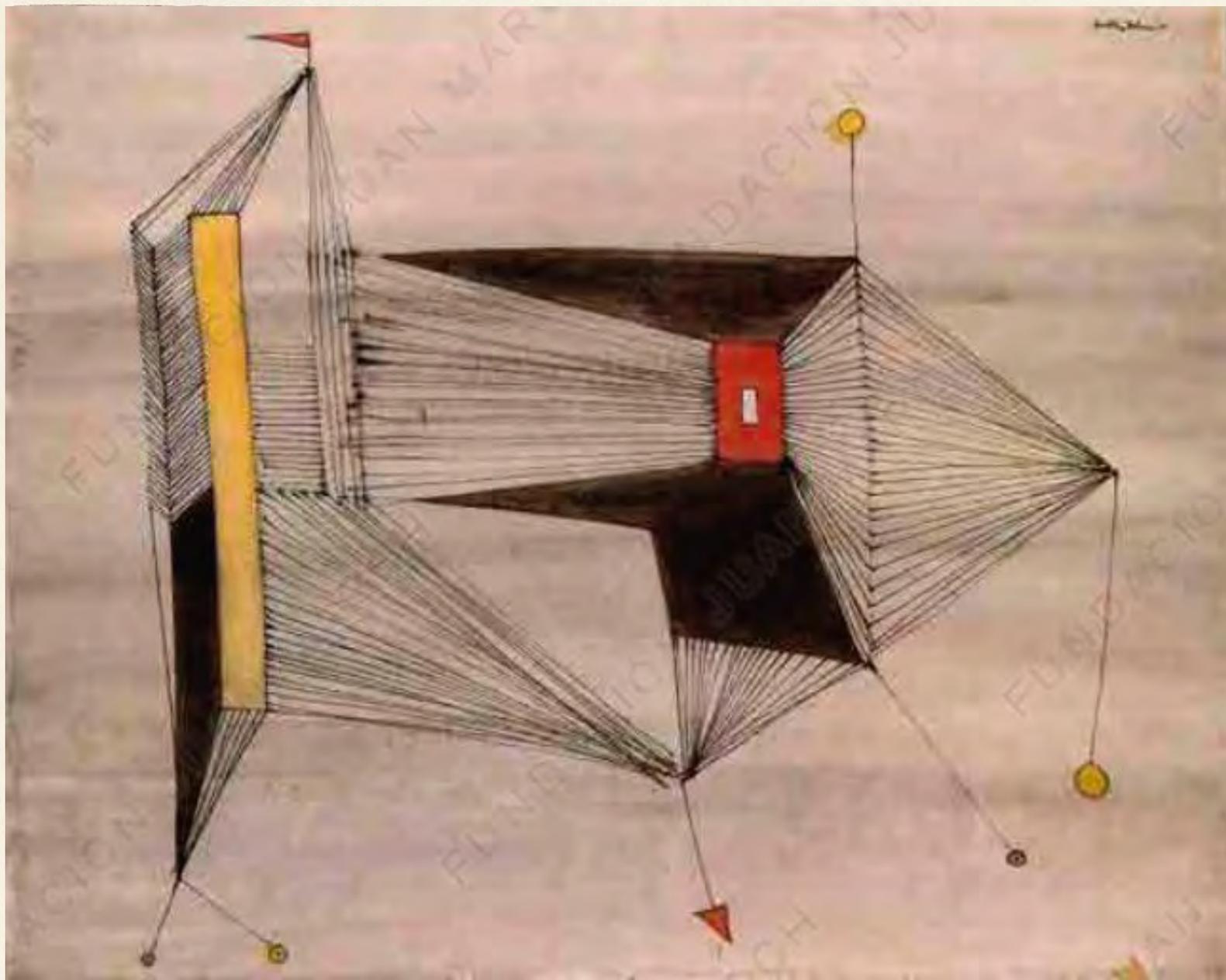
⁴ Dehner en la entrevista con Iversen citada en la nota anterior.

⁵ *Ibidem*.



9. *Buckingham Palace/Doom Overhead* (Palacio de Buckingham/Ruina en las alturas), 1946

10. *Target (Blanco)*, 1950



HERBERT FERBER

1906-1991

Herbert Ferber¹ es uno de los escultores más sobresalientes vinculados al expresionismo abstracto, al lado de Ibram Lassaw, Theodore Roszak y David Smith. A comienzos de los años cincuenta, mientras los pintores del grupo iban conquistando el reconocimiento en Nueva York, Ferber participó activamente en sus exposiciones y tribunas. Sus esculturas de metal soldado se exhibieron en el Museum of Modern Art y el Whitney Museum of American Art, e individualmente en dos de las galerías más vanguardistas de Nueva York, la Betty Parsons Gallery en 1950 y 1953 y la Kootz Gallery en 1955. A través de esas actividades conoció a los pintores William Baziotés, Adolph Gottlieb, Jackson Pollock, Theodoros Stamos, Clyfford Still y Bradley Walker Tomlin. Robert Motherwell y Mark Rothko fueron dos de sus mejores amigos².

Se había iniciado como pintor en los primeros años treinta, pero aplicó sus energías casi exclusivamente a la escultura. Sus primeras piezas, fechables hacia 1932, eran figuras ciclópeas talladas en madera y piedra. A mediados de los cuarenta, sin embargo, influido por las esculturas y dibujos surrealistas de Henry Moore, empezó a hacer esculturas de metal cada vez más abstractas y lineales, con muchos huecos. Para Ferber el metal ofrecía posibilidades compositivas nuevas que no era fácil lograr en piedra o madera, y la más importante de ellas era la ilusión de formas suspendidas en el espacio.

En sus primeros metales, fundidos hacia 1945-1947, suprimió todo elemento narrativo o descriptivo. En su lugar insinuaba una presencia humana con formas de aspecto orgánico creadas sólo a base de siluetas finas. Cuando se mostraron en una exposición individual de la Betty Parsons Gallery en 1947-1948, Barnett Newman escribió en el catálogo: "La línea esquelética de Ferber, por la majestad de su libertad abstracta, toca en la base heroica de la naturaleza de cada hombre... Al insistir en el gesto heroico, y sólo en el gesto, el artista ha convertido el estilo heroico en propiedad de cada uno de nosotros, y de paso lo ha transformado de arte público en arte

personal. Porque cada hombre es, o debería ser, un héroe para sí mismo”³. La capacidad del arte abstracto para evocar cualidades humanas intangibles y hacer de cada hombre “un héroe” era central en el pensamiento mítico de los expresionistas abstractos a finales de los cuarenta. En 1948 Ferber empezó a hacer construcciones de metal soldado que por su fluida linealidad se pueden comparar con el efecto de las pinturas de pigmento derramado de Pollock.

El dibujo sin título de esta selección (cat. nº 11) es uno de los estudios preparatorios que hizo en los años sesenta para la serie de esculturas tipo jaula titulada *Homage to Piranesi* (Homenaje a Piranesi)⁴. En el dibujo como en la escultura, Ferber pensaba “en términos de formas suspendidas en el espacio y luchando con él”⁵. Contenido en la jaula trapezoidal, un amasijo de cintas retorcidas se fusiona en macizo estrellado. Las palabras que siguen, aunque escritas más tarde para calificar la obra de Ferber en general, servirían para describir este dibujo: “Sus obras expresionistas abstractas, de barroca exageración, estaban saturadas de símbolo y mito. Llenas de movimiento expresivo, insinuaban figuras en vuelo, flora y fauna, formas de huesos y fósiles”⁶. Durante casi cincuenta años, en esculturas y dibujos, Ferber defendió los ideales de los expresionistas abstractos mucho después de que otros miembros del grupo dejaran de hacer arte o se pasaran a otros modos de expresión artística.

¹ Su nombre completo era Herbert Ferber Silver. En 1930 se diplomó en odontología, y trabajó a tiempo parcial en la enseñanza de esa especialidad en la neoyorquina Universidad de Columbia. En 1933, a fin de diferenciar sus dos carreras, adoptó el nombre de Herbert Ferber para la actividad artística.

² Ferber pronunció el elogio fúnebre de Rothko en 1970 y fue nombrado tutor de su hija. Aparte de sus esculturas hizo pinturas al óleo, entre 1959 y 1963 y en la década de 1970, que reflejan la influencia de Rothko.

³ Barnett Newman, ensayo del catálogo *Ferber: Sculpture* (Nueva York, Betty Parsons Gallery, 1947), s. n.

⁴ Admiraba la obra de Giovanni Battista Piranesi, famoso aguafuertista italiano del siglo XVIII, por su “utilización de un espacio interior profundo” (Herbert Ferber, “Artist Questionnaire”, 23 de mayo de 1966, Department of Modern Art Archives, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York). La disposición de las formas en este dibujo lo enlaza con la escultura del Metropolitan Museum *Homage to Piranesi II*, aunque no sea un estudio preparatorio: *Homage to Piranesi II*, 1962-1963, cobre y latón, 228,6 x 118,1 x 118,1 cm, The Metropolitan Museum of Art, donación de William Rubin, 1965 (65.245).

⁵ E. C. Goosen, *Herbert Ferber* (Nueva York, Abbeville Press, 1981), pág. 119.

⁶ Grace Glueck, “Obituary”, *The New York Times*, 21 de agosto de 1991, pág. B18.

11. Sin título, 1962



ADOLPH GOTTLIEB

1903-1974

En 1941 Adolph Gottlieb y Mark Rothko, a quienes unía una gran amistad desde aproximadamente 1930, establecieron una correlación entre la ansiedad producida por el estallido de la Segunda Guerra Mundial y lo que en los pueblos antiguos era “reconocer y aceptar la brutalidad del mundo natural y la perpetua inseguridad de la vida”¹. Pensaban que el arte debía reflejar el entronque del hombre contemporáneo con el pasado, y se propusieron crear símbolos universales capaces de expresar esa continuidad. Hacía falta un nuevo tipo de contenido, y en junio de 1943 Gottlieb, Rothko y Barnett Newman firmaron la primera declaración formal al respecto en una carta ahora famosa que se publicó en el *New York Times*².

En aquel año, Gottlieb empezó a hacer unas composiciones que llamó “pictografías”, en alusión a las pinturas rupestres prehistóricas, y que más tarde describiría así: “Empezaba haciendo una división arbitraria de la tela en zonas aproximadamente rectangulares, y mediante el proceso de asociación libre ponía distintas imágenes y símbolos en esos compartimentos... Ningún diseño lógico ni racional guiaba la colocación... después, cuando se combinaban todas aquellas imágenes y símbolos, no se podían leer como un jeroglífico. No tenían conexión directa unos con otros... al producirse yuxtaposiciones extrañas surgía un nuevo tipo de significado, un nuevo tipo de significado brotaba de esa yuxtaposición”³.

En 1947 Gottlieb habló del sentido que encerraban sus pictografías y la importancia de ese sentido para el mundo contemporáneo: “La misión del artista ha sido siempre, por supuesto, ser hacedor de imágenes. Distintos tiempos requieren distintas imágenes. Hoy, cuando nuestras aspiraciones se reducen a un intento desesperado de escapar del mal y corren tiempos de desconcierto, nuestras imágenes obsesivas, subterráneas y pictográficas son la expresión de la neurosis que es nuestra realidad. A mi juicio, existe una llamada abstracción que no tiene nada de abstracción. Todo lo contrario, es el realismo de nuestro tiempo”⁴.



Fundación Juan March
12. *Signs for Magic* (Signos para la magia), 1946

Dos de los dibujos de esta selección, *Signs for Magic* (Signos para la magia) de 1946 (cat. nº 12) y *Pictograph* (Pictografía) de 1948 (cat. nº13), dan idea de la gran variedad de colores, vehículos e imágenes que el artista fue capaz de explorar dentro de los parámetros del formato pictográfico. Lo mismo que sus restantes pictografías sobre papel, estas composiciones nacieron como obras de arte independientes, no estudios para pinturas. La imaginería de ambas hojas comprende ojos, cabezas, miembros y torsos separados, junto a otras figuras y líneas más crípticas. El crítico británico Lawrence Alloway señaló que cada vez que Gottlieb “se enteraba de que alguna de sus pictografías llevaba asociado un sentido anterior, renunciaba a usarla. Los signos debían ser evocadores pero libres”⁵.

En todas las pictografías de Gottlieb se evidencia su conocimiento del arte africano y amerindio, así como del cubismo y el surrealismo. Su colección personal de objetos africanos, precolombinos y de Oceanía, y su familiaridad con objetos similares de las colecciones de dos museos neoyorquinos, el Brooklyn Museum y el American Museum of Natural History, fueron una fuente de inspiración directa para *Pictograph*. En *Signs for Magic* parece mirar más hacia el ejemplo dado por modernos europeos como Paul Klee, Joan Miró y Pablo Picasso⁶, aunque la paleta de marrones, ocre, naranjas, blancos y negros indica también una influencia del arte primitivo. La asociación libre, el descubrimiento casual y las revisiones eran parte esencial de su proceso creativo, y el resultado es una superficie muy trabajada tanto en las pinturas al óleo como en las obras sobre papel.

Gottlieb siguió haciendo pictografías hasta 1953, pero su imaginería representacional diferencia esa producción de las imágenes más abstractas que en esa época hacían los restantes expresionistas. Ya en 1951 reducía también sus composiciones sobre lienzo a unas pocas formas abstractas (véase ilustración cat. nº 14). En vez de cuadrangular la tela, la partía sólo en dos grandes áreas apaisadas. Esa división horizontal del espacio sugería vagamente una relación de tierra y cielo o mar y cielo, y le llevó a titular esas obras “Paisajes imaginarios”, aunque siempre negó que el paisaje en sí fuera su contenido. La intención era puramente formal: ver qué conflictos visuales se podían crear y resolver dividiendo la composición en dos zonas y situando en cada una elementos sugerentes de oposiciones polares (movimiento frente a estasis, espontaneidad frente a planificación, apertura frente a densidad, etc.). En la zona de arriba solía pintar unos cuantos orbes o rectángulos flotantes de colores densos; la de abajo la llenaba de “vientos o figuras activos, lineales”⁷.

La serie de paisajes imaginarios condujo directamente a la última serie de Gottlieb, los *Bursts* (Estallidos), que empezó a hacer en 1957. Representan una nueva



Fundación Juan March
13. *Pictograph* (Pictografía), 1948

simplificación, esta vez del formato de paisaje imaginario en sus ingredientes esenciales, con uno o varios orbes por encima de una zona de pintura gestual. En esa época se le atribuye haber dicho: “La abstracción no es una limitación, es una liberación”⁸.

¹ Adolph Gottlieb y Mark Rothko, “The Portrait and the Modern Artist”, emitido en el programa “Art in New York” de WNYC Radio el 13 de octubre de 1943; transcripción en Adolph and Esther Gottlieb Foundation Archives, Nueva York.

² El texto íntegro de esa carta se encuentra en Clifford Ross (comp.), *Abstract Expressionism: Creators and Critics – An Anthology* (Nueva York, Harry N. Abrams, 1990), págs. 205-207.

³ Gottlieb en una entrevista con Jeanne Siegel, WBAI Radio, mayo de 1967, Nueva York; transcripción en la Museum of Modern Art Library.

⁴ Gottlieb en “The Ides of Art”, *Tiger’s Eye*, 1, 2 (diciembre de 1947), pág. 43.

⁵ Lawrence Alloway, “Melpomene and Graffiti”, *Art International*, 12 (abril de 1968), págs. 21-22.

⁶ Hay semejanzas entre *Signs for magic* y un par de pinturas de Picasso, las dos tituladas *Tres músicos* (1921), una en la colección del Museum of Modern Art de Nueva York y la otra en el Philadelphia Museum of Art, que se reprodujeron en el libro del Museum of Modern Art *Picasso: Fifty Years of his Art*, publicado en 1946, el año en que Gottlieb pintó *Signs for magic*.

⁷ Gottlieb en una entrevista con Martin Friedman, agosto de 1962; texto reproducido en Sanford Hirsch, *Adolph Gottlieb Paintings in Transition: Pictograph into Burst*, Nueva York, s. n.

⁸ Gottlieb en Selden Rodman, *Conversations with Artists* (Nueva York, Devin-Adair Co., 1957), pág. 89.



PHILIP GUSTON

1913-1980

Philip Guston se acreditó como expresionista abstracto con las pinturas y dibujos que realizó en 1950 y 1951. Aunque hacía años que tenía amistad con muchos del grupo¹, su obra había sido representacional y narrativa hasta poco antes. Su transición a la abstracción gestual fue bastante brusca comparada con la de la mayoría de los pintores del movimiento, que tardaron varios años en desarrollar los estilos característicos de su madurez. Las abstracciones de Guston hicieron su primera aparición en una serie de esquemáticos dibujos a pluma de monumentos arquitectónicos y escenas callejeras hechos en 1948-1949, durante sus viajes por Europa con un Prix de Rome y una beca de la American Academy of Arts and Letters. Poco después, entre 1950 y 1954, hizo un notable conjunto de dibujos a tinta negra sobre papel blanco en los que una multitud de trazos de pluma se arraciman en el centro reducidos a signos elementales.

Lo principal para Guston fue siempre la pintura, pero en el curso de sus cincuenta años de carrera volvió al dibujo con frecuencia; trabajaba sobre papel en ciclos que a veces se prolongaban durante varios años, asimilando allí los cambios antes de llevarlos al formato grande de las telas. Pocos de sus dibujos, sin embargo, nacieron como bocetos preliminares para una pintura determinada. Él mismo explicó la importancia del dibujo en su procedimiento de trabajo: "Es la desnudez del dibujo lo que me gusta. El acto de dibujar es lo que ubica, sugiere, descubre. A veces parece suficiente dibujar, sin las distracciones del color y de la masa. . . . Normalmente yo dibujo en relación con mi pintura, con lo que esté haciendo en ese momento. Los días de suerte aparece un equilibrio sorprendente de formas y espacios, y siento que el dibujo se hace, que la imagen se consolida. A su vez eso me empuja a la pintura, me da ganas de llegar al mismo sitio con la realidad del pigmento y de la luz"².

La fuerte semejanza de los primeros estudios europeos basados en motivos arquitectónicos con los dibujos abstractos de comienzos de los años cincuenta indica



que el arte de Guston no cortó nunca los lazos con el mundo real; de hecho, en la década siguiente retomó esa dirección. *Drawing 1960* (Dibujo 1960) (cat. nº 15) es un ejemplo de su producción sobre papel en los primeros sesenta, que remite a pinturas y dibujos de veinte años antes³. Elementos de la obra anterior se aíslan y amplían insinuando formas tangibles pero inconcretas. Proféticamente, la forma de haba de la parte superior de *Drawing 1960* parece un anticipo de las cabezas humanas sin cuerpo y con ojos muy abiertos que poblarían sus lienzos en la década de 1970.

En un gouache grande sobre papel (cat. nº 16), posterior en pocos años a *Drawing 1960*, unas “cabezas” oscuras surgen aisladas en el centro de la hoja, pintada con brío. Esa identificación está sólo insinuada por la forma global y corroborada por el título que se ha dado a la obra, *Head II* (Cabeza II)⁴. Durante toda su carrera, Guston se debatió entre la imagen reconocible y la forma abstracta, y en obras como ésta trató de conciliar ambas. Dicho con sus propias palabras: “Lo malo del arte reconocible es que excluye demasiadas cosas. Yo quiero que mi obra incluya más... Por lo tanto me veo empujado a eliminar el reconocimiento, suprimirlo, borrarlo. No consigo nada mientras no lo reduzco a semirreconocimiento”⁵. La entrada de temas semirreconocibles (cabezas y elementos de naturaleza muerta) en su obra de los años sesenta le llevó a intentar un grado aún mayor de representación narrativa en las pinturas y dibujos de los setenta y ochenta, donde partes del cuerpo exageradas en clave de caricatura se entregan a actividades inquietantes.

¹ Guston y Pollock eran viejos amigos desde que fueran juntos a la escuela secundaria (1927-1929). Guston conoció a otros expresionistas abstractos –Adolph Gottlieb, Willem de Kooning y Mark Rothko– a mediados de los años treinta, cuando vivía en Nueva York y trabajaba para la Works Progress Administration. Tuvo gran amistad con Bradley Walker Tomlin, que fue vecino suyo en Woodstock (Nueva York) desde 1947.

² Philip Guston en David Aronson, “Philip Guston: Ten Drawings”, *Boston University Journal*, otoño de 1973, pág. 21; texto reproducido en Magdalena Dabrowski, *The Drawings of Philip Guston* (Nueva York, Museum of Modern Art, 1988), pág. 9.

³ En particular, *Drawing 1960* recuerda una pintura de 1947-1948 titulada *Tormentors* (Torturadores) y los apuntes a pluma que la precedieron.

⁴ El título y la datación actuales se deben a los herederos del artista. La misma obra se reprodujo con distinto título y fecha, “*Two Forms III*, 1964”, en el catálogo de exposición *Philip Guston: Recent Paintings and Drawings* (Nueva York, The Jewish Museum, 1966).

⁵ Guston en “Philip Guston’s Object: A Dialogue with Harold Rosenberg”, texto reproducido en Sam Hunter, *Philip Guston: Recent Paintings and Drawings*, cat. de exp. (Nueva York, The Jewish Museum, 1966).



Fundación Juan March
16. *Head II (Cabeza II)*, 1963

GEROME KAMROWSKI

1914

Antes de llegar a Nueva York con veinticuatro años en 1938, Gerome Kamrowski había desarrollado una curiosidad intelectual hacia el surrealismo con la lectura de revistas como *Minotaure* y *Transition* y la visita a exposiciones itinerantes como la del Museum of Modern Art "Fantastic Art, Dada, and Surrealism", en 1936-1937. En esa época, sin embargo, hacía construcciones de planos y abstracciones geométricas al estilo de las escuelas donde había estudiado, la New Bauhaus de Chicago y la Hans Hofmann School de Provincetown (Massachusetts). Las ideas surrealistas no se reflejaron en su obra hasta que en 1939 hizo amistad con artistas como William Baziotes, Jimmy Ernst (hijo del surrealista Max Ernst), Matta y Jackson Pollock. A los pocos meses de estar en Nueva York, el arte de Kamrowski viró espectacularmente de la abstracción geométrica a la biomórfica.

En 1943, fecha de los dos dibujos que aquí se muestran, había asimilado ya diversas influencias. *Revolve and Devolve* (Girar y recaer) (cat. nº 17) y *Forest Forms* (Formas del bosque) (cat. nº18) combinan aspectos del surrealismo, sobre todo el automatismo y el biomorfismo, de André Masson, Joan Miró y Matta, con los velos transparentes de color traslapados de este último. Al igual que muchos de los expresionistas abstractos, Kamrowski se interesó por las ciencias naturales y los dibujos y modelos científicos, y tomó inspiración de piezas expuestas en el American Museum of Natural History de Nueva York y libros como el de D'Arcy Thompson *On Growth and Form* (1917)¹.

La experimentación con distintas técnicas y medios, a menudo dentro de una misma obra, fue central en su arte a comienzos de los cuarenta, época en la que ejecutó muchas pinturas complejas sobre papel. En 1940 o 1941 colaboró con Baziotes y Pollock en un lienzo pintado por el procedimiento entonces inédito de derramar el pigmento sobre la tela². También fue uno de los primeros americanos que pintaron en gran formato, y sus obras sobre papel manifiestan una tendencia



semejante a la monumentalidad en las imágenes y la escala. En *Revolve and Devolve* abrió “ventanas” en la composición pintando sobre recortes que después retiraba para dejar al descubierto las capas subyacentes del diseño. Esa estratificación se presta a diversas interpretaciones, idea que atraía a los expresionistas abstractos en general y que Kamrowski creía ver en los escritos de James Joyce, que según él había utilizado la lengua inglesa como vehículo de transmisión de una imagen metafísica con muchos niveles³. En *Forest Forms* las “ventanas” revelan estratos inferiores con formas complejas que parecen amebas peludas. Esas líneas negras difusas pueden ser el resultado de derramar pintura diluida sobre el papel y a continuación soplar con una paja (procedimiento que empleaba su amigo Jimmy Ernst), o de la confluencia de dos medios incompatibles.

Como atestiguan estos dos dibujos, 1943 fue un año de gran innovación y productividad para Kamrowski. Marcó además el comienzo de su reconocimiento en galerías y revistas donde tenían una presencia importante otros exponentes del expresionismo abstracto, como la galería Art of This Century de Peggy Guggenheim, la Sidney Janis Gallery y la revista de arte *VVV*. En 1947, la exposición y catálogo del Museum of Modern Art “Abstract Painting and Sculpture in America” le incluyó junto a Baziotes, James Brooks, Arshile Gorky, Willem de Kooning, Pollock, Richard Pousette-Dart, Mark Rothko y Theodoros Stamos en la categoría “expresionista biomórfico”.

