

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOSOFÍA



TESIS DOCTORAL

**Interés y mentira del arte norteamericano: una interpretación
psicoanalítica a partir de la teoría de los discursos de Lacan**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Juan García D'Atri

Directores

Rubén Carmine Fasolino
José Manuel Gayoso Vázquez

Madrid

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOSOFÍA



TESIS DOCTORAL

Interés y mentira del arte norteamericano.
Una interpretación psicoanalítica a partir de la teoría de los discursos de Lacan

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Juan García D'Atri

DIRECTORES

Rubén Carmine Fasolino
José Manuel Gayoso Vázquez

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOSOFÍA



TESIS DOCTORAL

Interés y mentira del arte norteamericano.
Una interpretación psicoanalítica a partir de la teoría de los discursos de Lacan

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Juan García D'Atri

DIRECTORES

Rubén Carmine Fasolino
José Manuel Gayoso Vázquez

Madrid, 2022

ÍNDICE

1. RESUMEN	10
2. ABSTRACT	12
3. INTRODUCCIÓN	14
3.1. Malos tiempos para el artista	16
3.2. Estado crítico de la metáfora	18
3.3. La ley del lenguaje	20
3.4. Un ejemplo cualquiera	22
3.5. Histeria y transhumanismo	23
3.6. Culpa supersospechosa	26
3.7. Solos en el mundo	30
4. METODOLOGÍA Y MATERIALES	32
4.1. Metodología	32
4.2. Objetivos	34
5. DESARROLLO DE LA INVESTIGACIÓN	35
5.1. Parte I: EL NACIMIENTO DE UNA NACIÓN	35
5.1.1. Un ejemplo de democracia	35
5.1.1.1. Miedo a la tiranía	37
5.1.1.2. La difícil enunciación de la angustia	39
5.1.1.3. Masa y muchedumbre: de Poe a Le Bon	42
5.1.1.4. Antipragmatismo orteguiano	45
5.1.1.5. El hombre a quien no partió el rayo	46
5.1.2. Colonialismo independentista	50
5.1.3. Aniquilación de los pueblos indígenas	53
5.1.3.1. El legendario Davy Crockett	57
5.1.3.2. La conquista del Oeste	61
5.1.3.3. Esclavitud y abolicionismo	63

5.1.3.4.	Las brujas de Salem	66
5.1.3.5.	El trascendentalismo literario	68
5.1.3.6.	Destino manifiesto	71
5.1.4.	La quimera del oro.....	73
5.1.5.	Apertura pragmatista	76
5.1.6.	La Estatua de la Libertad	79
5.1.6.1.	Impresiones de un recién llegado	79
5.1.6.2.	La ciudad de las oportunidades	82
5.1.6.3.	Feria de vanidades	83
5.1.6.4.	Mito y progreso	85
5.1.6.5.	Financiación	88
5.1.6.6.	Obra norteamericana	92
5.1.6.7.	El Discurso universitario	95
5.1.6.8.	Estudio iconográfico de la escultura	97
5.1.6.9.	La armadura contemporánea	106
5.1.6.10.	Un aparato de cuatro patas	109
5.2.	Parte II: EL EXPRESIONISMO HISTÉRICO	116
5.2.1.	Historia de medio siglo.....	116
5.2.2.	Desembarco de la vanguardia histórica	120
5.2.3.	Primeras tentativas de museo moderno.....	129
5.2.4.	Europeos refugiados.....	137
5.2.4.1.	Duchamp, punto y aparte	139
5.2.5.	La Depresión y el <i>New Deal</i>	140
5.2.6.	Escena americana.....	143
5.2.7.	Debates internos.....	146
5.2.7.1.	El expresionismo abstracto	148
5.2.7.2.	Desilusión política	148
5.2.7.3.	La influencia de Picasso, 1939	149

5.2.7.4. Designaciones	151
5.2.7.5. Artistas oficiales, de paso y excluidos	152
5.2.7.6. Fuentes y afluentes del mito	156
5.2.7.6.1. Maestros y mentores	156
5.2.7.6.2. El surrealismo en EE. UU, segunda entrega	160
5.2.7.6.3 Vanguardias americanas	163
5.2.7.6.4 Tótems, imágenes arquetípicas y negritud	175
5.2.7.6.5 Anticolonialismo y conservacionismo	178
5.2.7.6.6 Recapitulación	181
5.2.8 Pintores autorizados del movimiento	181
5.2.8.1 Arshile Gorky y Willem de Kooning	181
5.2.8.2 Gottlieb y Rothko, Edipo y otros mitos	187
5.2.8.3 Místicos y elegiacos del campo de color	194
5.2.8.4 El expresionismo circunstancial	201
5.2.8.5 <i>Ninth street women</i>	204
5.2.9. La trama Pollock	210
5.2.9.1 Etapas artísticas de Jackson Pollock	214
5.2.9.2 Perspectiva histórica	219
5.2.9.3 Órdenes abstractos	220
5.2.9.4 Giro pollockniano	223
5.2.9.5. Pollock por los cuatro costados	224
5.2.9.6 Valor en alza	226
5.2.9.7 Dogmatismo para un nuevo paradigma	228
5.2.9.8 Visión clínica del <i>dripping</i>	229
5.2.9.9 Enfoques psicoanalíticos	230
5.2.9.9.1 Los cuadros enfermos	240
5.2.9.9.2 Histeria en dos palabras	241
5.2.9.9.3 Apuntes mudos a mano alzada	247

5.3. Parte III: LA BANDERA PINTADA	248
5.3.1. Introducción	248
5.3.2. Política y mercado del arte norteamericano	250
5.3.2.1. Caída de París	259
5.3.2.2. La razón de los artistas	262
5.3.2.3. <i>Boom</i> pictórico	264
5.3.2.4. La bomba atómica	266
5.3.2.5. Campañas culturales	270
5.3.2.6. Los equívocos del formalismo	275
5.3.2.6.1. Alfred Barr en el MoMA	277
5.3.2.6.2. Hacer entender el arte moderno	278
5.3.2.6.3. La libre expresión de Occidente	284
5.3.2.6.4. La glorificación de Pollock y su escuela	293
5.3.3. El caso de la bandera encáustica	297
5.3.3.1. Cambio de revoluciones	297
5.3.3.2. Un golpe de alas	302
5.3.3.3. Iconografía de la bandera	305
5.3.3.4. Símbolos de la cultura popular	310
5.3.3.5. De entre las llamas: Jasper Johns	313
5.3.3.6. Robert Rauschenberg	314
5.3.3.7. Cortina de humo	317
5.3.3.8. Marca blanca	318
5.3.3.9. Transvaloración del Discurso capitalista	321
5.3.3.9.1. El dibujo borrado	322
5.3.3.9.2. A la derecha del Padre	325
5.3.3.9.3. Dar en la diana	327
5.3.3.9.4. El escudo de la imagen	331
5.3.3.9.5. Apostar sobre seguro	334

5.3.3.9.6	El gambito capitalista	338
5.4.	Parte IV: UN WARHOL EN MI SOPA	340
5.4.1.	Las orillas del pop.....	340
5.4.1.1.	Costado mercantil	340
5.4.1.2.	Costado estético	343
5.4.1.3.	Orilla europea, orilla norteamericana	345
5.4.1.4.	El estatus del placer	348
5.4.1.5.	Predicadores del pop	349
5.4.1.6.	Disney: el gran animador	355
5.4.1.7.	Publicidad y deseo	356
5.4.1.8.	Lester Gaba: el eslabón perdido	363
5.4.1.8.1.	Chicas <i>Pin-up</i>	364
5.4.1.8.2.	Revistas para hombres	367
5.4.1.8.3.	Maquinación	368
5.4.1.8.4.	Las escaramuzas de la figura	371
5.4.2.	Credo pop.....	373
5.4.3.	El retorno de lo real/	376
5.4.3.1.	El caso excepcional de Andy Warhol	379
5.4.3.2.	Los dioses del escaparate	389
5.4.3.3.	El gran vidrio, la gran ventana	395
5.4.4.	Latas de sopa Campbell	396
5.4.4.1.	Fijarse	401
5.4.4.2.	Técnica	403
5.4.4.3.	Retrato de objeto	406
5.4.4.4.	El móvil del motivo	407
5.4.4.5.	Doble flujo de sentido	409
5.4.4.5.1.	Contra la interpretación	411
5.4.4.5.2.	Retrato de objeto de deseo	413

5.4.4.5.3.	La obstinación de significar	414
5.4.4.5.4.	Lo imaginario y más allá	417
5.4.4.5.5.	Pintura del sujeto	418
5.4.4.5.6.	El bodegón centrifugado	420
5.4.4.6.	Condensación	425
5.4.4.7.	Metonimia	431
5.4.4.8.	Johns <i>versus</i> Warhol	434
6.	CONCLUSIONES.....	439
7.	BIBLIOGRAFÍA	445
8.	ÍNDICE DE ILUSTRACIONES	469
9.	APÉNDICES.....	484

1. RESUMEN

La presente investigación trata de dar cuenta de la pérdida de competencia interpretativa de los consumidores de arte contemporáneo y de los factores que han conducido a tal situación. Para lo cual se ha recorrido la historia del arte norteamericano, desde sus orígenes hasta la década de los 70 del s. XX.

El objetivo de esta revisión ha sido, en términos generales, observar la configuración del desarrollo completo del paradigma moderno hasta su extinción. Dicho examen perseguía localizar los factores intervinientes y su función para, finalmente, sopesar los límites y operatividad del arte en el régimen cultural, económico y político de la contemporaneidad.

La tesis acomete su investigación en cuatro partes tramadas al hilo de la historia norteamericana. Conforme avanza, va estrechando el cerco sobre periodos más breves debido a que, a medida que el paradigma moderno se aproxima a su disolución, acelera su marcha.

Las cuatro partes de que consta la investigación se organizan en base a los cuatro discursos lacanianos, universitario, histórico, capitalista y analista, que se aplican a la interpretación de otros tantos conjuntos de obras de arte: la Estatua de la Libertad, la obra expresionista de Jackson Pollock, las dianas y las banderas de la primera exposición de Jasper Johns y la serie de 32 latas de sopa de Andy Warhol. Estos casos de estudios son bien conocidos, lo cual favorece hacer notar al lector las radicales divergencias interpretativas que proponemos respecto de las ya oficializadas por las instituciones tales como museos, tratados de arte, críticas y medios de comunicación.

Las fuentes a las que se ha recurrido han sido diversas, haciendo un uso transversal de las disciplinas de la historia, la filosofía, el estudio cultural, la sociología y la crítica de arte. La teoría psicoanalítica formulada por Freud y revitalizada por Lacan ha sido el instrumento analítico de toda la investigación.

La naturaleza del periodo tratado en cada parte ha requerido, en cada caso, una mayor atención sobre determinado aspecto. Así, en la parte I, relativa

a la configuración política de los EE. UU., ha tenido como principal referencia los dos volúmenes de *La democracia en América*, de Tocqueville. En la parte II, en la que el fenómeno a estudiar es el surgimiento del expresionismo abstracto, ha sido la estética dogmatizada por el crítico Clement Greenberg la que ha constituido el eje de las reflexiones.

La parte III arranca dando unos pasos atrás para, sobre el panorama ya descrito del arte de posguerra, esclarecer los malentendidos que han asociado el expresionismo abstracto con la propaganda anticomunista. El mayor esfuerzo aquí ha sido releer *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*, de Serge Guilbaut, y desmentir algunos de sus supuestos, para definir, con una luz distinta, el papel que en el periodo artístico de la vuelta a la objetividad, con Jasper Johns, tuvieron el director del MoMA Alfred Barr y el galerista Leo Castelli.

Finalmente, en la parte IV, el protagonismo recae sobre el artista Andy Warhol, para lo cual recurrimos, a modo de introducción, a la explicación de Gilles Lipovetsky en *La felicidad paradójica* sobre el capitalismo de consumo, para seguir con un análisis de los métodos comerciales del *Pop Art*. Por último, se acudió a los textos autobiográficos, a las biografías acreditadas, a fuentes periodísticas, a las críticas de referencia, así como a las obras mismas, para aproximarnos a la compleja figura de Andy Warhol.

La conclusión nos ha alertado sobre cómo el discurso capitalista, al sobreinvertir el carácter mercantil del arte mediante una trama financiera, logró, si no borrar por completo, hacer que la evaluación crítica quedara sin jurisdicción en el desarrollo del arte contemporáneo. Una vez tomamos conciencia de su predominio cultural, cuyas áreas de influencia no se mantienen en el interior del circuito comercial, sino que involucra al aparato institucional (cuyo poder consagrador requiere), la conclusión de esta tesis ha intentado poner de relieve la importancia de contravenir esta tendencia mediante interpretaciones ajenas a tales intereses.

2. ABSTRACT

This research tries to account for the loss of interpretive competence of contemporary art consumers and the factors that have led to such a situation. For which the history of North American art has been traversed, from its origins to the 70s of the s. XX.

The objective of this review has been, in general terms, to observe the configuration of the complete development of the modern paradigm until its dissolution. This examination sought to locate the intervening factors and their function, to finally weigh the limits and operability of art in the contemporary cultural, economic and political regime.

The thesis undertakes its investigation in four parts, plotted along the lines of North American history, but that as it progresses, it tightens the fence over shorter periods, because, as the modern paradigm approaches its dissolution, it accelerates its march.

The four parts of the investigation are organized on the basis of the four Lacanian discourses; university, hysterical, capitalist and analyst, who apply themselves to the interpretation of many other sets of works of art: The Statue of Liberty, the expressionist work of Jackson Pollock, the targets and flags of the first exhibition of Jasper Johns and the Andy Warhol series of 32 cans. These case studies are well known, which favors making the reader notice the radical interpretative divergences with respect to those already officialized by institutions such as museums, art treatises, critics and the media.

The sources that have been used have been diverse, making a transversal use of the disciplines of history, philosophy, cultural study, sociology and art criticism. The psychoanalytic theory formulated by Freud and revitalized by Lacan has been the analytical instrument of the entire investigation, while the Lacanian discourses are the interpretive model used in the four case studies. Furthermore, the nature of the period covered in each part has required, in each case, greater attention to a certain aspect.

Thus, the first part, relative to the political configuration of the United States, had as its main reference the two volumes of Tockeville's *Democracy in America*. The second part, in which the phenomenon to be studied is the

emergence of abstract expressionism, it has been the aesthetics dogmatized by the critic Clement Greenberg that has constituted the axis of the reflections.

Part III starts by taking a few steps back to clarify some of the misunderstandings that have associated abstract expressionism with anti-communist propaganda on the already described panorama of postwar art. The greatest effort here has been to reread *How New York stole Serge Guilbaut's idea of modern art* and to deny some of his assumptions, to define, in a different light, the role that the artistic period of the return to objectivity with Jasper Johns, they had the director of MoMA Alfred Barr and the gallery owner Leo Castelli.

Finally, the protagonism falls on the artist Andy Warhol, which forced us to resort, as an introduction, to Gilles Lipovetsky's explanation of consumer capitalism, to continue with an analysis of the commercial methods of Pop Art. Finally The autobiographical texts of, accredited biographies, journalistic sources and reference critics were used to get closer to the complex figure of Andy Warhol.

The conclusion has given us a forewarning of how capitalist discourse, by overinvesting the mercantile character of art through a financial plot, succeeded, if not completely erased, to render critical evaluation without jurisdiction in the development of contemporary art. Once we become aware of its cultural predominance, whose areas of influence are not kept within the commercial circuit, but rather involves the institutional apparatus (whose consecrating power it requires), the conclusion of this thesis has consisted in highlighting the importance of contravene this tendency through interpretations alien to such interests.

3. INTRODUCCIÓN

De un modo u otro, la indagación sobre qué cosa sea el arte pasa, en cualquier tiempo, por el examen específico de aquello que vincula dos sustancias heterogéneas. La primera es aquella en la que propiamente el proceso creador es experimentado: la subjetividad. La segunda, no menos controvertida, es el mundo exterior. Pues si bien el mundo exterior, como la subjetividad, se da en el lenguaje sin que fuera de él sea posible su concepción, entre mundo exterior y sujeto no hay continuidad sino contigüidad. La lengua que no departen mantiene distantes ambos extremos como sujeto y objeto.

La experiencia de la indiferencia del mundo exterior respecto de nuestro devenir subjetivo no proviene del instante del nacimiento, según Freud, aunque sin duda sea la primera señal traumática, ni lo trae el humano consigo prenatalmente, sino que tiene lugar por efecto del encontronazo del sujeto con sus límites, o más exactamente, de la vivencia displacentera de los apetitos no satisfechos. La experiencia dolorosa adquiere su organización conforme se van complejizando sus elementos intervinientes, que se desentraman a medida que se identifican: hambre, sueño, frío... La negociación que va dándose a la serie de demandas configura la subjetividad, siempre provisional, unas veces más exitosa que otras en su misión fundamental de mantener la angustia tan inactiva como sea posible.

En el desempeño de esta tarea de sobrevivir felizmente cuanto se pueda tiene su lugar balsámico el arte. Queda por establecer, no obstante, el nexo entre el mundo exterior y el sujeto. Porque una cosa es la función del arte respecto del sujeto, su naturaleza simbólica, y otra si verdaderamente el arte precisa de un mundo exterior. La filosofía no ha presentado el problema así hasta muy tardíamente. Si bien, ciertas culturas primitivas (acaso siendo este su rasgo distintivo) toman por real el símbolo. Culturas, hay que subrayarlo, que no disponen del recurso de la escritura. Desde Platón, la tradición occidental caracteriza el arte como representación que, según los puntos de vista de los distintos autores, engaña o no respecto de los referentes reales.

Lo real se dice de muchas maneras; su fuga nouménica, no obstante, es inevitable: he aquí la raíz de la filosofía. Antes de que el logos pretendiese haber elevado la civilización humana un paso por encima de la mitología, las culturas llamadas primitivas ya manejaban el símbolo sin que para ellas supusiera una ruptura respecto del mundo exterior, por la sencilla razón de que tal mundo contenía y cohesionaba su serie visible de objetos por medio de circunstancias invisibles, cuya precisión requería del símbolo.

A esta expresión primitiva en la que se ve envuelto el arte, la filosofía ha convenido en nombrarlo, en general, como pensamiento mágico. Freud adopta una perspectiva novedosa al tomar el mito primitivo como una formulación en la historia del sujeto particular no sólo de la prehistoria, sino del presente, y de toda humanidad. Lo interesante de esta hipótesis, que tiene su base como ya se ha señalado en la ambivalencia del sujeto frente al mundo, del que debe apartarse cuando hiere y al que debe arrimarse cuando place, es que permite establecer con claridad y distinción los respectivos planos de arte, religión y filosofía.

La diáfana separación entre religión y filosofía, según Freud, tiene su fundamento en que para la primera son precisos, como prerequisites, el empobrecimiento intelectual y el delirio de la masa (feligresa), factores estos ausentes de la indagación filosófica. Así mismo, el trabajo interior de artista es incompatible con la anulación del deseo exigida al devoto. Como contrapartida, el arte ha brindado a las instituciones eclesíásticas de todos los tiempos el repertorio iconográfico con el que imponer doctrinas.

El intercambio de servicios prestados por la filosofía al arte y viceversa es elemento nuclear de nuestra investigación. Provisionalmente consignamos que, si el arte obtiene de la filosofía marco teórico a su ejercicio y, sobre todo, herramientas de análisis e interpretación, la filosofía tiene en el arte un campo cuyas inherentes abstracciones le son gratas. Sería absurdo no admitir, sin embargo, que la tentativa de intromisión circula en el sentido de la filosofía hacia

el arte, hecho que desde la segunda mitad del siglo XX ha alcanzado cotas inauditas,¹ y a la inversa en mucha menos proporción.

Esta es una de las razones por las que la asistencia que la filosofía debe prestar al arte es acaso más indispensable que nunca, pero manteniendo su ubicación, sin rebasarla: suministrando principios desde los que interpretar, clasificar e inteligir.

A historiadores y críticos del arte corresponde adoptar unos u otros principios teóricos en su tarea de producir conocimiento sobre los sucesos artísticos. De tal modo que lo propio del filósofo del arte es acreditar su teoría general aplicándola a casos particulares, mientras que lo que corresponde al crítico de arte y al historiador es mostrar coherencia en la interpretación, conforme a la teoría o teorías en que fundamenta su comentario.

En este sentido, la tarea que abordamos en la investigación dará cuenta tanto de los principios de la teoría psicoanalítica en los que se basa, como de los movimientos críticos y sus anomalías en la interpretación a partir del estudio de cuatro artistas.