El surrealismo le había servido de pasaporte al expresionismo abstracto, pero su influencia continuada sobre su obra ulterior, desde finales de los años cuarenta y en los cincuenta, luego de que Kamrowski se estableciera en Michigan para trabajar en la enseñanza, acabó por excluirle de las filas del grupo. No por ello es menos cierto que, como demuestran estos gouaches, a comienzos de los cuarenta Kamrowski estuvo en la vanguardia del nuevo pensamiento.

¹ Baziotes, Gottlieb, Newman, Rothko y Stamos, por ejemplo, visitaban con frecuencia el American Museum of Natural History. También fueron muchos los artistas que leyeron y discutieron el libro de D'Arcy Thompson en los años cuarenta, entre ellos el amigo de Kamrowski Tony Smith.

² Véanse Jeffrey Wechsler, “Surrealism's Automatic Painting Lesson”, *Art News*, 76 (abril de 1977), págs. 45-46; Martica Sawin, “‘The Third Man,’ or Automatism American Style”, *Art Journal*, otoño de 1988, pág. 181, y John Barron, “The Lion in Winter”, *Detroit Monthly*, febrero de 1990, págs. 56-57. Véase también el ensayo sobre William Baziotes en este catálogo.

³ *Ibidem*, página XXX.

PHILIP SMART
ARTS



Fundación Juan March

FRANZ KLINE

1910-1962

La ascensión de Franz Kline en 1950-1951 a un puesto eminente dentro de la primera generación del expresionismo abstracto tuvo algo de inesperado. Mientras los otros artistas destacados del movimiento atravesaban una década de experimentación antes de llegar a sus obras más maduras en los últimos años cuarenta, Kline había seguido pintando paisajes y figuras realistas tipo "American Scene". El surrealismo nunca entró en su evolución, ni asimiló tampoco la influencia de Picasso sino de manera oblicua a través del trato con otros artistas de Nueva York, donde se había afincado en 1938. Entre los primeros colegas con que hizo amistad allí estaban los pintores Willem de Kooning, Philip Guston, Conrad Marca-Relli y Bradley Walker Tomlin, y el fotógrafo Aaron Siskind.

Cuando, en mayo de 1950, el crítico Clement Greenberg y el historiador del arte Meyer Schapiro le incluyeron en la exposición "Talent 1950" de la Samuel Kootz Gallery, la obra de Kline recibió comentarios elogiosos pero breves en la prensa. Pero cinco meses después, en octubre, sus grandes abstracciones en blanco y negro se presentaron en solitario en la Charles Egan Gallery, y Kline se vio catapultado a lo que Frank O'Hara llamaría "una posición estelar"¹. Lo sucedido para ponerle en ese nuevo rumbo hacia la abstracción en gran escala había tenido lugar en el estudio de Willem de Kooning en 1948 o 1949². Entonces Kline amplió algunos de sus dibujos de pequeño formato con ayuda de un aparato Bell-Opticon que daba gran visibilidad a los elementos abstractos de sus composiciones representacionales. Pronto eliminaría toda referencia narrativa en su pintura. "Se hizo un sitio sólido, aunque controvertido, en la conciencia de artistas y coleccionistas. El reconocimiento público tardó más en llegar, pero su exposición siguiente, un año después, le alineó junto a Pollock, De Kooning, Gottlieb, Rothko y Still como uno de los elementos formativos de un avance cultural"³. La nueva producción de Kline compendia muchos aspectos salientes del expresionismo abstracto: la gran escala, la pincelada agresivamente gestual, la imaginería multirreferencial envolvente y homogénea y el espacio comprimido.



Fundación Juan March
19. Sin título, 1950 c.a.

La exposición de octubre de 1950 hizo que se le conociera como “el artista del blanco y negro”, etiqueta que él más tarde aclararía: “Hay quien cree que tomo una tela blanca y pinto encima un signo en negro, pero no es así. Yo pinto el blanco junto con el negro, y el blanco es igual de importante”⁴. De hecho empleaba varios tonos distintos de pigmento blanco para matizar sutilmente la textura superficial, mezclando muchas veces pinturas comerciales y pinturas de artista.

A menudo se sirvió de obras pequeñas sobre papel como base para las grandes telas. En algunos casos llegó a copiar las líneas gestuales pincelada a pincelada, limitándose a ampliar la escala. Esas telas no tienen tanta espontaneidad como los papeles iniciales, pero no dejan de impresionar por las enormes dimensiones y la exuberancia del trazo. El estudio para *Flanders* de 1961 (cat. nº 22) es una de esas piezas que serían traducidas a lienzo de gran formato. Aunque decididamente abstracta, la forma negra de T que aparece en ambas versiones se puede interpretar también como una figura humana, y más en concreto como un crucifijo. Al año siguiente de hacer este estudio, Kline reconocía que en sus formas abstractas había referencias figurativas: “Hay formas que para mí son figurativas, y si acaban generando una imagen figurativa... me parece muy bien. Yo no pienso que una forma figural tenga que estar absolutamente libre de asociaciones”⁵.

En 1956 Kline retomó súbitamente el color. Ese cambio coincidió con su paso a una nueva galería neoyorquina, la Sidney Janis, y le permitió expresarse como no había podido hacerlo sólo con el blanco y el negro. Por desdicha no llegó a explorar todo su potencial en ese sentido: la muerte le sobrevino en 1962, por un fallo cardíaco, cuando sólo contaba cincuenta y un años. Pero Kline había sido un dibujante prolífico y magistral, y al morir conservaba 475 obras sobre papel. Para él el dibujo desempeñaba una función central en la creación tanto de lienzos como de papeles: “La pintura es una forma de dibujo, y la pintura que a mí me gusta tiene la forma propia del dibujo. No veo cómo se podría desasociar de la naturaleza del dibujo”⁶.

¹ Frank O'Hara, “Franz Kline Talking”, *Evergreen Review Reader 1957-1967*, 1968; texto reproducido en Frank O'Hara, *Art Chronicles 1954-1966* (Nueva York, George Braziller, 1975), pág. 40.

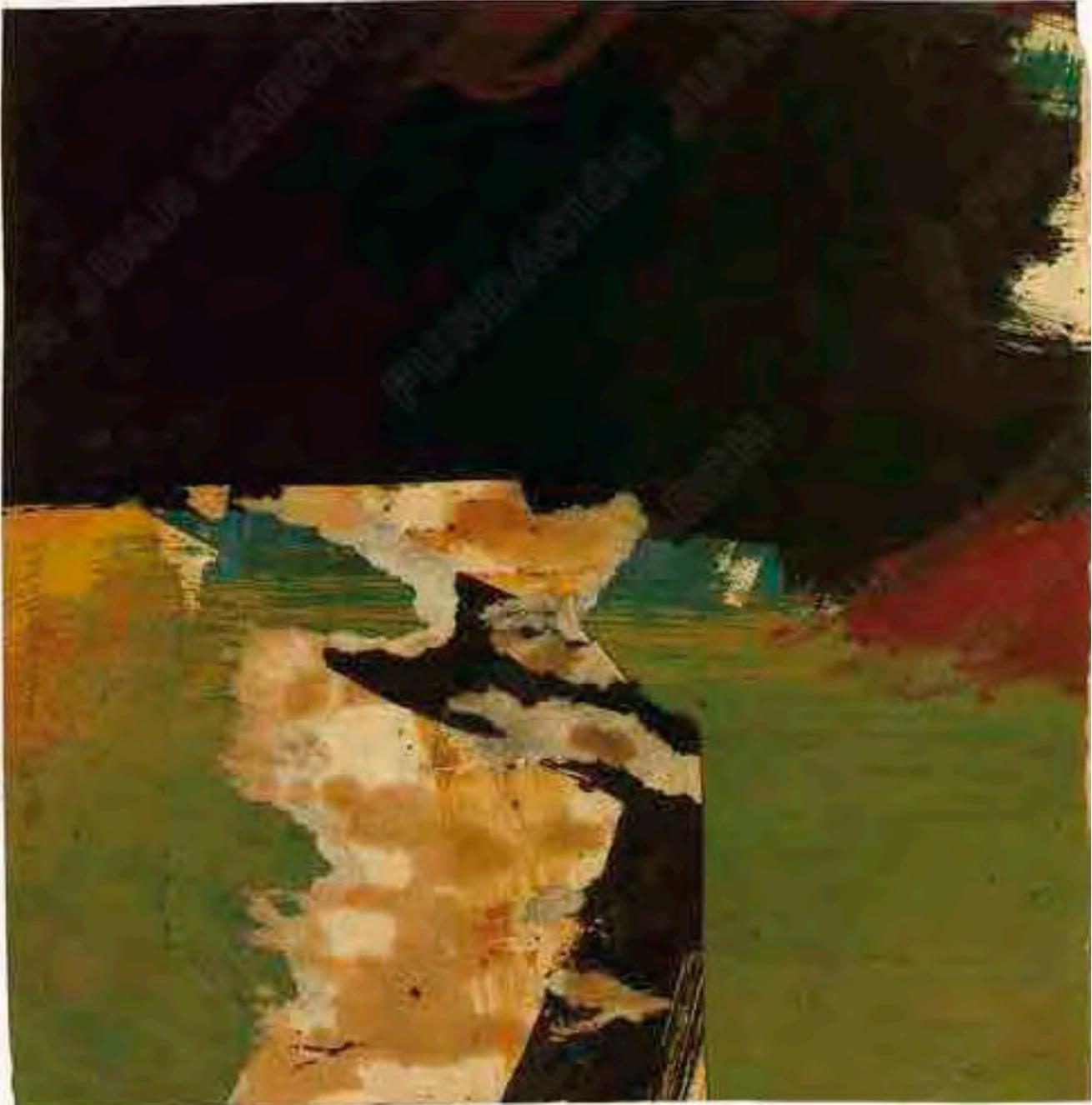
² Kline y Willem de Kooning trabaron en 1943 una buena amistad que duraría hasta la muerte del primero en 1962.

³ O'Hara, *Art Chronicles 1954-1966*, pág. 40.

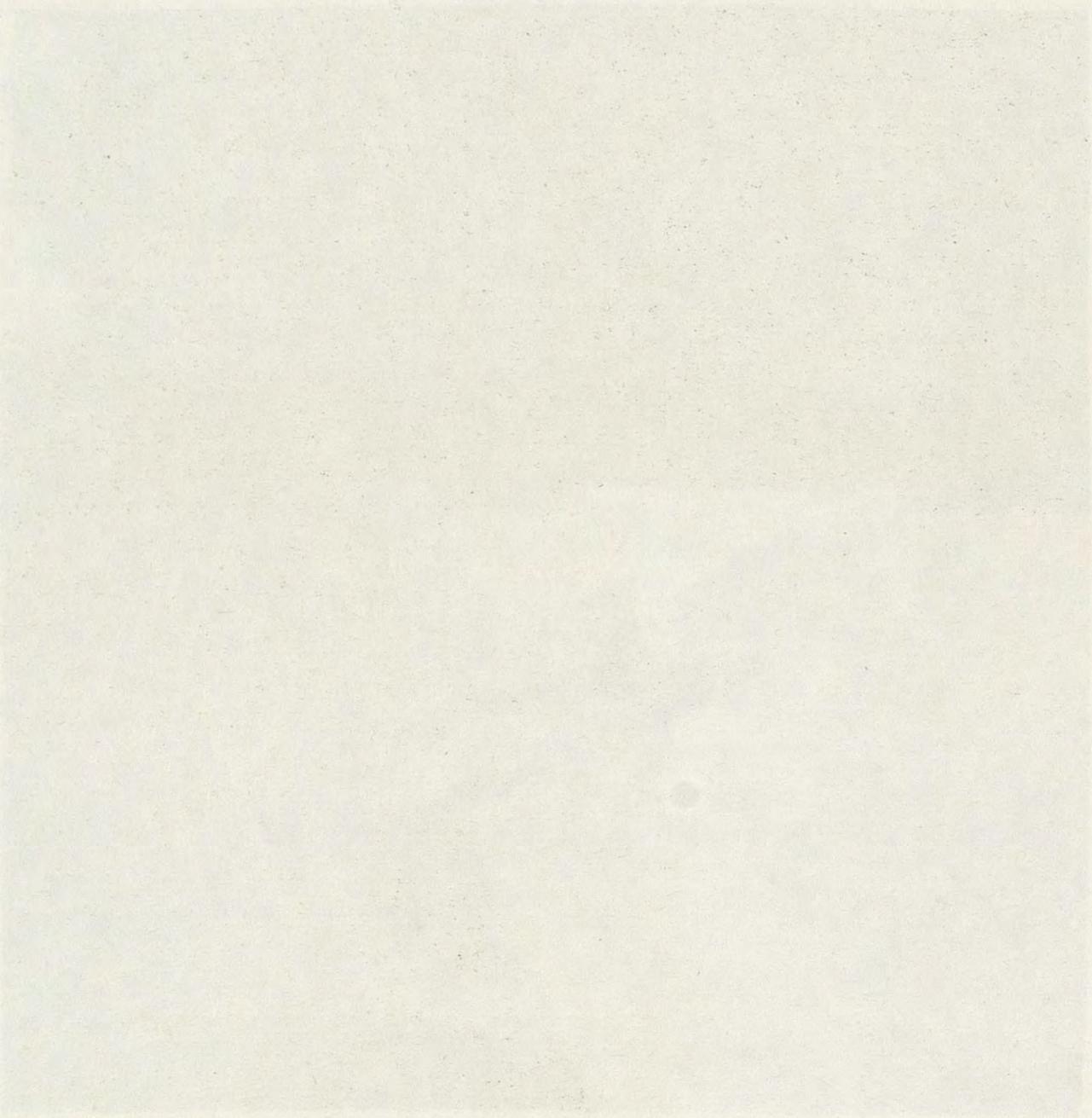
⁴ Franz Kline en Katharine Kuh, *The Artist's Voice: Talks with Seventeen Artists* (Nueva York, Harper & Row, 1962), pág. 144.

⁵ Kline en David Sylvester, “Franz Kline 1910-1962: An Interview with David Sylvester”, *Living Arts*, 1 (1963), pág. 10.

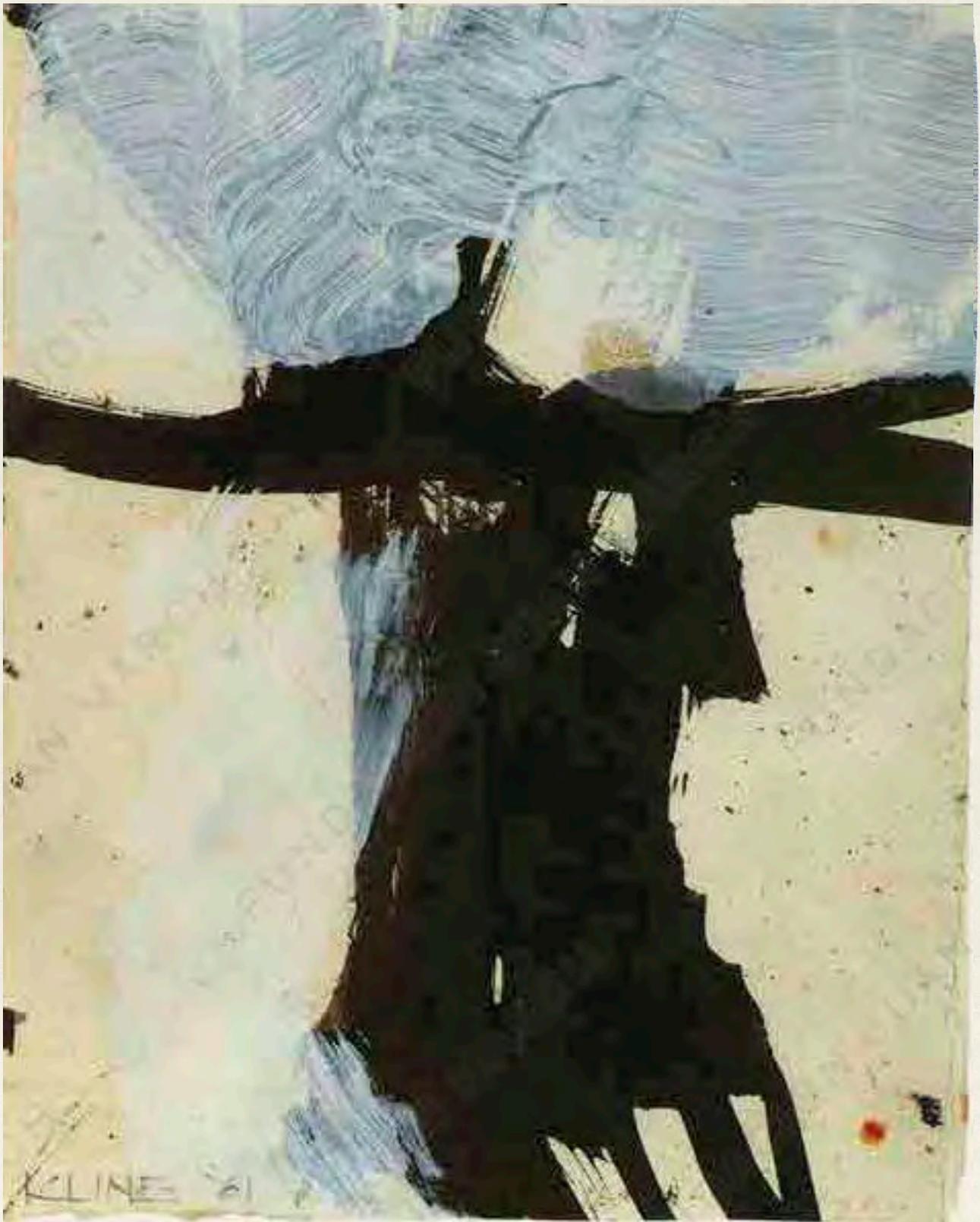
⁶ *Ibidem*.



Fundación Juan March
20. Sin título, 1956 c.a.



22. Estudio para *Flanders*, 1961



ELAINE DE KOONING

1918-1989

Elaine de Kooning¹ había asistido a clases de arte en Nueva York, en la Leonardo da Vinci Art School en 1937 y en la American Artists School en 1938, cuando conoció a Willem de Kooning en 1938. Ella tenía entonces veinte años; él la llevaba catorce y era un artista reconocido. Poco después Elaine pasó a ser su discípula, y en 1943 se casaron.

Los primeros cuadros de Elaine eran naturalezas muertas y paisajes urbanos. A comienzo de los años cuarenta sus autorretratos e interiores con figuras reflejaban lo que Willem hacía por la misma época en esos géneros. En 1947 sus figuras eran ya más abstractas y biomórficas, bajo la influencia de surrealistas como Salvador Dalí, Max Ernst, Matta e Yves Tanguy, así como de Gorky², que fue muy amigo de Willem de Kooning de 1930 a 1948. En este último año el estilo de Elaine empezó a ajustarse más al gestualismo que caracterizaba la obra de Gorky y de su marido.

A pesar de su larga relación social con el grupo expresionista abstracto, el arte de Elaine de Kooning no fue considerado en ese contexto hasta el descubrimiento reciente de diecisiete obras inéditas de 1948, realizadas con pintura al esmalte sobre papel, que la revelan, en los inicios de su carrera, explorando los mismos problemas que sus colegas de más edad insertos en el movimiento. Vistas como serie constituyen un corpus robusto que registra sus debates con el gestualismo y la relación de figura y fondo. Las mejores no tienen nada que envidiar a la producción contemporánea (hacia 1944-1948) de William Baziotés, Arshile Gorky y Willem de Kooning. Aunque es evidente que Elaine asimiló ideas ya formuladas por esos artistas, lo cierto es que supo manifestarse competentemente en el marco del primer expresionismo abstracto. Como no hace mucho escribió una crítica en el *New York Times*, las obras de 1948 “no llegan a escribir todo un capítulo, pero sí más que una nota a pie de página”³.



En la primavera de 1948 el futuro económico de los De Kooning se presentaba sombrío. Willem acababa de colgar su primera exposición individual en la Charles Egan Gallery de Nueva York, pero no había vendido nada. Elaine tenía unos ingresos muy modestos haciendo crítica de arte como adjunta a la redacción de la revista *Art News*, que le pagaba dos dólares por cada reseña⁴. Cuando Josef Albers, que dirigía los cursos de verano en el Black Mountain College de Asheville (Carolina del Norte), invitó a Willem a dar clases, la pareja aceptó sin vacilar⁵: la oferta incluía alojamiento y comidas, dos estudios, un pequeño salario y el transporte de ida y vuelta. La experiencia de Black Mountain fue agradable y productiva. Sin dinero para comprar telas, Elaine de Kooning pintó su serie de diecisiete abstracciones en papel marrón de envolver que clavaba con chinchetas a la pared del pequeño estudio⁶. Ella misma explicaría: "Hubo una época, en los primeros años de mi matrimonio, en que todos los artistas éramos muy pobres. A veces no teníamos dinero ni para comprar materiales. Había días en que yo trabajaba sobre la cubierta de un cuaderno porque era lo único donde podía pintar, o usaba papel de envolver, o cogía un cuadro anterior que no me acababa de gustar y pintaba encima. Pero yo no pienso que aquella pobreza fuera mala. Era buena, era una especie de disciplina"⁷. De hecho, es posible que los apuros económicos tuvieran la virtud de hacer a muchos artistas del grupo expresionista abstracto más flexibles en su empleo de los materiales y más abiertos a la experimentación con materiales y técnicas.

Sin título, número 15 (cat. nº 23) es una de las obras de mayor tamaño de la serie de Black Mountain, y también de la presente muestra de la colección del Metropolitan Museum. Dentro de su complejidad, varias figuras y partes de figuras abstractas ocupan un espacio vagamente arquitectónico. Goteos y salpicaduras se integran en el diseño, y hay zonas sin pintar. Las insólitas combinaciones cromáticas de rosas cálidos, amarillos mostaza, verdes y azules están tomadas de la obra de Willem de Kooning.

Al año siguiente, 1949, Elaine practicó una manera lineal más suelta en escala menor, en abstracciones a crayón sobre papel que se asemejan a las composiciones *allover* de Jackson Pollock. En 1950 Clement Greenberg y Meyer Schapiro la incluyeron en la exposición "Talent 1950" de la Samuel Kootz Gallery de Nueva York, donde también estaba Franz Kline, y en 1952 hizo su primera exposición individual en la Stable Gallery. A partir de ahí y durante muchos años, su posición social y sus agudos escritos sobre el arte contemporáneo la mantuvieron muy unida a las actividades de los expresionistas abstractos, pero su propia obra viró hacia la ilustración y la representación. Su arte nunca volvería a ostentar la intensidad dramática y la audacia que distinguen su breve incursión en el expresionismo abstracto a finales de los años cuarenta.

¹ Antes se daba 1920 como año de nacimiento de Elaine de Kooning. La fecha correcta de 1918 se publicó recientemente en una cronología preparada por su hermana, Marjorie Luyckz, en Jane K. Bledsoe, *Elaine de Kooning*, cat. de exp. (Athens (Georgia), Georgia Museum of Art, University of Georgia, 1992).

² También Gorky se había dejado influir por el surrealismo, y es probable que en 1947 Elaine de Kooning mirase más hacia la pintura de Gorky como inspiración de la suya. Cuatro años después le dedicó un homenaje escrito: "Gorky: Painter of his own Legend", *Art News*, 49 (enero de 1951), págs. 38-41 y 63-66.

³ Roberta Smith, "Art in Review", *The New York Times*, 11 de octubre de 1991, pág. C28.

⁴ Más tarde le darían fama sus informativos y perspicaces artículos sobre artistas contemporáneos para la misma revista.

⁵ El Black Mountain College funcionó de 1933 a 1956 como centro universitario que combinaba la enseñanza de las artes plásticas con la de las humanidades; en verano pasaba a ser una colonia artística innovadora que atraía a profesores invitados de distintos campos. El programa de estudios subrayaba las interrelaciones entre las artes, según una idea basada en la Bauhaus alemana. La lista de profesores durante el verano de 1948 incluía a John Cage para la música, Merce Cunningham para la danza, Richard Lippold y Peter Grippe para la escultura, Buckminster Fuller para la arquitectura, Beaumont Newhall para la fotografía y Josef Albers y Willem de Kooning para la pintura. Elaine de Kooning asistió a diversas clases y participó en una representación de la comedia en un acto de Erik Satie *Le Piège de Méduse*.