3.1. Malos tiempos para el artista

Esclarecer el modo y el grado en que determinados críticos, en momentos muy concretos, modelaron a ciertos autores hasta reconstelar el panorama artístico, incumbe muy decisivamente al modo en que hoy se desenvuelve el mercado del arte. El examen de este decisivo giro guarda estrecha relación con la complejidad del arte contemporáneo. Un indicio de ello es que sus agentes se han multiplicado hasta el extremo de que los museos y galerías reclaman en mayor proporción comisarios que artistas.²

¹ Ver comentario sobre el papel de la teoría en el arte contemporáneo al comienzo del capítulo 5.4.4.6. Condensación.

² En efecto, en el relativamente breve periodo de poco más de un cuarto de siglo, la autoría artística ha ido gradualmente abandonando el enclave del sujeto creador para ir tomando asiento visible en el comisario. En una coyuntura como la actual en la que el comisario ha asumido las competencias como impulsor de sentido, demediando al artista, se comprenderá hasta qué punto el rastreo en busca de los núcleos críticos y sus correlativos creadores o movimientos parece ser una tarea estéril.

La situación sólo cabe mirarse a grandes rasgos. Para su análisis estimamos de mayor perspicacia la vista general. Los indicios no los hallaremos ya en obras, en autores, en detalles particulares. La perfectamente legítima extrapolación de un Pollock como portador del *Zeitgeist* del fin de la modernidad, tras la II Guerra Mundial, no tiene hoy modelos sobre los que efectuar tal extrapolación. Lo que no equivale a suponer que carezca el presente de creaciones emblemáticas. Como en todas las épocas, los talentos artísticos hoy se dan y encuentran particulares modos expresivos pero, si bien son indudables signos distintivos de su tiempo, han perdido el lugar central que en otros periodos el arte ostentó.

Lo que llevamos de siglo es muestra más que suficiente para corroborar la tendencia descrita, que se registra mejor en un ejemplo cualquiera de una exposición que en el nombre propio del firmante de la obra en cuestión. El empeño de llevar a cabo un análisis en profundidad de tal obra no aportará, casi con seguridad, luz alguna sobre la subjetividad de quien la realizó, debido a que el discurso³ prima sobre el sujeto, que se limita a transferirlo a tal o cual soporte. Lo relevante es que sea el discurso lo destacado y no su portavoz.

Hemos tenido que adelantarnos con brusquedad en este salto al presente pues no hallamos otro modo que contrastar con ello el periodo que nos proponemos exhumar. Al mismo tiempo, confiamos en que esta vista de pájaro sobre el sesgo general de nuestro mercado contemporáneo de las prácticas artísticas refuerce el valor de material crítico y artístico que vamos a comentar.

La paradoja no puede ocultarse: la circunstancia excepcional que depositó en unas pocas autoridades críticas el juicio del arte de su tiempo nos predetermina de tal modo que hoy resulta impracticable un juicio directo sobre las obras. La confusión de planos artístico y discursivo es el lodo de aquel barro.

³ Manejamos aquí "discurso" en su acepción coloquial tal y como se usa en arte actualmente y que coincide con la definida por la RAE como: "serie de las palabras y frases empleadas para manifestar lo que se piensa o se siente". Esta tipología de discurso, si bien comparte con el manifiesto ser portador de intenciones, difiere de este en la modalidad argumental de carácter justificativo, al que recurre con objeto de explicar los vínculos entre la materialización y los conceptos sobre los que se propone llamar a reflexión. Nada que ver, por tanto, con el aparato lógico caracterizado por Lacan en el seminario 17, *El reverso del psicoanálisis*, al que nos referiremos más adelante.

No vayamos a creer que la responsabilidad del desarrollo de los acontecimientos que ha descapitalizado simbólicamente a los creadores es de los críticos, los comisarios, los marchantes, las instituciones... Todos ellos son agentes de una cultura en cuyo estado de desarrollo ha confluído, al parecer, esa fórmula. Nuestro cometido no es hacer reproches, tampoco dar soluciones. Pero no ocultaremos nuestra impresión de que el pronóstico no es bueno.

Dejemos el comentario apocalíptico a los que obtengan algún beneficio delirante o económico con ello. Por muy apocalíptico y delirante que aparente mostrarse el presente, lo nuestro seguirá siendo encontrar fundamento filosófico al arte. Freud y Lacan acuden en nuestro auxilio.

Decíamos al comienzo que la separación de los planos, arte, religión y filosofía, era esencial en el avance de una exploración de los mecanismos y dinámicas culturales. También consignábamos, insistimos en ello, que la confusión de los planos filosófico y artístico, cuyo producto más obvio es el discurso programático, marca una tendencia de precariedad simbólica. Ya que esta cuestión persiste en salirnos al paso, nos ocupamos de ello, conscientes de que incurrimos en una precipitación que tendremos que subsanar.

Nos damos cuenta de que, si no ha sido caprichoso nuestro punto de partida, tampoco lo puede ser este de llegada anticipada a un lugar, no por imprevisto desconocido. Esta repentina, intempestiva regresión al futuro en un punto tan inicial del análisis, en el que lo procedente es mantenerse en la coyuntura que permite diferenciar los planos, no puede sino tomarse como una alarma, un S.O.S. vociferado desde allá que dice así: "la autonomía del arte ha expirado".

3.2. Estado crítico de la metáfora

Notemos que la autonomía del arte, que hemos supuesto vencida, es aquella típicamente moderna, la del arte por el arte que desde finales del siglo XIX irá adoptando formas distintas. En todas ellas, con independencia de cuál haya sido su enemigo (la sociedad burguesa, la estética, el arte figurativo, la ideología), el arte comportaba la revolución. Los más radicales entusiastas

artistas inscribían la actividad en el proceso revolucionario general que atañe a la sociedad al completo y a sus ejes político, económico y cultural. La revolución de los artistas menos políticos fue más discreta y se conformó con la emancipación frente a la servidumbre académica.

Son exigibles múltiples puntualizaciones a esto que acaba de afirmarse. Ello pone de manifiesto los riesgos de las afirmaciones generales. Es competencia filosófica habérmola con esta dificultad. Prosigamos y tratemos de localizar el núcleo del problema formulando una pregunta preliminar: ¿es posible renunciar al mecanismo universal de la metáfora? Coincidamos o no en la creencia de la extinción del periodo revolucionario del arte, percibamos el flujo de las vanguardias históricas, los ismos, las corrientes... como el canto de cisne de la tradición occidental o como genuinas rupturas: lo que debe someterse a examen es la vitalidad de la metáfora.

La perspectiva teórica que adoptamos no nos permite suponer la existencia de una cultura sin mitos. Ya sabemos que la razón es la nueva formación mítica que se colocó a la base civilizatoria desde tiempos de Descartes, pero este modelo inició su tiritona en la postmodernidad.

Dado que, a nuestro entender, el curso mítico no es algo de lo que el sujeto pueda prescindir sin abandonar la cabalgadura del lenguaje, la caída del gran relato, con sus anexos colapsos del logos y su ética, constituyen el mito posmoderno. Porque, en definitiva, el mito no es otra cosa que la forma en que somos capaces de expresar el vínculo que mantiene al sujeto en estado de cultura.

Habíamos dejado en suspenso la interrogación sobre si sería concebible un arte sin mundo exterior. Recogemos ahora la cuestión al hilo de la vitalidad de la metáfora. De entre las muy diversas conceptualizaciones de la metáfora, ninguna omite el que nos parece su punto neurálgico: su condición de referirse a algo sin nombrarlo. El tabú de nombrar lo prohibido pone en activo un circunloquio que se refiere, mediante un rodeo, a aquello a lo que no puede nombrarse sin sufrir los efectos del sacrilegio. Es indiferente si la figura vedada

es un dios, un monarca, una enfermedad. En todos los casos mentarla es invocar su furia.

La función simbólica del lenguaje no habría prosperado de no haberse abierto paso el inconsciente por la ranura de la metáfora. El caso del nombre tabú, sin embargo, nos evidencia que el hiato de la metáfora no es sólo un recurso estético. Dado que el giro va a parar por un camino clandestino al referente, no sólo está operando la función poética sino también la referencial. Aun así, cabría hipotetizarse un lenguaje sin el recurso metafórico. Sería, si se nos permite la parábola, un lenguaje surgido en un mundo donde nada estaría prohibido. Todo en él sería explicitud. No habría ley, ni retórica, ni arte de la seducción. Los habitantes de ese mundo no tendrían necesidad de engañarse, ni deseo de evitarse. Todo paso sería paso franco. Tal vez, no existiera en ese lugar distópico el “sí” ni el “no”. Un lenguaje así no sería portador de la lógica que conocemos dado que se regiría por el único principio de identidad, quedando, por tanto, incognoscible.

3.3. La ley del lenguaje

Habríamos podido elegir un medio menos fantasioso, pero cualquiera que fuera la vía que decidiéramos emprender, hubiéramos topado con la ley. Confiamos que el pequeño juego de reducción al absurdo haya evidenciado la interdependencia de la ley y la metáfora en el universo humano. Mas las razones de este vínculo no las hallaremos rastreando la lingüística. Precisamos, además, de otras ciencias humanas que pongan algo de luz sobre el hecho de que la humanidad no sabe vivir sin legislarse. Su supervivencia depende de mantenerse en unos límites autoinfligidos que pretende invariablemente transgredir. Es en este punto donde acudimos al psicoanálisis por ser la única disciplina que más rigurosamente ha formulado una teoría del sujeto del inconsciente.

Una respuesta inmediata a la cuestión de si sería concebible un arte sin mundo exterior negaría tal posibilidad, alegando, sencillamente, que incluso prescindiendo de su función referencial ninguna modalidad del arte puede resignar el componente apelativo. Lo que significa que en la comunicación

establecida bajo la codificación de un lenguaje artístico hay algo más que mensaje. Una respuesta más elaborada no evitaría poner en juego el elemento de la subjetividad.

Por lo tanto, no cabe especular sobre acontecimientos artísticos fuera del ámbito intersubjetivo, como no tiene sentido alguno ensayar reflexiones sobre el sujeto desgajándole el deseo que lo constituye y dota de estructura.

Detallar los circuitos del deseo en la configuración de la subjetividad nos llevará más tiempo. Baste, por el momento, con que acudamos de nuevo a la interrumpida reflexión sobre la vitalidad de la metáfora para que continuemos su pesquisa con la impresión todavía fresca del sujeto desiderativo.

Acometíamos la exploración de la metáfora como posible indicio epocal de la salud de la sociedad que la acuña. Y nos preguntábamos si hay razón para suponer que la superestructura comisarial archipresente en el panorama artístico desde hace ya dos décadas no desluciría la vitalidad de la metáfora. No hay una respuesta simple, o si la hay, no se nos ocurre darla. Por un lado, en tiempos de severa censura han prosperado brillantes manifestaciones artísticas (no hay mejor ejemplo del funcionamiento de la metáfora). Por otro lado, bajo el ciertamente asfixiante paraguas institucional se guarece hoy una multiplicidad demasiado diversa como para arrojar sobre ella siquiera una impresión que la unifique.

Nos arriesgamos, no obstante, a pensar en una nota que permita separar el grano de la paja. Una nota que, al examinar, o mejor, al tomar contacto con la propuesta artística en cuestión, resuene como un indicador de subjetividad que sobresalga, desligado, fuera del discurso⁴: ese verso suelto injustificado habría burlado la vigilancia de la corrección política, y será, por ello, el ejemplo en el que tomar el pulso a la metáfora.

⁴ Ver nota 3.

3.4. Un ejemplo cualquiera

Por razones que enseguida comprenderemos, fijamos nuestra atención en un caso particular de arte cibernético. La corriente en cuestión, aunque sea inapropiado así considerarla, dado que no hay entre la variedad de artistas inscribibles en ella más en común que el hecho material de recurrir a lo protésico, da lugar a las prácticas más dispares.

Tomemos, por ejemplo, un creador español cuyo proyecto artístico consiste en implantarse unas aletas en el cráneo para incrementar sus capacidades sensoriales. Los dispositivos permitirán al sujeto captar la humedad del ambiente, alteraciones de la presión atmosférica y otras variaciones del mundo exterior que quedan fuera del alcance del común de los humanos⁵. El propósito del injerto, en resumen, sería incrementar el contacto con el medio físico natural con sus aparejadas modificaciones en la perspectiva, cognición y ánimo general del sujeto.

La presente descripción es posible porque el artista da a conocer sus intenciones que acompaña con registro audiovisual donde se nos muestra los implantes en su cabeza. Reparamos en este hecho: no se nos facilita la experiencia, que queda reservada para sí, sino una prueba de que el sujeto tiene el atrevimiento de abordar el proyecto pese a los inconvenientes derivados de ello. Se trata, pues, de un proyecto de vida. La acción del artista exige, entre otras cosas, el sacrificio (o la heroica hazaña, según se mire) de vivir con las aletas implantadas en el cráneo. El artista en cuestión no acompaña la acción quirúrgica de un horizonte específico preferente en el que indagar. No hay un destino concreto al que ese incremento sensorial apunte. Se busca un mayor contacto con el medio.

Una aproximación psicoanalítica sobre el tipo particular de este artista cibernético pondría su foco tanto en el examen del órgano alterado como en la clase de experiencia que aspira a alcanzar el sujeto. La figura del eremita, tal vez, sea

⁵ El modo de señal decidido para alertar de cada cambio ambiental, una burbuja, una serie de sacudidas, calor, lo que sea, se activará indefectiblemente cada vez que las sensaciones del sujeto "transespecie" detecten la señal.

la que mejor se ajuste. Alguien que vuelve la espalda al ruido mundanal para sentir más profundamente el contacto con la naturaleza. Freud lo describe en *El malestar en la cultura* (Freud, *El malestar en la cultura*, 2014). La estrategia consistiría en desprenderse de lo incomodo del mundo, edificando “en su reemplazo otro donde sus rasgos más insoportables se hayan eliminado y sustituido” (Freud, *Psicología de las masas y análisis del yo*, 1992, pág. 81). En definitiva, los órganos de silicona introducirían el delirio en lo objetivo. Lo revelador, como fácilmente se comprende, no es el nuevo orden de experiencia al que supuestamente accedería en sí, sino aquella de la que pretende protegerse con el viaje transmundano.

El órgano, por su posición en la cabeza, su simetría, su forma, incluso por su función cabría tomarse como una hipertrofia de las orejas. No importa lo que digan de él los demás por sus grandes aletas, el hiperoído adquirido permite al transespecie permanecer en otra frecuencia.

3.5. Histeria y transhumanismo

Este ejemplo nos mueve ahora a realizar una rápida fisionomía del síntoma tal y como Freud lo teorizó, dejando para más adelante los tratamientos que desde el binomio cuerpo y lenguaje llevó a cabo Lacan. Como es sobradamente conocido, Freud desarrolló su teoría psicoanalítica a partir de la neurosis en una época, finales del siglo XIX, en que la más llamativa enfermedad de la que los neurólogos se hacían cargo era la histeria. Sin entrar en detalles clínicos que nos apartarían del tema, anotaremos por ahora que, gracias a la hipnosis, Freud descubrió y quiso demostrar que aquella escandalosa rebelión del cuerpo que producía pérdida de conciencia, espasmos, temblores, etc., no tenía un origen físico, sino que se trataba de una somatización.

Más adelante Freud fue incorporando conceptos que completaban la sintaxis de la teoría y, aunque no reelaboró su concepción original del síntoma, otros trastornos y formaciones psíquicas reclamaron su atención. La histeria fue el caballo de batalla que permitió a Freud extraer de la experiencia clínica principios teóricos. El síntoma histérico sería un malestar neurótico que tendría su origen en un incidente sexual que en su momento no pudo ser elaborado y

que sólo más tarde, retrospectivamente, con motivo de un segundo incidente sexual, deviene traumático emergiendo como síntoma.

Lo interesante de ensayar una analogía de la implantación de aletas de silicona con la histeria es que nos permite hacer más penetrante nuestra observación del órgano, poniéndolo en relación con lo afectivo traumático. Ubicaríamos, por tanto, la construcción hipertrófica de las aletas como una emergencia sintomática, con lo que ello comporta de desesperado y último intento de eliminar lo insoportable por la única vía de que se dispone cuando la elaboración simbólica ha fallado.

El caso de este creador nos invita, además, a poner en relación las expectativas ciborg del artista con el transhumanismo, cuya pretensión final consiste en eliminar la muerte, lo que reestablece la vía religiosa del prototipo eremita. Los polos son, no obstante, antagónicos: mientras que el ciborg limita sus aspiraciones a intensificar su vida, el transhumanista lo que quiere es conservarse, proseguirse más allá de lo biológicamente determinado. El grado de delirio transhumanista es llamativamente mayor, pero junto con el ciborg recurre a rebasar los límites de la circunstancia vital impuesta por la biología, a pacificarse, tal vez, en el lugar antes ocupado eficazmente por la religión.

Contra ponemos al artista comentado otro autor español que así mismo centra su actividad creadora en la experiencia sensorial facilitada por la tecnología. Se trata de un licenciado en Bellas Artes, en la modalidad de pintura, que orienta su interés hacia el sonido como consecuencia de haberse implantado un dispositivo coclear a los 30 años de edad, tras haber permanecido completamente sordo desde los 3 años. La conmoción que la dimensión sonora le ocasionó y que le exige un aprendizaje del nuevo código, insta al artista a realizar una serie de obras que acerquen la experiencia a otras personas. De una forma muy diversa, mediante grabaciones, por ejemplo, llevadas a cabo en lugares de la infancia, el artista indaga en su memoria auditiva y trata de expresar lo que la apertura del sentido del oído ha significado. La actividad artística, evidentemente, le ayuda a asumir su nueva situación, perturbadora.

La somera presentación de estos dos ejemplos no pretende en absoluto llegar a una conclusión general ni aspira a tenerse por una demostración. Hemos acudido a estos casos con objeto de mostrar cuáles serían las pautas para hallar lo que unas líneas más arriba llamábamos notas de subjetividad. Confiamos en que hayan bastado a tal propósito y que nos exoneren de toda sospecha de reticencia frente a determinadas disciplinas artísticas susceptibles de considerarse heterodoxas. Esperamos haber puesto de manifiesto que nuestra evaluación crítica no privilegia ningún lenguaje, ninguna disciplina, género, medio o formato. No tenemos reparo alguno en estimar que, en determinado contexto, incluso el caso extremo del implante protésico sensorial puede formar parte fundamental de un proceso sublimador, pero negamos categóricamente que, en sí, pueda ser tomado como una acción artística.

Tomémonos en serio la tentativa transespecie y transhumana. Sin duda debe atenderse como un síntoma del malestar de nuestra cultura. El delirio colectivo que la religión suministraba masivamente y que, al precio de la “fijación violenta a un infantilismo psíquico” (Freud, *Psicología de las masas y análisis del yo*, 1992, pág. 84), mantenía a la población sujeta, no ha desaparecido con la decadencia de la institución eclesiástica y la merma de su feligresía. Los delirantes que buscan ahorrarse el trasiego de la neurosis individual encuentran nuevos pastores que les guíen. Sólo en EE. UU., las sectas mueven diez mil millones de dólares al año.

Otros síntomas confirman la indisposición cultural que ahora es global. En esta investigación nos contentamos relacionando alguno de ellos con el arte. A lo que a nosotros nos atañe como filósofos del arte, bastante tenemos con presentar batalla al hecho trágico de que no pocos delirantes, que en épocas anteriores habrían encontrado asilo y poco más en la iglesia, ahora encuentren cobijo y voz en los museos.

Ver con claridad cómo se han tramado estos caminos y a dónde nos llevan no es tarea que pueda ventilarse en unos párrafos ni en unas páginas. ¿Acaso este medio reflexivo sea ya impotente, estéril en su praxis contemporizante? Hay demasiadas constancias de la inoperancia de la filosofía y del arte en el

paradigma cultural de este siglo XXI. No obstante, pensar nunca fue fácil e ir contracorriente es la condición crítica. Asomémonos, pues, al problema.

3.6. Culpa supersospechosa

Nietzsche y Freud coinciden en otorgar un papel fundacional de nuestra cultura al sentimiento de culpa. Las formas sugeridas por uno y por otro, en las que el sentimiento de culpa se interioriza como resentimiento, coinciden en lo esencial. A partir de ahí, como sabemos, las distancias son inconciliables. Mientras que Freud sostiene la necesidad de la represión como sistema que organiza las pulsiones, facilitando tanto la supervivencia neurótica del sujeto como de la cultura, Nietzsche niega toda posibilidad a una cultura, pues su legislación obedece, involuntariamente, a la servidumbre débil y reactiva que forma alianza contra las fuerzas de la voluntad de poder. El único camino para Nietzsche es superar al hombre⁶.