⁶ Estas obras se montaron sobre lienzo mucho después. También otros pintores del expresionismo abstracto, como Willem de Kooning, Franz Kline y Mark Rothko, hicieron pinturas sobre papel más tarde montadas en lienzo.

⁷ Elaine de Kooning en un artículo no identificado, Whitney Museum of American Art Library, Elaine de Kooning Miscellaneous File, pág. 21.

WILLEM DE KOONING

1904-1997

Willem de Kooning, nacido en Holanda, recibió una formación artística académica antes de emigrar a Estados Unidos en 1926. Tras un año en Nueva Jersey como pintor de brocha gorda, en 1927 se estableció en Nueva York. En los años siguientes trabó importantes amistades con John Graham y Arshile Gorky, dos artistas que le impulsaron a pasar del realismo a la abstracción. Graham era un eslabón directo con el arte moderno europeo y un proveedor de ideas místicas a través de sus escritos y de sus extrañas pinturas de mujeres; Gorky sería el colega y confidente más próximo de De Kooning en el período de gestación del expresionismo abstracto.

A mediados de los cuarenta De Kooning creó varias composiciones complejas de formas biomórficas, sobre tela y papel, que sin ser específicamente humanas sugerían partes del cuerpo humano –torsos, miembros, ojos, bocas– fragmentadas y retorcidas. Esas imágenes ilustran su afirmación de que “hasta las formas abstractas tienen siempre un parecido”¹, y son las que pueblan *Judgment Day* (El Día del Juicio) (cat. nº 24)², una de las obras más intrincadas y coloristas del conjunto. Típica del período es la subida paleta de verdes y amarillos ácidos, naranjas y rosas vibrantes. De Kooning iba a ser uno de los más imaginativos inventores de formas del expresionismo abstracto, pero su visión se fundaba también en su conocimiento del arte antiguo y contemporáneo, estudiado en museos y galerías. Visitante asiduo del Metropolitan Museum, conocía bien los antiguos frescos romanos de Boscoreale, la pintura de los grandes maestros y los retratos de Ingres. Era además lector ávido de los boletines del Metropolitan Museum, y es muy posible que viera el número de junio de 1943 en el que aparecían reproducidos los seres estrafalarios de los grabados de Pieter Brueghel, que acaso inspiraron sus propios seres antropomorfos³.

Entre 1946 y 1949 hizo una serie de pinturas sobre lienzo y papel donde siguió explorando la abstracción biomórfica, pero limitándose básicamente al blanco y el negro. A ese grupo pertenecen *Black Untitled* (Negro sin título) de 1948 (cat. nº 25), y



Zot, de 1949 (cat. nº 26). Como su amigo Franz Kline, De Kooning empleaba pintura negra y pintura blanca en vez de dejar al descubierto el blanco del papel. *Black Untitled* y *Zot* son composiciones homogéneas, *allover*, en las que una atención igual al espacio positivo y negativo engendra una superficie en constante agitación. En *Black Untitled*, ríos blancos de pintura discurren impetuosos sobre el fondo negro, creando unas formas crispadas y enredadas que suscitan asociaciones tanto de figura como de paisaje. Abajo, a la izquierda, una zona trabajada a pincel evoca con fuerza el rostro de una figura recostada, como el Cristo de un Descendimiento.

En *Zot*, óleo de pequeño formato sobre papel, la balanza entre blanco y negro se invierte, siendo el negro el que crea los acentos caligráficos que definen formas particulares en el espacio blanco global. El resultado es lo que el artista llamaba un “no ambiente”, una situación ambigua que podría ser interior o exterior, figura o naturaleza. Como en otras pinturas de la misma época, De Kooning empezó la composición dibujando letras al azar de las cuales toma su título absurdo.

Seguidamente volvió a utilizar colores para poner en marcha la serie por la que es más conocido, las “Mujeres”. La *Woman* (Mujer) de 1950 (cat. nº 27) del Metropolitan, pintura de pequeñas dimensiones sobre papel, es un ejemplo espléndido de ese género y uno de los más animados; rebosa las mismas tensiones palpables y el mismo humor que caracterizan a las pinturas de este tema en gran formato que De Kooning ejecutó entre 1950 y 1953. Aquí es una mujer joven, de cabello rojo encendido, la que mira al espectador con unos ojos muy abiertos y una simpática sonrisa de labios pintados⁴. La cabeza y los ojos, incisos en la pintura húmeda con la punta de un lápiz, son casi lo único que se identifica con claridad. Otras partes del cuerpo –un brazo con dedos como palotes, una pantorrilla y un muslo, un par de senos como ojos– son formas fragmentarias sobre un fondo de pinceladas tajantes y colores intensos. El aspecto inacabado y caótico de esta obra revela el proceso creador del artista y es una cualidad que en general persiguieron los pintores del expresionismo abstracto. De Kooning declaraba en 1948: “Me abstengo del ‘acabado’. La pintura me echa. . . . Llega un momento en que pierdo de vista lo que quería hacer y ya no puedo seguir. Si el cuadro tiene semblante, lo conservo. Si no lo tiene, lo tiro”⁵.

De 1955 a 1963 aproximadamente, De Kooning prescindió de la figura humana. Las composiciones de esa época son abstractas, con formas muy simplificadas y colores que aluden al paisaje urbano o rural. Dibujó muy poco entre 1960 y 1963, mientras se construía un estudio nuevo en Long Island. Pero su traslado definitivo allí, en junio de 1963, significó nueva luz y vitalidad para sus pinturas y la reaparición de las “Mujeres”. Una de esas núbiles musas es esta *Woman* (Mujer) (cat. nº 28), de piel

cremosa y sonrosada y labios muy rojos, que se vuelve coquetamente hacia el espectador sin detener el paso, con la cara semioculta por la larga cabellera rubia y un brazo levantado. Es una masa borrosa de jugosidad y pirueta que parece retratar una afirmación de su autor: “La carne es la razón de que se inventara la pintura al óleo”⁶.

¹ Willem de Kooning en Thomas B. Hess, *Willem de Kooning* (Nueva York, The Museum of Modern Art, 1968), pág. 47.

² La información siguiente sobre la génesis del telón de fondo y su relación con *Judgment Day* procede de Elaine de Kooning (“Artist Questionnaire”, 9 de septiembre de 1988, Department of Modern Art Archives, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York). Poco después de que De Kooning acabase *Judgment Day* le encargaron un telón de fondo para un recital de danza que iba a dar Marie Marchowsky en Nueva York. Como sólo le ofrecían cincuenta dólares por ese trabajo, “ni por un momento pensó hacer una composición [nueva]”. En lugar de eso amplió esta obra sobre papel en tres días, ayudado por el también artista Milton Resnick y con cinco dólares de pintura comprada en una ferretería. *Judgment Day* es, pues, el origen del telón y no un estudio para el mismo, como en otro tiempo se creyó.

³ De su lectura de los boletines del museo le habló De Kooning a William S. Lieberman, jefe del departamento de Arte Moderno del Metropolitan; en el boletín de junio de 1943 se reproducían estampas de Brueghel. En Sally Yard, *Willem de Kooning: The First Twenty-Six Years in New York* (Nueva York, Garland Publishing, 1986), pág. 146, se sugiere que *Judgment Day* “retrata a los cuatro ángeles de las *Puertas del Paraíso* y recoge influencias de los frescos de Boscoreale del Metropolitan Museum”.

⁴ En las “Mujeres” de gran formato pintadas, y en otras obras sobre papel de los años cincuenta, De Kooning utilizó elementos de collage como punto de partida de la composición. En esta *Woman* de 1950 (cat. nº 27), la boca de color rojo intenso fue recortada de un anuncio de cigarrillos de una revista y pegada al papel de dibujo. Hay una boca semejante, recortada y pegada al lienzo, en la *Woman I* del Museum of Modern Art de Nueva York. El artista aludía así al significado de esas bocas: “En primer lugar me parecía que todo debería tener boca. Quizá fuera como un chiste, quizá incluso sexual . . . para mí era una ayuda inmensa tener esa cosa real. No sé por qué tuvo que ser la boca. Quizá la sonrisa; es un poco como los ídolos mesopotámicos” (Willem de Kooning en Diane Waldman, *Willem de Kooning in East Hampton*, cat. de exp. (Nueva York, The Solomon R. Guggenheim Museum, 1978), pág. 22). Hace poco se relacionó esa referencia a ídolos mesopotámicos con dos estatuas sumerias de la colección del Metropolitan Museum que estuvieron expuestas en los años cuarenta y cincuenta (véase Yard, pág. 188).

⁵ Willem de Kooning en “Artists’ Sessions at Studio 35”, abril de 1950, en Robert Motherwell y Ad Reinhardt (comps.), *Modern Artists in America* (Nueva York, Wittenborn Schultz, 1952), pág. 12.

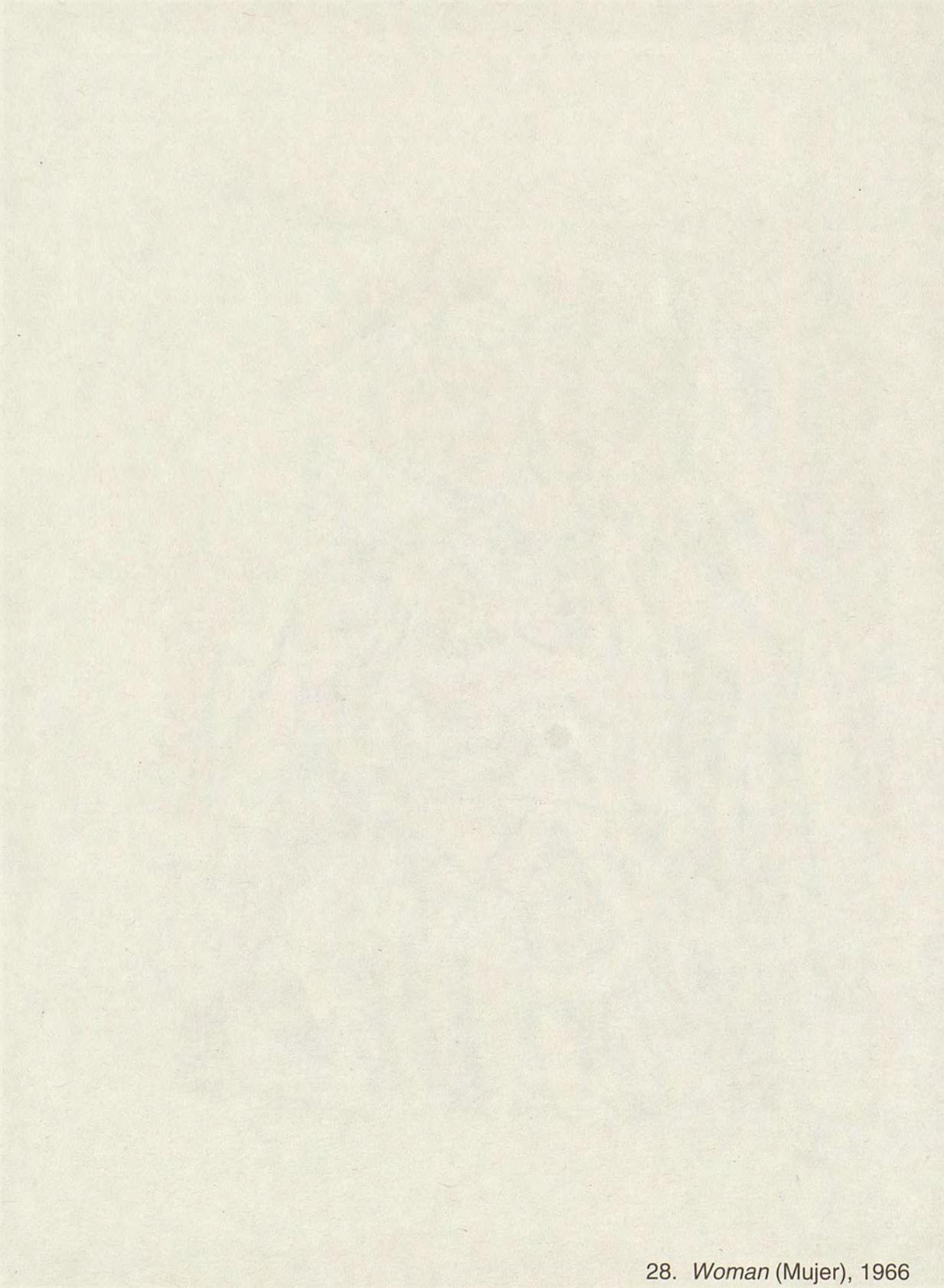
⁶ Willem de Kooning en una declaración titulada “The Renaissance and Order”, 1950; texto reproducido en Hess, pág. 142.





27. *Woman (Mujer)*, 1950





28. *Woman (Mujer)*, 1966



LEE KRASNER

1908-1984

Lee Krasner fue una de las pocas mujeres que desempeñaron un papel relevante en el ambiente masculino de los expresionistas abstractos, primero como esposa y viuda de Jackson Pollock, con quien estuvo casada de 1945 a 1956, y después como artista por derecho propio. En los años cuarenta, mientras Pollock desarrollaba su composición gestual y homogénea (*allover*), Krasner hacía las llamadas "*Little Images*" ("Pequeñas imágenes", 1946-1949), pinturas a base de marcas que cubrían la superficie sin un foco central. Como muchos han observado, entre Pollock y Krasner hubo a menudo una relación recíproca en la que uno servía de catalizador de nuevas ideas y soluciones en el otro. No sorprende, por lo tanto, que las obras tempranas de los dos presenten acusadas semejanzas dentro de dos estilos singularmente personales: el de él exuberante, áspero y suelto; el de ella reservado, lírico y estructurado. La extensa formación académica de Krasner¹, su gran conocimiento del arte moderno y su trato con figuras importantes del momento, como los críticos de arte Harold Rosenberg y Clement Greenberg o los artistas Hans Hofmann, John Graham y Piet Mondrian, ensancharon notablemente los horizontes de Pollock e impulsaron su carrera. Por desgracia, el reconocimiento del genio original de Pollock hizo sombra sobre el talento nada despreciable de Krasner, que sólo a partir de la muerte de su marido en 1956 se afirmó como artista fuerte y portadora de una visión propia.

Night Creatures (Seres nocturnos), obra tardía de 1965 (cat. nº 29), replantea las cuestiones básicas del expresionismo abstracto. Su imaginería brota de los primeros estudios de figuras y naturalezas muertas de Krasner, y también de la serie más reciente *Umbra* (Tierra de sombra), de 1959-1963. Estas pinturas, que también se conocen con el nombre de "*Night Journeys*" ("Viajes nocturnos"), nacieron cuando la artista sufría de insomnio, y reflejan, con una paleta sombría e imágenes caóticas, su estado anímico depresivo tras las muertes de su marido y su madre. Transmiten bien sus sensaciones de "ir hundiéndose en algo que no era ni fácil ni agradable"². *Night*



Creatures es una imagen particularmente grande y atrevida, pintada dos años después de la serie *Umber*, que evoca las fuentes primigenias y primitivistas que en los años cuarenta estimularon a artistas como Mark Rothko, Barnett Newman o Richard Pousette-Dart. Entre las densas aplicaciones de pintura acrílica blanca y negra, enriquecida con toques de rojo oscuro, hay ojos, cabezas y figuras enteras amenazadoras rodeadas de follaje espeso. Lo que distingue este dibujo y otros como él de mediados de los sesenta es la cruda intensidad de la artista y su manejo del medio, que es a la vez contundente y controlado. Sobre papel, esta obra ejerce un impacto emocional aún más fuerte que los óleos grandes sobre lienzo que Krasner pintó en la misma época.

¹ Entre 1922 y 1940 Krasner cursó estudios de arte en la Cooper Union, la Art Students League, la National Academy of Art y la School of Fine Arts de Hans Hofmann, todas instituciones docentes de Nueva York.

² Krasner en Richard Howard, *Lee Krasner: Paintings, 1959-1962* (Nueva York, Pace Gallery, 1979), s. n.

ROBERT MOTHERWELL

1915-1991

En 1941 Robert Motherwell abandonó sus estudios universitarios de filosofía, literatura e historia del arte para dedicarse por entero a la pintura. Quizá el haber recibido escasa formación artística fue la causa de que nunca practicase un arte representacional. Sus primeras obras eran configuraciones muy abstractas, geométricas y lineales de figuras e interiores. A finales de los cuarenta su pincelada era bastante más suelta y gestual, y sus formas cada vez más simplificadas y biomórficas.

Por medio del historiador del arte Meyer Schapiro, que le había dado clase en la neoyorquina Universidad de Columbia en 1940, conoció a los surrealistas franceses que residían entonces en Estados Unidos. Se hizo muy amigo del surrealista chileno Matta, de quien recordaría: "Me dio diez años de formación surrealista. Por él conocí a Wolfgang Paalen, un surrealista destacado que vivía en Ciudad de México... y con él [Paalen] me gradué en surrealismo, por así decirlo"¹. En Nueva York conoció a William Baziotes y otros artistas americanos también interesados por las ideas y las técnicas surrealistas. A mediados de los cuarenta contaba entre sus amistades a Willem de Kooning, Adolph Gottlieb, Jackson Pollock² y Mark Rothko. Motherwell fue un artista prolífico que a lo largo de medio siglo produjo un número muy elevado de pinturas y obras sobre papel, a las que hay que sumar sus muchos collages. Fue también escritor y comunicador elocuente, y en esa faceta contribuyó a diseminar las ideas del expresionismo abstracto y a dejar constancia de su historia.

El dibujo fue esencial en su arte. Era para él "quizá el único medio tan rápido como la mente"³, y lo utilizó tanto para anotar imágenes nuevas destinadas a sus pinturas como para profundizar en formas y problemas pictóricos surgidos en éstas. En 1948, un pequeño boceto de ovoides y rectángulos en blanco y negro marcó el comienzo de una serie larga e importante de pinturas y dibujos, las *Elegías a la República Española*. En ese ciclo, que se extendió a varios decenios, se encuentra lo principal de su obra de madurez dentro del expresionismo abstracto. Eran

composiciones reducidas a un puñado de símbolos abstractos y un esquema cromático elemental (negro y blanco) para comunicar un mensaje universal sobre la guerra, la muerte y la añoranza. El mismo vocabulario de símbolos y colores seguiría informando también su producción posterior, donde a menudo sirvió de soporte a otros mensajes.

A principios de abril de 1965, Motherwell inició un gran ciclo de dibujos titulado *Lyríc Suite* (Suite Lírica) (cat. nº 30 a 35), por el cuarteto de cuerda de Alban Berg del mismo nombre que escuchaba una y otra vez mientras trabajaba en esas obras. Era, según él, un proceso de “automatismo no adulterado. Tomé mil hojas idénticas de papel de arroz japonés, un pincel inglés de acuarela y tintas americanas corrientes, y trabajaba quizá cuarenta en cada sesión, sin ideas previas conscientes y sin revisar: las reglas eran esas”⁴. Tendía por el suelo las hojas, de 23 por 28 centímetros; en unas dibujaba con trazos bruscos y rápidos, en otras con trazos lentos y fluidos. La mano del artista, declararía después, se activa “ella sola, por decirlo así... está próxima a... la insensibilidad, o a esencias puras sin nada interpuesto entre tu existir y el mundo exterior... Es más lo que sabes inconscientemente que lo que piensas”⁵. Al correrse la tinta rápidamente por las fibras abiertas del papel de arroz aparecían efectos fortuitos. Las líneas de pincel se hinchaban y emborronaban, y los componentes de la tinta negra se separaban en zonas azul-grisáceas aureoladas de naranja, rojo o violeta, mientras que la tinta azul conservaba su viveza⁶.

En la serie *Lyríc Suite* Motherwell dio rienda suelta a su inconsciente, y sus gestos espontáneos transmiten euforia y libertad. Desdichadamente, el 23 de mayo de 1965, a sólo dos meses de emprendido el proyecto, su íntimo amigo el escultor David Smith murió en un accidente de automóvil, y ese suceso puso abrupto punto final al ciclo. Motherwell no llegó al millar de dibujos como se había propuesto, pero completó un asombroso total de 565 hojas.

¹ Robert Motherwell en Sidney Simon, “Concerning the Beginnings of the New York School: 1939-1943—An Interview Conducted with Robert Motherwell by Sydney Simon”, *Art International*, 11 (verano de 1967), pág. 21.

² Fue en el estudio de Jackson Pollock, en 1943, donde Motherwell hizo sus primeros collages, comienzo de una extensa producción en ese género.

³ Motherwell en 1970, en “Thoughts on Drawing”, *The Drawing Society National Exhibition 1970*, cat. de exp. (Nueva York, The American Federation of Arts, 1970), s. n.

⁴ Motherwell en H. H. Arnason, *Robert Motherwell*, 2ª ed. (Nueva York, Harry N. Abrams, Inc., 1982), pág. 154.

⁵ Motherwell en Jack D. Flam, “With Robert Motherwell”, en Dore Ashton y Jack D. Flam, *Robert Motherwell*, cat. de exp. (Buffalo, Albright-Knox Art Gallery [Nueva York, Abbeville Press], 1983), págs. 23 y 25.

⁶ En el empleo, inusitado en Motherwell, de un soporte absorbente (papel de arroz) para la serie *Lyríc Suite* quizá influyera el ejemplo de pinturas contemporáneas de Helen Frankenthaler, Morris Louis y Kenneth Noland sobre tela sin encolar.



Fundación Juan March

30. *Lyric Suite Number 1*, (Suite Lírica, número 1), 1965



Fundación Juan March

31. *Lyric Suite Number 2* (Suite Lírica número 2), 1965



Fundación Juan March

32. *Lyric Suite Number 3* (Suite Lírica, número 3), 1965

33. *Lyric Suite Number 4* (Suite Lírica, número 4), 1965





Fundación Juan March

34. *Lyric Suite Number 5* (Suite Lírica, número 5), 1965



Fundación Juan March

35. *Lyric Suite Number 11* (Suite Lírica, número 11), 1965

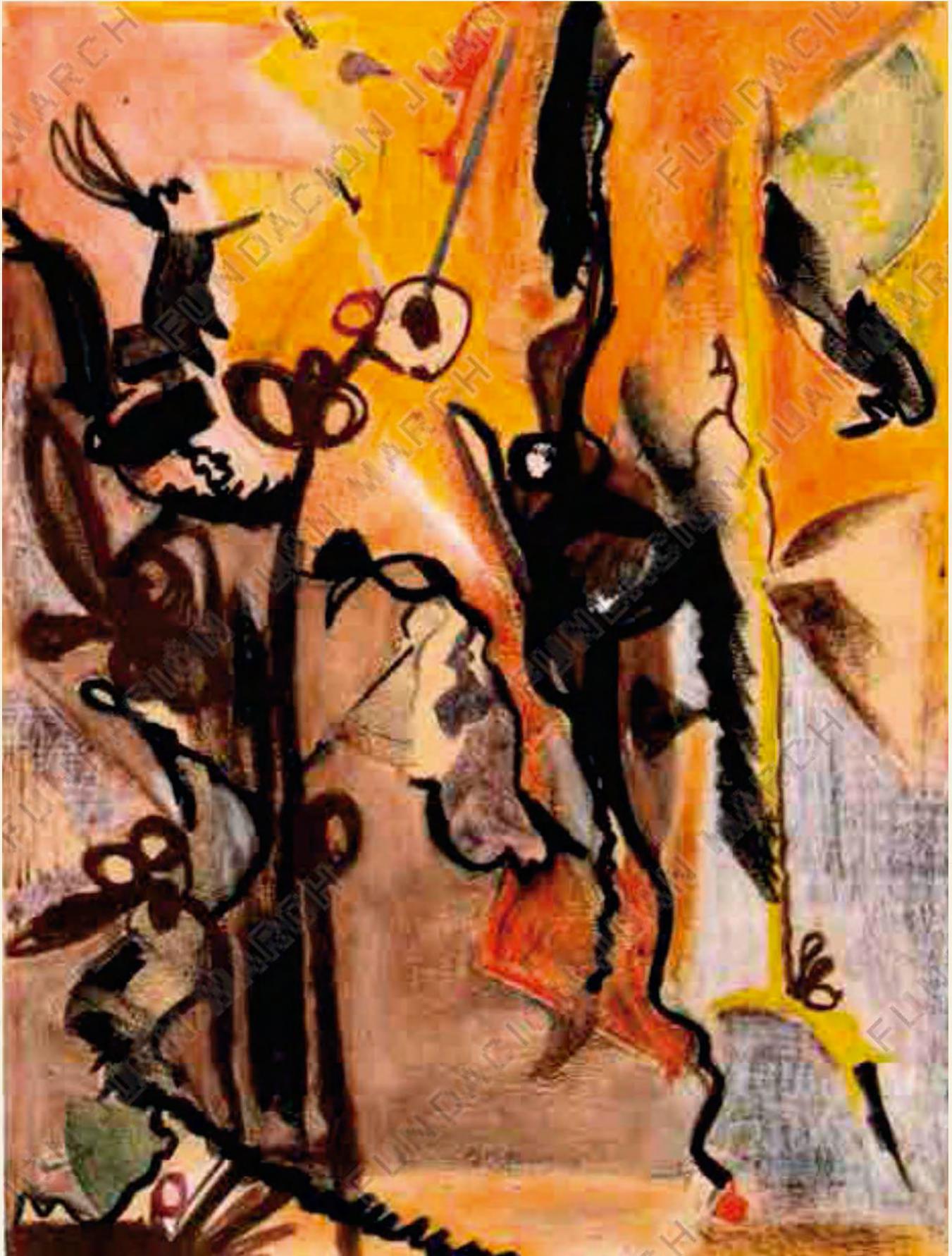
BARNETT NEWMAN

1905-1970

Fue en funciones de escritor y filósofo como Barnett Newman se alzó a un puesto destacado, en los últimos años treinta y primeros cuarenta, dentro del círculo de expresionistas abstractos que incluía a Adolph Gottlieb y Mark Rothko. En apasionados artículos, cartas, introducciones de catálogos y declaraciones, Newman razonó la posición del grupo en favor de un arte abstracto moderno que debía transmitir la misma fuerza que el arte primitivo y el mito. Sus penetrantes análisis de la escultura precolombina, el arte de Oceanía, la pintura de los indios de la Costa Noroeste de los Estados Unidos, el neoplasticismo y el surrealismo, identificaron algunas de las fuentes asimiladas por los expresionistas abstractos. En sus primeros escritos Newman fue generoso en el elogio de pintores como Gottlieb, Rothko y Theodoros Stamos. Aunque en la década de los cuarenta creó muchas imágenes notables, entre ellas un nutrido corpus de obras sobre papel, el reconocimiento como artista no le llegó hasta mucho después, a finales de los cincuenta y comienzos de los sesenta, cuando sus *zips* fueron aclamados como precedentes de la pintura de campos de color y del arte minimalista.