La suspicacia de ambos autores sobre la conciencia moral encuentra su base en puntos diversos. Si bien ambos desconfían tanto de la transparencia de los actos morales como de sus verdaderas motivaciones, Nietzsche cifra la doblez de la moral en la sumisión de las fuerzas afirmativas a manos de las reactivas. En virtud de esta operación, el estado natural (de la cultura) se invierte: los débiles esclavizan a los fuertes. La cultura, desde entonces, con sus instancias científica, moral y metafísica, da soporte permanente a los resentidos para que la voluntad de poder se mantenga a raya. La decadencia de la civilización occidental acusa este proceso desde el instante en el que la Antigua Grecia abandona el espíritu trágico que encara la muerte para refugiarse en la transcendencia.

El mito al que Freud recurre, el de Edipo, coincide con Nietzsche al acudir a la Grecia Clásica como el momento cumbre de la cultura occidental, pero discrepa con el filósofo alemán respecto del origen de la legislación que el mito edípico pone en palabras. Lo que Edipo escenifica, para Freud, es la fundación

⁶ Las obras en que Nietzsche desarrolla el concepto de "superhombre" (*Übermensch*) son: *Así habló Zaratustra* (1883), *Más allá del bien y del mal* (1886), *La genealogía de la moral* (1887), *El Anticristo* (1888) y *Ecce homo* (1889).

de la legislación del deseo, suceso acontecido en la prehistoria que el mito griego supo enunciar.

Profundizaremos en Edipo más adelante. Al caso, bastan estas pinceladas para proponer una primera meditación sobre la posible escisión del sentimiento de culpa y la conciencia moral.

Las formulaciones que Freud llevó a cabo sobre la relación entre sentimiento de culpa y conciencia moral varían según la época en que fueron elaboradas. Un resumen de su pensamiento maduro podría ser: la conciencia moral es una de las funciones desempeñadas por la instancia llamada superyó que opera en el interior del sujeto como una autoridad legisladora que condensa las exigencias del padre y de la civilización. Esta instancia vigilante y censora es responsable de una angustia que, sin embargo, tiene un origen previo más elemental.

Demos un paso atrás y estudiemos ahora la conciencia de culpa tal y como la conceptualiza Freud. El sentimiento de culpa precede a la existencia del superyó, pero se mueve ya en la conciencia del placer y displacer. La sensación de culpa surge como un displacer en su grado máximo, es decir, como angustia, pero no a consecuencia de una privación, sino al contrario, por el hecho de haberse entregado a una satisfacción prohibida. Podemos pensarlo como una frustración aislada, sin carga moral, pero portadora de agresividad. Su vivencia como arrepentimiento es ya un castigo.

La explicación que da Freud de cómo el sentimiento de culpa y el arrepentimiento se pusieron al servicio de la conciencia moral se apoya en su mito del parricidio del padre de la horda, expuesto en *Tótem y Tabú*. Los hombres expulsados de la horda por el padre se vengan de él asesinándole. La ambivalencia hacia la figura del padre toma la forma de remordimiento, una vez cometido el asesinato.

El sentimiento de culpa debía ser en un caso la consecuencia de agresiones suspendidas, pero en el otro, y justamente en su comienzo histórico, el parricidio, la consecuencia de una agresión ejecutada. Hallamos una vía para escapar de esta dificultad. Es que la institución de la autoridad interna, el superyó alteró

radicalmente la constelación. Antes, el sentimiento de culpa coincidía con el arrepentimiento (...) A partir de entonces, perdió su fuerza la diferencia entre agresión consumada y mera intención, y ello por la onnisapiencia del superyó; ahora podía producir un sentimiento de culpa tanto una acción violenta efectivamente ejecutada (...) cuanto una que se quedara en la mera intención. (Freud, Psicología de las masas y análisis del yo, 1992, pág. 133).

El texto es lo suficientemente claro como para hacernos notar lo laborioso que debió ser el proceso de la construcción moral, así como el carácter contingente de la alteración que la instancia moral efectuó sobre el sentimiento de culpa. Pues bien, nuestra hipótesis es que en un determinado momento el sentimiento de culpa ha empezado a disgregarse de la instancia moral. El efecto observable consistiría en una disociación del sentimiento de culpa y en una disminución de su intensidad, tanto en su hostigamiento externo como interno.

La radiografía de la constelación neurótica resultante queda, por el momento, fuera de nuestro alcance. Conformémonos aquí con enunciar que la sobrecarga de angustia que el sujeto soporta, cada vez de manera más precaria, ya no se deja retener por los cauces morales internos descritos. La culpa no ofrece ya ninguna promesa de alivio al permanente estado de angustia en que se vive.

En todo caso, no tenemos para estas impresiones, tomadas al vuelo, firmezas con que justificarlas. Su carácter es meramente tentativo: poseen, eso queremos creer, la intuición de lo urgido por el presente. Ninguna investigación seria puede emprenderse sobre ello. La perspectiva ha de dárnosla el tiempo. He aquí la razón de que nos remontemos tres cuartos de siglo para demarcar por allí el área de acción sobre el que desplegar el conjunto de instrumentos teóricos de que disponemos.

Si en la época del malestar cultural freudiano lo que se tambaleaba era la vigencia del complejo de Edipo, consecuencia, como ya se dijo, no tanto de la expresión cuanto de su referente, la estructura familiar compuesta por el triángulo madre-padre-hijo, lo que ocurrirá a continuación será una incierta desconfiguración del sujeto ante el debilitamiento de los vínculos materno y paterno. Caracterizaremos a esta época como la de los Nombres del Padre,

tomando como referencia el seminario, cuya única lección Lacan impartió a finales de 1963.

Las accidentadas circunstancias que impulsaron a Lacan a suspender el seminario recién iniciado son a su vez material a analizar y factor del cambio de rumbo del psicoanálisis. Tomaremos la fecha señalada como el momento aproximado del cambio axial del paradigma moderno hacia el postmoderno. En la nueva época ya no legislará un único ideal emergido de la autoridad paterna, sino nombres diversos ocupando la posición de aquella figura que pondrían de manifiesto la inexistencia del otro.

Una última palabra sobre la disolución del vínculo entre el parricidio y el remordimiento nos ayudará a ubicar el periodo histórico que nos proponemos abordar en el proceso más general que conocemos como nihilismo. Fue Nietzsche quien tomó el concepto y lo empuñó como la daga mortal de Dios en su *Así habló Zaratustra*. El eminente filósofo alemán declamó en todos los tonos imaginables la escandalosa debilidad que en su tiempo exhibían los valores morales.

La clarividencia con que Nietzsche nos pone al corriente de la situación redobla el escalofrío de una certeza ya consabida para muchos. El anuncio, en el mercado, de la muerte de Dios, con el que Zaratustra zarandea las conciencias más embrutecidas y sumisas, apunta algo más atroz que la desaparición del padre autoritario omnisciente: la privación a todos los presentes (por extensión, toda la cristiandad y los habitantes de su modelo civilizatorio) del resarcimiento del castigo.

Aunque teñido de arcaísmo, el medio empleado por Nietzsche para dar la estocada final a la modernidad es típicamente ilustrado. Invita al conocimiento desde el conocimiento. Simultáneamente, la fórmula estrictamente informativa acaba con el dispositivo más primitivo de toda cultura, el ritual, colocándonos ya en este punto abruptamente fuera de la tradición cultural conocida.

Recordemos que habían sido el parricidio perpetrado sobre el padre primordial, en el remoto origen, y el parricidio sublimado de Jesucristo, más

recientemente, los mitos sobre los que se había edificado la arquitectura edípica de nuestra cultura. La conciencia de culpa ante el deseo, o el acto de matar al padre, y el consecuente castigo, constituían los pilares de toda la estructura cultural. Nietzsche, al romper la correa del padre, sin derramar una gota de sangre, no libera al género humano de su domesticación, le condena a proseguir su andadura con un resentimiento para el que ya no habrá ningún destino cabal. La violencia del resentimiento, en todo caso, encontrará que su propio remordimiento, pacato, infundado, supersticioso, será quien reciba parte del hostigamiento.

La desestabilidad de todos los valores había sido iniciada ya antes. En realidad, el pregón de Nietzsche condensa simbólicamente un hecho presentido, cuyo síntoma más visible era la decadencia moral, pero que daba a ver otros inquietantes indicios que, en resumen, nos arrojaban a una existencia dudosa en un mundo que ya no era indubitable. La realidad misma, que tan esforzadamente había conquistado criterios de objetividad a partir modernamente de Descartes, desvanecía su sustrato incontestable.

Lejos de acomodarnos en un mundo material regido por leyes naturales de complejidad mecánica descriptible, la ciencia, y su meta progresista, no obtiene ningún espaldarazo del cese divino. Para cuando se permite escribir, sin censura, que no podemos recurrir a la figura de un creador para explicar por qué el ser y no la nada, Darwin ya ha publicado *El origen de las especies*. Ni la religión ni la metafísica son un freno para la ciencia cuyo avance no logra sortear la perplejidad inesperada ante la irregularidad de proporciones cósmicas.

3.7. Solos en el mundo

Sin Dios, no sólo los seres humanos pierden su sensación de ser objeto de deseo, la objetividad misma, tan útil empíricamente, es sacudida en su principio de objetividad. Hans Blumenberg ha expuesto muy certeramente este proceso nihilista:

De acuerdo con el mismo proceso nihilista fundamental apuntado, la dominante pretensión moderna sobre la realidad estalló y se hizo pedazos contra

experiencias inesperadas e ineludibles. De este modo, la firme e incuestionada realidad quedó aniquilada. (Blumenberg, 2016, pág. 26).

Aquella crisis no ha sido superada. No creemos exagerar al afirmar que, o bien se ha intensificado, o bien ha dado lugar a una crisis de grado más profundo. Algunas de las marcas temporales ya se han señalado. En esa demarcación situamos lo que puede pensarse como el final del proceso nihilista, del que es extraordinario testimonio la pintura llevada a cabo por los que más comúnmente se han dado en llamar expresionistas abstractos, realizado recién terminada la II Guerra Mundial.

La abstracción de estos artistas captura la mencionada pérdida de objetividad en su compleja dimensión ética, científica y filosófica. Rara es la ocasión en que el arte no se anticipa a las especulaciones del pensamiento racional. Estamos convencidos, por ello, de que su atento análisis nos brindará claves para ubicarnos en el presente.

Al examen de este movimiento artístico, y de sus contemporáneas circunstancias históricas, agregaremos un estudio previo de las circunstancias culturales que lo propiciaron, así como el examen de sus consecuencias, el pop art, que se le opuso por su retorno a la objetividad. La singular manera en que esta nueva generación de artistas rescata el objeto para su arte connota ya una ruptura no sólo con la vanguardia que le precedía, sino con la pintura como lenguaje. Hasta qué punto no es el objeto el que vuelve al lienzo sino la marca comercial al templo del museo es algo que tendremos que ir desenmarañando a través de la revisión de las obras de sus autores emblemáticos y de las políticas fiscales que algunos galeristas aprovecharon para convertir el arte en negocio muy lucrativo.

4. METODOLOGÍA Y MATERIALES

4.1. Metodología

En general:

A partir del estudio de la historia del arte norteamericano se llegó a la conclusión de que su análisis nos brinda oportunidades para la comprensión del arte moderno en su etapa tardía y de su transición al arte contemporáneo. Ello nos permite tomar esta serie de engranajes culturales, económicos y políticos como tipo de nuestro presente occidental.

Con esta perspectiva se llevó a cabo un vasto estudio de las prácticas artísticas norteamericanas desarrolladas desde sus orígenes coloniales hasta finales de la década de los 60 del siglo XX, en que el centro del mercado del arte se sitúa en Nueva York. El objetivo de este rastreo es localizar los puntos candentes, los agentes morales y los intereses que propiciaron que tal diversidad de manifestaciones fuera articulándose en determinados movimientos y cómo estos fueron administrados por las instituciones para representar los principios de la democracia norteamericana que aspiraba a liberar el mundo.

Hasta aquí la metodología empleada se mantiene en los dominios de los estudios culturales y la historia del arte, pasados siempre por el examen crítico de la filosofía. A continuación, ponemos en marcha nuestro aparato interpretativo, aplicando los modelos del discurso de Lacan a otras tantas obras emblemáticas del arte estadounidense. Es en este desarrollo donde se intensifica la actividad psicoanalítica indagando las claridades y las sombras que la teoría suministra a la comprensión del arte de nuestro tiempo y de la pérdida del privilegio simbólico que antes ostentaba.

En particular:

Se recurrió a los maestros de la sociología y a algunos historiadores para ubicar el significado de EE. UU. en América y Europa. Se recurrió a numerosos estudios de historia del arte, crítica literaria, etc. para comprender el sentido de

la marcha interna del país y la importancia del factor expansionista en la identidad nacional.

En lo tocante a los casos de estudio, hay que decir que fueron resultantes de la investigación, no se eligieron de antemano, emergieron como las síntesis significativas y los iconos más apropiados a nuestra pretensión psicoanalítica. Para cada uno de ellos se recurrió a material bibliográfico específico, audiovisual, literario, gráfico... Acaso tanto tiempo como la investigación descrita se llevó la revisión de las obras y los artistas, muchos de los cuales, desgraciadamente, ni siquiera han logrado ser mencionados en el texto. El mayor esfuerzo en este sentido ha sido que algún rastro de toda esa creación o talento haya obtenido alguna representación aquí. Sin duda, ha sido esta la tarea que mayor enriquecimiento nos ha aportado.

La teoría psicoanalítica ha transitado a lo largo de todo el texto de Freud a Lacan sobre principios generales recogidos en diversas obras, de las que vamos dando cuenta mediante citas y que queda recogida en la bibliografía. El trabajo interpretativo se ha llevado a cabo a partir de los discursos teorizados en *El reverso del psicoanálisis*. (Lacan J. , El seminario de Jacques Lacan. Libro 17. El reverso del psicoanálisis, 1969-1970, 2008).

En síntesis:

Metodológicamente podemos explicar el doble movimiento al que recurrimos como una acción confluyente de un relato materialista del montante cultural mercantil y de un análisis formal del montante lingüístico concretado en la obra.

No hay nada nuevo en ello, salvo que, en nuestro caso, en nombre de la filosofía, porque por tal tomamos la teoría psicoanalítica aplicada a la cultura, no se permite hablar en abstracto, sino que debe tomar en consideración todas las particularidades puestas al descubierto, ya que el arte nunca fue ni será algo sin ninguna relación con el mundo.

Sobre las ilustraciones, hay que destacar que no son complementos al texto sino texto también, que hablan su propio lenguaje. Son, por tanto, sustanciales.

Salvo contadas excepciones, los tamaños de las imágenes son semejantes entre sí, evitando de este modo asignar mayor importancia a unas sobre otras. Se ha procurado reducir al mínimo el número de imágenes, dada la enorme cantidad de las mismas que sin duda serían relevantes al hilo de lo que el texto va exponiendo. Somos conscientes de que nuestra decisión posiblemente exija al lector búsquedas, en paralelo, de material visual. Con tal sacrificio de imágenes se ha pretendido evitar entorpecer la lectura. Así mismo rehuimos un uso ilustrativo de las mismas. En el otro extremo se ha puesto especial empeño en otorgar a las imágenes su peso y su valor, ya fueran estas fotografías, esculturas, documentos, pinturas o viñetas, en absoluto anecdóticas.

Sobre los apéndices: ante el peligro de que, para solventar la inevitable injusticia de la exclusión, la tesis incorporase un cuerpo de apéndices tan copioso como la propia investigación, se ha optado por recurrir a ellos sólo en casos muy puntuales en que cierta información resulte relevante, pero cuya extensión introduciría un excursus ominoso para el fluir del sentido del texto.

4.2. Objetivos

Con ello apuntamos a dos objetivos:

- Acreditar la importancia de la interpretación del arte y su fundamentación teórica frente al dogmatismo.
- Desclasificar ciertas áreas del arte de manera que puedan ser contempladas desde puntos de vista exentos a los relatos en que interesadamente habían quedado inscritos.

Ambos objetivos, esperamos, redunden en un más libre, más justo y mejor distribuido entendimiento y disfrute de las creaciones artísticas.

5. DESARROLLO DE LA INVESTIGACIÓN

5.1. Parte I: EL NACIMIENTO DE UNA NACIÓN

5.1.1. Un ejemplo de democracia

Situémonos, primero que nada, en Norteamérica. Nos concentramos en el hecho de que en un determinado momento EE. UU. detenta el foco de la irradiación cultural del arte contemporáneo que antes preceptuaba París. Las circunstancias concretas de este desplazamiento serán examinadas más tarde. Ahora incumbe indagar en el hecho social, en el carácter de ese pueblo, en la forma de tramar sus vínculos. Tomamos como punto de partida el análisis de Alexis de Tocqueville. Su trabajo, *La democracia en América* continúa siendo hoy referencia esencial.

Si bien los EE. UU. han conseguido su independencia dos décadas antes de que en Francia estalle la revolución, América no atrae la atención de los analistas políticos hasta que la caída del absolutismo pone de manifiesto la urgente necesidad de un modelo alternativo. Es en estas circunstancias que Alexis de Tocqueville cruza el Atlántico y realiza sus perspicaces observaciones sobre la idiosincrasia de esa temprana democracia.

Somos conscientes, por tanto, de que abordamos el tema *in medias res* puesto que EE. UU. había andado una parte esencial del camino antes y al margen de las anotaciones de Tocqueville. Pero el hecho eurocéntrico de que aquella temprana democracia no adquiera valor para occidente sino como espejo de los anhelos igualitarios es parte del fenómeno que nos proponemos analizar.

Como es sobradamente conocido, con el pretexto de realizar un examen del trato que el gobierno norteamericano daba a los prisioneros, Tocqueville viajó por EE. UU. durante nueve meses, en 1831. Al hilo de esa experiencia escribió el primer volumen de *La democracia en América*, publicado en Francia en 1835, y un segundo volumen cinco años más tarde. Este primer escrito del joven francés, recordemos que no había cumplido los 30 años cuando lo publicó, acusaba en su pauta un carácter premonitorio, ya que el propósito era rescatar lo efectivo, descartar lo defectuoso y, no en menor medida, anticipar aquellas

organizaciones que en un futuro podrían resultar dañinas para la salud del régimen democrático de su país.

En Norteamérica la democracia está, pues, entregada a sus propias fuerzas. Su andar es natural y todos los movimientos son libres y allí es donde debe juzgárselos. ¿Para quiénes este estudio puede ser interesante y provechoso, si no es para nosotros, a los que un movimiento poderoso arrastra cada día, caminando como ciegos, tal vez hacia el despotismo o tal vez hacia la república, pero con toda seguridad hacia un estado social democrático? (Tocqueville, 2005, pág. 213).

Esta mirada profética de Alexis de Tocqueville, sin duda marcada por las fundamentadas suspicacias que la experiencia napoleónica había provocado, llevó al autor a escudriñar los posibles futuros aspectos que el despotismo podría adoptar. Trata, por tanto, su ensayo de desenmascarar el absolutismo, que en esta democracia habría de infiltrarse taimadamente por vías inéditas. La primera de todas ellas, augura Tocqueville, sería el despotismo de uno sólo (el gobernante) que, habiendo obtenido el respaldo mediante la votación del pueblo, llevaría a cabo un uso despótico del poder, entendiendo el gobierno como las acciones políticas derivadas de la coincidencia plena entre su propia voluntad y la del pueblo al que representa.

El reverso de este despotismo de uno solo es la tiranía de la mayoría, segunda forma de despotismo conjeturada por Tocqueville en EE. UU., consecuencia de una sobrevaloración de la igualdad en detrimento de la libertad, con la inevitable omisión de las minorías en la toma de decisiones y en la efectiva participación democrática. Este mismo eje inquietante, que discrimina y aparta del tono dominante las voces menores, posibilita la tiranía de la opinión pública que, entre otras cosas, pone en manos de los *mass media* el cuarto poder.

Así, la negligente confianza del votante en el gobierno daría lugar a un despotismo burocrático que engordaría las instituciones, al tiempo que descargaría de responsabilidad al ciudadano. Es en este contexto que Tocqueville acuña el término individualismo, refiriéndose al olvido de la atención de lo público que ya habría incubado en el ciudadano. La pasividad y no el egoísmo es lo que se alza como la mayor amenaza política a la democracia en

el fenómeno del individualismo. Contra él, Tocqueville encuentra que la sociedad norteamericana, en su corta historia, ha desarrollado ya diversas fórmulas de participación y cohesión. Entre ellas, la actividad ciudadana en la administración municipal y la vida asociativa.

Las agudas notas sociológicas realizadas *in situ* por Tocqueville, sus conjeturas políticas y las reflexiones humanísticas, deben entenderse en el contexto de una sociedad donde ni democracia ni igualdad tenían su equivalente en lo que hoy conocemos. Precisemos que donde Tocqueville escribe “democracia” no debe leerse un modo de gobierno sino un tipo de sociedad, sus ciudadanos no han sido conformados por un régimen aristocrático, sino que disponen de un margen de acción que les permite moverse. Y donde el autor escribe “igualdad” hay que leer semejanza humana, no igualdad meramente jurídica.