En los primeros cuarenta Newman se concentró en el dibujo como medio de expresión de las ideas que ya había desarrollado por escrito. Aquellas obras tempranas y exploratorias sobre papel eran intensamente privadas, y ni siquiera sus amigos artistas las conocieron entonces. Asombrosamente, treinta de 1944 y 1945 seguían estando en su poder cuando murió¹. Un ejemplo es una cabeza esquemática como una máscara, de 1945, dibujada a tinta con pincel (cat. nº 37), que se asemeja mucho a algunas del arte primitivo y tribal (particularmente el de los indios de la Costa Noroeste) como las que Newman estudiaba y comentaba por escrito en aquella época².

Otros dos dibujos del mismo período presentes en esta selección reflejan su interés por las ciencias naturales³ e ilustran cómo identificaba la imaginería orgánica



Fundación Juan March

36. *The Song of Orpheus* (El canto de Orfeo), 1944-45



Fundación Juan March
37. Sin título, 1945

de plantas y semillas, por ejemplo, con la fuerza del mundo primigenio. En *The Song of Orpheus* (El canto de Orfeo) (cat. nº 36) y su compañero sin título (cat. nº 38) hay elementos en figura de vaina que pululan por la superficie, como amebas en movimiento vistas al microscopio o estolones y raíces de plantas bajo tierra. La paleta fundamentalmente parda y amarilla de *The Song of Orpheus* sugiere un ambiente de tierra, mientras que los tonos azules y verdes del otro dibujo hacen pensar en agua. Merece particular atención el título mítico puesto por el artista a *The Song of Orpheus*, que se refiere al poeta griego afamado por su destreza con la lira. Según la leyenda, la música de Orfeo era tan extraordinaria que “hechizaba no sólo a los animales salvajes, sino también a los árboles y las peñas, que venían tras él al sonido de su lira”⁴. Es precisamente esa unión divina de hombre, animal, tierra y planta lo que comunica el dibujo de Newman. Como muchas obras contemporáneas de su autor, ni uno ni otro dibujo tienen línea de horizonte ni orientación espacial definida.

En 1945 Newman encauzó todas sus energías artísticas hacia la pintura, aunque también siguió escribiendo. Ya en 1948 había adoptado un nuevo formato muy distinto de su producción anterior, con un campo grande de un solo color articulado por bandas verticales o, como él las llamó, *zips* (cremalleras). No eran abstracciones geométricas, sino cuadros en los que el espacio comunicaba por sí solo, sin el auxilio de pormenores narrativos. En palabras del crítico de arte Thomas Hess: “Se ve el *zip* como un tabique, y el color que divide pasa a ser el actor principal de la pintura; o se ve el *zip* como el punto focal y las zonas grandes de color como su ambiente; finalmente se ve lo uno y lo otro”⁵. “La comprensión simultánea [de ambas cosas] crea ese tercero que es la pintura acabada”⁶.

La simplicidad visual de esas imágenes las hacía difíciles de entender incluso para los colegas de su autor. En 1950 y nuevamente en 1951, Newman expuso en solitario en la Parsons Gallery, y el resultado de ambas exposiciones fue una profunda decepción para él, ya que tanto artistas como críticos acogieron sus últimas obras con indiferencia o franco desprecio. Esos desaires, sumados a problemas de rivalidad personal y territorialidad artística, significaban que Newman no tenía el apoyo que creía tener en el grupo expresionista abstracto, y sus antiguas amistades con Gottlieb, Rothko y Clyfford Still no tardaron en enfriarse. Sólo Jackson Pollock y Tony Smith demostraron apreciar su nueva visión y mantuvieron el trato con él en los años siguientes.

Este *zip* de 1960 (cat. nº 39) es una única pincelada de tinta negra en medio de una hoja de papel blanco sin pintar. Parece aplicada con un pincel bastante ancho cuyas cerdas se abrieron ligeramente al final del trazo, dando mayor grosor a ese

extremo. Esta obra sin título de 1960 es uno de los veintidós dibujos en negro sobre blanco que Newman hizo en aquel año, en plena realización de sus *Stations of the Cross* (Viacrucis): catorce lienzos ejecutados entre 1958 y 1966, también con una paleta de negro y blanco. La forma monolítica del *zip* negro del dibujo sugiere una posible conexión con las esculturas que haría pocos años después, entre 1962 y 1969. Se anticipa, en particular, a *Here III* (Aquí III), de 1966, que es un único *zip* de metal, y a la escultura más famosa de Newman, el *Broken Obelisk* (Obelisco roto) de 1963-1967, donde el ápice invertido del obelisco recuerda el adelgazamiento del *zip* negro del dibujo.

¹ Según Brenda Richardson en *Barnett Newman: The Complete Drawings, 1944-1969*, cat. de exp. (Baltimore, The Baltimore Museum of Art, 1977), págs. 17-18, Newman conservó un total de ochenta y tres dibujos hechos entre 1944 y 1969.

² Véanse la cabeza pintada en un tambor que aparece reproducida en W. Jackson Rushing, "The Impact of Nietzsche and Northwest Coast Indian Art on Barnett Newman's Idea of Redemption in the Abstract Sublime", *Art Journal*, XLVII, 3 (otoño de 1988), pág. 191, y mantas de los Chilkat, de las cuales hay una reproducida en Stephen Polcari, *Abstract Expressionism and the Modern Experience* (Cambridge, Cambridge University Press, 1991), pág. 193.

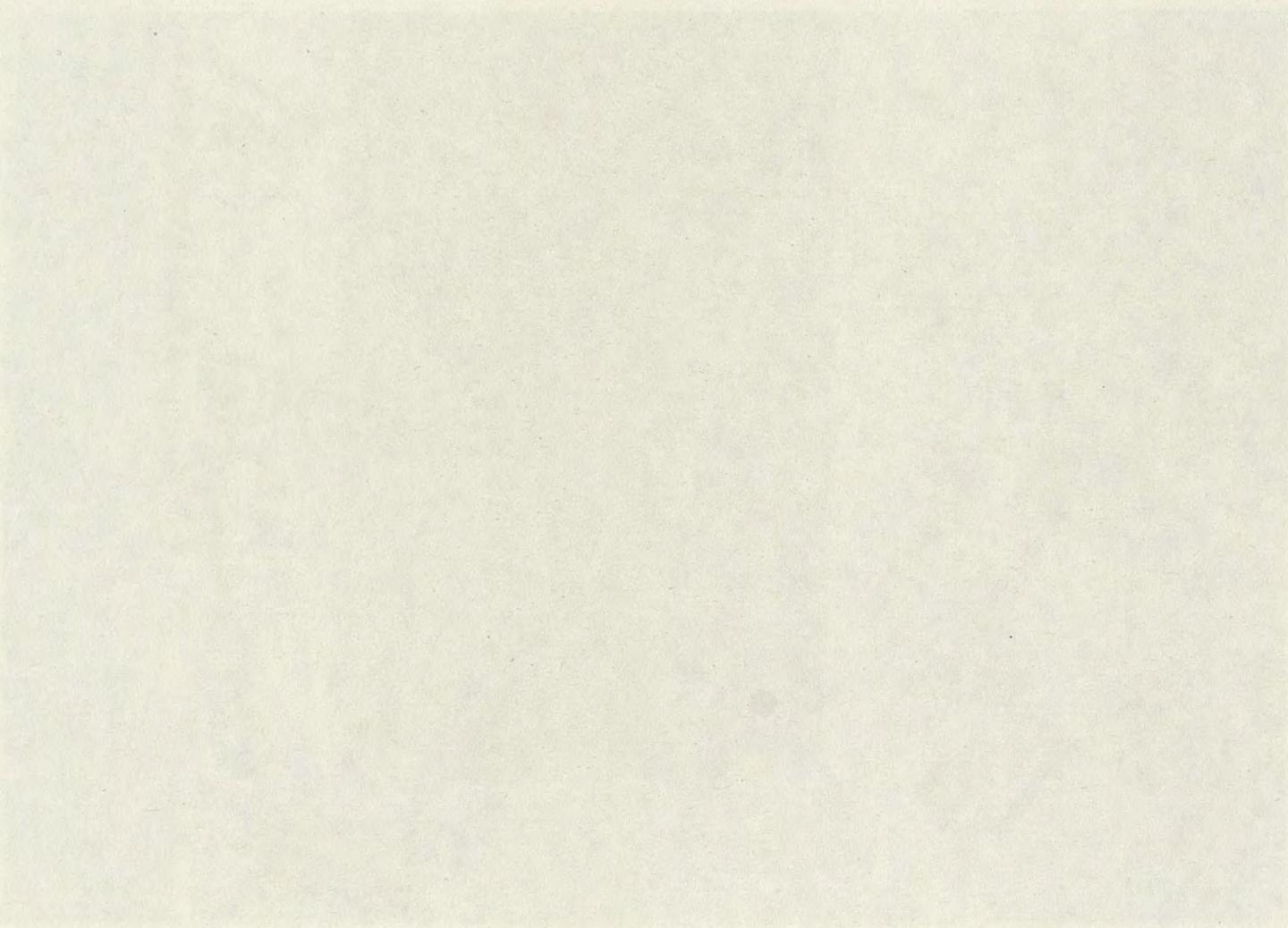
³ Entre 1939 y 1941 Newman siguió cursos en el jardín botánico de Brooklyn, tomó vacaciones en un campamento al aire libre de Maine, el Audubon Nature Camp, y asistió a clases de verano de botánica y ornitología en la Universidad de Cornell.

⁴ James Hall, *Dictionary of Subjects and Symbols in Art* (Nueva York, Harper & Row, 1979), pág. 230.

⁵ Thomas B. Hess, *Barnett Newman* (Nueva York, Walker and Co., 1969), pág. 48.

⁶ *Ibidem*.





39. Sin título, 1960



JACKSON POLLOCK

1912-1956

Jackson Pollock es, según el parecer unánime, el pintor más importante y celebrado del expresionismo abstracto. Desde 1942, fecha de su primera exposición individual en Art of This Century, la galería neoyorquina de Peggy Guggenheim, hasta su muerte a los cuarenta y cuatro años por accidente de automóvil en 1956, el arte y la personalidad explosivos de Pollock hicieron de él una figura dominante en el mundo artístico y en la prensa. En 1947-1948, su uso innovador de técnicas de goteo y vertido engendró obras que redefinieron las categorías del dibujo y la pintura. En palabras de su esposa Lee Krasner, también pintora expresionista abstracta, la obra de Pollock “parecía dibujo monumental, o quizá pintura con la inmediatez del dibujo: una nueva categoría”¹.

Desde el primer momento el dibujo desempeñó un papel seminal en el proceso creador de Pollock. La importancia que le atribuía se demuestra en el hecho de que durante toda su vida conservara muchos de sus primeros cuadernos y dibujos sueltos aunque la hoja fuera pequeña o la imagen insignificante². En el curso de su carrera fue sobre todo en el dibujo donde ensayó los más diversos medios, a menudo mezclándolos en combinaciones inesperadas. Utilizó muchas clases de lápices (de grafito, de color y de acuarela), crayones (tizas, pasteles y ceras) y pinturas (gouache, témpera, acuarela, esmalte y metálicas), así como tinta y cera derretida. Y, además del papel de dibujo habitual, empleó como soporte cuantas clases de papel tuvo a su alcance: cartulina, papel de trapos hecho a mano, papel de envolver, papel de arroz, tapas de cuaderno y papel de oficina.

Durante los años treinta, mientras estuvo matriculado en la Art Students League de Nueva York (1930-1933) y después, dibujó del natural (modelos y paisajes) y sacó apuntes analíticos de pinturas de los grandes maestros reproducidas en libros, como enseñaba a hacer su mentor Thomas Hart Benton³. Por poco tiempo, a finales de los treinta y comienzos de los cuarenta, se interesó también vivamente por la obra de los muralistas mexicanos José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros. Fue en el taller



Fundación Juan March
40. Sin título, 1938- 41 c.a.

neoyorquino de Siqueiros, en el que trabajó junto con otros americanos jóvenes en 1936, donde Pollock hizo sus primeros experimentos con medios (pinturas comerciales al esmalte), técnicas (estarcido y pintura derramada) e instrumentos no ortodoxos (pistolas y aerógrafos). Pero no se apropió inmediatamente de aquellas innovaciones, que aún tardarían varios años en influir en su pintura.

De Orozco asimiló la posibilidad de acrecentar la fuerza dramática mediante el manejo de la línea, el color y la composición, y aprendió el potencial expresivo de trabajar sobre telas de formato mural. Estas primeras influencias y experiencias abonaron el terreno para sus innovaciones posteriores. Como observó Krasner con perspicacia: “Toda la obra de Jackson sale de los [bocetos de los] treinta; yo ya no veo más rupturas marcadas, sino un desarrollo ininterrumpido de los mismos temas y obsesiones”⁴. Una página de álbum muy temprana (cat. nº 41), en particular, anuncia sus composiciones maduras caligráficas, los *allover* de los últimos cuarenta y primeros cincuenta.

En la primera mitad de los años cuarenta la obra de Pollock absorbió muchas otras influencias, desde Pablo Picasso, el surrealismo, Paul Klee y Joan Miró hasta el arte amerindio (cat. nº 43 a 46). A todo ello se sumó su versión de la teoría de Carl Jung de un inconsciente universal e intemporal que dictaba tanto los sueños modernos como los mitos antiguos. Y, como Gottlieb, Newman y Rothko, Pollock se propuso liberar las crudas imágenes universales de su inconsciente a través del automatismo, el azar y la asociación libre. En 1947 declaraba: “El inconsciente es un lado muy importante del arte moderno, y yo creo que las pulsiones inconscientes realmente significan mucho al mirar una pintura. Mi opinión es que las nuevas necesidades requieren nuevas técnicas. Y los artistas modernos han encontrado nuevas maneras y nuevos medios de hacer sus manifestaciones. A mí me parece que el pintor moderno no puede expresar esta época, el avión, la bomba atómica, la radio, en las viejas formas del Renacimiento ni de ninguna otra cultura pasada. Cada época encuentra su técnica propia”⁵. Inicialmente fue el dibujo lo que le proporcionó un cauce para esos nuevos descubrimientos, pero a medida que fue ganando experiencia y reconocimiento como pintor, su empeño se centró en desarrollar nuevas técnicas para la pintura.

Entre 1947 y 1950, mientras producía unas 140 telas (entre ellas sus grandes lienzos por goteo), sus obras sobre papel no llegan a medio centenar. Pero ese cambio de foco del papel al lienzo no debilitó la función del dibujo en esas obras maduras. Frank O'Hara escribiría a propósito de sus pinturas tardías: “Nunca se ha hablado lo bastante del dibujo de Pollock, esa habilidad asombrosa para vitalizar una línea adelgazándola, para frenarla engrosándola, para elaborar el más simple de los



Fundación Juan March
41. Sin título, 1938-41 c.a.

elementos, la línea: para cambiar, vigorizar, extender, acumular riquezas sobreabundantes sólo en la masa del dibujo”⁶.

El último quinquenio de su vida, de 1952 a 1956, fue para Pollock un tiempo tempestuoso en lo artístico y en lo personal, de producción relativamente escasa en todos los medios. Una de sus últimas obras es un papel de gran tamaño (cat. nº 47) en el que una figura reconocible emerge del juego de líneas de tinta negra finamente goteada. La vuelta a lo figurativo en estas obras tardías, al cabo de años de renuncia a toda imagen identificable, la explicaba así el artista: “Yo soy muy representacional a ratos, y un poco todo el tiempo. Pero cuando se trabaja a partir del inconsciente es inevitable que surjan figuras”⁷. En este dibujo empleó un cuentagotas de frasco para controlar el paso de la tinta al absorbente papel de arroz japonés. La interacción entre medio y soporte fue muy parecida a la que se producía en las pinturas por goteo de esmalte, donde las líneas de pigmento eran absorbidas e incorporadas por el ligamento del lienzo sin imprimir.

La aportación de Pollock al expresionismo abstracto, en lo que se refiere a espontaneidad e innovación, está íntimamente ligada a su experimentación y maestría en el medio gráfico. En 1950 pronunció unas palabras que sintetizaban la actitud subyacente a aquel movimiento: “Yo abordo la pintura en el mismo sentido en que se aborda el dibujo; quiero decir que es directa... cuanto más inmediata, cuanto más directa, mayores son las posibilidades de dejar hecha una ...declaración”⁸.

¹ Lee Krasner en B. H. Friedman, *Jackson Pollock: Energy Made Visible* (Nueva York, McGraw-Hill, 1972), pág. 182. Estas palabras se referían a la exposición de Pollock en 1951 en la Betty Parsons Gallery.

² La producción total de Pollock entre 1930 y 1956 asciende a cerca de 1.100 obras en distintos medios; de ellas, unas 500 son obras sobre papel que acompañan paso a paso su espectacular evolución artística. Véase Francis V. O'Connor y Eugene Victor Thaw, *Jackson Pollock: A Catalogue Raisonné of Paintings, Drawings, and Other Works*, vols. 1-4 (New Haven y Londres, Yale University Press, 1978).

³ Thomas Hart Benton, uno de los más destacados pintores regionalistas y muralistas americanos de la época, fue el primer maestro de Pollock y dejó una huella profunda en su obra. Después de su paso por la Arts Students League, Pollock siguió haciendo los ejercicios que había aprendido de Benton para analizar la estructura de las pinturas antiguas a partir de formas geométricas, líneas y sombras.

⁴ Krasner en Friedman, pág. 182.

⁵ Jackson Pollock en una declaración titulada “My Painting”, *Possibilities*, I, 1 (Nueva York, Wittenborn Schultz, invierno de 1947), pág. 82.

⁶ Frank O'Hara, *Jackson Pollock* (Nueva York, George Braziller, 1959), pág. 26.

⁷ Pollock en Selden Rodman, *Conversations with Artists* (Nueva York, The Devin-Adair Co., 1957), pág. 82.

⁸ Pollock en “Interview with Jackson Pollock”, entrevista grabada por William Wright, Springs, Long Island (Nueva York), 1950; texto publicado en *Art in America*, LIII, 4 (agosto-septiembre de 1965), págs. 111 y ss.



Fundación Juan March

42. *Untitled (Figure Composition)* (Sin título (Composición de figuras)), 1938-41 c.a.





Fundación Juan March

44. *Untitled (Sheet of Studies)* (Sin título (Hoja de apuntes)), 1939-42 c.a.

JACKSON **POLLOCK**



Fundación Juan March

45. *Untitled (Sheet of Studies)* (Sin título (Hoja de apuntes)), 1939-42 c.a.



Fundación Juan March

46. *Two Studies* (Dos estudios), 1943 c.a.

47. Sin título, 1952-56 c.a.



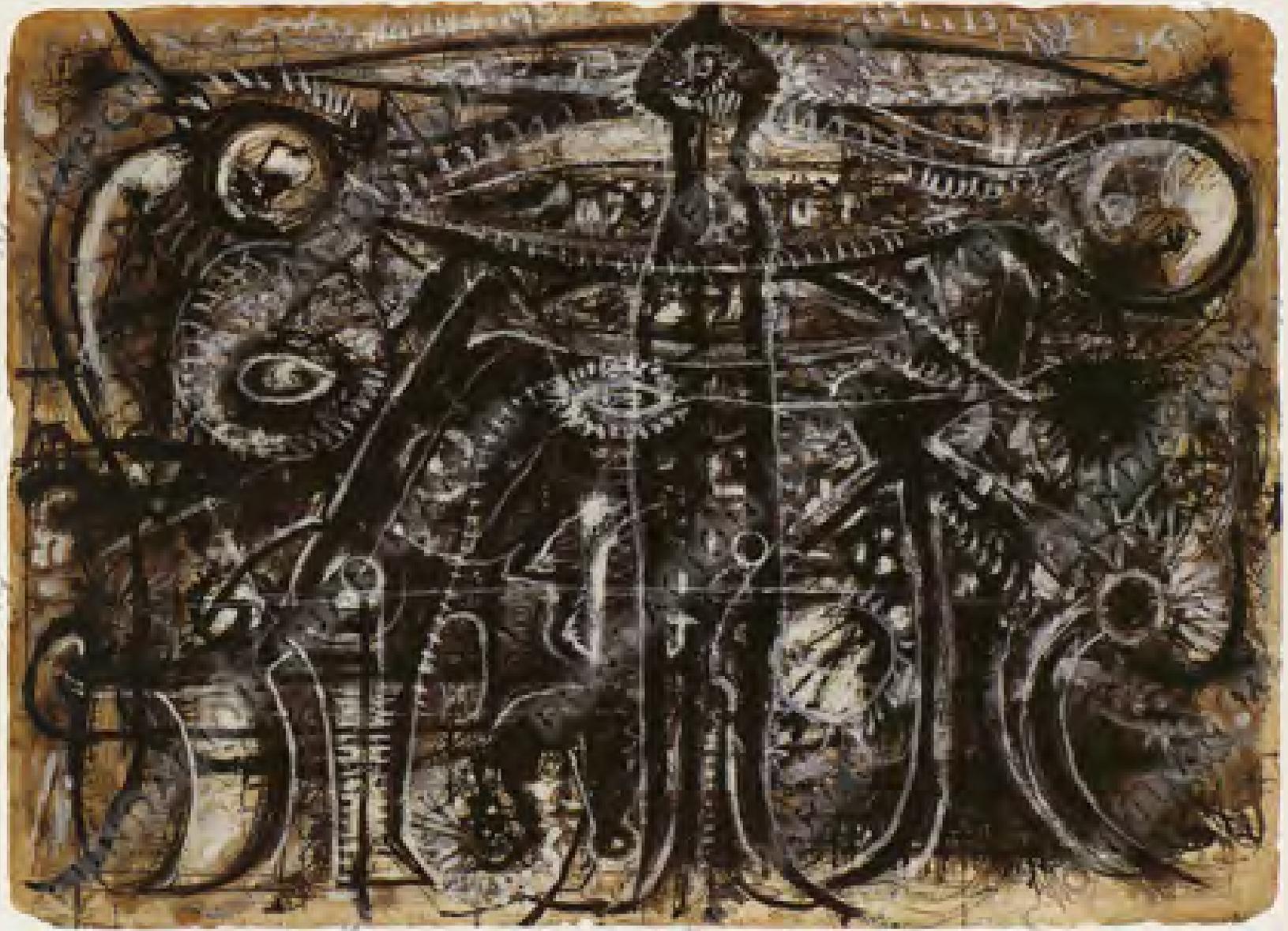
RICHARD POUSETTE-DART

1916-1992

Pousette-Dart empezó a pintar a los ocho años¹, y cuando cursó la enseñanza secundaria, a comienzos de la década de 1930, tenía ya muy clara su fe básica en que los símbolos abstractos materializaban experiencias universales. No había completado un año de universidad cuando en 1936 la abandonó para pintar y esculpir por libre. En 1937 se trasladó a Manhattan y entró a trabajar como ayudante del escultor Paul Manship, pero en 1939 se dedicaba ya exclusivamente a la pintura. Su presencia en las exposiciones y las actividades intelectuales de los expresionistas abstractos de Nueva York fue constante en los años cuarenta y primeros cincuenta²; se distingue por haber sido uno de los primeros americanos que pintaron telas a escala de mural (*Symphony Number 1, The Transcendental*, de 1941-1942)³. Sin embargo, pese a desempeñar un papel importante en el desarrollo del expresionismo abstracto, él mismo se situó un poco al margen del grupo y llevó una vida muy recogida, introspectiva y espiritual⁴.

Durante la Segunda Guerra Mundial, Pousette-Dart, que era pacifista, se negó a servir en el ejército, y en esos primeros años cuarenta su arte aludió con frecuencia a la destrucción y el sufrimiento y al poder supremo de la revelación y la regeneración. En esta *Undulation Series* (Serie ondulatoria) de 1941-1944 (cat. nº 48), por ejemplo, la forma central sugiere huesos y una cruz, en referencia abstracta a la Crucifixión⁵.

La alusión religiosa es más oblicua en la pequeña pintura sobre papel sin título de 1952 (cat. nº 49), donde la composición entera irradia un resplandor de color semejante al de la luz que se quiebra al pasar por un vitral de iglesia. La experiencia de las vidrieras inspiró muchos cuadros de Pousette-Dart, y él mismo reconoció esa fuente en sus declaraciones escritas y en títulos de pinturas como *Amethyst Window* (Ventana amatista) y *Stained Glass* (Vidrio de colores)⁶. Para él esa luz radiante simbolizaba la “fe infinita” y la iluminación espiritual.



Tanto *Sin título* como *Undulation Series* utilizan un sistema de estratificación y revisión que era el mismo que aplicaba a los lienzos pintados en aquella época. Como siempre prefirió “las cosas de primera intensidad”⁷, sus composiciones sobre papel no eran bocetos preliminares de telas, sino obras de arte independientes. En el anuncio que escribió para su exposición de 1947 en la galería Art of This Century, Pousette-Dart declaraba el objetivo artístico que le tuvo continuamente ocupado desde los primeros años cuarenta hasta su muerte en 1992: “Yo lucho por expresar la naturaleza espiritual del universo. Para mí la pintura es equilibrio dinámico e integridad de vida; es misteriosa y trascendente, pero a la vez sólida y real”⁸.

¹ Su padre, Nathaniel Pousette, fue un conocido pintor y escritor sobre arte; su madre, Flora Louisa Dart, fue poeta y música.

² En los cuadernos de Pousette-Dart se anotan encuentros sociales con Rothko, Newman y Reinhardt, conversaciones con Gottlieb y David Smith y comentarios sobre el montaje de instalaciones de su obra en la Betty Parsons Gallery con Newman. Asistió a la escuela “Subjects of the Artist” en 1948-1949, habló en el simposio de tres días celebrado en el Studio 35 en 1950, y es uno de los retratados en la famosa foto de “Los Irascibles” publicada por la revista *Life* en noviembre de 1950.

³ *Symphony Number 1, The Transcendental* (Sinfonía número 1, Lo trascendental) de 1941-1942, óleo sobre lienzo, mide 229 x 305 centímetros y pertenece a la colección del Metropolitan Museum of Art de Nueva York. Irónicamente, cuando su autor la acabó, hasta Mark Rothko puso en duda la sensatez de hacer un cuadro tan grande que sería difícil exponerlo en una galería.

⁴ En 1950 se fue a vivir al norte del estado de Nueva York para proteger su preciada soledad; quería alejarse, dijo, del mundo del arte y su elemento comercial. Su aproximación contemplativa al arte estaba estrechamente relacionada con su adhesión a las filosofías y la mística del Lejano Oriente, influencias que también se hicieron sentir en contemporáneos suyos en el arte como Robert Motherwell, David Smith, Theodoros Stamos y Mark Tobey, por ejemplo.

⁵ Formas esqueléticas en blanco y negro aparecen también en esculturas de los años cuarenta de Herbert Ferber, David Hare e Isamu Noguchi, tres artistas estadounidenses vinculados al expresionismo abstracto. En general la influencia de Picasso era muy fuerte en estos americanos, y puede haber una relación directa entre la *Undulation Series* de Pousette-Dart y la *Crucifixión* de 1930 del español (París, Musée Picasso), que estuvo expuesta en el Museum of Modern Art neoyorquino en 1939. Hay similitudes básicas entre ambas obras, tanto en la composición total como en la repetición de formas circulares y el empleo de finas líneas negras.

⁶ Estos títulos figuran con los números 5 y 6 en la lista de obras de la exposición *Richard Pousette-Dart*, Nueva York, Betty Parsons Gallery, 29 de marzo a 17 de abril de 1948.

⁷ Pousette-Dart en Jerry Tallmer, “The World of Art: One Man Between the Lines”, *New York Post*, 1 de abril de 1978, pág. 16.

⁸ Pousette-Dart en *Richard Pousette-Dart*, anuncio de exposición (Nueva York, Art of This Century, 1947), s. n.



THEODORE J. ROSZAK

1907-1981

Mientras cursó estudios de arte en la escuela del Art Institute of Chicago y la National Academy of Design de Nueva York durante los años veinte, Theodoros Roszak hizo pinturas, dibujos y grabados representacionales. En la década siguiente su interés por el arte de la Bauhaus alemana, y sobre todo por la obra de László Moholy-Nagy, le impulsó a hacer esculturas y pinturas sobre lienzo que reflejaban una estética geométrica y maquinista internacional. Desde 1940 hasta su muerte en 1981 fue la escultura lo que prevaleció en su actividad creativa.

Tras la Segunda Guerra Mundial, sin embargo, su orientación estilística dio un giro llamativo: empezó entonces a hacer abstracciones expresionistas de acero soldado que recordaban aves prehistóricas y otros seres monstruosos. Como muchos artistas de la época, Roszak estudió los materiales científicos y las osamentas prehistóricas expuestos en el American Museum of Natural History de Nueva York. Las visiones escultóricas resultantes parecían apropiadas para un mundo en el que la guerra alimentada por la nueva tecnología había causado tanta devastación. Según el propio Roszak, sus formas “huesudas y nudosas” y sus superficies “quemadas y granuladas” querían “ser recordatorios directos de la discordia y la lucha primordial, de aquellas fuerzas brutas que no sólo engendraron la vida sino que a su vez amenazaron con destruirla”¹.

Esas palabras servirían para describir *Firebird* (Pájaro de Fuego), una pieza de hierro bronceado de 1950, y el estudio a tinta que la precedió casi en la misma escala (cat. nº 50)². La forma picuda y curvilínea que aparece en ambos tiene la inmediatez y la exuberancia espontánea que se asocian a las pinturas gestuales del expresionismo abstracto. En muchos puntos del dibujo, las finas líneas de tinta negra a pluma, de trazo largo y nervioso, estallan en llamaradas turbulentas. La agitación incesante y la impresión de velocidad que transmiten esas marcas se refuerzan con las salpicaduras que parecen estrellarse contra el papel. El tema del Pájaro de Fuego, un animal



Fundación Juan March
50. Estudio para *Firebird* (Pájaro de Fuego), 1950

fabuloso del folclore ruso que renace de las llamas de su extinción, le vino a Roszak escuchando la música de Igor Stravinsky³; era un símbolo potente para la vida que emerge de la desolación total.

Roszak, como otros escultores de la época –Herbert Ferber, David Hare, Ibram Lassaw, Richard Lippold, Seymour Lipton y David Smith–, adaptó al medio tridimensional las ideas y las técnicas de la pintura expresionista abstracta. Fue el interés común por las culturas primitivas, los mitos y el surrealismo, así como el deseo de crear un arte abstracto expresivo que reflejase la turbulencia de la época, lo que aglutinó a pintores y escultores bajo la rúbrica de expresionismo abstracto.

¹ Theodore Roszak en el simposio "The New Sculpture", Nueva York, The Museum of Modern Art, 1952; texto reproducido en Belle Krasne, "A Theodore Roszak Profile", *Art Digest*, XXVII, 2 (15 de octubre de 1952), pág. 18.

² Ambos, el dibujo y la escultura, pertenecen a la colección del Metropolitan Museum of Art: *Firebird*, 1950, hierro bronceado con bronce y latón, 79 x 104 x 69 centímetros, The Muriel Kallis Steinberg Newman Collection, donación de Muriel Kallis Newman en memoria del artista, 1982 (1982.16.2).

³ Véase Roszak en una entrevista grabada con James Elliott, 1956, mecanograma en Archives of American Art, Nueva York, pág. 20.

MARK ROTHKO

1903-1970

En 1938, Rothko y su amigo Adolph Gottlieb decidieron abandonar el realismo que habían practicado hasta entonces. Rothko dejó de pintar las escenas de género que hacía desde los años veinte y comenzó una serie de óleos semiabstractos, inspirados por la mitología antigua, que duraría hasta mediados de los cuarenta. Pero por esas fechas llegó al convencimiento de que cualquier grado de especificación en los títulos, los temas o las imágenes determinaba una lectura demasiado limitada, y en sus obras siguientes, principalmente acuarelas sobre papel, renunció al detalle identificable en favor de la forma generalizada.

En aguadas tan diluidas como los cinco dibujos de esta selección (cat. nº 51 a 55), las veladas figuras amorfas y biomórficas comunican una presencia humana y al mismo tiempo aluden a organismos primordiales. La paleta general de verdes, grises, marrones y ocres apagados, con toques sueltos de color más vivo, pudo tener su origen en las visitas de Rothko al Metropolitan Museum para ver los frescos romanos de Boscoreale y Boscotrecase. La estructura arquitectónica de la acuarela verde grande (cat. nº 53) recuerda particularmente esos frescos.

Durante los años cuarenta, Rothko experimentó con diversas técnicas. En tres de las acuarelas fechadas hacia 1944-1946 (cat. nº 51, 52 y 54), por ejemplo, utilizó un instrumento afilado, una cuchilla de afeitar o el mango de un pincel, para arrastrar y levantar la pintura recién aplicada y dejar al descubierto la mancha más débil del papel de debajo. Hay puntos de textura accidentada donde un frote más enérgico laceró la superficie del papel (véase la ilustración cat. nº 51). En la acuarela con tinta de hacia 1945-1946 (cat. nº 54), Rothko esparció y vertió pigmento marrón sobre ciertas secciones de la composición. En otras obras difuminó los colores depositando tinta sobre la pintura húmeda.

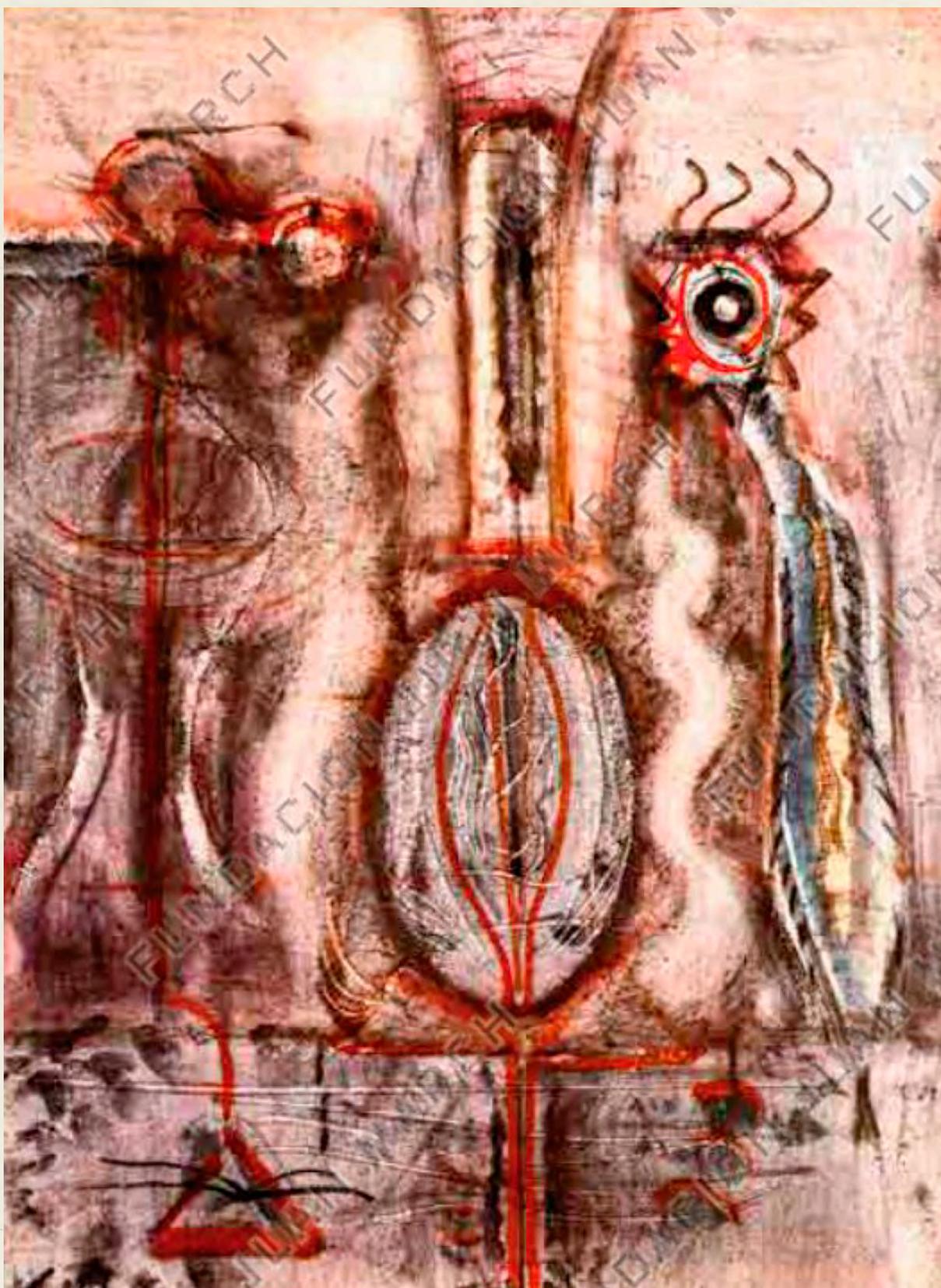
Esa libertad experimental acrecentada coincidía con una mayor atención al arte moderno europeo, incluidos Joan Miró y Paul Klee. Rothko también se dejó influir por

el automatismo psíquico empleado por los surrealistas para crear imágenes biomórficas como las que se encuentran en pinturas y dibujos de Matta, Max Ernst y André Masson. No estaba en contacto directo, como muchos otros expresionistas abstractos, con los surrealistas emigrados, pero conocía sus obras a través de exposiciones y publicaciones¹.

De los experimentos con acuarela sacó las técnicas que a continuación aplicaría al óleo. En las pinturas abstractas multiformes de 1947-1950, inmediatamente posteriores a las acuarelas, diluía de manera parecida la pintura al óleo y la depositaba en el lienzo por capas escalonadas, y ya en 1949 teñía la tela.

Las obras maduras de 1950 a 1970 que siguen a esa breve etapa de transición suelen estar formadas por dos o tres rectángulos irregulares, de tamaño y color variables, dispuestos en registros horizontales sobre grandes telas de formato vertical. Cada una de esas áreas casi geométricas flota sobre la superficie rodeada por un campo de color que produce un efecto de halo, lo que Rothko llamaba “la luz interior” del cuadro². Para él no eran abstracciones puras, sino vehículos de “emociones humanas básicas: tragedia, éxtasis; perdición, etcétera”³. Y explicaba después: “No era que la figura se hubiera *eliminado*...; sino que los símbolos de las figuras y a su vez las formas de las telas posteriores eran nuevos *sustitutos* de las figuras”⁴. Al hacer cuadros enormes pretendía que el lienzo envolviera materialmente al espectador, para así crear una relación íntima entre él y la pintura. A ese nuevo propósito no se adecuaba el tamaño relativamente modesto de los papeles, y entre 1947 y 1967 Rothko sólo hizo grandes pinturas al óleo sobre lienzo.

En 1967 empezó a experimentar con pinturas acrílicas, y en ese medio ejecutó siete grandes obras sobre papel (entre ellas cat. nº 56 y 57). La propiedad del acrílico de conservar el color intenso en dilución le permitió lograr la translucidez que deseaba sin sacrificar la riqueza cromática. Al año siguiente, recuperándose de un roce con la muerte (tenía un aneurisma en la aorta), comenzó una serie de pinturas sombrías en gris y marrón, casi todas sobre hojas grandes de papel. Un oscuro presentimiento les consumía a él y su arte; no veía claro ni su propio éxito como artista ni el futuro de la pintura. Pero la depresión no le quitó las ganas de pintar; antes bien, fue a través de sus pinturas sobre papel y lienzo como hizo frente a sus demonios interiores. En los dos años que precedieron a su suicidio en febrero de 1970 acabó unas ochenta y cuatro obras sobre papel, la mayoría en el invierno de 1969 (véanse las ilustraciones cat. nº 58 y 59). Son mucho más pequeñas que sus lienzos monumentales, pero se cuentan entre los mayores papeles del expresionismo abstracto. Las composiciones reflejan el formato básico de las pinturas de Rothko, con algunas diferencias: sólo hay



Fundación Juan March
51. Sin título, 1944-45 c.a.

dos campos tonales, marrón oscuro y gris claro; una resuelta línea horizontal delimita los dos registros, y la zona más oscura se sitúa siempre arriba. Considerados en el conjunto de la producción de Rothko sobre papel, estos últimos acrílicos en marrón y gris parecen descendientes lejanos de las acuarelas surrealistas de los años cuarenta, donde eran típicas la monocromía y los grandes campos de color de fondo; sólo que aquí, en las obras finales, no queda rastro ni de aquella imaginería narrativa ni de aquel color vivo, sino una sensación enigmática que es a la vez turbadora y espiritual.

¹ Véase la declaración de Rothko en *Painting Prophecy-1950*, cat. de exp. (Washington, David Porter Gallery, 1945); texto reproducido en Diane Waldman, *Mark Rothko, 1903-1970: A Retrospective*, cat. de exp. (Nueva York, The Solomon R. Guggenheim Museum, 1978), págs. 48-49.

² Rothko en sus instrucciones para la instalación de su retrospectiva de 1960 en la Whitechapel Art Gallery de Londres, publicadas en Bonnie Clearwater, "How Rothko Looked at Rothko", *Art News*, LXXXIV, 9 (noviembre de 1985), pág. 102.

³ Rothko en Selden Rodman, *Conversations with Artists* (Nueva York, Capricorn, 1961), págs. 93-94; texto reproducido en Stephen Polcari, *Abstract Expressionism and the Modern Experience* (Nueva York, Cambridge University Press, 1991), pág. 141.

⁴ Rothko en una entrevista de 1952 con William Seitz, citada por Bonnie Clearwater, "Selected Statements by Mark Rothko", en Alan Bowness, *Mark Rothko 1903-1970*, cat. de exp. (Londres, The Tate Gallery, 1987), pág. 73; texto reproducido en Polcari, pág. 141.



Fundación Juan March

53. Sin título, 1944-46 c.a.



Fundación Juan March
54. Sin título, 1945-46 c.a.

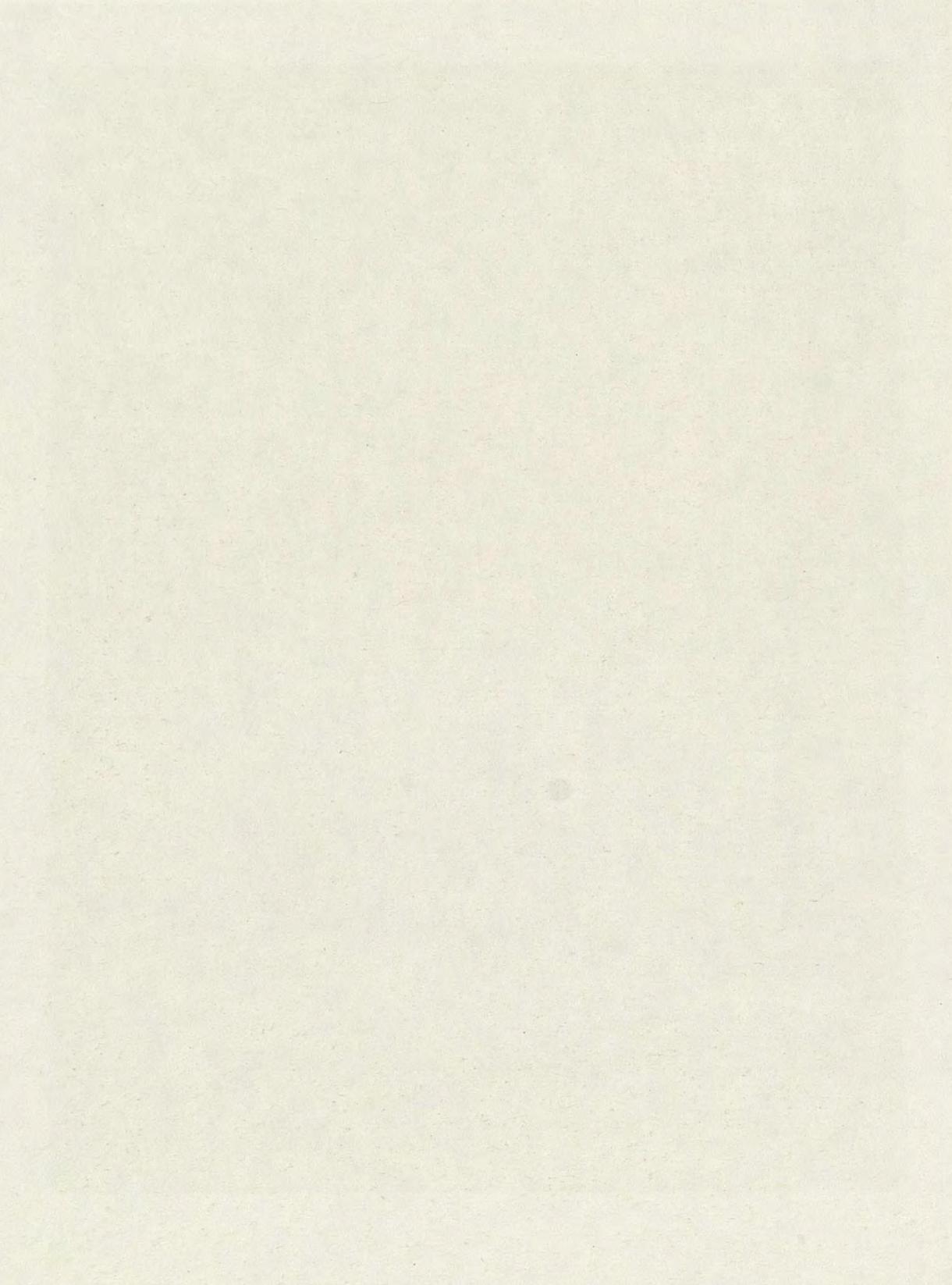


Fundación Juan March
55. Sin título, 1945-46 c.a.