5.1.1.1. Miedo a la tiranía

La obra de este Montesquieu del siglo XIX merece y requiere mucha más consideración que estos brochazos, pero basta con lo dicho para acreditar que ya Alexis de Tocqueville fue capaz de bosquejar un semblante de la subjetividad del norteamericano. Algunos de sus rasgos más notables ponen sus tipos en conexión con los europeos, que pronto describirán los primeros sociólogos, Auguste Comte, Georg Simmel y, un poco después, Max Weber.

En el envés del sentimiento de pérdida de lugar que no sólo la caída de la sociedad estamental ha producido, sino el más profundo nihilismo que ya lleva tiempo atravesando la razón occidental, puede señalarse tanto la búsqueda de consuelo en la religión como la creación continua y acelerada de posición social. La reseña que Tocqueville nos brinda es sumamente valiosa como registro de una serie de tipos presentes en aquel momento y en aquel lugar. El contraste de los patrones descritos con los referidos por otros autores, y correspondientes a otros lugares y tiempos, nos da un retrato en movimiento del que extraer tanto los cambios específicos como las coincidencias ciudadanas de la sociedad de masas europeos.

La incertidumbre sobre la sociedad europea en esos tiempos es inversamente proporcional a la fe en la ciudadanía norteamericana. La América prefigurada como horizonte igualitario por Tocqueville atrae a quienes se han propuesto hacer de la investigación de los comportamientos sociales una ciencia. Según Émile Durkheim, el problema europeo consiste en encontrar una normativa moral que solidarice una masa social que ya no se halla cohesionada y que ha perdido el espíritu de comunidad.

Simmel localiza en Europa una “nostalgia desorientada” (Simmel, 1977, pág. 108) típicamente moderna que no parece dar la cara todavía en América. La fatigosa tarea de ocupar un lugar en su sociedad basta, provisionalmente, para que el norteamericano, como quien dice, todavía un inmigrante, agote su energía. No hay duda de que los afanes de todos estos ciudadanos, llamados al trabajo y al consenso, encuentran satisfechas algunas expectativas económicas y sociales.

Sin embargo, el desencantamiento del mundo del que Weber nos hablará hacia 1910 no tiene modo de hacer excepciones si, como sostiene, es el prerequisite para la racionalización capitalista. Lo que significa que esa melancolía, esa caída mítica, debe encontrarse en América también, si bien oculta tras conductas menos nítidas emocionalmente.

Weber también viajó a EE. UU. y realizó su comentario sobre Norteamérica teniendo muy en cuenta el análisis realizado por Tocqueville. En particular, enfocó su atención en dos de los puntos destacados por el francés: la potencial tiranía de la mayoría y el papel indispensable de las asociaciones civiles como fuente de cohesión social. En su profuso *La ética protestante y el espíritu del capitalismo* (Weber, 2013), Weber explica la importancia de la ética protestante como uno de los factores que contribuyeron a la formación del capitalismo. Es precisamente la solidez superestructural, si se nos permite recurrir a la terminología de Marx, lo que robustece el sistema. De ahí que Weber discrepe de Tocqueville en la fundamental cuestión de la tiranía de la mayoría.

Ambos autores coinciden en identificar como los fundamentos de la democracia norteamericana el igualitarismo y el asociacionismo pero, pese a

coincidir con Tocqueville, quien en su explicación de los efectos de la omnipotencia de la mayoría en los EE. UU., en el capítulo V de la primera parte, afirma no conocer “país alguno donde haya, en general, menos independencia de espíritu y verdadera libertad de discusión que en Norteamérica” (Tocqueville, 2005). Weber no deriva de ello un peligro tiránico.

La tesis de Tocqueville respalda la desconfianza hacia la mayoría en el supuesto de que la fuerza de esta ha sido erguida ya en el seno de la asociación, donde la mayoría no sólo ha suprimido toda oposición, sino toda controversia. En tales condiciones, la legitimación que el ejercicio del gobierno suministra no desviaría el rumbo ni supondría una corrupción de los principios. Todo lo contrario: sería máximamente consecuente con ellos.

En opinión de Max Weber, asociaciones y gobierno no son dos instancias alineadas, sino contrapuestas. Donde Alexis de Tocqueville sitúa la debilidad de la democracia americana, Weber ve su fortaleza. Las asociaciones, el fenómeno del asociacionismo civil y las sectas religiosas, en efecto, obedecen a una regla general de conformidad, sin embargo, nucleada, según Weber, por un “individualismo dominador del mundo”, tras del cual estarían operando las exigencias calvinistas.

Según Stephen Kalberg (Kalberg, 2008) gran especialista en Weber, este hallaría, por un lado, el interés pragmático que la obediencia a los mandatos de Dios facilitaba a los miembros de las comunidades religiosas en forma de pertenencia al grupo, y por otro, una devoción sincera. Esta firmeza en sus creencias, rasgo típicamente calvinista, sería el determinante del individualismo que, indoblegable, mantendría en tensión sociedad y gobierno, impidiendo la temida tiranía de la mayoría.

5.1.1.2. La difícil enunciación de la angustia

He aquí que hemos tropezado con una de las tipificaciones más controvertidas de la modernidad: el individualismo. Aunque asociado más generalmente a los norteamericanos, el individualismo es una nota señalada por toda la sociología clásica como propia de la sociedad de masas. En el caso de

Weber, el rasgo sería común a europeos y americanos, ya que ambos comparten la misma raíz calvinista. En el de Tocqueville, la sociedad estadounidense, por hallarse el grueso de sus ciudadanos volcados en las actividades que redunden en su propio interés, se apartaría de lo público, facilitando involuntariamente la materialización de la tiranía de la mayoría.

La divergencia de los respectivos enfoques provee nuevas fecundidades en el asunto de la “nostalgia desorientada” que habíamos dejado en suspenso. Por exitosa que haya resultado la implantación del capitalismo, no cabe negarse que, al menos a comienzos del siglo XX, este acusó un peor arraigo en población de tradición católica que en población protestante. Y si ello encuentra, sin duda, una causa fundamental en la facilidad que el calvinista tiene, frente al católico, en adaptarse a la lógica mercantil, merced a la convicción de que el éxito económico y mundano son las únicas pistas fiables sobre el favor de Dios, ni siquiera el más devoto calvinista queda absuelto de la experiencia de la angustia que, más tarde, la filosofía identifica como existencial.

Dos siglos después de que Søren Kierkegaard desplegara su pensamiento, seguimos lejos de un consenso sobre si es un pensador del protestantismo o un renovador del catolicismo. De lo que nadie tiene duda es de que fue él quien supo extraer del romanticismo categorías filosóficas de las que, en aquel momento, el arte y sólo el arte se estaba haciendo cargo. Como muy acertadamente expresa María J. Binetti, “la transformación romántica del paradigma del conocimiento como adecuación intencional supone el pasaje de la representación a la producción, de la contemplación a la acción efectiva”. (Binetti, 2013, pág. 4).

Desde esta perspectiva no podemos sino corroborar que en la Alemania de la última década del siglo XVIII el proyecto ilustrado colisiona con el romanticismo; de que allí donde la razón encuentra límites, halla la experiencia estética del infinito y la libertad vías de expansión. Si los dos modelos, basado en la medida y la objetividad el uno, y en la subjetividad desbocada el otro, son incompatibles y dan ventaja al modo sentimental en Europa, lo son también en Norteamérica y le dan ventaja al modo racional. Sería, por tanto, necesario hacer intervenir otros decisivos factores para siquiera acercarnos a la compleja

descomposición de la Ilustración, que tiene en su centro el criticismo Kantiano, y de los efectos que esto pudiera tener en la irrupción revolucionaria francesa.

¿Caeremos en la tentación de razonar que si la América de la segunda mitad del siglo XIX, y al menos dos primeras décadas del XX, no ha contrarrestado el confiado espíritu en la ciencia y el progreso, se debe a que no ha alcanzado la fase final, ya superada en Europa? No, en modo alguno. Ni pretendemos tampoco proclamar como inevitable la cadencia cultural europea y su repetición en América a modo de coda. Nuestra acelerada pesquisa se propone, nada más, evidenciar el papel decisivo que la experiencia estética desempeñó en aquellas circunstancias.

Unos párrafos atrás indagábamos sobre las estrategias que la individualidad habría desarrollado en la configuración de las asociaciones civiles y religiosas. Pues bien, ahora debemos interrogar esa voluntad pragmática y puritana en relación a la expresión estética. Como veremos más adelante, EE. UU. no obtiene el reconocimiento internacional, y el suyo propio, en el mercado del arte hasta que no logra la expresión subjetiva por antonomasia del siglo XX, el expresionismo abstracto.

Lanzamos por el momento la conjetura de que aquel febril “do” de pecho que imprimió al arte contemporáneo un impulso renovador portaba en su visceral e imprevista furia la enorme carga de represión de casi dos siglos de convivencia democrática bajo la ética calvinista. La conexión de aquella insurgencia con la cultura indígena norteamericana no es casual, como veremos.

Los artistas no fueron los únicos que sintieron en forma de grito ahogado la imposibilidad de articular la desorientación de su tiempo. Otros muchos debieron experimentar la soledad de no poder comunicarse, de verse atrapados en una malla de instancias que, en lugar de darles voz, acallaban las disonancias. Los artistas en general, pero en mayor medida los artistas plásticos, sufrieron su incompreensión en los dos primeros siglos de EE. UU. debido a que no gozaban del premio de la productividad que mantenía motivados a los miembros de otras profesiones. Ni siquiera los creadores más adelantados y libérrimos que supieron burlar los cánones productivistas a través de las

expresiones populares consiguieron hacerse oír y sentir hasta mediados del siglo XIX en Norteamérica.

Demoramos todavía entrar a detallar este proceso para retornar a la cuestión que habíamos dejado pendiente: la desazón moderna en su modalidad norteamericana. El enfoque de Tocqueville ya alertaba de un tipo de desapego especialmente grave. Todavía más preocupante que el desinterés por lo público del individualista era, para cualquier gobierno democrático, el ciudadano marginal. El peligro de una subjetividad en tal estado de exclusión era tanto peor para el propio individuo que para la sociedad, que podría encontrar su integración en el anonimato dionisiaco de la multitud.

5.1.1.3. **Masa y muchedumbre: de Poe a Le Bon**

“*Ce grand malheur, de ne pouvoir être seul*”⁷, escribe Allan Poe como apertura de su relato *El hombre de la multitud* (Allan Poe, 2021), tomando la cita de Jean de La Bruyère. El mensaje del genio literario estadounidense es claro y rotundo: la tragedia del hombre moderno consiste en no disponer de soledad. La tan temida escisión que para Alexis de Tocqueville suponía un desmembramiento social era padecida por Poe como una imposibilidad vital. En su relato, el hombre que, enfangado en la movediza multitud, es arrastrado por la marea humana de un lugar a otro de la ciudad, se vive a sí mismo como ausencia de plenitud en permanente anhelo. La multitud, en la que el errabundo se arropa, lo devuelve una y otra vez a ninguna parte. He aquí el bálsamo orgiástico de la masa: colectivizar el extravío.

El personalísimo estilo gótico de Allan Poe incorpora en este relato elementos experimentales desconcertantes. Como el hombre ofuscado entre la multitud, el lector se siente en medio de una parábola que se le escapa. “Algunos secretos no se dejan desvelar” (Allan Poe, 2021, pág. 67). Nada es explícito en el relato salvo la ciudad. El escritor, que sigue al extraño hombre a través de la multitud, da, en un primer momento, muestras de su distancia sociológica al

⁷ Qué gran desgracia la de no poder estar solo.

describir en detalle a los transeúntes. A continuación, abandona la posición de observador para sumergirse en la multitud en busca del desenlace.

Finalmente, exhausto, tras encontrarse frente a frente con el hombre de la multitud, el escritor le deja ir. O, más exactamente, lo pierde de vista entre el tumulto, pues se trata de un corazón que “er lasst sich nicht lesen”.⁸ (Allan Poe, 2021, pág. 67).

Lector, narrador y protagonista podrían ser una sola persona en distintas etapas o dimensiones. Esa es, al menos, una de las inquietantes sensaciones que acompañan al lector y creemos que acompañan también a sus hermanos mayores, el narrador y el caminante que va por delante. Por eso, el relato prosigue, una vez el narrador abandona el delirio compartido y escribe el punto final. Una clave advertida al comienzo, “la esencia de todo crimen queda sin divulgar” (Allan Poe, 2021, pág. 67), tal vez aplaque al lector acuciado por la necesidad de cerrar la herida.

Rescatemos la sentencia con la que Allan Poe arranca el relato y que una vez leído presentimos como su consumado aforismo. La idea de que la soledad es la fuente de la sabiduría y la mejor compañía, por no decir el destino de la plena libertad humana, es antiquísima y vuelve a sonar con fuerza por voz del romanticismo⁹. Pero este relato de Poe aporta además la gran ciudad como perfecto escenario del crimen moderno. En ella el asesino se enmascara siendo un indiscernible más entre la masa.

A propósito del éxito que Allan Poe obtuvo en Europa, al cual Charles Baudelaire contribuyó con su traducción al francés, debemos hacer dos observaciones. La primera, que se trata del primer autor con un estilo propiamente norteamericano. La segunda, que fue un fenómeno literario de masas que rebasó las fronteras.¹⁰

⁸ Poe lo aplica a cierto libro alemán cuya traducción es: que no se deja leer.

⁹ Sin ir más lejos, Nietzsche hizo de la soledad su atalaya intelectual.

¹⁰ La atmósfera de sus cuentos obtiene su vivacidad de una fantasmagoría en la que los lectores, cualquiera que sea su procedencia, se sienten identificados. Tras más de dos décadas de fracasar como poeta y

La masa como personaje adquiere protagonismo sociológico absoluto en la obra de Gustave Le Bon, *La psicología de las masas*, que ve la luz en 1895. A diferencia de los planteamientos de Durkheim y Tocqueville, que interpretan el fenómeno de las masas como una consecuencia indeseada del orden social modernamente establecido, Le Bon antepone el propósito científico de describir y explicar su funcionamiento al moral de efectuar juicios. La masa, según Le Bon, disuelve la individualidad y da a quienes la conforman un sentimiento de omnipotencia. El contagio de un sentimiento común exaltado y un cierto delirio, obrado por la mutua sugestión, son sus aglutinantes. En el modo masa, la palabra tiene una función magnética, sus oyentes se dejan mover por ella de un modo irracional. Le Bon compara esta actitud colectiva a la de los primitivos.

El texto de Le Bon detalla y profundiza en el fenómeno muy notablemente. Señalamos tres indicios teorizados por Le Bon que han sido estudiados y reelaborados por otros autores: 1) La masa necesita de un líder que la conduzca y que canalice su voluntad a través de su carisma, produciendo sobre ellos fascinación. 2) Hay que diferenciar la masa efímera de la estable. Es esta última la que institucionaliza a sus adeptos. En esta etapa del desarrollo humano la pluralidad de las tradiciones y el esfuerzo por alcanzar virtud en los oficios desaparece. 3) “Lo heterogéneo se hunde en lo homogéneo”. (Le Bon, 2005, pág. 30).

La radiografía de Le Bon tiene un llamativo eco en dos autores tan distantes como Freud y Ortega y Gasset. Desde ángulos dispares ambos atisban la Europa de entreguerras. El trabajo de Freud parte de un estudio detallado de la obra de Le Bon sobre la que va efectuando las rectificaciones que cree necesarias para la comprensión del fenómeno de las masas. La obra en cuestión, *Psicología de las masas y análisis del yo* (Freud, *Psicología de las masas y análisis del yo*, 1992), escrita siete años después del abordaje mítico-antropológico de *Tótem y Tabú* (1913), y la ya comentada *El malestar en la cultura*, de 1930, supone el primer intento de Freud de aplicar la teoría psicoanalítica a la sociedad del momento.

estudioso literario, pese a la enorme calidad de sus textos, es con la invención de estos géneros populares adaptados a la sensibilidad contemporánea que Poe logra el respaldo del público.

5.1.1.4. **Antipragmatismo orteguiano**

La obra de Ortega y Gasset, *La rebelión de las masas* (1929), aunque comparte con Freud la pretensión de realizar una psicología de las masas, es considerablemente más ambiciosa. Como el propio autor advierte en el *Prólogo para franceses*, el texto fue escrito para los lectores del diario *El Sol*, donde se publicaba por entregas: “para unos cuantos españoles que el destino me ha puesto delante”. El dato, junto a la contextualización en una Europa en la que Mussolini ya había pasado al fascismo, son claves para sintonizar el tono de un texto enormemente valiente y perspicaz que hoy suena, por momentos, exaltado.

Como si de un ajuste de cuentas nietzscheano se tratara, Ortega, tras describir la fisionomía psicológica del hombre masa, y sugerir los factores que lo causaron, constata: “ya no hay protagonistas: sólo hay coro”. El hombre masa de Ortega está vacío y por eso odia cualquier iniciativa y aniquila la individualidad que intente proyectarse. Sobre este eje el filósofo monta una solvente defensa del liberalismo que evidencia afinidades con Tocqueville, salvo en un chocante detalle: el desprecio que el filósofo español dispensa a la sociedad, la economía y la cultura estadounidense. Con más beligerancia que razón, Ortega asigna a EE. UU. ser el “paraíso de las masas”, sin tradición ni rasgo social específico. En su argumentario, si Norteamérica se ha hecho un sitio en Europa no es por mérito propio, sino por la ventaja que para esta nación representa la preexistencia de Europa.

Tómese cualquier actividad concreta; por ejemplo: la fabricación de automóviles. El automóvil es un invento puramente europeo. Sin embargo, hoy es superior la fabricación norteamericana de este artefacto. Consecuencia: el automóvil europeo está en decadencia. Y, sin embargo, el fabricante europeo -industrial o técnico- de automóviles sabe muy bien que la superioridad del producto norteamericano no procede de ninguna virtud específica gozada por el hombre de ultramar, sino sencillamente de que la fábrica americana puede ofrecer su producto sin traba alguna a ciento veinte millones de hombres. Imagínese que una fábrica europea viese ante sí un área mercantil formada por todos los Estados europeos, y sus colonias y protectorados. Nadie duda de que ese automóvil previsto para quinientos o seiscientos millones de hombres sería mucho mejor y más barato que el Ford. Todas las gracias peculiares de la técnica americana son, casi seguramente, efectos y no causas de la amplitud y

homogeneidad de su mercado. La racionalización de la industria es consecuencia automática de su tamaño. (Ortega y Gasset, *La rebelión de las masas*, 2010, págs. 218-219).

La enconada posición de Ortega le lleva, en otros lugares del texto, a negar el carácter “practicista” de los norteamericanos, lo que no admite disculpa, dado que niega con ello la tradición filosófica pragmatista de cuna exclusivamente norteamericana y a la que Charles S. Peirce, William James, John Dewey y George Herbert Mead llevan ya décadas aportando obras. En cuanto al pragmatismo, en su sentido restringido, como rasgo característico, retomando el ejemplo al que recurre el filósofo español, bastaría con recordar que, si bien el automóvil no era una invención americana, sí lo es el taylorismo: un sistema de producción que diseña una organización del trabajo en cadena que lleva la productividad hasta límites impensables gracias a la especialización, mecanización, etc... Si eso no es pragmatismo, que venga Dios y lo vea.

Mal que le pese a Ortega, el pragmatismo no es un tópico. Posiblemente el filósofo español, dirigiéndose a sus compatriotas, no temía tenérselas que ver con intelectuales de su tiempo que pudieran refutarle. Tal vez se sirvió de los norteamericanos para espolear el europeísmo de una España todavía escéptica, atrasada y acechada por peligrosas inestabilidades internas. Lo cierto es que el pragmatismo fue desde sus orígenes un rasgo inequívocamente norteamericano. No creemos incurrir en una sesgada personificación reduccionista al citar como ejemplo al que se dio en llamar el primer norteamericano: Benjamin Franklin.

5.1.1.5. **El hombre a quien no partió el rayo**¹¹

Benjamin Franklin, como es sabido, fue uno de los redactores de la Declaración de Independencia, con Thomas Jefferson y John Adams, en 1776, y contribuyó de forma enérgica a la firma de paz en París de la Guerra de Independencia, en 1783, tras ocho años de trabajo en Francia en calidad de comisionado. Su actividad política, no obstante, continuó, una vez estuvo de

¹¹ Benjamin Franklin, entre otras cosas, inventó el pararrayos, las lentes bifocales y la armónica de cristal. Además, escribió y publicó el primer tratado de ajedrez en Estados Unidos.

vuelta en EE. UU., a favor de la causa abolicionista. Presidió la recién nacida Sociedad para Promover la Abolición de la Esclavitud que siete décadas más tarde desembocaría en la Guerra de Secesión.