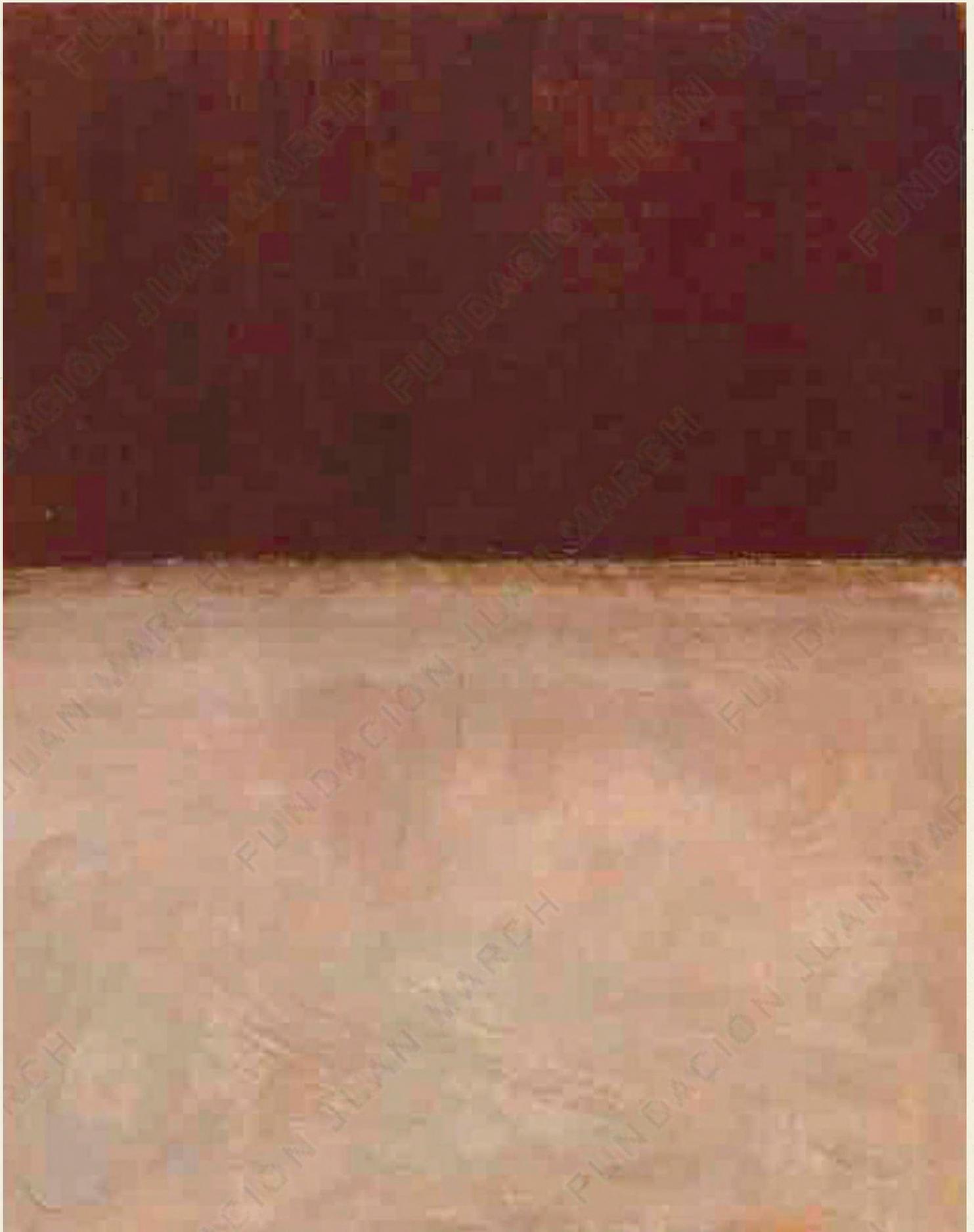


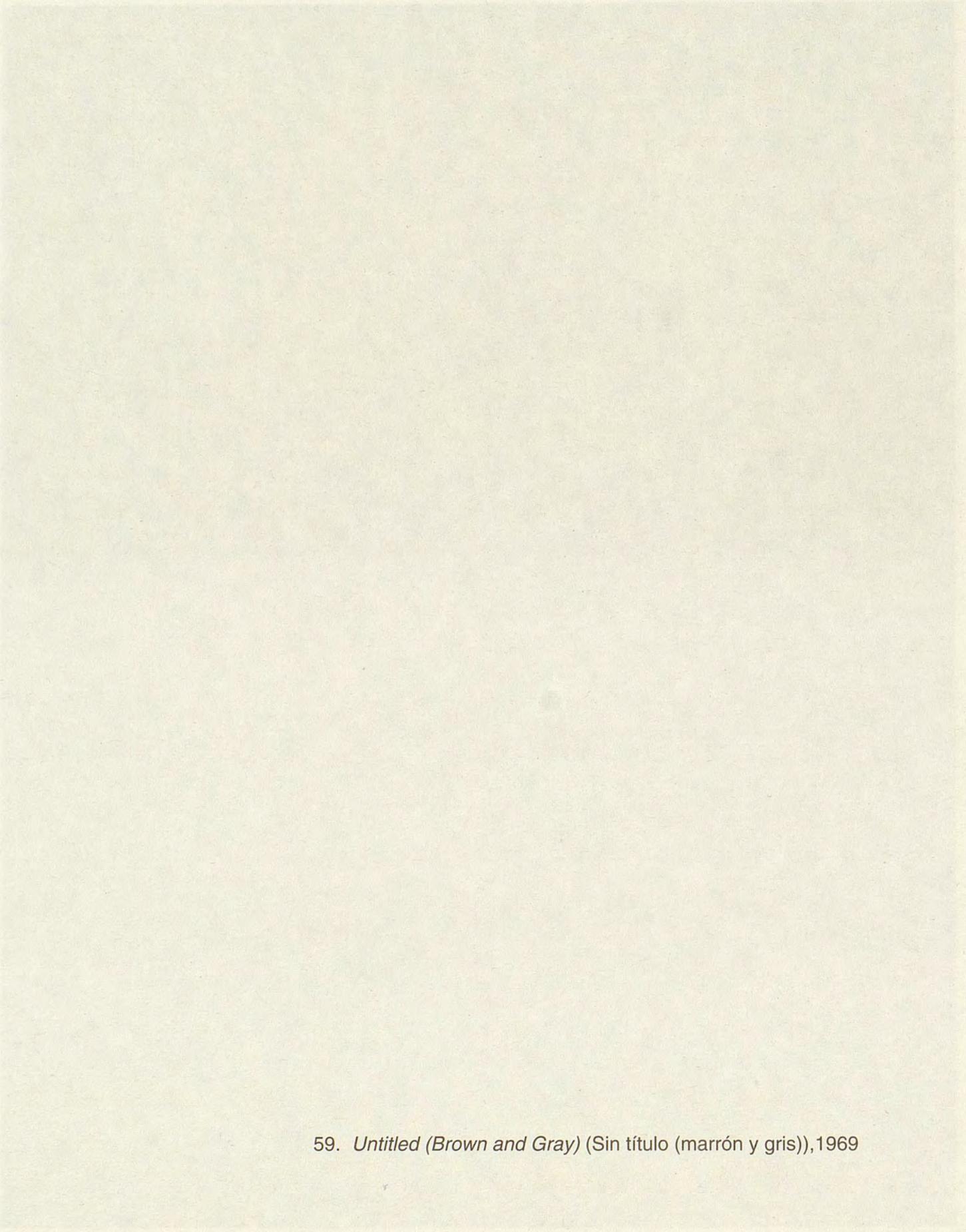
Fundación Juan March
56. Sin título, 1967





58. *Untitled (Brown and Gray)* (Sin título (marrón y gris), 1969





59. *Untitled (Brown and Gray)* (Sin título (marrón y gris)), 1969



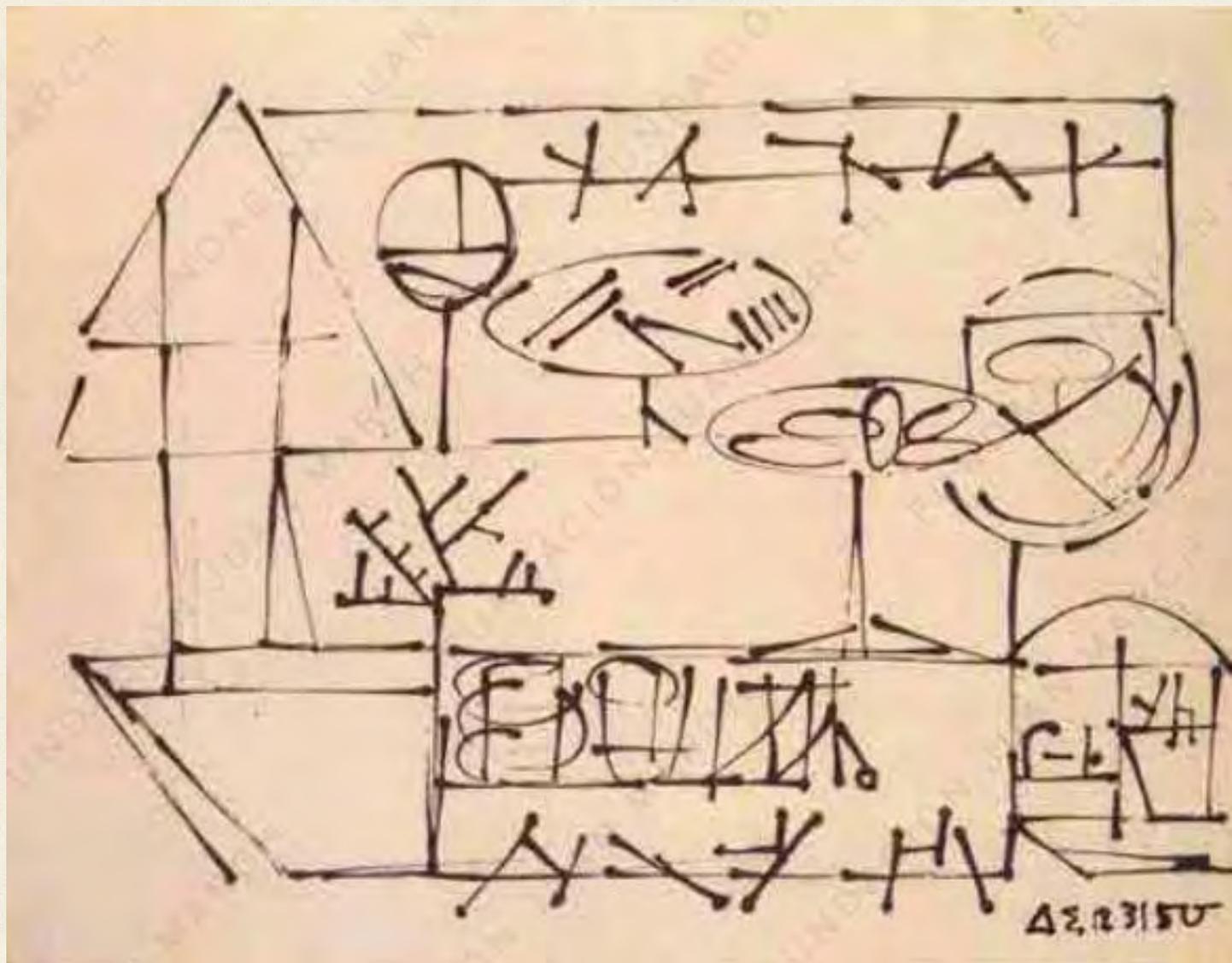
DAVID SMITH

1906-1965

David Smith empezó formándose como pintor en Nueva York en los últimos años veinte y primeros treinta. Tras su paso a la escultura en 1931 siguió pintando y frecuentando la compañía de pintores, algunos de los cuales llegarían a ser figuras importantes del expresionismo abstracto: Arshile Gorky, Adolph Gottlieb, Willem de Kooning, Robert Motherwell y Jackson Pollock. Como ellos, Smith trabajaba de manera espontánea y agresiva, dando prioridad a preservar “el impulso creador original”¹. En una ocasión declaró su deseo de “hacer una escultura tan libre como el dibujo”², y en sus piezas de acero soldado empleó técnicas que permitían la máxima flexibilidad. Aun así, cada pieza exigía muchas horas de cortar, armar y soldar. Ya que entre el impulso creador y el acto de dibujar no existía ese retraso, Smith se convirtió en dibujante prolífico y cotidiano.

Una vez dijo de sus dibujos que eran “estudios para escultura: unas veces lo que la escultura es, otras veces lo que las esculturas nunca podrán ser. A veces son atmósferas de las que se selecciona inconscientemente la forma escultórica durante el proceso laboral de producirla. Pero también pueden ser declaraciones directas, flotantes y amorfas, en las que yo soy el sujeto y el dibujo es la acción”³. Como apuntan esas palabras, en el arte de Smith el dibujo servía a varias funciones diferentes. Dos obras de esta selección, *Study for Sculpture Number 2* (Estudio para escultura número 2) de 1950 (cat. nº 60) y $\Delta\Sigma$ 2/29/53, de 1953 (cat. nº 61)⁴, ejemplifican los dos tipos de dibujos que hizo, el primero creado específicamente como estudio para una posible escultura y el segundo un ejercicio puramente caligráfico.

Entre finales de los años treinta y comienzos de los cincuenta llenó más de cuarenta cuadernos con ideas para esculturas nuevas y dibujos analíticos de piezas ya acabadas. Desde mediados de los cincuenta hasta bien entrada la década siguiente dibujó menos en cuadernos, y en cambio hizo centenares de composiciones independientes sobre papel, en mayores dimensiones y casi siempre a tinta con



pincel. Dibujaba en el estudio de su casa, donde tenía una pila de papeles preparada de antemano para poder trabajar sin interrupción; muchas veces acababa un dibujo y tiraba al suelo la hoja todavía húmeda. En 1953 inventó un medio insólito, mezcla de tinta china con yema de huevo, un líquido viscoso que quedaba bastante opaco y mate. Al extender esa tinta con el pincel sobre el papel, las cerdas dejaban trazos texturados que daban una impresión de planos traslapados en un ambiente tridimensional. En los años sesenta lograría crear una ilusión semejante en sus esculturas planas de acero inoxidable, “dibujando” madejas de líneas bruñidas que reflejaban la luz sobre las superficies metálicas.

Desde los últimos años cincuenta hasta su muerte en 1965, Smith ejecutó sobre papel una sucesión de estudios preparatorios para sus esculturas en los que ya no se servía de los instrumentos y métodos de dibujo tradicionales. $\Delta\Sigma$ 1958 (cat. nº 64) es uno de los primeros estudios de ese tipo. Renunciando al pincel, Smith disponía recortes de cartulina o metal sobre la hoja de papel y pulverizaba encima pintura al esmalte; al quitar después los recortes se descubría el papel claro sin pintar, silueteado contra un halo de pintura más oscura. Este cambio de tratamiento en los dibujos coincidió con cambios en la escultura: abandonando las composiciones de muchas partes y forma irregular, Smith empezó a hacer piezas mayores, construidas a partir de un número más reducido de elementos que eran figuras básicamente geométricas.

Para Smith el dibujo, ya condujera directamente a una escultura realizada o no, fue siempre una celebración de la libertad artística, parte de su empeño de hallar contenidos de significación universal en la forma abstracta. Él y Jackson Pollock, dos de los grandes innovadores del grupo expresionista abstracto, consiguieron ese objetivo a través de redefiniciones radicales del dibujo, Pollock con pintura sobre tela y Smith, desde la visión peculiar del escultor, con acero soldado.

¹ Smith en 1955, en Garnett McCoy (comp.), *David Smith* (Nueva York, Praeger Publishers, 1973), pág. 137.

² *Ibidem*.

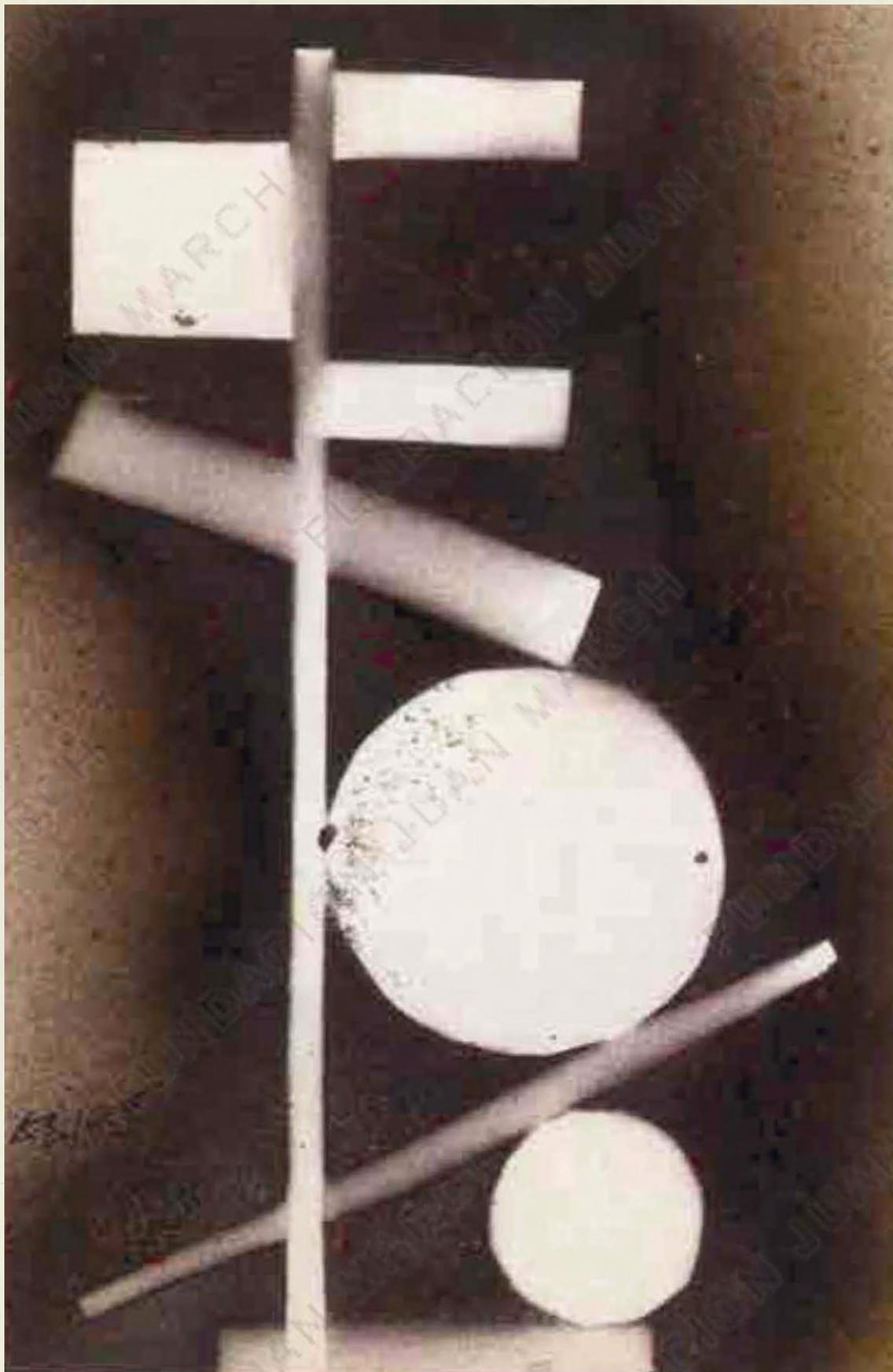
³ Smith en 1955, en Cleve Gray (comp.), *David Smith by David Smith* (Londres, Thames and Hudson, 1968), pág. 104.

⁴ En los años treinta, Smith empezó a firmar algunas obras con sus iniciales en el alfabeto griego, $\Delta\Sigma$ (delta y sigma). En este dibujo, las cifras 2, 29 y 53 indican el mes, día y año en que fue ejecutado.

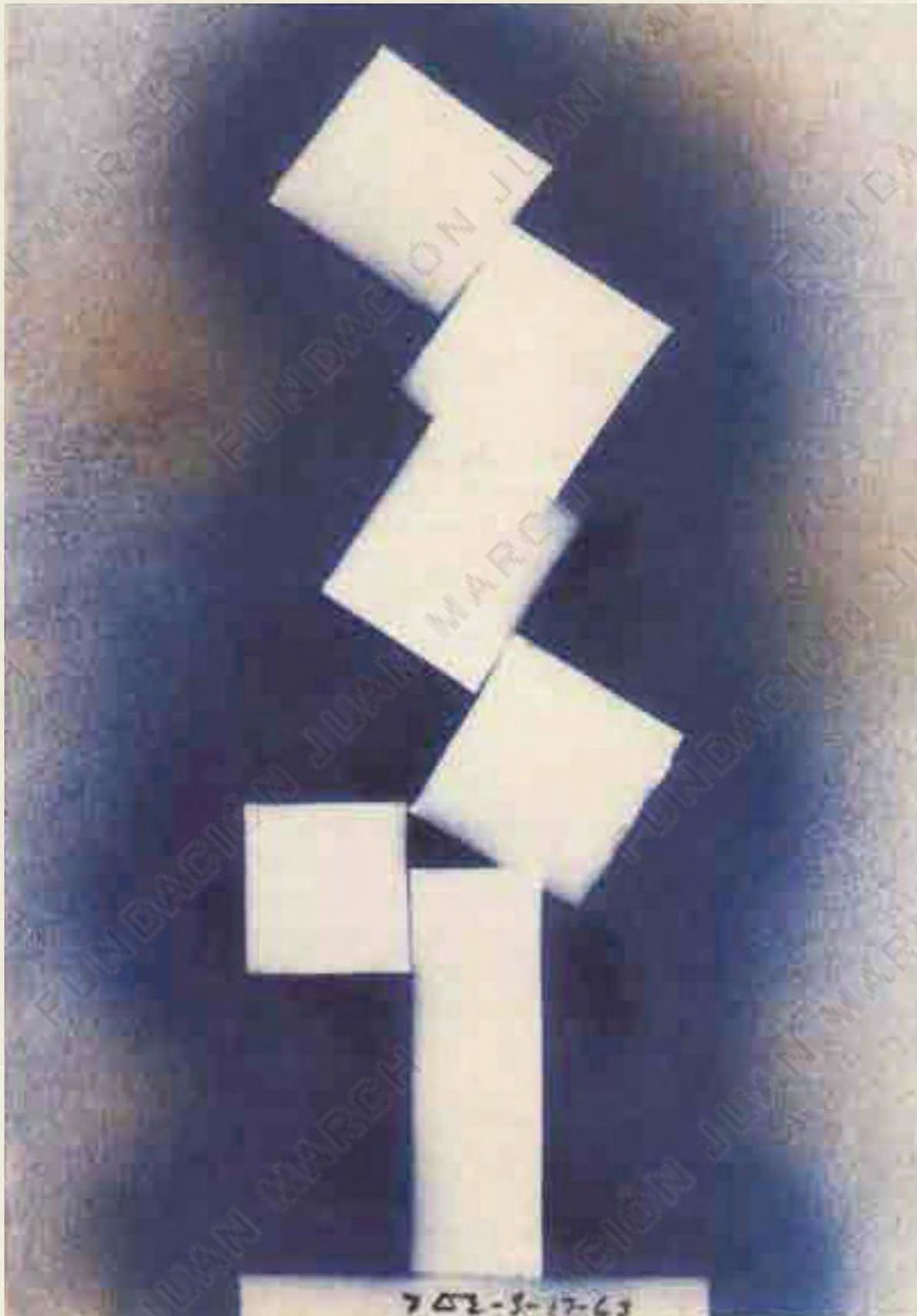








Fundación Juan March
64. ΔΣ 1958, 1958



Fundación Juan March

65. 7 ΔΣ -3-17-63, 1963

TONY SMITH

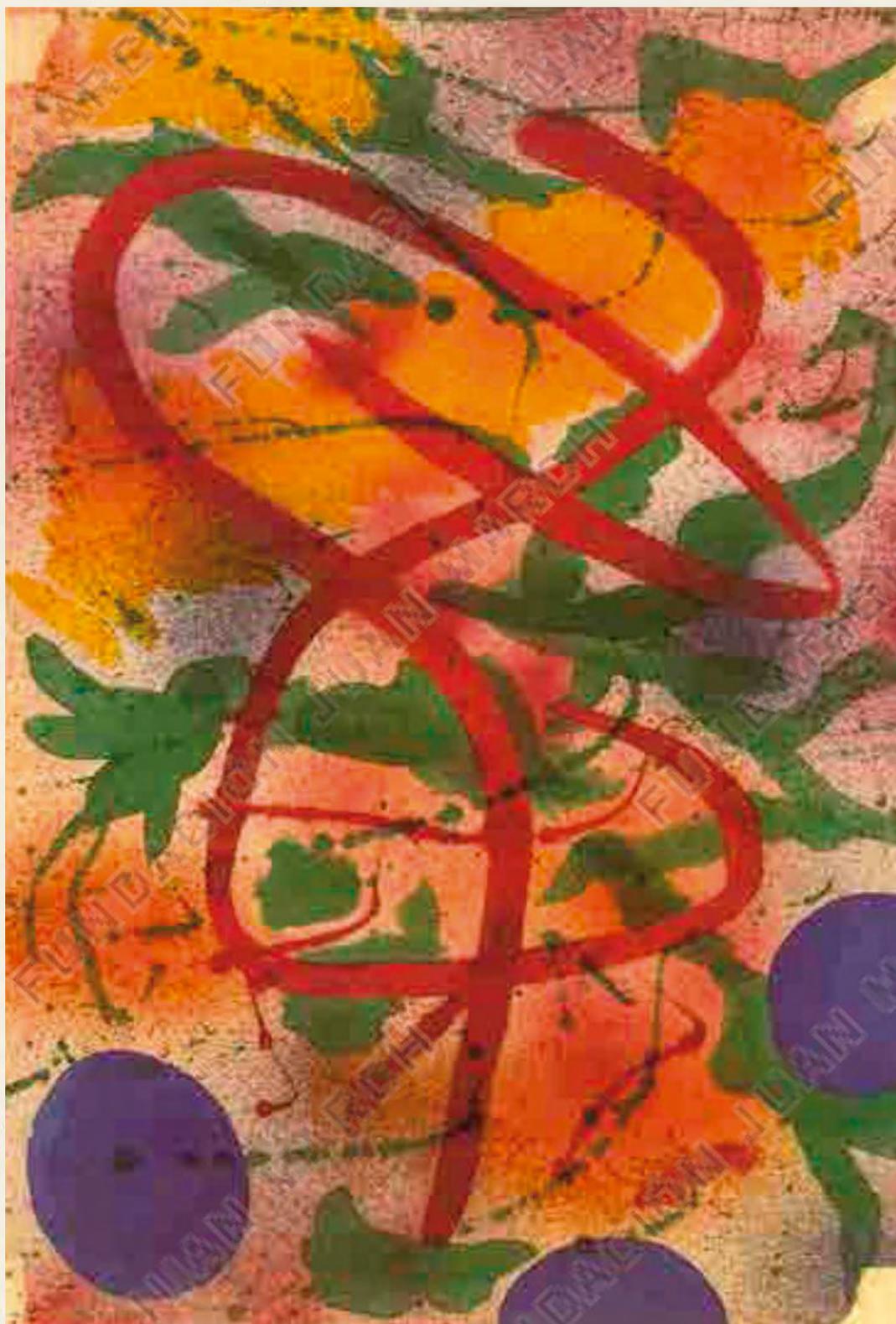
1912-1980

Tony Smith se formó y trabajó como pintor¹ y arquitecto², pero hoy se le conoce sobre todo por las monumentales esculturas negras que creó con matemática precisión a partir de un repertorio limitado de formas geométricas modulares en las décadas de 1960 y 1970. Sorprende saber que un artista al que se identifica con esas esculturas de un minimalismo austero fue amigo, en los años cuarenta, de muchos de los expresionistas abstractos: Jackson Pollock, Barnett Newman, Mark Rothko, Clyfford Still, Fritz Bultman, Gerome Kamrowski, Theodoros Stamos, Bradley Walker Tomlin y Herbert Ferber³. Lo cierto es que en aquella época algunas de sus obras bidimensionales, como esta sin título de 1946 (cat. nº 66), abordaban cuestiones afines a las del expresionismo.

Smith pensaba que Newman, Pollock, Rothko y Still habían conseguido traducir sentimientos espirituales y universales a términos abstractos, y él también se proponía buscar “‘algo intangible, algo universal, algo significativo, algo conmovedor’ dentro de su psique”⁴. Como muchos de los artistas nombrados, se interesó por la obra de los surrealistas, en particular Joan Miró, Pablo Picasso y André Masson. A mediados de los cuarenta empleó el método surrealista del dibujo automático para extraer del subconsciente imágenes abstractas que su mirada artística pudiera transformar “de experiencia subjetiva en expresión objetiva”⁵.

Una de las pocas muestras conocidas de su efímera experimentación con el expresionismo abstracto es este dibujo sin título, hecho el 14 de mayo de 1946 con tintas esparcidas y aplicadas a pincel. El colorido es vibrante, y copioso el despliegue de espontaneidad controlada. Los remolinos caligráficos del motivo central y el fondo moteado *allover* recuerdan los goteos y salpicaduras de las pinturas y dibujos de Pollock.

Smith coincidía con muchos de los expresionistas abstractos en la fascinación por la botánica y la biología, y fue lector de libros como el de D’Arcy Thompson *On*



Fundación Juan March
66. Sin título, 1946

Growth and Form y el de Jay Hambidge *The Elements of Dynamic Symmetry*, que descubría un sentido de orden en el aparente caos de la naturaleza⁶. En el ambiente imaginario de este dibujo, una planta primitiva parece lanzar zarcillos y brotes girando vertiginosamente en el espacio.

Los contactos personales de Smith con no pocos de los expresionistas abstractos duraron largo tiempo, pero la emulación del estilo expresionista que manifiesta este dibujo no se prolongó más allá de un par de años, y daría paso a su entusiasta dedicación a las composiciones de figuras rectilíneas obtenidas por procedimientos matemáticos.

¹ De 1934 a 1936 estudió en la Art Students League de Nueva York con los pintores europeos George Grosz, que enseñaba dibujo y acuarela, y Vaclav Vytlačil, que enseñaba pintura.

² De 1940 a mediados de los sesenta, Smith realizó una veintena de proyectos de construcción y concibió varios más que no se llegaron a hacer. Entre 1940 y 1945 su estilo emuló el de Frank Lloyd Wright, y tras la Segunda Guerra Mundial reflejó los de Le Corbusier y Mies van der Rohe.

³ Smith diseñó edificios para varios de estos artistas, entre otros Bultman y Stamos, así como para la galerista Betty Parsons; en 1950 colaboró con Pollock en el proyecto de una iglesia que no se construyó.

⁴ Smith en un escrito de hacia 1947-1948 citado por Joan Pachner, "Tony Smith's Drawings", en *Tony Smith: A Drawing Retrospective* (Nueva York, Matthew Marks Gallery, 1995), pág. 81.

⁵ Smith en un escrito de 1946 citado por Pachner, "Tony Smith's Drawings", pág. 81.

⁶ Véanse D'Arcy Thompson, *On Growth and Form* (1917; reimpresso en dos volúmenes, Cambridge University Press, 1942), y Jay Hambidge, *The Elements of Dynamic Symmetry* (publicado como artículo en *The Diagonal*, 1919-1920, y en forma de libro en 1926; reimpresso en Nueva York, Dover Publications, 1967).

THEODOROS STAMOS

1922-1997

En 1947, cuando Theodoros Stamos hizo las tres obras sobre papel de esta selección, había cosechado ya éxitos notables para un artista que aún no contaba veinticinco años. Entre 1943 y 1947, Stamos, el benjamín de los expresionistas abstractos, tuvo tres exposiciones individuales en Nueva York y participó en varias colectivas, entre ellas las muestras anuales de pintura estadounidense contemporánea del Whitney Museum of American Art y la importante instalación pionera "The Ideographic Picture" en la Betty Parsons Gallery. En ese tiempo adquirieron pinturas suyas el Museum of Modern Art neoyorquino y el coleccionista Edward W. Root, que llegaría a poseer treinta y dos de sus obras¹.

Stamos fue un pintor enteramente autodidacta. Sus primeros cuadros, a partir de 1937, eran paisajes primitivos y escenas imaginadas de Grecia basadas en lo que su madre le contaba sobre su tierra natal. En 1943, coincidiendo con su primera exposición en la Wakefield Gallery and Book Store de Betty Parsons en Manhattan, conoció a Adolph Gottlieb y Barnett Newman. Ambos advirtieron las dotes naturales de aquel joven para la pintura, y vieron un paralelismo entre los temas que trataba Stamos y su propia idea de utilizar imaginería primitiva y mitológica. En los años inmediatamente siguientes, Newman en particular apoyó la obra de Stamos y escribió un elocuente ensayo introductorio para su exposición de 1947 en la Betty Parsons Gallery. Pero sería con Rothko con quien Stamos compartiría una sensibilidad artística similar y mantendría la amistad más estrecha desde 1947 hasta la muerte de Rothko en 1970.

Como Newman y Rothko, Stamos exploró las formas orgánicas y la mitología antigua en sus telas de la segunda mitad de los cuarenta, que aspiraban a sugerir la interrelación entre todos los niveles del mundo natural y entre el pasado primordial y el presente. En 1947, refiriéndose a su aportación al ideario inicial del expresionismo abstracto, Newman escribía: "La obra de Theodoros Stamos, con toda su sutileza y su

sensualidad, denota una actitud hacia la naturaleza que raya en auténtica comunión. Sus ideografías apresan el momento de la afinidad totémica con la roca y el hongo, la langosta y el alga. Stamos redefine la experiencia pastoral como participación en la vida íntima del fenómeno natural. Se podría decir que en lugar de ir a la roca sale de ella. En esto pisa el mismo terreno fundamental que el artista primitivo, que jamás retrató el fenómeno como objeto romántico y sentimental, sino siempre como expresión del misterio nouménico original en el que la roca se iguala con el hombre”². El propio Stamos escribió: “Me interesa la Imagen Ancestral, que es un viaje a través de las conchas y los enredos del fenómeno. Al término de ese viaje está el impulso del recuerdo, y la imagen creada es la encarnación del Mundo Ancestral que existe en el horizonte de la mente y la costa”³.

Durante los años cuarenta Stamos visitó con frecuencia las colecciones de fósiles y gemas del American Museum of Natural History de Nueva York. También reunió muchos libros de ciencias naturales, botánica, geología, mineralogía y oceanografía, en cuyas minuciosas ilustraciones encontraba inspiración. Le fascinaban especialmente las teorías de Charles Darwin publicadas en libros como *The Power of Movement in Plants*.

En la primavera de 1947 viajó en tren a las regiones occidentales de los Estados Unidos, haciendo escalas en los estados de Nuevo México, California y Washington. Los broncos paisajes de esa parte del país le inspiraron muchas obras sobre papel. En acuarelas como las aquí seleccionadas moteó, esfumó y tramó las superficies buscando equivalencias con las texturas ásperas o erosionadas de las peñas y de la tierra castigada que veía en sus viajes. Como escribió refiriéndose a esta clase de obras: “Las texturas, y las superficies quebradizas y leves, llegaron a ser una obsesión”⁴.

¹ Las treinta y dos se encuentran ahora en la colección del Munson-Williams-Proctor Institute de Utica (Nueva York) (Edward W. Root Bequest).

² Barnett Newman en su ensayo introductorio para el folleto de exposición *Stamos* (Nueva York, Betty Parsons Gallery, 1947); texto reproducido en John P. O'Neill (comp.), *Barnett Newman: Selected Writings and Interviews* (Nueva York, Alfred A. Knopf, 1990), págs. 109-110.

³ Stamos, declaración en “The Ides of Art: The Attitudes of 10 Artists on their Art and Contemporaneity”, *Tiger's Eye*, I, 2 (diciembre de 1947), pág. 43.

⁴ Stamos en su respuesta a un cuestionario del Whitney Museum of American Art en 1957; texto reproducido en Barbara Cavaliere, “Theodoros Stamos in Perspective”, *Arts Magazine*, LII, 4 (diciembre de 1977), pág. 105.







Fundación Juan March
69. *Partitions (Divisiones)*, 1947

MARK TOBEY

1890-1976

Mark Tobey, nacido en Seattle y uno de los artistas de la llamada Escuela del Pacífico, tuvo influencia sobre los pintores más jóvenes del expresionismo abstracto que trabajaron en Nueva York en los años cuarenta. Aunque Tobey residiera tan lejos, conocían bien su arte gracias a las más de veinticinco exposiciones que hizo en Nueva York de 1942 a 1955. Además, en los años cincuenta visitó asiduamente esta ciudad, a menudo con estancias de varios meses. Sin embargo, aunque entre la obra de Tobey y la de los expresionistas abstractos había semejanzas visuales, también existían diferencias importantes en cuanto al proceso pictórico y las fuentes de inspiración, que le situaron fuera de los parámetros del grupo.

Hasta mediados los años treinta Tobey hizo pintura realista de gentes y lugares, pero hacia 1935-1936 empezó a forjar un estilo abstracto basado en redes de vigorosas líneas blancas dentro de las cuales aparecían algunas formas reconocibles. Una témpera sobre papel de 1945, *The Last Supper* (La Última Cena) (cat. nº 70), ejemplifica esa transición de imaginería narrativa a línea abstracta. En este dibujo las figuras de Cristo y sus discípulos se definen mediante líneas enérgicas que envuelven los contornos de los cuerpos y sugieren movimiento. A pesar de su evidente fluidez, las líneas de Tobey no son espontáneas ni accidentales, sino rígidamente controladas y predeterminadas.

En los años cuarenta la llamada “escritura blanca” de Tobey profundizó en la abstracción, y durante el resto de su vida sus composiciones lineales extendidas a toda la superficie (*allover*) sugerirían ámbitos cósmicos. Él mismo hablaba de hallar a veces un macrocosmos en lo microscópico: “Yo he descubierto más de un universo en las losas del pavimento y las cortezas de los árboles”¹. Esas palabras manifiestan su fe en la unidad del mundo, anclada en el credo de la religión Bahai, que abrazó en 1918. Al igual que los expresionistas abstractos, Tobey expresó la unión de la humanidad con el universo en imágenes de totalidades de energía lineal. Pero su



Fundación Juan March
70. *The Last Supper* (La Última Cena), 1945

adscripción a un único sistema de creencias le diferencia de los expresionistas abstractos, en cuyo arte se sintetizaban diversas fuentes y cuya inspiración manaba de la esfera personal.

Tobey empleó ocasionalmente pintura al óleo sobre lienzo, pero sus medios preferidos fueron la témpera, el gouache y la tinta sobre papel. Por tratarse de pintura sobre papel, la escala de su producción es básicamente pequeña si se la compara con las obras mucho mayores sobre lienzo que hacían los expresionistas abstractos. No es sorprendente que le interesara el arte de Paul Klee, en cuya producción también abundan este tipo de obras. A partir de 1954, y al menos en parte debido a la notoriedad que habían alcanzado las grandes telas del expresionismo abstracto, Tobey se vio presionado por sus galeristas en Nueva York, Marion Willard, y en París, Michel Tapié, a pintar cuadros mayores². Y sí amplió las dimensiones externas de sus obras, pero irónicamente siguió llenando esas superficies con las mismas pinceladas menudas que habían caracterizado su formato más pequeño. En 1957 declaraba desafiante: “Yo sé que existen Kline y Pollock, pero mi tono es otro”³.

¹ Tobey en John Russell, *Tobey*, cat. de exp. (Basilea, Galerie Beyeler, 1966), s. n.

² Véase Eliza E. Rathbone, *Mark Tobey: City Paintings*, cat. de exp. (Washington, National Gallery of Art, 1984), pág. 64.

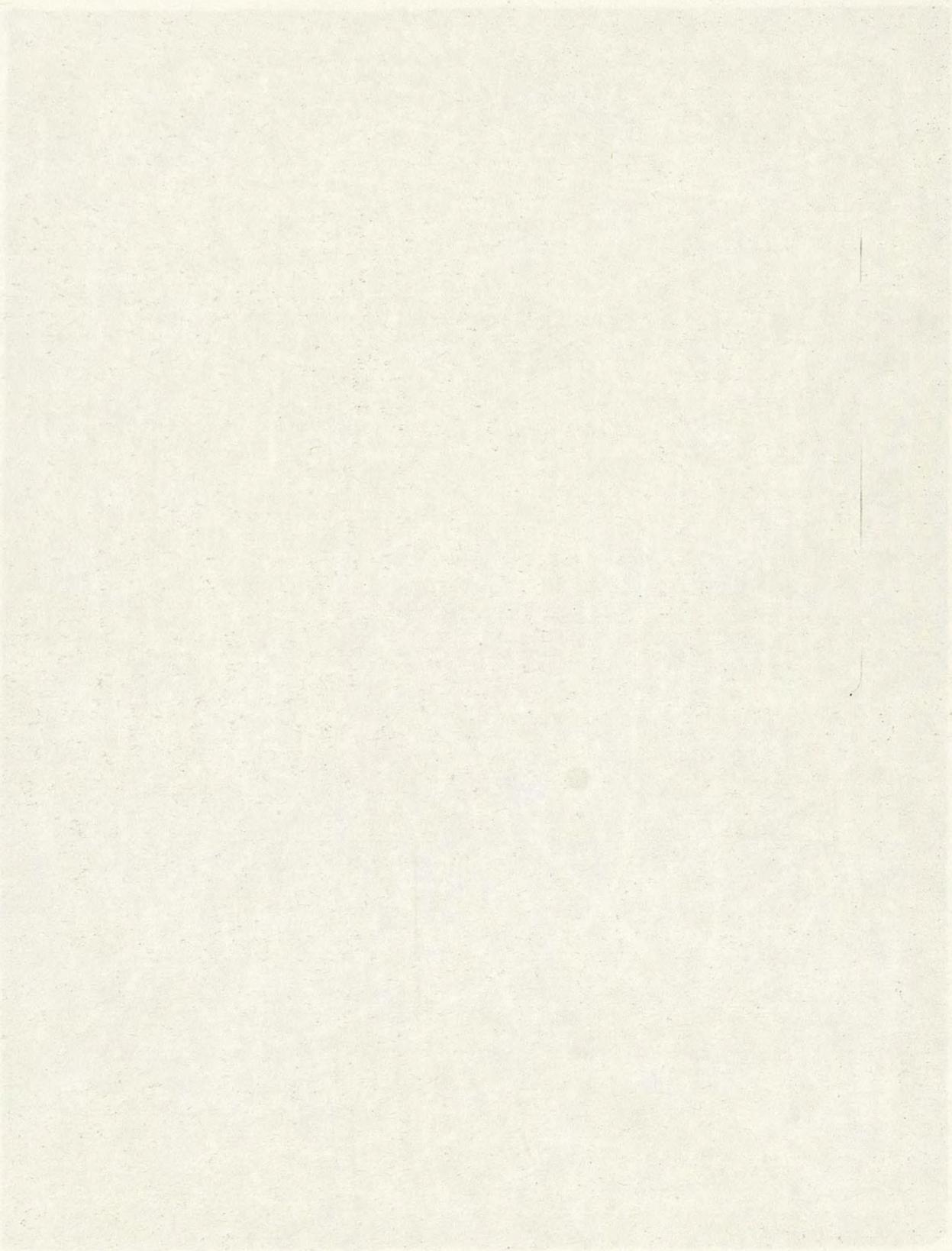
³ Tobey en carta a Marion Willard, julio de 1957; texto reproducido en *Mark Tobey*, cat. de exp. (París, Musée des Arts Décoratifs, 1961), s. n.



Fundación Juan March

71. *Blaze of our Century* (Fulgor de nuestro siglo), 1947

MARK 10054



72. *Transit* (Tránsito), 1948







Fundación Juan March
74. *World Dust* (Polvo del mundo), 1957

75. Sin título, 1957



CATÁLOGO

Todas las obras pertenecen a The Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

William Baziotés

1. *Florida Seascape*, 1945
(Marina de Florida)
Gouache, tinta a pluma y pincel y acuarela sobre papel
36,2 x 50,2 cm
Fondo George A. Hearn, 1946
2. *Cobra*, 1957
Acuarela y lápiz sobre papel
46,7 x 61,59 cm
Donación anónima en homenaje a Tullio Lombardo, 1972

James Brooks

3. Sin título, número 2, 1951
Gouache y crayón sobre papel
55,9 x 72,69 cm
Fondo George A. Hearn, por intercambio, 1993
4. Sin título, 1952
Gouache y crayón sobre papel
57,2 x 73 cm
Fondo George A. Hearn, por intercambio, 1993
5. Sin título, número 1, 1953
Gouache y crayón sobre papel
montado sobre cartón
57,5 x 73 cm
Fondo George A. Hearn, por intercambio, 1993
6. Número 4-1960, 1960
Acrílico y óleo sobre papel
52,7 x 37,5 cm
Donación de Charlotte Park Brooks, 1991

Fritz Bultman

7. *Red, Ochre and White*, 1952
(Rojo, ocre y blanco)
Gouache y lápiz sobre papel
58,4 x 73,69 cm
Donación de los herederos de Fritz Bultman, 1994

8. *Blue I*, 1958
(Azul I)
Gouache y lápiz sobre papel
73,69 x 58,4 cm
Donación de los herederos de Fritz Bultman, 1994

Dorothy Dehner

9. *Buckingham Palace/Doom Overhead*, 1946
(Palacio de Buckingham/Ruina en las alturas)
Tinta a pluma y lápiz sobre papel
40,59 x 28,89 cm
Donación de la Dorothy Dehner Foundation for the Visual Arts, 1997

10. *Target*, 1950
(Blanco)
Tinta a pluma y acuarela sobre papel
46 x 58,09 cm
Adquirido con cargo a la donación Mrs. Fernand Leval, 1993

Herbert Ferber

11. Sin título, 1962
Tinta a pluma y pincel sobre papel
53 x 37,79 cm
Donación de Edith Ferber, 1994

Adolph Gottlieb

12. *Signs for Magic*, 1946
(Signos para la magia)
Gouache sobre papel
39,09 x 28,6 cm
Donación de Mr. y Mrs. Arthur Wiesenberger, 1967
13. *Pictograph*, 1948
(Pictografía)
Gouache, cera, tinta a pluma y lápiz sobre papel
45,7 x 61 cm
Adquisición del fondo Mr. y Mrs. Arthur Wiesenberger, por intercambio, 1994

14. *Sea and Tide*, 1956
(Mar y marea)
Tinta a pincel sobre papel
56,5 x 78,09 cm
Adquisición del fondo de Mr. y Mrs. Wiesenberger,
por intercambio, 1994

Philip Guston

15. *Drawing 1960*, 1960
(Dibujo 1960)
Tinta a pluma sobre papel
45,4 x 61 cm
Fondo Rogers, 1973
16. *Head II*, 1963
(Cabeza II)
Gouache sobre papel
76,5 x 101,59 cm
Legado de Musa Guston, 1992

Gerome Kamrowski

17. *Revolve and Devolve*, 1943
(Girar y recaer)
Gouache sobre papel
50,79 x 75,59 cm
Adquirido con cargo a las donaciones Anna-Maria
and Stephen Kellen Foundation y Mrs. Fernand
Leval, 1988
18. *Forest Forms*, 1943
(Formas del bosque)
Gouache, crayón y tinta a pincel sobre papel
55,9 x 75,9 cm
Adquisición, Donación de Lila Acheson Wallace,
1990

Franz Kline

19. Sin título, 1950 c.a.
Tinta a pincel sobre papel
45,7 x 53,29 cm
Depósito anónimo
20. Sin título, 1956 c.a.
Óleo, tinta a pincel y papel cortado,
rasgado y pegado sobre papel
26 x 26 cm
Donación de Renée y David McKee, 1984

21. *Black Reflections*, 1959
(Reflejos negros)
Óleo y papel pegado sobre papel,
montado sobre masonite
48,29 x 49,2 cm
Donación de Mr. y Mrs. Norman Schneider, 1964

22. Estudio para *Flanders*, 1961
Tinta a pincel y óleo sobre papel
22,89 x 18,1 cm
Donación de Renée y David McKee, 1984

Elaine de Kooning

23. Sin título, número 15, 1948
Esmalte sobre papel, montado sobre lienzo
81,3 x 111,8 cm
Adquirido con cargo a la donación de Iris Cantor,
1992

Willem de Kooning

24. *Judgment Day*, 1946
(El Día del juicio)
Óleo y carboncillo sobre papel
56,2 x 72,09 cm
De la Colección de Thomas B. Hess, donación de
los herederos de Thomas B. Hess, 1984
25. *Black Untitled*, 1948
(Negro sin título)
Óleo y esmalte sobre papel montado sobre tabla
75,9 x 102,19 cm
De la Colección de Thomas B. Hess, donación de
los herederos de Thomas B. Hess, 1984
26. *Zot*, 1949
Óleo sobre papel montado sobre tabla
45,7 x 51,4 cm
De la colección de Thomas B. Hess, adquisición
con cargo a los fondos Rogers, Louis V. Bell y
Harris Bribane Dick y al legado Joseph Pulitzer y
donación de los herederos de Thomas B. Hess,
1984
27. *Woman*, 1950
(Mujer)
Óleo y papel cortado y pegado sobre papel
37,5 x 29,5 cm
De la Colección de Thomas B. Hess, donación de
los herederos de Thomas B. Hess, 1984