Por fortuna, en el final de su vida, este humanista ejemplar que fue Franklin, aprovechando una temporada de “retiro campestre”, dejó para su hijo escritas sus memorias. Estos escritos nos brindan un semblante fiable del hombre y del temperamento que guió sus acciones. La vocación liberal e ilustrada que estuvo desde un inicio en la raíz de la sociedad norteamericana tiene en Benjamin Franklin uno de los ejemplos más sobresalientes.

De familia de herreros y tintoreros procedente de Ecton, en el condado de Northamptonshire, Inglaterra, su padre se trasladó a Nueva Inglaterra en 1682, con su esposa y los tres hijos que entonces tenía. Los motivos del viaje no fueron económicos, ya que gozaban de cierto bienestar y eran en la comarca bien considerados, sino religiosos:

Las reuniones religiosas no conformistas habían sido prohibidas, y eran con frecuencia interrumpidas por las autoridades, hubo personas prominentes conocidas tuyas que decidieron irse a dicho país, y que convencieron a mi padre para que les acompañara en su viaje, en la esperanza de poder practicar allí su religión en completa libertad. (Franklin, pág. 6).

Benjamin Franklin nació en Boston y fue el decimoquinto hijo de un total de diecisiete hermanos. Como primera medida de adaptación a las colonias, su padre, Josiah, prescindió del oficio de tintorero para emprender un negocio de velas y jabones. De la madre de Benjamin Franklin sabemos que procede de una de las primeras familias inglesas “cultas y piadosas” asentada en Nueva Inglaterra.

Tenemos noticia del interés que la familia Franklin profesaba por la lectura y la escritura en general, y en especial por los sermones religiosos, gracias a los numerosos volúmenes que el tío Benjamin, hermano de Josiah, dejó escritos. El tío Benjamin enseñó además a su ahijado un método de taquigrafía de su invención con el que transcribió los sermones. Un hecho que subraya la importancia que la escritura tuvo en la conservación del dogma protestante en

los difíciles tiempos en que la iglesia había condenado a la comunidad anglicana a la clandestinidad.

Aunque Josiah había resuelto para su hijo un futuro de estudios superiores puestos al servicio de Dios, la prole de la que se tenía que hacer cargo le llevó a cambiar de planes y a trasladarlo a una escuela elemental. Así mismo, echó mano de su hijo Benjamin Franklin para que ayude en el negocio.

Benjamin Franklin debutó como periodista en *The New-England Courant*, que dirigía su hermano James y era uno de los primeros periódicos independientes del país. Allí publicó, bajo pseudónimo, varios artículos cuando todavía no había cumplido los 20 años. Por entonces ya había escrito y publicado poemas. Su interés por la lectura le llevó a hacerse vegetariano para ahorrar dinero en comida. Enseguida, ciertas desavenencias con su hermano y el deseo de ponerse al corriente de los métodos más modernos de impresión le llevaron a Londres, donde aprendió lo suficiente para coeditar, de regreso a EE. UU., el diario *Pennsylvania Gazette*. Muy pronto hizo una fortuna con la publicación de *Almanaque del Pobre Richard*.

Fundó organizaciones cívicas, como la *Philadelphia Library Company*, el primer departamento de bomberos, impulsó la creación de la Academia y Colegio de Filadelfia... Fue el primer secretario de la Sociedad Filosófica Americana. Y, en 1787, fue elegido como el primer presidente de la Sociedad para Promover la Abolición de la Esclavitud de Pensilvania, una causa por la que había luchado desde la década de los treinta.

De entre los muchos retratistas de Franklin, dos han recogido mejor que ningún otro su humanismo sensato, vivaz, en el que la incorrección política no estaba reñida con el más estricto sentido moral. Joseph-Siffred Duplessis realizó en 1776 el soberbio retrato por el que todos le conocemos a partir de su reproducción en el billete de 100 dólares. Allí contemplamos a Benjamin Franklin durante su estancia en Francia, durante el periodo de ocho años en que trabajó hasta alcanzar la firma de la paz. El lienzo nos muestra un Franklin sin peluca, elegante pero cercano. Los labios prietos en un gesto entre decidido y fatigado.

La otra pintura recrea, casi un siglo más tarde, al Franklin ajedrecista¹². Obra de Edward H. May, pintada en 1867, representa una partida con Lady Howe.¹³ Esta otra pintura corresponde al periodo de las misiones diplomáticas de Franklin en Londres. Lo que está en juego es mucho más que el enfrentamiento entre las negras y las blancas.

Franklin and Caroline Howe play chess for the second time. In the course of conversation she asks, "And what is to be done with this Dispute between Britain and the Colonies? I hope we are not to have a Civil War ... Quarrelling can be of Service to neither but is Ruin to Both... I have often said that I wished the government would employ you to settle the dispute, I am sure nobody could do it as well. (Ruppert, 2018).¹⁴

Con todo, el carácter emprendedor y su filantrópico civismo tal vez no hubieran conducido a Franklin a la rebeldía, de no haberse producido una protesta general de las colonias contra la Ley del Sello en 1765. El propósito de la ley era recaudar, para sufragar en parte la estancia



Fig. 1. Meyer, F. (1867). *Lady Howe Checkmating Benjamin Franklin* [Pintura]. Yale University Art Gallery. New Haven.

en Norteamérica de las tropas allí en la muy costosa Guerra de los Siete Años. La ley exigía que todos los documentos requiriesen de sellos ingleses. Un impuesto que tomó como modelo el ingeniado en España por las Cortes de Castilla, y con el que robustecieron las finanzas de la corona.

¹² Ver nota anterior.

¹³ Mientras Lady Howe y Franklin jugaban, este mantenía conversaciones con el padre, el almirante Lord Richard Howe, con el propósito de fortalecer las relaciones entre Inglaterra y las Colonias.

¹⁴ Franklin y Caroline Howe juegan al ajedrez por segunda vez. En el transcurso de la conversación ella pregunta, "¿Y qué hacer con esta Disputa entre Gran Bretaña y las Colonias? Espero que no tengamos una Guerra Civil... Los enfrentamientos no pueden ser útiles para ninguno, pero son la ruina para ambos... A menudo he dicho que desearía que el gobierno contara con usted para resolver la disputa, estoy segura de que nadie podría hacerlo tan bien.

La aplicación de la ley acabó, en la Norteamérica de las 13 colonias, con muchos negocios, entre ellos varios periódicos. Franklin viró su rumbo de acatamiento ciudadano y encabezó la protesta como portavoz de los derechos americanos en Londres.

5.1.2. Colonialismo independentista

La inflexibilidad de la política impositiva británica, sin embargo, no se modificó como consecuencia de las protestas, sino que, por el contrario, se intensificó. El incidente de la Ley del Sello fue el germen de un movimiento de resistencia que culminaría en la revolución de 1775 y que encontraría en el Motín del Té una fórmula de boicot que traspasó fronteras. El motín en cuestión sirve tanto para ilustrar la teoría de Adam Smith del libre mercado, como para observar un primer acto de empoderamiento de lo nativo salvaje por parte de los norteamericanos rebeldes, a modo de seña de identidad frente al imperialismo británico.

Esta percepción, no obstante, no puede ser respaldada por los hechos que conocemos del desarrollo federalista, sino más bien, por el contrario, debe entenderse que aquellos protoestadounidenses se sirvieron de la mascarada indígena para tirar la piedra y esconder la mano.



Fig. 2. Currier, N. (1846). *The destruction of tea at Boston harbor* [Litografía coloreada]. Springfield Museums, Springfield.

La relación de las colonias con los nativos no había sido buena mientras permaneció bajo el imperio británico ni después, una vez se declaró la independencia. Desde la llegada del *Mayflower*, en 1620, hasta el estallido de la Primera Guerra Mundial, la vasta extensión que hoy conforma EE. UU. (9,834 millones km²) recibe 60 millones de emigrantes, fundamentalmente ingleses, pero también de otras procedencias europeas. La razón y orden de llegada de estas oleadas de pobladores es efecto de la Revolución Industrial, lo que significa que los países que en Europa se

encontraban más inmersos en la industrialización fueron aquellos que enviaron antes sus remanentes a Norteamérica.

Hay además que destacar que, a diferencia de la azarosa conquista hispanoamericana, habría de ser esta colonización norteamericana inevitable. Los dos siglos que mediaron entre la colonización hispanoamericana y la norteamericana son los que separan el feudalismo del capitalismo. En el siglo XVII, Europa estaba en expansión y la colonización del continente americano devino parte de ese despliegue. La primera nota distintiva de la colonización norteamericana, frente a la hispanoamericana, la encontramos en la organización. Si bien el objeto comercial primó en ambas colonizaciones, quienes acudieron a las tierras vírgenes, en uno y otro caso, fueron gentes distintas con ansias contrapuestas.

En segundo lugar, habría que considerar los intereses económicos del país de procedencia que propició, y simultáneamente constriñó, el desarrollo del proceso, al reestablecer las condiciones y restringir las posibilidades de satisfacer aquellos deseos. En tercer lugar, hay que tomar en consideración el sustrato del llamado nuevo continente, cuyas prerrogativas geográficas y culturales ofrecían contraste y resistencia a los ímpetus de los colonos.

Así, más bien que una conquista, la de Hispanoamérica fue una situación sobrevenida que sus conquistadores no buscaban y que de todo punto de vista les sobrepasó. Sin embargo, con un horizonte de apocalipsis en Europa y la santa misión de salvar el cristianismo, el proyecto de Carlos I de España y V de Alemania anhelaba un imperio universal católico que la Reforma truncaría. En este contexto, América aparece como la solución al problema de las herejías que estaban quebrantando el cristianismo en Europa. No sólo reportando prestigio al imperio sino masa humana a evangelizar.

Al desarrollo industrial que empujó a Europa a la aventura colonizadora hay que sumar factores económicos negativos como crisis y hambrunas, sin olvidar las presiones que las minorías religiosas sufrieron, al punto de recibir un trato de herejía. Es el caso de los puritanos que acuden a América no sólo en busca de un lugar de exilio, sino de la tierra prometida.

Los siguientes inmigrantes en llegar fueron los germano-escandinavos. Agricultores alemanes se asentaron en Pensilvania. Neerlandeses y suecos fundaron Delaware. Franceses y belgas prefieren ir a sus colonias ya establecidas en el área de Quebec, en Canadá, lo mismo que los hispanos y portugueses porque tenían sus sedes en América del Sur. Los últimos en desembarcar fueron los italianos. Fue un proceso de un siglo de duración que aportó a esta todavía informe población una primera arquitectura demográfica, consistente en que los primeros en llegar fueron los que disfrutaron de mejor posición laboral, y los últimos se conformaron con las peores condiciones. Esta circunstancia explica, como veremos enseguida, también el hecho de que la conquista del Oeste fuera llevada a cabo por pioneros anglosajones.

Para responder a la pregunta de por qué el proceso de independencia de EE. UU. fue tan distinto a los procesos hasta el momento conocidos en Europa hay que mencionar tres factores:

1. La ya comentada ética calvinista que, en definitiva¹⁵ sujetaba adecuadamente a la población, impidiendo una colisión intercolonial. En este sentido no se fundó un nuevo orden, sino que se alcanzó emancipación y se otorgó legitimidad a un orden ya exportado desde Europa, precisado de una mayor cohesión que habría de adquirir a partir de la independencia.

2. La existencia de procedimientos assemblearios tanto en las colonias como en las confederaciones. Tras cien años de colonización, el conglomerado social asentado en EE. UU. ya reúne las condiciones esenciales que según Seymour Martin Lipset, en *Algunos requisitos sociales para la democracia: desarrollo económico y legitimidad política* (Lipset, 1992), posibilitan el surgimiento y consolidación democráticos: industrialización, urbanización, nivel educativo y aumento de renta.

3. La dirección representativa del proceso liderada por los padres fundadores.

¹⁵ De las múltiples formas de aniquilación de los pueblos indígenas hablaremos en el siguiente apartado.

5.1.3. Aniquilación de los pueblos indígenas

La incomunicación de los primeros colonos puritanos respecto de la población indígena y el modo avasallador en el que en los siguientes dos siglos se tomaron las tierras hacia el oeste no son efectos menores ni colaterales, sino rasgos identificadores de un proceso en modo alguno democrático.

Sin duda, las diferencias eran difícilmente conciliables en asuntos claves como la propiedad privada, la religión, el sentido de comunidad y la forma de vida. La convivencia no podría ser fácil entre pueblos que no concebían la propiedad sobre la tierra y pueblos que basaban su prosperidad y su autonomía en la apropiación y el cultivo de la tierra. Sea como fuere, fueron los colonos quienes impusieron su civilización mediante doblegamientos, que iban desde el asesinato hasta la prohibición de las costumbres indígenas, pasando por la privación de sus medios de subsistencia, sin olvidar, por supuesto, la esclavitud.

Suele darse por buena la estimación de que en el territorio del actual EE. UU. había antes de la colonización un millón de indígenas, y que, en 1885, su población se redujo a 300.000. Es cierto que una de las causas de mortalidad fueron las epidemias, que viajaron con los colonos, frente a las que los indígenas no tenían defensas naturales, como lo es, también, que los británicos, una vez conocieron dicha vulnerabilidad, la utilizaron como arma bacteriológica de guerra para deshacerse de los revoltosos y diezmar a la población.

Los colonos, por su parte, ni precisaron del amparo colonial británico en los tiempos que permanecieron bajo la corona, ni una vez alcanzada la independencia, para mostrar su rechazo a los indígenas. Disponemos de acreditada documentación que nos permite reconstruir la relación entre la primera colonia de los 102 puritanos procedentes del *Mayflower*, que se establecieron en (Plymouth) Massachusetts, y los indígenas. El primer invierno allí fue muy duro y casi con toda seguridad no habrían sobrevivido sin el auxilio de la tribu de los wampanoag.

El líder de la tribu wampanoag, llamado Massasoit, dispensó a los puritanos una bienvenida amistosa y puso a su disposición un delegado de su

clan que hablaba inglés para que permaneciera con ellos enseñándoles modos de construir, pescar, cazar y cultivar. Massasoit acudió poco más tarde a la colonia para firmar un acuerdo de mutua ayuda que garantizara la no agresión y la protección frente a otras tribus. El hecho tuvo lugar el 22 de marzo de 1621.



Fig. 3. Autores desconocidos de las Grandes Llanuras. (c. 1800–1830). *The Grand Robe* [Pigmentos sobre cuero]. Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

Hay fundamento para sostener que poco más tarde, en octubre, Massasoit invitó a los colonos a una celebración de la cosecha que daría lugar, en ese momento, al origen del acto de Acción de Gracias, que se conmemora el cuarto jueves de noviembre. La ceremonia, instituida como acto de unidad familiar y festiva en todos los Estados Unidos, se habría

tramado con las tradiciones protestantes de dar gracias y con la festividad de la cosecha indígena, común a muchas culturas.

El deterioro de las relaciones entre los wampanoag y la colonia sobrevino tan pronto afloraron las maneras incompatibles de asentarse. Una vez el hombre blanco se estableció, instaló con sus maizales y granjas su norma, y con ello el quebranto de la que practicaban los indígenas.

El nativo se convirtió en salvaje no porque viviera sin normas, sino porque su forma de vida transgredía y sobrepasaba los límites establecidos por el hombre blanco. Poco importaba en esta situación que la corona británica hubiera concedido a los nativos el derecho a su tierra, e incluso que hubiera protegido tal derecho frente a la previsible rapiña de los colonos.

Y si en tiempos de la recién adquirida independencia Jefferson exhortaba “en las tierras que se os han dado empezad a construir un cálido hogar, y cuando muráis, dejad que pertenezca a vuestra mujer y a vuestros hijos”, y eso no excluía a los nativos, tres décadas más tarde, en 1781, el Congreso prohibía a

los Estados establecer tratados con los indios. Hemos de detenernos aquí para subrayar este hecho, la negación del otro, como una de las trazas del devenir del carácter de la democracia norteamericana.

La comparación con otras formas de dominio imperial se hace indispensable en este punto, y la más próxima es la llevada a cabo por los españoles en Hispanoamérica. Con todas las cautelas necesarias que hayan de hacerse en lo concerniente al consentimiento de las relaciones sexuales que los españoles llevaron a cabo con las indígenas, no es plausible negar que el mestizaje debe ser tomado como un rasgo de incorporación del otro. A diferencia de la conquista y colonización de Centroamérica y Sudamérica, el puritano estadounidense no se propuso evangelizar e incorporar a los nativos como prueba de la buena fe y superioridad cultural: en su prerrogativa territorial optó por disolverlos.

Dado que el avanzado estado de civilización estadounidense y su elevadísima moral impedía un exterminio manifiesto de los indígenas, la forma de disminución de su presencia cultural recurrió a diversos subterfugios. Hay que desmentir, en primer lugar, la afirmación de que el alarmante índice de mortalidad fue una eventualidad biológica, pues, aunque así fuera, previa a su muerte, la población indígena había sido esclavizada, desterrada y desposeída del derecho de la libertad.

En el siglo XV había en Norteamérica cerca de 150 agrupaciones de clanes distintos. Las diversas culturas diseminadas por el territorio estadounidense y canadiense se conformaron heterogéneamente con idiomas y culturas propias: inuit en Alaska, anasazi en el sur, sioux y apache en las grandes llanuras centrales. A la llegada de los colonos, ciertos pueblos se habían unido formando estados. Es el caso de la Confederación Iroquesa en la que participaban las siguientes tribus: mohawk, oneida, onondaga, cayuga, seneca y, más tarde, tuscarora. Cada una de estas tribus estaba compuesta por varios clanes. Los pueblos algonquinos ocupaban territorios comprendidos entre Virginia y las Montañas Rocosas, llegando por el norte hasta la bahía del río Hudson.

Los wampanoag eran una de las tribus algonquinas. A su muerte, Massasoit fue sucedido por su hijo Metacomet, apodado el Rey Felipe. Para entonces habían llegado bastantes más puritanos acaparando más territorio, lo que dio lugar a la Guerra del Rey Felipe entre los nativos y los colonos. Ambos bandos sufrieron numerosas bajas, pero fueron los indígenas los peor parados, hasta el extremo de que las formas de vida de los nativos hasta ese momento presentes en Nueva Inglaterra quedaron prácticamente aniquiladas. Los escasos supervivientes fueron esclavizados y vendidos.

Aquella de 1675 fue una de las más virulentas de las llamadas guerras indias que tuvieron lugar desde 1622 hasta la masacre de Wounded Knee, en 1890, libradas en el territorio actual de EE. UU. Bien es verdad que la intolerancia religiosa de los inicios coloniales no fue unánime. Entre las excepciones más destacadas ha pasado a la historia Roger Williams, un puritano de Massachusetts cuyo desacuerdo por la intervención del Estado en cuestiones religiosas le supuso la expulsión de su comunidad, lo que ocasionó la fundación de la colonia de Rhode Island y las plantaciones de Providence. Siguiendo este ejemplo se fundaron las colonias de Maryland, católica, y Pensilvania, originalmente cuáquera.

La primera colonia inglesa fue Virginia, fundada en 1607 y en fecha tan temprana como 1619 llegó hasta su costa el White Lion, un buque de la armada británica con el primer cargamento de esclavos africanos, angoleños. Desde 1501, Portugal y España habían recurrido a la captura de esclavos para desarrollar sus colonias. Entre 1618 y 1619, el negocio había quedado en manos de la alianza portuguesa-imbangala, que cargó hasta 36 barcos de población Ndongo con destino a las colonias españolas y portuguesas de América del Sur y América Central. Uno de aquellos cargamentos fue el que llegó a Virginia en julio de 1619. El navío del que desembarcaron los esclavos en Virginia no zarpó del continente africano sino de Veracruz, donde habían sido vendidos. La mercancía esclava pasó a manos de los ingleses una vez esta había sido comprada y embarcada con destino a la colonia hispana. El White Lion interceptó al barco español, lo asaltó y se apoderó de los esclavos siguiendo órdenes de la

corona británica que había pactado con los corsarios el ataque y saqueo de todo barco español con el fin de entorpecer el asentamiento hispano en América.

A partir de 1650, en Virginia se establece la condición hereditaria de la esclavitud para la población de raza negra. Con el tiempo, la esclavitud ascendió a territorios más al norte, hasta Nueva York. Ronald Segal, estudioso activista antiapartheid, sostiene que el total de la población capturada en África fue de unos 12 millones de personas, de las cuales unas 650.000 habrían acabado como esclavos de los actuales EE. UU. (Segal, 1995).