28. *Woman*, 1966
(Mujer)
Óleo sobre papel montado sobre cartón
96,5 x 60,29 cm
Donación de la Longview Foundation, Inc., en
memoria de Audrey Stern Hess, 1975

Lee Krasner

29. *Night Creatures*, 1965
(Seres nocturnos)
Acrílico sobre papel
76,19 x 108 cm
Donación de Robert y Sarah W. Miller
en homenaje a Lee Krasner, 1995

Robert Motherwell

30. *Lyric Suite Number 1*, 1965
(Suite Lírica, número 1)
Tinta a pincel sobre papel
27,89 x 22,89 cm
Donación anónima, 1966
31. *Lyric Suite Number 2*, 1965
(Suite Lírica número 2)
Tinta a pincel sobre papel
27,89 x 22,89 cm
Donación anónima, 1966
32. *Lyric Suite Number 3*, 1965
(Suite Lírica, número 3)
Tinta a pincel sobre papel
27,89 x 22,89 cm
Donación anónima, 1966
33. *Lyric Suite Number 4*, 1965
(Suite Lírica, número 4)
Tinta a pincel sobre papel
27,89 x 22,89 cm
Donación anónima, 1966
34. *Lyric Suite Number 5*, 1965
(Suite Lírica, número 5)
Tinta a pincel sobre papel
27,89 x 22,89 cm
Donación anónima, 1966
35. *Lyric Suite Number 11*, 1965
(Suite Lírica, número 11)
Tinta a pincel sobre papel
27,89 x 22,89 cm
Donación anónima, 1966

Barnett Newman

36. *The Song of Orpheus*, 1944-45
(El canto de Orfeo)
Cera sobre papel
50,79 x 37,79 cm
Donación de Annalee Newman, 1992
37. Sin título, 1945
Tinta a pincel sobre papel
50,5 x 37,5 cm
Donación de Annalee Newman, 1992
38. Sin título, 1945
Cera sobre papel
29,2 x 41,29 cm
Donación de Annalee Newman, 1992
39. Sin título, 1960
Tinta a pincel sobre papel
35,59 x 25,39 cm
Donación de Annalee Newman, 1992

Jackson Pollock

40. Sin título, 1938-41 c.a.
Lápices de colores y lápiz de grafito sobre papel
36,2 x 25,39 cm
Adquirido con cargo a una donación anónima, 1990
41. Sin título, 1938-41 c.a.
Lápices de colores y lápiz de grafito sobre papel
36,2 x 25,39 cm
Adquirido con cargo a una donación anónima, 1990
42. *Untitled (Figure Composition)*, 1938-41 c.a.
(Sin título (Composición de figuras))
Lápices de colores y lápiz de grafito sobre papel
38,09 x 25,39 cm
Donación de Lee Krasner Pollock, 1982
43. *Page from a Sketchbook*, 1939-42 c.a.
(Hoja de álbum)
Tinta a pluma y lápices de colores sobre papel
35,2 x 45,4 cm
Donación de Lee Krasner Pollock, 1982
44. *Untitled (Sheet of Studies)*, 1939-42 c.a.
(Sin título (Hoja de apuntes))
Tintas a pluma y pincel sobre papel
33 x 26,39 cm
Donación de Lee Krasner Pollock, 1982

45. *Untitled (Sheet of Studies)*, 1939-42 c.a.
(Sin título (Hoja de apuntes))
Tinta a pluma, gouache, acuarela, lápices de colores y lápiz de grafito sobre papel
66 x 52,09 cm
Donación de Lee Krasner Pollock, 1982

46. *Two Studies*, 1943 c.a.
(Dos estudios)
Tinta a pluma sobre papel
50,5 x 32,7 cm
Donación de Lee Krasner Pollock, 1982

47. Sin título, 1952-56 c.a.
Tinta a goteo sobre papel
73,3 x 53 cm
Donación de Lee Krasner Pollock, 1982

Richard Pousette-Dart

48. *Undulation Series*, 1941-44
(Serie ondulatoria)
Gouache, acuarela y tinta a pluma y pincel sobre papel
58,4 x 80 cm
Donación de Evelyn Pousette-Dart, 1991

49. Sin título, 1952
Acuarela, gouache, tinta a pluma sobre papel
17,5 x 25,1 cm
Adquirido con cargo a la donación
Dr. y Mrs. Robert E. Carroll, 1993

Theodore Roszak

50. Estudio para *Firebird* (Pájaro de Fuego), 1950
Tinta a pluma y pincel, acuarela y lápiz sobre papel
73,69 x 88,9 cm
The MURIEL KALLIS STEINBERG NEWMAN
Collection, donación de Muriel Kallis Newman en
memoria del artista, 1982

Mark Rothko

51. Sin título, 1944-45 c.a.
Acuarela sobre papel
76,19 x 55 cm
Donación de The Mark Rothko Foundation, Inc.,
1986

52. Sin título, 1944-46 c.a.
Acuarela y tinta a pincel sobre papel
38,09 x 53,7 cm
Donación de The Mark Rothko Foundation, Inc.,
1985

53. Sin título, 1944-46 c.a.
Acuarela sobre papel
79,4 x 57,2 cm
Donación de The Mark Rothko Foundation, Inc.,
1986

54. Sin título, 1945-46 c.a.
Acuarela y tinta pluma sobre papel
102,9 x 68,3 cm
Donación de The Mark Rothko Foundation, Inc.,
1985

55. Sin título, 1945-46 c.a.
Acuarela, gouache, tinta a pluma y pincel y
lápiz sobre papel
54 x 38,7 cm
Donación de The Mark Rothko Foundation, Inc.,
1985

56. Sin título, 1967
Acrílico sobre papel montado sobre masonite
75,9 x 55,9 cm
Donación de The Mark Rothko Foundation, Inc.,
1985

57. Sin título, 1967
Acrílico sobre papel montado sobre masonite
65,4 x 50,2 cm
Donación de The Mark Rothko Foundation, Inc.,
1985

58. *Untitled (Brown and Gray)*, 1969
(Sin título (marrón y gris))
Acrílico sobre papel
153,39 x 121 cm
Donación de The Mark Rothko Foundation, Inc.,
1985

59. *Untitled (Brown and Gray)*, 1969
(Sin título (marrón y gris))
Acrílico sobre papel
153 x 121 cm
Donación de The Mark Rothko Foundation, Inc.,
1985

David Smith

60. Estudio para escultura número 2, 1950
Tinta con huevo a pincel sobre papel
50,79 x 66 cm
Fondo George A. Hearn, por intercambio, 1994

61. $\Delta\Sigma$ 2/29/53, 1953
Tinta a pincel sobre papel
76,19 x 108 cm
Donación de Cándida y Rebecca Smith, 1994

62. Sin título, 1953
Tinta con huevo a pincel sobre papel
45,7 x 61 cm
Donación de Candida y Rebecca Smith, 1994
63. $\Delta\Sigma$ 32-12-57, 1957
Tinta con huevo a pincel sobre papel
43,2 x 55,9 cm
Donación anónima, 1978
64. $\Delta\Sigma$ 1958, 1958
Estarcido de esmalte pulverizado sobre papel
44,5 x 29,2 cm
Donación de Candida y Rebecca Smith, 1994
65. 7 $\Delta\Sigma$ -3-17-63, 1963
Estarcido de esmalte pulverizado sobre papel
41,59 x 29,79 cm
Adquisición del Fondo Arthur Hoppock Hearn,
por intercambio, 1994

Tony Smith

66. Sin título, 1946
Tintas de colores a pincel y salpicadas sobre papel
44,5 x 30,2 cm
Adquirido con cargo a la donación The Barnett
Newman Foundation, 1996

Theodoros Stamos

67. Estudio para *Prehistoric Phase*
(Fase prehistórica), 1947
Tinta a pluma y acuarela sobre papel
30,5 x 45,09 cm
Donación anónima en memoria de
Mr. y Mrs. Theodoros Stamatelos, 1991
68. Estudio para *Hibernation* (Hibernación), 1947
Acuarela, tinta a pluma y gouache sobre papel
29,2 x 50,79 cm
Donación anónima en memoria de
Mr. y Mrs. Theodoros Stamatelos, 1991
69. *Partitions*, 1947
(Divisiones)
Acuarela, gouache, tinta a pluma y
pincel sobre papel
40,59 x 30,5 cm
Donación anónima en memoria de
Mr. y Mrs. Theodoros Stamatelos, 1991

Mark Tobey

70. *The Last Supper*, 1945
(La Última Cena)
Témpera sobre papel
56,79 x 43,79 cm
Fondo George A. Hearn, 1946
71. *Blaze of our Century*, 1947
(Fulgor de nuestro siglo)
Témpera sobre papel
64,8 x 49,5 cm
De la Colección del Dr. y Mrs. Samuel Ernest
Sussman, legado de Blanche Risa Sussman, 1990
72. *Transit*, 1948
(Tránsito)
Témpera, tinta a pluma, aguada y tiza sobre papel
62,2 x 48,29 cm
Fondo George A. Hearn, 1949
73. *Autumn Field*, 1955
(Campo en otoño)
Témpera sobre papel
53 x 90,8 cm
De la Colección del Dr. y Mrs. Samuel Ernest
Sussman, legado de Blanche Risa Sussman, 1990
74. *World Dust*, 1957
(Polvo del mundo)
Gouache y acuarela sobre papel
94 x 63,5 cm
Fondo Arthur Hoppock Hearn, 1958
75. Sin título, 1957
Pincel y tinta sobre papel
33,7 x 24,39 cm
Donación de Dr. y Mrs. Hyman G. Weitzen 1981

CRÉDITOS

© Fundación Juan March, 2000.

© 2000 The Metropolitan Museum of Art, New York. All rights reserved.

Exposición organizada por The Metropolitan Museum of Art.

© William Baziotés; James Brooks; Fritz Bultman; Dorothy Dehner;
Herbert Ferber; Adolph Gottlieb; Philip Guston; Gerome Kamrowski;
Franz Kline; Elaine de Kooning; Willem de Kooning; Lee Krasner;
Robert Motherwell; Barnett Newman; Jackson Pollock; Richard Pousette-Dart;
Theodore J. Roszak; Mark Rothko; David Smith; Tony Smith;
Theodoros Stamos; Mark Tobey.

VEGAP, Madrid, 2000.

Texto:

Lisa M. Messinger

Diseño catálogo:

Jordi Teixidor

Traducción:

M^a Luisa Balseiro

Créditos fotográficos:

© Photograph Studio of The Metropolitan Museum of Art, New York.

All rights reserved.

Fotomecánica, fotocomposición e impresión:

Jomagar, artes gráficas

(Móstoles - Madrid)

ISBN: 84-7075-488-2 Fundación Juan March

ISBN: 84-89935-15-7 Editorial de Arte y Ciencia

Depósito legal:

M. 15.538-2000

CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH

	MONOGRÁFICAS	COLECTIVAS	COLECCIONES PROPIAS
1973-74		Arte Español Contemporáneo Arte '73.*	
1975	Oskar Kokoschka,* con texto del Dr. Heinz.	Exposición Antológica de la Calcografía Nacional,* con texto de Antonio Gallego.	
1976	Jean Dubuffet,* con texto del propio artista. Alberto Giacometti,* con textos de Jean Genêt, J. P. Sartre, J. Dupin.		I Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1975-1976.*
1977	Marc Chagall,* con textos de André Malraux y Louis Aragon 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.	Arte USA,* con texto de Harold Rosenberg. Arte de Nueva Guinea y Papúa* con texto del Dr. B. A. L. Cranstone.	II Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1976-1977.* Arte Español Contemporáneo.*
1978	Francis Bacon,* con texto de Antonio Bonet Correa. Kandinsky,* con textos de Werner Haltmann y Gaetan Picon.	Ars Médica,* grabados de los siglos XV al XX, con texto de Carl Zigrosser. Bauhaus,* Catálogo del Goethe-Institut.	III Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1977-1978.* Arte Español Contemporáneo.*
1979	De Kooning,* con texto de Diane Waldman. Braque,* con textos de Jean Paulhan, Jacques Prévert, Christian Zervos, Georges Salles, Pierre Reverdy y André Chastel.	Maestros del siglo XX. Naturaleza muerta,* con texto de Reinhold Hohl.	IV Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1978-1979.* Arte Español Contemporáneo,* con texto de Julián Gállego. Goya, grabados (Caprichos, Desastres, Disparates y Tauromaquia), con texto de Alfonso E. Pérez-Sánchez.
1980	Julio González,* con texto de Germain Viatte. Robert Motherwell,* con texto de Barbaralee Diamonstein. Henry Matisse,* con textos del propio artista.		V Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1979-1980.* Arte Español Contemporáneo,* en la Colección de la Fundación Juan March
1981	Paul Klee,* con textos del propio artista.	Minimal Art,* con texto de Phylis Tuchman. Mirrors and Windows: Fotografía americana desde 1960,* Catálogo del MOMA, con texto de John Szarkowski.	VI Exposición de Becarios de Artes Plásticas*
1982	Piet Mondrian,* con textos del propio artista. Robert y Sonia Delaunay,* con textos de Juan Manuel Bonet, Jacques Damase, Vicente Huidobro, Ramón Gómez de la Serna, Isaac del Vando Villar y Guillermo de Torre. Kurt Schwitters,* con textos del propio artista, Ernst Schwitters y Werner Schmalenbach.	Medio Siglo de Escultura: 1900-1945,* con texto de Jean-Louis Prat.	Pintura Abstracta Española, 60/70,* con texto de Rafael Santos Torroella.

* Catálogos agotados.

Fundación Juan March

	MONOGRÁFICAS	COLECTIVAS	COLECCIONES PROPIAS
1983	<p>Roy Lichtenstein,* Catálogo del Museo de Saint Louis, con texto de J. Cowart.</p> <p>Fernand Léger,* con texto de Antonio Bonet Correa.</p> <p>Cartier Bresson,* con texto de Ives Bonnefoy.</p> <p>Pierre Bonnard,* con texto de Angel González García.</p>		<p>VII Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1982-1983.*</p> <p>Grabado Abstracto Español,* Colección de la Fundación Juan March, con texto de Julián Gállego.</p>
1984	<p>Fernando Zóbel,* con texto de Francisco Calvo Serraller.</p> <p>Joseph Cornell,* con texto de Fernando Huici.</p> <p>Almada Negreiros,* Catálogo del Ministerio de Cultura de Portugal.</p> <p>Julius Bissier,* con texto del Prof. Dr. Werner Schmalenbach.</p> <p>Julia Margaret Cameron,* Catálogo del British Council, con texto de Mike Weaver.</p>	<p>El arte del siglo XX en un museo holandés: Eindhoven,* con textos de Jaap Bremer, Jan Debbaut, R. H. Fuchs, Piet de Jonge, Margriet Suren.</p>	
1985	<p>Robert Rauschenberg,* con texto de Lawrence Alloway.</p>	<p>Vanguardia Rusa 1910-1930,* con texto de Evelyn Weiss.</p> <p>Xilografía alemana en el siglo XX,* Catálogo del Goethe-Institut.</p> <p>Estructuras repetitivas,* con texto de Simón Marchán Fiz.</p>	<p>Arte Español Contemporáneo,* en la Colección de la Fundación Juan March.</p>
1986	<p>Max Ernst,* con texto de Werner Spies.</p>	<p>Arte, Paisaje y Arquitectura,* Catálogo del Goethe-Institut.</p> <p>Arte Español en Nueva York,* Colección Amos Cahan, con texto de Juan Manuel Bonet.</p> <p>Obras maestras del Museo de Wuppertal, de Marées a Picasso,* con textos de Sabine Fehleman y Hans Günter Watchmann.</p>	
1987	<p>Ben Nicholson,* con textos de Jeremy Lewison y Ben Nicholson.</p> <p>Irving Penn,* Catálogo del MOMA, con texto de John Szarkowski.</p> <p>Mark Rothko,* con textos de Michael Compton.</p>		
1988		<p>Zero, un movimiento europeo,* Colección Lenz Schönberg, con textos de Dieter Honisch y Hannah Weitemeir.</p> <p>Colección Leo Castelli,* con textos de Calvin Tomkins, Judith Goldman, Gabriele Henkel, Jim Palette y Barbara Rose</p>	<p>El Paso después de El Paso,* con texto de Juan Manuel Bonet.</p> <p>Museo de Arte Abstracto Español. Cuenca,* con texto de Juan Manuel Bonet.</p>
1989	<p>René Magritte,* con textos de Camille Goemans, el propio Magritte, Martine Jacquet, y comentarios por Catherine de Croës y François Daulte</p> <p>Edward Hopper,* con texto de Gail Levin.</p>		<p>Arte Español Contemporáneo.* Fondos de la Fundación Juan March, con texto de Miguel Fernández Cid.</p>

* Catálogos agotados.

	MONOGRÁFICAS	COLECTIVAS	MUSEOS PROPIOS**
1990	<p>Odilon Redon,* Colección Ian Woodner, con textos de Lawrence Gowing y Odilon Redon.</p> <p>Andy Warhol,* Colección Daimler-Benz, con texto de Werner Spies.</p>	<p>Cubismo en Praga,* Obras de la Galería Nacional, con textos de Jiri Kotalik.</p>	<p>Col·lecció March Art Espanyol Contemporani.* Palma de Mallorca, con textos de Juan Manuel Bonet.</p>
1991	<p>Picasso: Retratos de Jacqueline,* con textos de Hélène Parmelin, M.ª Teresa Ocaña y Nuria Rivero, Werner Spies y Rosa Vives.</p> <p>Vieira da Silva,* con textos de Fernando Pernes, Julián Gállego y M.ª João Fernandes.</p> <p>Monet en Giverny,* Colección Museo Marmottan, París. con textos de Arnaud d'Hauterives, Gustave Geffroy y del propio Monet.</p>		
1992	<p>Richard Diebenkorn,* con texto de John Elderfield.</p> <p>Alexej von Jawlensky,* con textos de Angelica Jawlensky.</p> <p>David Hockney,* con textos de Marco Livingstone.</p>		
1993	<p>Kasimir Malevich,* con textos de Evgenija N. Petrovo y Elena V. Basner.</p> <p>Picasso. El sombrero de tres picos,* con textos de Vicente García Márquez y Brigitte Léal.</p>	<p>Brücke Arte Expresionista Alemán,* Colección del Brücke-Museum Berlín con textos de Magdalena M. Moeller.</p>	
1994	<p>Goya Grabador,* con textos de Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego.</p> <p>Noguchi,* con textos de Bruce Altshuler, Shoji Sadao e Isamu Noguchi.</p>	<p>Tesoros del arte japonés:* Período Edo (1615-1868) Colección del Museo Fuji. Tokyo con textos de Tatsuo Takakura, Shin-ichi Miura, Akira Gokita, Seiji Nagata, Yoshiaki Yabe, Hirokazu Arakawa y Yoshihiko Sasama.</p>	<p>Zóbel: Río Júcar, con textos de Fernando Zóbel.</p> <p>Grabado Abstracto Español, con texto de Julián Gállego.</p>
1995	<p>Rouault,* con textos de Stephan Kojas.</p>	<p>Klimt, Kokoschka, Schiele:* Un sueño vienés, con textos de Stephan Kojas.</p>	<p>Motherwell: Obra Gráfica 1975-1991,* con textos del propio artista.</p>
1996	<p>Tom Wesselmann,* con textos de Marco Livingstone, Jo-Anne Birnie Danzker, Tilman Osterwold y Meinrad Maria Grewenig</p> <p>Toulouse-Lautrec, con textos de Danièle Devynck y Valeriano Bozal.</p>		<p>Millares: Pinturas y dibujos sobre papel 1963-1971, con textos del propio artista.</p> <p>Museu d'Art Espanyol Contemporani. Palma de Mallorca, con textos de Juan Manuel Bonet y Javier Maderuelo.</p> <p>Picasso: Suite Vollard, con textos de Julián Gállego.</p>
1997	<p>Max Beckmann,* con textos del artista y del Dr. Klaus Gallwitz.</p>		<p>Stella: Obra Gráfica 1982-1996,* con textos de Sidney Guberman y entrevista de Dorine Mignot.</p>

* Catálogos agotados.

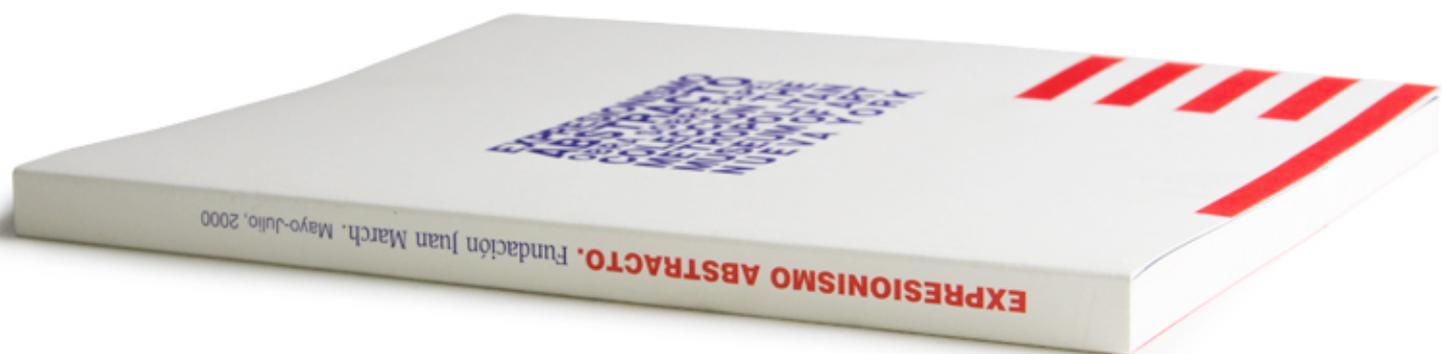
** Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca.
Museu d'Art Espanyol Contemporani de Palma de Mallorca.

MONOGRÁFICAS	COLECTIVAS	MUSEOS PROPIOS **
1997	Nolde: Naturaleza y Religión,* con texto del Dr. Manfred Reuther.	Museo de Arte Abstracto Español. Cuenca, con textos de Juan Manuel Bonet y Javier Maderuelo. Grabado Abstracto Español,* con texto de Julián Gállego. Picasso: Suite Vollard, con texto de Julián Gállego. El Objeto del Arte,* con texto de Javier Maderuelo.
1998	Amadeo de Souza-Cardoso,* con textos de Javier Maderuelo y Antonio Cardoso. Paul Delvaux, con texto de Gisèle Ollinger-Zinque. Richard Lindner, con texto de Werner Spies.	Guerrero: Obra sobre papel 1970 - 1985 Rauschenberg: obra gráfica 1967-1979
1999	Marc Chagall: Tradiciones judías,* con textos de Sylvie Forestier, Benjamin Harshav, Meret Meyer y del artista. Louis Corinth, con textos de Sabine Fehleemann, Thomas Deecke, Jürgen H. Meyer y Antje Birkhölmer.	Paul Delvaux: Acuarelas y dibujos Barceló: Ceràmiques 1995 - 1999, con textos de Enrique Juncosa. Kurt Schwitters y el espíritu de la utopía, con textos de Javier Maderuelo y Markus Heinzelmann. Fernando Zóbel: Obra gráfica
2000	Vasarely, con textos de Werner Spies.	Nolde: Visiones. Acuarelas, con textos del Dr. Manfred Reuther.
	Expresionismo Abstracto: Obra sobre papel. Colección The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, con textos de Lisa M. Messinger.	

* Catálogos agotados.

** Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca.
Museu d'Art Espanyol Contemporani de Palma de Mallorca.

BAZIOTES
BROOKS
BULTMAN
DEHNER
FERBER
GOTTLIEB
GUSTON
KAMROWSKI
KLINE
DE KOONING, E
DE KOONING, W
KRASNER
MOTHERWELL
NEWMAN
POLLOCK
POUSETTE-DART
ROSZAK
ROTHKO
SMITH, DAVID
SMITH, TONY
STAMOS
TOBEY



EXPRESSIONISMO ABSTRACTO. Fundación Juan March. Mayo-Julio, 2000