A diferencia de la población africana que, como acabamos de indicar, adquirió el estado de esclavitud por su condición racial a mediados del siglo XVII, los nativos indígenas de Norteamérica no podían llegar a formar parte de la mano de obra esclava mediante la compra, salvo si dichos indígenas eran vendidos por otros indígenas o si eran apresados en batalla. Ambas circunstancias se dieron desde que el hombre blanco instaló sus primeras colonias. Una vez el indígena cobró conciencia de que los colonos pagaban por ello, entregaron a sus enemigos capturados a cambio de algo de su interés.

Unas pocas tribus, las llamadas civilizadas, como los creek, los cheroqui, los choctaw, chickasaw y los seminola, transigieron con la cristianización y vivieron según la costumbre de los civilizadores: el resto fueron empujadas hacia el río Mississippi. En el viaje hacia Oklahoma se calcula que 4.000 cherokees murieron por desnutrición, enfermedad o frío. La deportación tuvo lugar bajo el mandato del presidente Jackson con los votos de Georgia, Alabama, Tennessee y Mississippi, en 1830. La cifra total de desterrados tras la aprobación de la ley se estima en 100.000 amerindios. Los insurgentes que se resistieron provocaron las guerras de Black Hawk, la Segunda Guerra Creek y la Segunda Guerra Seminola, que se alargó ocho años.

5.1.3.1. El legendario Davy Crockett

La mayoría de los colonos blancos apoyaron esta ley, lo que no impidió que el debate en el Congreso fuera encendido gracias a la decidida oposición de, entre otros, el mítico Davy Crockett, congresista por Tennessee.

Descendiente de hugonotes franceses, Davy Crockett abandonó pronto el colegio y el domicilio paterno deambulando de pueblo en pueblo, aprendiendo a cazar y a sobrevivir como trampero. El muchacho debía tener unos 13 años y vagó dentro y fuera de Tennessee cerca de tres años. En ese tiempo viajó con unos pastores, se hizo carretero, trabajó como ayudante de un fabricante de sombreros y fue peón en el campo. Transcurrido ese periodo de iniciación, Crockett regresó a casa donde fue acogido con gran alegría por parte de su familia.

Tras alistarse en el Segundo Regimiento Montado y tomar parte en la Guerra Creek, en Alabama, Davy Crockett inició su carrera política en 1821, consiguiendo en 1828 ser congresista en el Congreso de EE. UU. La derrota, como consecuencia de su enfrentamiento a la ley de traslado forzoso de los indios, no le impidió volver a presentarse y ganar en 1832.

Pero si Davy Crockett es una de las primeras grandes figuras míticas y ocupa un lugar ejemplar en el imaginario norteamericano, se debe a su talentosa forma de convertir su vida en hazaña literaria, recogida en su libro *A narrative of life of Davy Crockett*, publicado en 1834. Apenas un año más tarde, su fama era tal que incluso los mexicanos lo admiraban. En la guerra de independencia de Texas, en la que Crockett se enroló como voluntario, los soldados enemigos, tras ser apresados en la batalla de El Álamo, solicitaron su indulto. Según el diario del oficial mexicano José Enrique de la Peña, incluso el general al mando, Manuel Fernández Castrillón, se sumó a la solicitud para salvar a Crockett de la muerte. No obstante, el héroe mítico fue ejecutado por orden del general mexicano Antonio López de Santa Anna.

La leyenda cuenta que, en el séptimo día del sitio de El Álamo, al oír la carga de caballería con la que Santa Anna dio orden del ataque, Davy Crockett subió a lo alto del fuerte y se puso a tocar su violín. Se dice que en aquella jornada su música impidió que el fuerte fuese bombardeado. Su vida de héroe y su muerte de mártir contribuyeron a completar los atributos de la que es una de las grandes figuras legendarias de Norteamérica.

La fantaseada biografía de Davy Crockett fue uno de los filones explotados por la literatura, el cine y el teatro. *Davy Crockett, or Be Sure You're Right, Then Go Ahead* fue estrenada en Broadway en 1872. Esta obra teatral escrita por Frank Murdoch incluye en su título uno de los lemas que se atribuye a Crockett y con el que se identifica su razón vital. Calificada como uno de los mayores éxitos del teatro norteamericano del siglo XIX, condenó a su protagonista, el actor Frank M. Mayo, como sucedería a Sísifo, a permanecer en el papel hasta el día de su muerte y más allá. El fantasma de Crockett tomó también cuerpo en el hijo de Mayo, que siguió encarnándole una vez desaparecido su padre.¹⁶

En cuanto al cine, Crockett ya era una mina de oro cuando todavía el género del wéstern no había adquirido su fisonomía, como prueban tres películas mudas rodadas entre 1909 y 1926 sobre el héroe.

El episodio de El Álamo protagonizado por Crockett fue enormemente significativo en la fabulación del mito norteamericano, hasta ese momento todavía incompleto. Téngase en cuenta



Fig. 4. Potter, J. E. (1865). *Life of David Crockett: The Original Humorist and Irrepressible Backwoodsman* [Grabado]. Colección particular.

que aquella batalla perdida tuvo lugar en el contexto de la guerra contra México, en el preciso momento de la historia en que los todavía pequeños Estados Unidos emprendían su conquista del sur. El respaldo fundamental que Davy Crockett dio al mito del soldado, el político y el moralista fue el del cazador.

¹⁶ *The Phantom*, uno de los primeros superhéroes, creado por Lee Falk en 1936, es, en realidad un héroe encarnado por varias generaciones, que tiene como culto iniciático el juramento sobre la calavera del padre muerto. El disfraz que brinda anonimato a sus consecutivos héroes otorga al personaje el supuesto atributo de la inmortalidad.

Aunque en apariencia pudiera estimarse que los tres atributos pueden alinearse en una misma estirpe moral, la del pionero, observando con más atención la caza, y en especial la caza del oso, se nos revela como un envés del lema racional. En los años en que Crockett adquiere su carisma, el contracarisma nos pasa inadvertido, incluso pasa como el rasgo de audacia innato que lo predestina. Es necesario que transcurran determinados acontecimientos para que la intrepidez del cazador de osos sea percibida como el pecado original norteamericano.

Blumenberg posiblemente sea quien mejor ha localizado la clave en *Literatura, estética y nihilismo*. En su ensayo sobre William Faulkner, el filósofo alemán indica que, si Norteamérica logra ostentar una mitología que, de hecho, funciona como alegoría de la humanidad es porque tal mitología se ha conformado en la tensión entre libertad y culpa.

Mientras expandieron el espacio existencial de los seres humanos con herramientas y armas, con ferrocarriles y aserraderos; tuvo que morir lo salvaje, míticamente encarnado en la figura dominante del viejo oso; la tierra libre se comercializó y los nativos fueron víctimas de un contrato falso que establecía una base engañosa de legitimidad. Para convertirse en señor de las “posibilidades ilimitadas” todo se ha convertido en útil, en negociable, en calculable. (Blumenberg, 2016, pág. 106).

En opinión de Blumenberg, y en la de su autor analizado, Faulkner, no hay manera de zafarse de la herencia. El héroe es aquel que no trata de hallar vías inculpatorias, sino que asume la culpa y es capaz de soportarla. Davy Crockett, barón rampante de los bosques de Tennessee, halló, sin pretenderlo, su gran éxito, su gloria, en la caza del oso negro. Las biografías más imaginativas le atribuyen su primera caza a la edad de 3 años. Poco importa lo disparatado del hecho: nos informa sobre todo de la talla legendaria, casi sobrehumana, del personaje. El propio Crockett, que obtuvo considerables sumas vendiendo el aceite, las pieles y la carne de los osos, afirmó haber dado caza a 105 ejemplares en los siete meses de invierno entre los años 1825 y 1826.

A tal punto el imaginario popular anhelaba la figura mítica que les orientara en la aventura de vivir en el Nuevo Mundo, que depositó precipitadamente sobre

él el atributo iconográfico del yelmo, hecho con piel de mapache. Este trofeo de caza, que hermanaba al héroe americano con el griego Heracles, le fue adjudicado al identificar a Crockett con el protagonista de una obra literaria titulada *El león del Oeste*, aparecida en 1931. El gorro de piel, como la piel de león que Heracles tuvo que matar y con la que se cubrió, representaría el primero de los trabajos del aventurero Crockett, que encontraría su última misión en El Álamo.

5.1.3.2. **La conquista del Oeste**

La guerra de independencia de Texas, que finalmente se ganó, formaba parte de un proceso de expansión hacia el Pacífico iniciado por Jefferson con la compra a Napoleón de la llamada Lousiana en 1803. La vasta extensión iba desde el Golfo de México hasta los estados de Montana y Dakota del Norte, en la frontera con Canadá, comprendiendo el 23% de la actual superficie de los EE. UU. El precio de quince millones de dólares no explica por qué Napoleón se desprendió de un territorio tan valioso. El sacrificio de este importante emplazamiento geopolítico obedecía a fines estratégicos que el propio Napoleón confesó: “Esta venta no es un gran negocio para Francia, lo importante es que le daremos a los ingleses un competidor nuevo en su monopolio marítimo”.

Para la todavía incompleta república de los Estados Unidos el principal interés de la adquisición era el control de la navegación por el Mississippi, que fluye en dirección sur, desde el estado fronterizo de Minnesota hasta la costa de Nueva Orleans. La anexión de Lousiana, que repentinamente doblaba el territorio estadounidense, recrudeció el bipartidismo emergido desde la votación de la constitución. El nombre de los dos partidos, presentes desde sus orígenes en el Congreso de los EE. UU., ha provocado no pocas confusiones, algunas, derivadas de una ambigüedad que ambos bandos explotaron en su favor, otras debido a las circunstancias históricas que hicieron posible que el término “federalista” significase y signifique aún “centralista”.

También llamado jeffersoniano, el otro partido, antifederalista, era llamado tanto Demócrata como Republicano, en los primeros tiempos, según la denominación fuera articulada por los miembros del partido o por la oposición.

“Demócratas” era el término empleado por los federalistas para poner de relieve su radicalidad y proximidad a la revolución francesa. Por contra, “republicano” era la forma de autoreferirse con la intención de enfatizar los valores patrióticos que habían erigido a la gran nación de los EE. UU. contra la monarquía, tanto en su especificidad británica, como en su definición de gobierno estamental.

Así pues, no es de extrañar que con la compra de Luisiana se acusara a Jefferson de francófilo, ni que uno de los argumentos de sus rivales políticos, los federalistas, fuera que la operación, en realidad, lo que pretendía era declarar la guerra a España, considerándola legítima propietaria del territorio. Por otro lado, los nuevos estados esclavistas vaticinaban que la adquisición de Luisiana desestabilizaría, aún más, las tensas relaciones entre norte y sur.



Fig. 5. Eastman, J. (1863). *A Ride for Liberty – The Fugitive Slaves* [Pintura]. Brooklyn Museum, Nueva York.

Hubieron de transcurrir años, conflictos y nuevas anexiones para que, tal y como ya se había pronosticado, los conflictos entre defensores y detractores de la esclavitud hicieran estallar la Guerra de Secesión, en 1865. Tres años antes del estallido de la guerra, Eastman Johnson, apodado el Rembrandt americano, realiza la que probablemente sea la primera obra maestra de arte pictórico norteamericano: *A Ride for Freedom - The Fugitive Slaves*.¹⁷

¹⁷ Jonathan Eastman Johnson (1824 / 5 - 1906) fue uno de los pioneros del arte estadounidense. Su pintura costumbrista fue sensible especialmente a los momentos cotidianos e íntimos de los esclavos, los pobres y los niños. Además, fue cofundador del Museo Metropolitano de Arte de la ciudad de Nueva York.

Entre la Guerra de Texas y la de Secesión se firmó el tratado de Guadalupe Hidalgo, en 1848, que fijaba definitivamente las fronteras con México: California, Nevada, Utah, Nuevo México, Texas, Colorado, Arizona y ciertas áreas de Wyoming, Oklahoma y Kansas, la mitad del territorio mexicano hasta entonces, fue entregado a los EE. UU.

La adhesión de estos territorios, junto con los de Luisiana y La Florida, antes que satisfacer los anhelos expansionistas de EE. UU., alentó el proyecto de alcanzar la orilla del Pacífico. A esta fantasía vino a agregarse, como si de un síntoma antropológico se tratase, la Fiebre del Oro, cuyo origen suele situarse en ese mismo año 1848.

5.1.3.3. **Esclavitud y abolicionismo**

La guerra civil no produjo un relato épico memorable. Acaso sucedió a la inversa: la epopeya que a la literatura norteamericana más pronto le preocupó fue la de la lacra de la esclavitud y el racismo. El arte insufla y es insuflado de forma tan vigorosa por el conflicto que encontramos en este periodo las primeras obras maestras verdaderamente norteamericanas. Puede que desde un punto de vista estrictamente literario *La cabaña del tío Tom* no parezca hoy una joya, pero la obra acertó a reunir los elementos dramáticos que conectaron al público con el problema del racismo. Cuando Abraham Lincoln, en 1862, conoció a Harriet Beecher Stowe, autora del libro, exclamó: “¡Así que usted es la pequeña mujer que escribió el libro que inició esta guerra!”.

Lo que Harriet Beecher consiguió con la publicación por entregas de su novela fue evidenciar hasta extremos incontestables la atrocidad de la esclavitud. Tres años después de su publicación, en 1853, el texto ya había vendido más de 300.000 ejemplares, por lo que la afirmación de Lincoln no era exagerada. El libro, sólo superado en ventas por la Biblia, salvando las distancias, en su voluntad moralizante. No obstante, el relato brilla por la crudeza de las escenas que intercala, en especial, todo lo que atañe a la separación de familias. Además, la autora se esforzó en recoger las expresiones populares de los esclavos, para así dar voz a la cultura negra hasta ese momento confinada en las plantaciones.

Harriet Beecher tuvo contacto con las circunstancias vitales de los esclavos en Cincinnati, a donde se mudó con su padre y hermanos a comienzos de 1830. A esta escritora, como a otros artistas e informantes que se hicieron eco del hecho, impresionó vivamente el conocimiento del llamado ferrocarril subterráneo que facilitaba la huida de los esclavos.

El tren subterráneo en cuestión jamás existió, era una forma alegórica y en clave de referirse a toda una logística que facilitaba la evasión de los esclavos desde los estados del sur hasta Canadá¹⁸. El inicio de esta trama probablemente se remonte al periodo en que la esclavitud se generalizó en las colonias, pero adquirió su mayor actividad en las tres décadas que precedieron la Guerra de Secesión. La hermandad clandestina estaba compuesta por miembros abolicionistas que fueron creciendo en número repartidos por todo el territorio estadounidense. Prestar apoyo a la fuga de un esclavo podía llegar a estar penado con la muerte, lo que lejos de amedrentar obligó a sus “ferroviarios” a desarrollar astutas argucias para impedir ser descubiertos.

Los clandestinos abolicionistas idearon un lenguaje que se servía de los referentes ferroviarios para aludir a elementos intervinientes en la fuga. Así “carriles” era la ruta, “destino” era Canadá y los “maquinistas” eran quienes les brindaban ayuda. Había también “conductores”, “pasajeros”, “estaciones”, etc.

De entre la abultada lista de personas que formaron parte del “ferrocarril subterráneo”, deben destacarse los nombres de Levi Coffin, jefe de estación durante más de 20 años, y que prestó apoyo a 200 esclavos; Harriet Tubman, esclava que, una vez liberada, dedicó la vida a conducir a otros en su viaje hacia la libertad; David Ruggles, que además de participar en el ferrocarril subterráneo, una vez abolida la esclavitud en Nueva York, acudía a las casas donde había negros esclavizados para informarles de que eran libres. Ruggles fue implacable contra los cazarrecompensas que capturaban negros libres en el norte y los vendían en el sur. Colaboró en periódicos abolicionistas y abrió la primera librería

¹⁸ La relación entre el ferrocarril y la libertad del esclavo fue un hecho real. De aquellos tiempos ha quedado en el cancionero tradicional afroamericano un amplio repertorio que incluye tanto cantos de trabajo de esclavos y presos negros construyendo la línea ferroviaria, como canciones de viajes motivados por causas diversas: entre los temas más antiguos figuran: *Railroadin' Some, Prettiest Train, Railroad Bill, Rock Line Blues*, y el célebre *Midnight Special*.

afroamericana de EE. UU. Defendió a los esclavos fugitivos en los juicios e hizo público un llamamiento, en 1885, para que las mujeres blancas del norte exigieran a los maridos que tenían como amantes negras del sur su liberación.

Isaac Tatem Hopper, de New Jersey, fue otro de los mayores activistas abolicionistas en Filadelfia y en Nueva York. Su compromiso contra la injusticia le llevó a luchar para acabar con los secuestradores de niños negros libres. Fundó la *Children's Village*, participó como agente y gestor de la *American Anti-Slavery Society* a partir de 1845, fundó la *Women's Prison Association* y se dedicó a procurar la reforma de las cárceles y el sistema judicial.

Hopper, Coffin y otros muchos abolicionistas eran cuáqueros, quienes ya desde los primeros tiempos coloniales habían discutido la moralidad de la práctica esclavista. Lo confirma la publicación, en 1673, de *An Exhortation and Caution to Friends Concerning Buying or Selling of Negroes*. Desde la proclamación de la independencia, en 1775, algunos estados fueron aprobando medidas contra la esclavitud. Virginia fue la primera en 1778. Pensilvania y Massachusetts, en 1780. Nueva Jersey, en 1786. Carolina del Sur y Georgia se opusieron radicalmente a tomar ninguna medida que pusiera en peligro la economía basada en la mano de obra negra. En 1790, la labor de los cuáqueros que presentaron una petición al Congreso de los EE. UU., así como la de Benjamin Franklin desde la sociedad de Pensilvania, fueron decisivas.

Thomas Jefferson firmó el proyecto de la ley para la abolición del tráfico de esclavos en 1807, y aunque la ley entró en vigor un año más tarde, la esclavitud prosiguió clandestinamente durante años. Recordemos que Jefferson fue el tercer presidente de EE. UU. Su particular humanismo antifederalista, que ponía el acento en la lucha contra la sociedad estamental, no le impidió construirse Monticello, una residencia neoclásica al estilo de Andrea Palladio, en el terreno donde a lo largo de 70 años había tenido una plantación con más de 600 esclavos a su servicio, de los cuales sólo liberó a dos.

Mediado el siglo XVIII los subterfugios de los que se había valido el puritanismo para encubrir su hipocresía ya no eran tan eficaces. El pilar de la laboriosidad había sido reemplazado por la mano de obra esclava, y el de una

moral sobria, fraterna y ajena a la sexualidad fuera de su función reproductora, por una lujuria guarecida en la oscuridad del sur, en los prostíbulos existentes por todo el país, los pajares y las trastiendas de la gran nación norteamericana. Los aullidos de la injusticia y la lujuria ya no eran silenciados por los sermones. Y la supuesta superioridad intelectual del pensamiento, credo y costumbres puritanas dejaba al descubierto sus bajezas.

Un año antes de que *La cabaña del Tío Tom* (1852) llegase a cientos de miles de estadounidenses, a través del periódico abolicionista *The National Era*, Nathaniel Hawthorne revolucionó el mundo editorial con *La letra escarlata*, publicada en 1850. Fue la primera novela producida de forma masiva como libro y obtuvo éxito superventas de inmediato en EE. UU¹⁹. Su tema: el injusto y cruel trato recibido por una mujer acusada de adulterio a la que se le condena de por vida a llevar en su ropa, a la vista de todos, la letra “A” de adúltera. La obra recibió tan pronto como apareció críticas de los moralistas y elogios de los analistas literarios, algunos de los cuales mostraron su extrañeza ante el giro dado por el autor de cuentos góticos, repentinamente enrolado en la denuncia social.

Como otros narradores de su generación, Hawthorne experimentó una rebelión contra el puritanismo que le había mantenido sumiso en su moral intransigente hasta mediados del siglo XVIII. En el caso de Nathaniel, el imborrable estigma del pecado original era también una letra mayúscula pero no una “A”, sino una “W”, intercalada en su apellido Hathorne, con la intención de camuflar su consanguinidad con su abuelo John Hathorne, juez que condenó a la horca por brujería a una serie de mujeres en Salem, Massachusetts, en 1692-93.

5.1.3.4. **Las brujas de Salem**

El caso, uno de los más notables ejemplos de delirio colectivo, incorpora una novedad respecto a los procesos europeos de inquisición, y no uno banal, sino muy característico de la idiosincrasia del fanatismo típico del Nuevo Mundo:

¹⁹ Con el antecedente de *El hombre de la muchedumbre* de Poe, publicado en 1840, título del que ya hemos hablado.

el frenesí popular. Lo que en su origen ponía ante el estrado a tres mujeres que por razones diversas habían concentrado sobre sí el odio de sus vecinos, se convirtió en una caza de brujas generalizada que llegó a condenar hasta 25 personas. El recurso al tribunal de la inquisición como forma de deshacerse de vecinos o incluso parientes molestos era algo ya practicado en la Europa católica medieval, pero era el tribunal el que promovía mayormente estos procesos. En Salem ocurrió lo contrario: el tribunal, en teoría libre de la carga fanática del catolicismo, y, representando ya un espíritu ajeno a la superchería, no obstante, se vió abocado por la presión popular a aplicar una condena a todas luces injusta.

Durante años el caso de Salem ha sido presentado como arquetipo de delirio producto del fanatismo religioso, sin embargo, un examen más detenido pone en evidencia la intervención de una multiplicidad de factores, entre los cuales la sugestión sería sólo el último. Ya tuvimos ocasión de comentar, al referirnos a la teoría freudiana de la religión como delirio colectivo, que tal delirio no podía darse sin la previa mediación del factor clave de la “fijación violenta del infantilismo psíquico”. (Freud, Psicología de las masas y análisis del yo, 1992, pág. 84).

La simple idea de que el proceso obedeciera en su conjunto a la pretensión de proteger a la comunidad de la ira de Dios nos sitúa, frente a frente, ante el colapso de la comunidad. Lo que significa, sin discusión, que sean cuales fueren los procesos puestos en marcha por el conjunto de preceptos civilizatorios puritanos, el sistema fracasa en su pretensión. ¿Cómo una tradición tan corta en su trayectoria y portadora de esencias ilustradas llega a presentar un brote psicótico tan abrupto sino porque los procesos represores se están poniendo de parte del enemigo?

Si la orgía dionisiaca era una expansión sexual en la Grecia Antigua, y en la Edad Media la caza de brujas una reacción, en el sentido inverso, que obtenía su gozo del castigo a la sexualidad femenina, el caso puritano de Salem cabe tomarse como tipo patológico de una sociedad cuya armonía pretende sostenerse sobre la amputación del deseo femenino.

Aunque, como ya señalamos, el precepto calvinista insta al ciudadano a afanarse en labores de provecho, sin otro guía que su propio sentido común ni otra medida para la evaluación del trabajo bien hecho que el beneficio económico obtenido por ello, el individualismo derivado de ello sigue en deuda con la Biblia y el sermón. Después de más de dos siglos de emancipación religiosa, los puritanos, que renegaron de la iglesia anglicana para interpretar por sí mismos los evangelios, continuaban leyendo a Dios en los derechos renglones de las escrituras.

5.1.3.5. **El trascendentalismo literario**

Desde luego no era este el aliento del romanticismo que participó del cambio de sensibilidad religiosa en Europa. Con el tiempo, el ansiado contacto con la eternidad a través de la naturaleza había ido perdiendo peso, hasta que Waldo Emerson lo reactivó con su trascendentalismo filosófico.

Fuertemente vinculado al Agustín de Hipona de las *Confesiones*, Emerson propone una comunicación desde el interior, cuya única lealtad emane de la certeza íntima. No del todo desprendida de la experiencia de la conducta virtuosa y disciplinada del puritanismo, Emerson sugiere un individualismo literario plenificado por la intermediación de la Naturaleza y de Dios. Esta vivencia trascendente hace del sujeto que se escucha a sí mismo un ciudadano digno de ser tenido en cuenta, capaz de realizar hazañas: un héroe potencial.

La filosofía metafísicamente temperamental de Emerson toma del escocés Thomas Carlyle, al que conoció y del que fue amigo, ideas que en lo político pueden presentarse como antidemocráticas. Ideas tales como “únicamente cuando el hombre prescinda de todo apoyo ajeno a sí mismo y se defiende por sus propios medios, podrá ser fuerte y prevalecer” (Emerson R. W., Ensayos, 2014) Así como ataques directos a la propensión del político a la corrupción por atender a intereses distintos, “el partidista puede dejar de ser un hombre y convertirse en un sectario”.(Ibid.), deben entenderse en el contexto histórico de los EE. UU. de mediados del siglo XVIII.

Al igual que Carlyle, Emerson fue un ferviente creyente, pero a diferencia del escocés llegó a ser pastor agregado, en la *Second Church*, en Massachusetts. La crisis que a Carlyle le llevó a perder la fe, pero a conservar las convicciones morales, no fue tan profunda en el caso de Emerson, quien se limitó a abandonar la carrera eclesiástica. “Pensé muchas veces que, para ser un buen ministro, era necesario abandonar el ministerio (...) Este modo de conmemorar a Cristo no es adecuado. A mí no me cierra. Esa es razón suficiente para abandonar el oficio”. (Emerson R. W., Diario íntimo, 2015).

La gran aportación de Waldo Emerson no tuvo lugar en la institución, ya fuera esta política, académica o religiosa, sino a cielo abierto. Lo que Emerson exploró fue una original relación del sujeto con la Naturaleza, Dios y el cosmos a través del lenguaje.

La nuestra es una época retrospectiva. Erige los sepulcros de los padres. Escribe biografías, historias y críticas. Las generaciones precedentes miraban a Dios y a la naturaleza cara a cara, nosotros lo hacemos con sus ojos. ¿Por qué no podemos disfrutar nosotros de una relación original con el universo? ¿Por qué no tener una poesía y una filosofía fruto del entendimiento y no de la tradición, y una religión que nos haya sido revelada en lugar de la historia de la suya? (Emerson R. W., Ensayos, 2014).

Afín al pensamiento trascendental fueron los dos poetas mayores de aquel siglo norteamericano: Emily Dickinson y Walt Whitman, artistas colosos que afrontaron la desfavorable moral de su tiempo de un modo extremadamente vitalista y, sin embargo, completamente antagónico. El regusto idealista que Emerson despliega, “no sólo las palabras son emblemáticas: las cosas mismas lo son. Cada fenómeno natural es un símbolo de un fenómeno espiritual” (Emerson R. W.), es polinizado y frutecido por Dickinson en su fusión mística de verso y naturaleza: “El agua aprende por la sed; la tierra, por los océanos atravesados, el éxtasis, por la agonía”. (Dickinson, 2012, pág. 135).

La silenciada sexualidad de Dickinson, que por fortuna en los últimos años ha sido oxigenada con nuevas traducciones y análisis biográficos, permite comprender una actitud vital que le llevó al autoconfinamiento. La renuncia voluntaria y desdeñosa de la autora a rebasar los límites del jardín de la casa

familiar, resolución que sostuvo los veinte últimos años de su vida, guardan sin duda relación con la necesidad de mantener su intimidad a salvo de una sociedad extremadamente intolerante.

Ana Mañero, recopiladora, traductora y editora de Dickinson, sostiene que hay que revisar su correspondencia y biografía para asignar la importancia que las personas esenciales de su vida tuvieron en el entramado emocional de la escritora: su madre y su cuñada, probable amante secreta, Susan Huntington. Y cuestionar la relación e influencia del reverendo Tomas Higginson.

La han empequeñecido mucho, la han querido llevar a una dimensión convencional y ella no se deja. Ella se adelantó muchísimo a su tiempo. Generalmente le han editado tanto el significado, como la forma. La han llevado al canon". (Zanetta, 2012).

Walt Whitman es el caso opuesto al de Dickinson. Su poesía de verso libre, excesivo, en ocasiones obsceno, explora su fecundidad en una suerte de panteísmo fraterno que no encuentra obstáculo en la naturaleza del objeto de deseo, sea este hombre, mujer, pájaro, rascacielos, nube o bandera. La actitud pacífica pero desafiante de Whitman dio a su poesía un tono de evangelismo laico que marcó el rumbo de la lírica de muchos de los poetas más grandes del siglo XX. Una suerte, mal que bien, que Whitman pudo correr porque era hombre. Recordemos que su primera autoedición de *Hojas de hierba* data de 1855, y que la mujer en EE. UU. no adquirió el derecho a votar hasta 1920, casi un cuarto de siglo después desde que las primeras sufragistas redactaran su manifiesto de *Seneca Calls*, en Seneca, Nueva York, en 1848.

Mención aparte merece Henry David Thoreau, quien ciertamente tiene su lugar en el movimiento trascendentalista por su vínculo con Emerson, que le apadrinó en más de un sentido. Su filosofía de la naturaleza, si es que fuera lícito aplicar tal etiqueta, no emana de la religiosidad sino de la convivencia con ella.

Tras estudiar en Harvard y adquirir ciertas habilidades como escritor gracias a su introducción en el círculo intelectual de Emerson, Henry David Thoreau inició su propia historia marchándose a vivir solo a los bosques de Walden en 1845, donde permaneció en completo aislamiento dos años, dos

meses y dos días. Fruto de aquella experiencia publicaría en 1854, tras numerosas revisiones, *Walden, life in the woods*, el primero de una serie de escritos que cada vez abundarían más en la comprensión de la naturaleza.

Hay otro aspecto que ha hecho de Thoreau una referencia enormemente actual: se trata de su dimensión política, desde luego ligada con la de Emerson, pero escorada hacia posiciones anarquistas que se exponen en su *Ensayo sobre la resistencia al gobierno civil*. El texto, que compila su pensamiento individualista y estatal, fue escrito en buena medida como consecuencia de sus desplantes con la autoridad. En particular, la ocasión en que, recién instalado en los bosques, se negó a pagar los seis meses de impuestos que se le exigía. La razón de su negativa era que no quería contribuir con sus impuestos a sufragar la guerra de México y al régimen que sostenía la esclavitud. Su estancia en prisión no pasó de aquella noche porque alguien pagó la fianza, pero su actitud no cambió: “Bajo un gobierno que encarcela injustamente, el verdadero lugar para un hombre justo es también la prisión”. (Thoreau, 2012, pág. 33).

Las contribuciones de Thoreau a lo que hoy tenemos como un filósofo e historiador medioambiental, con obras de gran valor ecológico como *La sucesión de árboles forestales*, entre otros, ha sido decisiva, siendo uno de los fundadores de esta disciplina. Sin embargo, no es preciso insistir en ello, su influencia en el devenir de desarrollo y expansión norteamericana fue, al menos hasta el siglo XXI, minúscula.

Thoreau vivió conforme a su credo: “cualquier hombre que tenga más razón que sus prójimos ya constituye una mayoría de uno”. El futuro de una democracia saludable dependería de que fueran muchas las mayorías de uno para que la mayoría de muchos no esté vacía de sujetos con pensamiento propio.

5.1.3.6. Destino manifiesto

La configuración definitiva de los EE. UU. tiene lugar entre 1848 y 1893. En este periodo el país incorpora a la federación los últimos estados que quedan unidos gracias a la acelerada ejecución de las infraestructuras básicas. El

renovado código moral de “el sueño americano” atrae una oleada de emigrantes que acuden al país a hacer fortuna. Las tesis del historiador americano Jackson Turner se vuelven, a partir de aquí, indiferenciables de la propia historia:

La existencia de una zona de tierras libres, su continua recesión y el avance de la colonización del Oeste, explican el desenvolvimiento de la nación norteamericana” (Jackson Turner, 1987, pág. 187).

Su explicación del papel desempeñado por la frontera en el movimiento general de la definición identitaria norteamericana ha calado de tal modo que ha sido tomada como un hecho y no como lo que es: un principio teórico. Lo que significa que el grueso de los productos culturales norteamericanos son portadores del mito de frontera. Esto es perceptible especialmente en el wéstern, que es el género que pone en escena, aporta los caracteres y la iconografía de las conclusiones de Turner.

En el centro del nuevo código moral que impulsa la Conquista del Oeste se encuentra la doctrina del “destino manifiesto”, que no es otra cosa que retórica, o re-exposición de la práctica generalizada de la adquisición de territorios. El dogma toma sus fundamentos de ciertos ideales románticos de J. Gottfried Herder.

No faltaron quienes pretendieron respaldar la urgencia por apropiarse del terreno y conseguir con ello enriquecerse, William Henry Sewell, entre ellos, como un proceso imperial que haría de Nueva York la nueva Roma, y del dólar la moneda universal.

Lo cierto es que la idea fue propagada por un periodista, John L. O'Sullivan, quien en *The United States Magazine and Democratic Review*, en 1845, escribió un artículo en el que expresaba lo siguiente:

The fulfillment of our manifest destiny to overspread the continent allotted by Providence²⁰ for the free development of our yearly multiplying millions. This we

²⁰ Esta litografía publicada un cuarto de siglo después de que O'Sullivan pusiera en circulación su lema expansionista evidencia hasta qué punto su idea hizo fortuna. La alegoría representa a los colonos blancos guiados por Columbus, providencia que personifica a los EE. UU., que les marca el camino seguro desde el este hasta el salvaje oeste, acechados por los indios que huyen del progreso, el ferrocarril y el cultivo. La

have seen done by England, our old rival and enemy; and by France, strangely coupled with her against us... (O'Sullivan, 1845).²¹

El dogma, a todas luces megalomaniaco, del “destino manifiesto” recibe el espaldarazo, en absoluto caprichoso, de la Fiebre del Oro californiana.

5.1.4. La quimera del oro

El fenómeno no es exclusivo de los EE. UU., se da en varios puntos del



Fig. 6. Gast, J. (c.1873). *American Progress* [Cromolitografía]. Autry Museum of the American West, Los Angeles.

planeta simultáneamente y afecta tanto a sociedades desarrolladas como feudales o en fase de capitalismo incipiente, sociedades angloparlantes como hispanoparlantes, culturas occidentales como orientales. El primer brote febril obviamente fue el de El Dorado, pero a este siguió el de Zacatecas, Chihuahua, Georgia y los Montes Apalaches. Casi al mismo tiempo que los yacimientos de California se dieron a conocer los de Australia, en Nueva Gales del Sur. Fue, por tanto, esta calentura social que movilizó a personas de todas partes hacia los cofres de las riquezas de la tierra, un síntoma de que la Revolución Industrial ya no podía retener a su prole tras los diques fronterizos.

La Fiebre del Oro californiana tuvo, no obstante, tres notas características: la primera, que completó la migración hacia la Costa Oeste, lo cual se ajustaba como anillo al dedo a la doctrina del “destino manifiesto”. La segunda, que fue puesta en marcha por los medios de comunicación, concretamente por el periodista Samuel Brannan, quien además de publicar la noticia y poner una tienda de suministros en San Francisco para abastecer a los forasteros que acudían en tropel, escenificó encuentros de oro para atraer a los buscadores. En

litografía fue realizada por encargo de George Crofutt, escritor y editor de guías que promovían la expansión hacia el oeste como: *Great Transcontinental Railroad Guide*.

²¹ El cumplimiento de nuestro destino manifiesto es extendernos por todo el continente que nos ha sido asignado por la Providencia.

tercer lugar, la quimera del oro, desde un punto de vista antropológico, asumió un papel ejemplar consolidador del más genérico “sueño americano” en un giro metafórico que situaba a EE. UU. en el mapa como la tierra de las oportunidades.

La redefinición de la identidad cultural norteamericana exigía ciertos ajustes respecto del código puritano que había exigido durante dos siglos la sobriedad y el trabajo. Lo que llevó a San Francisco a miles de americanos y emigrantes trasatlánticos no fue la posibilidad de ser libre, sino la promesa de ser rico. Los inconvenientes no se hicieron esperar. California acababa de incorporarse como estado a la Unión y su administración territorial no estaba sujeta a una legislación escrita. Cualquiera podía solicitar la propiedad de una tierra para abandonarla una vez comprobado que no tenía oro.

San Francisco abarrotó su bahía de barcos abandonados que habían transportado hasta allí a cazatesoros procedentes de la Costa Este, mediante circunnavegación por el Cabo de Hornos, o reembarcados en el Pacífico, tras atravesar con mulas y canoas el istmo de Panamá. A las mencionadas embarcaciones había que añadir las naves que hasta los muelles de San Francisco llegaron para abastecer a la creciente migración. Barcos que no traían sólo harina o alimentos, sino cerveza de Escocia y seda y porcelana de China.

La primera oleada de emigración China llegó unos pocos años antes, hacia 1840, y casi desde el mismo instante en que ocuparon los peores puestos de trabajo fueron objeto de violencia racista que iba del maltrato al linchamiento. Pese a su contribución en la minería, ocupando los puestos más duros y arriesgados, con salarios más bajos que los empleados blancos, y a su colaboración en el trazado del ferrocarril central, la población China se hizo en muy pocos años injustamente impopular. Los medios de comunicación contribuyeron con comentarios difamatorios, como que los chinos eran portadores de enfermedades, se entregaban a la droga, el juego, la prostitución en los guetos. Las caricaturas que los escarnecían se convirtieron en tópico en los periódicos. A tal extremo llegó la situación que, en 1882, el Congreso aprobó la Ley de Exclusión de Chinos.

El alcance de la ley limitaba su aplicación a diez años, pero fue prorrogada y, mediante diferentes ardides, estuvo de hecho vigente hasta la II Guerra Mundial, en que China se convirtió en aliada estadounidense frente a los japoneses. Durante más de cien años los chinos que habían ido llegando a EE. UU. se quedaron atrapados en el país sin atreverse a viajar para ver a sus familias. Incluso después de 1943, año en que se revocó la ley “anacrónica” sustituyéndose por la Ley Magnuson, se limitó la entrada de población china a 105 ciudadanos por año. La voluntad legisladora tras de estas leyes puso de manifiesto la ficción del “sueño americano” y evidenció el racismo y la xenofobia que EE. UU. había instituido desde sus orígenes.



Fig. 7. The George Dee Magic Washing Machine Company.. (1886). *The chinese must go* [Cromolitografía]. Colección particular.

Los intentos por modificar el sino estadounidense y la confianza de que ese era el significado de la victoria unionista en la Guerra de Secesión fueron multitudinarios. Entre una de los más singularmente optimistas destaca la carta que Marx dirigió a Abraham Lincoln en noviembre de 1864, y que finalizaba del siguiente modo:

Los obreros de Europa tienen la firme convicción de que, del mismo modo que la guerra de la Independencia en América ha dado comienzo a una nueva era de la dominación de la burguesía, la guerra americana contra el esclavismo inaugurará la era de la dominación de la clase obrera. Ellos ven el presagio de esa época venidera en que, a Abraham Lincoln, hijo honrado de la clase obrera, le ha tocado la misión de llevar a su país a través de los combates sin precedente por la liberación de una raza esclavizada y la transformación del régimen social. (Marx, A Abraham Lincoln, presidente de los Estados Unidos de América, 1865).

La confianza ilimitada de Marx en el progreso industrial y científico es algo presente en todo su pensamiento y es indudable que forma parte de la creencia de que los EE. UU., como delegación occidental en América, podían desempeñar la misión. Más cuestionable es la asimilación que Marx realiza de la masa esclava con la clase obrera, dada la manifiesta desconfianza que tenía sobre

determinadas arcaicas culturas. Así lo avala su comentario sobre Simón Bolívar, a propósito de su lucha en Veracruz contra los españoles:

Como la mayoría de sus compatriotas, era incapaz de todo esfuerzo de largo aliento y su dictadura degeneró pronto en una autarquía militar. (...) Si Bolívar hubiese avanzado con resolución, sus solas tropas europeas habrían bastado para aniquilar a los españoles. Pero prefirió prolongar la guerra cinco años más. (Marx, Bolívar y Ponte, 1858).

La posición que el marxismo de entonces tenía sobre el papel de EE. UU. en toda América no admite matizaciones: era de decidido apoyo imperial. Escuchamos ahora a Engels:

It is to the interest of its own development that Mexico will in future be placed under the tutelage of the United States. The evolution of the whole of America will profit by the fact that the United States, by the possession of California, obtains command of the Pacific.²² (Marx & Engels, Marx and Engels Collected Works, 1976, pág. 520).

El comunismo como fantasma y como resistencia desempeñó un papel esencial en el posterior desarrollo de la patria estadounidense que impuso desde el otro extremo una frontera a la que acometer a partir, sobre todo, de la Revolución Rusa de 1917. Pero esa crónica excede el ámbito de esta introducción que se ha propuesto hacerla coincidir con la conclusión de la etapa fundacional de los EE. UU. que Turner sitúa en 1893.

5.1.5. Apertura pragmatista

Habíamos dejado en suspenso el comentario sobre la filosofía pragmatista y el vínculo que ella tenga con una cierta identidad norteamericana. La pluralidad de voces que han constituido los EE. UU. no puede quedar acallada por la última palabra de un unísono clarividente destino manifiesto. Nos ocupamos, para finalizar, de ese posible ideario que constituye el excepcionalismo que no debe confundirse con el axioma del destino manifiesto. Tal principio es el recogido por Abraham Lincoln en su famoso discurso de

²² Es del interés de su propio desarrollo que México sea puesto en un futuro bajo el tutelaje de los Estados Unidos. La evolución de toda América se beneficiará por el hecho de que Estados Unidos, por medio de la posesión de California, obtenga el mando del Pacífico.

Gettysburg: “Four score and seven years ago our fathers brought forth on this continent, a new nation, conceived in Liberty, and dedicated to the proposition that all men are created equal”.²³ (Lincoln, 1763).

Esta idea pondría en consonancia los pensamientos de Benjamin Franklin, Waldo Emerson, Charles Sanders Peirce, William James, John Dewey, y en alguna medida también Alfred North Whitehead y George Santayana.²⁴

El rasgo común que daría la arquitectura a estos pensamientos sería el aislacionismo que los EE. UU. mantuvieron en su política exterior hasta la Primera Guerra Mundial. Evidentemente, esta tendencia de permanecer al margen tuvo en su desarrollo diferentes etapas. En la primera, la del siglo XVIII, los gobernantes consolidaron la quimera de haberse emancipado de la corona inglesa.

De las dos siguientes etapas, la conquista del oeste y configuración definitiva del dominio de los EE. UU., con las adquisiciones de territorios mediante compras y guerras en el siglo XIX, acabamos de revisarlo. En cuanto a la tercera etapa, el abandono del aislacionismo que nos interna en el s. XX, este se produce por reclamo de occidente, cuyas estructuras evidencian estar muy críticas. Es en este contexto que los EE. UU. abandonan el caparazón aislacionista poniendo en activo el latente carácter liberalista que les empuja a apoyar las democracias europeas.

Políticamente, el predominio del aislacionismo responde a premisas abiertamente conservadoras. Uno de sus momentos álgidos lo encontramos en la doctrina Monroe. James Monroe, presidente de los EE. UU. entre 1817 y 1825,

²³ “Hace cuarenta y siete años nuestros padres dieron a luz, en este continente, una nueva nación concebida en la libertad, y dedicada a la proposición de que todos los hombres son creados iguales”.

²⁴ La discusión sobre si hay base para incluir a Santayana entre los pragmatistas no ha concluido, si bien tres claves aconsejan mantener al español fuera de esta tradición. La primera se refiere al fundamento de la noción de verdad, para Santayana, ontológico, frente al carácter epistémico otorgado por los pragmatistas más próximos a Peirce. La segunda clave atañe a las opuestas posiciones respecto del compromiso social del filósofo. Santayana fue un filósofo del extrañamiento que pensó desde la distancia y la ascética marginalidad mientras que para pragmatistas como Dewey el compromiso social era un deber moral con la democracia. Y la tercera, a su predilección por la contemplación frente a la acción, que era premisa pragmatista. Sería interesante, no obstante, detenerse a considerar hasta qué punto podría Ortega tener a Santayana como un pragmatista, dado que nunca lo estimó, a diferencia de María Zambrano o Eugenio d’Ors, que sí lo tuvieron como un filósofo español. Sobre este asunto es interesante el artículo *George Santayana y Ortega y Gasset nuevos datos*. (Moreno, 2018, págs. 73-95).

afirmó, siguiendo lo ya sostenido por Washington, que EE. UU. no emprendería alianzas con Europa y lucharía contra todo intento de Europa por intervenir en las naciones de América. Su doctrina “América para los americanos” ha formado parte del ideario de Donald Trump.

De manera que la excepcionalidad norteamericana que Alexis de Tocqueville ya nos describió no dirige la política del país hasta que la situación internacional obliga a tomar partido. Este cambio de actitud tiene lugar durante la presidencia de Thomas W. Wilson (1913-1921), periodo en el que la política norteamericana adquirió un signo marcadamente pragmático. El pragmatismo filosófico, por tanto, no es el creador del ideario sino, más bien, el que se concretó y sistematizó sus principios. Conviene recordar, a los efectos, que debemos el nombre de pragmatismo a Peirce, popularizado más tarde por William James, en una conferencia impartida en 1898.

Poco importa hoy que, como así sucedió, los principales implicados en el ideario pragmatista, a saber, Peirce, Holmes y Dewey, rechazaron, o bien el término, o bien los límites conceptuales con los que William James lo identificaba. Lo relevante es que, en adelante y para el mundo, el pragmatismo pasó a considerarse como el núcleo de la filosofía norteamericana y que, en síntesis, pretende, frente a cualquier interferencia metafísica, sacar el máximo rendimiento práctico de la razón. Alcanza, por tanto, con igual intensidad las áreas científica, filosófica y pedagógica.

La máxima de dar prioridad a los efectos prácticos sobre las especulaciones teóricas persigue apartarse de toda búsqueda fundamentalista de la verdad y de sus consiguientes derivadas ideológicas. Es decir, que hay que evitar que las ideas se conviertan en ideologías como sostén trascendente de los imperativos que aspiran a justificar. Y esto vale tanto si tales ideologías avalan el régimen gubernativo existente como su transgresión.

Ha sido H.B. Van Wesep quien en *El excepcionalismo norteamericano. Una espada de dos filos* (Wesep, 2000), ha establecido la hilazón de los siete autores pragmatistas por su concordancia en “ser realistas, pluralistas, evolucionistas, amantes de la libertad y antiabsolutistas, esto último en el sentido

de que dejan el sistema abierto al final para un desarrollo ulterior” (Wesep, 2000, pág. 7).

Coincidimos con Wesep en que los atributos enumerados corresponden al mejor humanismo norteamericano, y que probablemente sin esa razón práctica la democracia no habría hallado la estabilidad que ha alcanzado en EE. UU. Sin embargo, lamentablemente, como la historia más reciente nos ha dejado ver, no ha sido el pensamiento pragmático el que ha guiado las acciones políticas internacionales imperialistas, sino, por el contrario, un mesianismo tan alejado de la razón como del consenso.

5.1.6. La Estatua de la Libertad

5.1.6.1. Impresiones de un recién llegado

La Estatua de la Libertad, símbolo inevitable de la civilización perdida, desde que quedó enterrada en las playas de *El planeta de los simios*, (Schaffner, 1968) aguarda que el oleaje le devuelva la ilusión de un horizonte. Hay, en su aventurarse en las aguas, algo más que custodia continental de las costas neoyorquinas, algo más también que euforia por dar al forastero la bienvenida. Desde el mar, su arrojo petrificado, entre expectante y decepcionado, sitúa a quien la mira en el eje de una imposible correspondencia.

A esta diferencia de planos, entre la guardiana de la costa y los de ultramar que se le acercan, que parece un principio de incompatibilidad, se contrapone un anhelo en común. La común ilusión de erguirnos. La ilusión de ella, sin embargo, por muy luminosa y coronada de estrellas que aparente ser, indica, más que ninguna otra cosa, desubicación. Qué paradoja, un faro extraviado. Siempre en el mismo sitio y, sin embargo, fuera de lugar. Un caparazón que se mira en el espejo del mar. Una caracola buscando a Venus.

Esa primera impresión no es la única que nos anticipa la dificultad de contemplar la Estatua de la Libertad como una obra de arte. Incluso si somos capaces de deshacernos un momento de los prejuicios que la emblemатizan, que la imperializan, que la ensueñan. Si nos olvidamos de su doble consanguinidad que la afilia con América y con Libertad. Si somos capaces de

no ver ni el mástil, ni la bandera. Incluso en esas condiciones angélicas, nos llama la atención la escala desmesurada y el anacronismo iconográfico.



Fig. 8. Desconocido. (1886). Vista general de estatua, peana y base del conjunto *Libertad iluminando el mundo en la Isla de la Libertad* [Fotografía].

Veremos enseguida que el gusto por lo desproporcionadamente grande será uno de los rasgos del arte norteamericano y, por extensión, de la fórmula contemporánea. Al decir que su tamaño nos impresiona queremos decir que acusamos grandilocuencia y cierta gratuidad escenográfica y aún, tal vez en silueta, dominación. Algo que no nos ocurre a la vista de las Cabezas de Pascua, o el Stonehenge de Amesbury. Claro que tratar de relacionar un conjunto megalítico con un monumento patriótico, privándola de contexto, denota no poca

puerilidad. Pero he aquí que el contraste nos pone de inmediato al corriente con uno de los primeros comunicados que la mole deja al descubierto: la desconexión tectónica.

Se nos objetará que no hay fundamento para comparar una obra política con un evento astrológico. Reparemos entonces en el Partenón, en la Acrópolis al completo, o en las Pirámides de Guiza, en una sola de ellas. También incluía entre sus orientaciones, la política. Sin embargo, y esta es la cuestión, aquella ingeniería antigua no perdía de vista, ¿cómo hacerlo?, su conexión telúrica que es lo que hoy, por encima de todo lo demás, percibimos tanto en Guiza como en Atenas. Circunstancia que sentimos en la mirada atenta de la Estatua de la Libertad, con el Atlántico subiéndole por las rodillas como un acto fallido.

Y este primer rasgo de la obra que percibimos como un déficit que le es propio aparece recubierto de desproporción, lo que lejos de compensar la carencia telúrica descrita, la enfatiza. Y no porque la desproporción no sea un medio estético, una forma efectista de conmover, que lo es, por supuesto. Todo lo contrario: lo que decimos es que la magnificencia de la estatua se presenta como un academicismo forzado. De ello cala más profundamente el esfuerzo por traer a cuento un canon completamente anacrónico, más que el canon mismo. Concedamos que ese sea su exotismo.

Mirado como un prototipo de Disneylandia, como una figura exenta que haya quedado olvidada en la costa, se entiende mejor. Clarifica ver en ella la Blancanieves todavía demasiado ecléctica y sujeta a fidelidad anatómica que Disney dibujara en 1937.

Obtenemos de este acercamiento impresionista a la obra un primer rendimiento conceptual que luego habremos de abandonar, matizar o corroborar. La estatua no posee la fluidez, el desenfado, la *maniera* de un Walt Disney, un Chester Gould (autor de *Dick Tracy*) o un Max Fleischer (autor de *Betty Boop*²⁵), autores con los que el arte norteamericano alcanza sus primeras cumbres, como muy bien supo ver Andy Warhol. Sin embargo, pese a su torpeza, hay en la estatua neoyorquina un discurso adscrito a la identidad norteamericana muy profundamente, el primero de los cuatro que nos proponemos analizar.

Una vez nos ponemos al corriente de que la estatua fue concebida por Francia como regalo y muestra de amistad a EE. UU., y para conmemorar el primer centenario de su independencia, comprendemos que antes que su iconografía se halla la pieza desplegada en el eje de la ética del don. Su razón de ser, antes de ser emblema de la libertad y antes de ser obra artística, era ser obsequio. Lo cual vuelve redundante el subtítulo de “como prueba de una larga amistad y como garantía de la alianza” entre ambos países, como muy bien

²⁵ Ese aspecto por el que hoy conocemos a Betty Boop posee ya el signo depurado propio de la industria, lo que conlleva sucesión de etapas y habilidades de autores superpuestos. El personaje de Fleischer fue retocado y mejorado por Grim Natwick, animador de los estudios Disney, y por Ub Iwerks.

señala Miguel Marinas: participar en la transacción del don es ya disponerse hacia el otro. (Marinas, 2019, pág. 7).

El destinatario de la mirada de la Estatua de la Libertad, entonces, posiblemente sea aquel que la concibió como obsequio, que se interesó en el devenir del otro, a sabiendas de que su propio destino guardaba cierta dependencia con el del país amigo. Con esta perspectiva, nuestra admiración hacia el monumento es más intensa no porque comprendamos mejor (comprender es una ambición de la que procuramos mantenernos a distancia) sino porque nos parece divisarla hincada en un sentido: el de la expectativa.

A través de los ojos de Libertad escrutamos el lado europeo del Atlántico en busca del borroso don de la libertad. Y como humanistas europeos que somos quienes escribimos otro siglo largo después, nos parece hermoso alzar un instante este pensamiento. Nos complace estimar al otro como quien nos recrea, al margen todavía por completo de cuáles sean los valores que ese otro ostentará. En este estadio de expectativa compartida con la colosal Libertad, envueltos un poco por la bruma, otro poco por la melancolía que a todo el que cuelga los pies de un muelle invade, nos da por repasar las llegadas de los primeros buques transatlánticos, con sus enormes humanidades que han ido diseminando sus particulares formas por Nueva York, y de ahí en adelante.

5.1.6.2. La ciudad de las oportunidades

A la bahía arribaban embarcaciones diversas. Pasajeros y mercancías procedentes sobre todo del puerto de Hamburgo que cruzan el océano a bordo de navíos a vapor de una gran compañía como la *Hamburg America Line*, que inició su trasiego en 1847, y que desembarcó en Nueva York a los huidos de Alemania, de la Revolución de marzo de 1848. La también alemana *Norddeutscher Lloyd* o las británicas *Inman Line* y *White Star Line*. Buques ya sin velas auxiliares capaces de surcar el Atlántico en seis días, con capacidad para 2.000 pasajeros. Navíos que incorporan ojos de buey, camarotes de primera, sistemas de ventilación, mayor longitud de eslora, tonelaje y número de chimeneas. Por las escalerillas de las modernas embarcaciones descendían los

privilegiados pasajeros de primera y el resto del pasaje con evidentes muestras de cansancio y mala alimentación.

Los americanos de tierras bajas también desembarcaron en Nueva York a tiempo de ver recién inaugurada la diosa Libertad. Los barcos que les trajeron, más discretos, no descargaron allí tropeles. Los censos recogen que la población de la ciudad sobrepasaba el medio millón, hacia 1880, y de ellos la hispana era una minoría de 5.300 con mayoría de cubanos. Uno de los más destacados José Martí, que se estableció como traductor y que llevó a su lengua idearios y versos de Emerson y Whitman para que el pueblo latino los pudiera escuchar.

Del mismo modo hemos tenido, desde la altura de la cabeza estrellada, vista de partidas, viajes inversos. El de las letras, el de las culturas y los pensamientos por la vía de las traducciones, las conferencias o el sencillo relato de otras costumbres, pues el número de los norteamericanos que abandonaron su país por propia voluntad no ha quedado recogido en estadísticas.

La forma inicial en que Norteamérica se paseó por el mundo fue la propaganda, sobre todo a través del cinematógrafo, pionera herramienta de comunicación internacional. Por medio del cine tuvieron los pobres del mundo cumplida cuenta visual de la escenografía donde circulaba bullicioso el sueño americano que así maldijo José Martí:

¡Me espanta la ciudad! ¡toda está llena
de copas por vaciar, o huecas copas!
¡tengo miedo ¡ay de mí! de que este vino
tósigo sea, y en mis venas luego
cual duende vengador los dientes clave!
(Martí, 1992, pág. 170).

5.1.6.3. **Feria de vanidades**

La gran ciudad, que en la Europa medieval había circunvalado en torno a la Catedral, promovía en la segunda mitad del siglo XIX exposiciones universales. Un alarde con el que la tambaleante sociedad trataba de restañar

las heridas infligidas por la modernidad.²⁶ La euforia tecnológica originalmente asociada al terruño, con un regusto todavía de ofrenda floral, se arroja, de repente, a la internacionalidad. El hecho aconteció cuando los ingleses, copiando la fórmula ideada por los franceses en su décima edición de 1844, abrieron en su Gran Exposición londinense de 1851 una muestra en la que participaban países de todo el mundo. Francia entonces no tuvo otro remedio que aceptar el reto y sumarse a la internacionalidad.

Londres no sólo había desbancado a París como ciudad de los prodigios, sino que además la ponía contra las cuerdas. El reto para Francia fue, a partir de ese instante, superar el espectáculo de la Gran Exposición. Superar la tecnología allí exhibida, y superar al país promotor. No obstante, París continuó siendo la ciudad preferida, instalando allí exposiciones en 1855, 1867 y 1878. Es en este contexto que Eduardo Laboulaye tiene la ocurrencia de construir una gigantesca escultura con la que agasajar a los EE. UU.

Eduardo Laboulaye era un liberalista de pro, ávido lector de Tocqueville y de John Stuart Mill. Había mostrado su simpatía por la constitución norteamericana en muchas ocasiones, antes, después y durante la Guerra de Secesión, publicando cuantos elogios pudo en apoyo de la moderna sociedad democrática estadounidense y su marco jurídico. Este diputado moderado pero firme luchó siempre contra el despotismo.

La escultura debía estar lista para 1876, lo que significaba que disponían de una década para completar el proyecto. Como sabemos no fue así: la obra no se presentó al público hasta 1886, cuando Laboulaye ya había muerto. Aunque con diez años de retraso la escultura no perdió vigencia, fue enormemente efectiva en su objetivo y llegó a tiempo en su propósito fundamental de acreditar a Francia como aliado viejo amigo de EE. UU. No olvidemos que desde la época colonial el movimiento independentista había

²⁶ La primera herida provino del enunciado copernicano de que la tierra giraba alrededor del sol, la segunda fue la sobrevenida ante la formulación de la teoría de la evolución de Darwin, y la última, la propinada por Freud al descubrir que el inconsciente y no la razón guiaba las vidas humanas.

encontrado su referente en Francia, por su revolución anti monarquía y anti despótica frente a la corona británica.

Con la Estatua de la Libertad, en definitiva, también una *Niké*,²⁷ Francia manifestaba su ventaja sobre Inglaterra en Norteamérica. Pero, además, se sacaba la espina de la merma de espectacularidad sufrida a consecuencia del liderazgo de los ingleses como promotores de exposiciones universales. Extraoficialmente, la Estatua de la Libertad se convertía en la primera maravilla que adquiere el derecho de permanecer frente a las efímeras construcciones de montar y tirar que se veían en los recintos feriales.



Fig. 9. Desconocido. (siglo II d. C.). *Atlas Farnesio* [Escultura]. Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, Nápoles.

5.1.6.4. Mito y progreso

La rigidez que manifiesta esta *Libertad iluminando el mundo*, no es un defecto escultórico sino un efecto, una manifestación, un encarnizamiento del portento que es. La ciencia gana al *contrapposto*. Primera marca de herida narcisista mal cerrada. Acudimos, otra vez, a las Pirámides de Guiza: ¿puede uno distinguir allí la capa matemática de la religiosa y de la estética? Pensamos que no. Su logro consiste precisamente en esa cohesión.

²⁷ Niké, diosa de la victoria en la Grecia Antigua, se alzaba para conmemorar un triunfo en la guerra. La Estatua de la Libertad, Niké francesa sobre territorio norteamericano. Curiosamente, la Niké de Nueva York, habiéndose ya despojado de alas, se ha convertido en la escultura más grande de su tiempo, resultando una inversión completa de la griega que era tan diminuta que solía representarse posada en la mano de un guerrero.



Fig. 10. Desconocido. (Siglo I d. C.). *Augusto de Prima Porta* [Escultura]. Museos Vaticanos, Roma.

La superposición en la Estatua de la Libertad es, por el contrario, un evidente rasgo emocionalmente acaso el más legítimo. E incluso como monumento tiene ahí su valor. La antorcha es un pretexto, una anécdota mal resuelta. Lo que mantiene alzada la escultura es su propia mole simbólica. De ahí que su dificultad, evidenciada en hieratismo por mantener en alto la bípeda figura que emula, sea el mayor de sus méritos.

El esfuerzo y la penitencia de *Atlas Farnesio* sosteniendo a hombros el mundo acusa su anatomía. Hay en toda la iconografía de los atlantes doblegación

del cuerpo ante el peso de la carga. Libertad, en cambio, aparenta desempeñar su cometido ligeramente, como si tal cosa. Pero no vayamos a creer que por voluntariosa y formal, por ajena a toda distracción, por pretender el equilibrio de una libertad bien temperada, cabe tomarse la escultura como una muy lograda muestra de lo apolíneo.

Como se ha señalado hace un instante a propósito de las pirámides, lo apolíneo es, como lo dionisiaco, inextricable, una condición teórica con la que referirse a una maraña perfectamente enredada. Debemos preguntarnos por qué es más fácil mostrar victorioso a César o a Samotracia que a Libertad, escultóricamente hablando. A nada que lo pensemos hallamos una respuesta. Que no nos despisten los ropajes, los atributos, sin duda inapropiados o, a mejor decir, apropiados indebidamente. Digamos que estos son rasgos secundarios. Lo que no marcha en la Libertad victoriosa es que su triunfo está por ver, anda a tientas. La antorcha acierta involuntariamente. Lo que decíamos es que allí donde se pretende luz ilustrada, ciencia apolínea, lo que manda es inconsciente. Ese brazo alzado de estudiante que se ofrece a responder al profesor no alumbra nada, se señala, se pone luz para asegurarse que no pasará inadvertido.

Otra reflexión podría argüir que Libertad en Nueva York no vence, sino que convence. No estamos de acuerdo. El comentario se escuda en una confianza infundada en su ética y transfigura lo que tiene delante. A nuestro juicio es al contrario; la Estatua de la Libertad vence, pero no triunfa. Su victoria es científica porque vence las vicisitudes gravitacionales, que no son pocas, para mantener semejante volumen en pie, pero no triunfa simbólicamente. La falla le viene (siempre es así, en todas las alegorías classicistas, en todos los empeños que creen posible convertir un concepto en icono a base de ornamentación) de la basamenta mitológica.

La escultura *Thoracata* de Octavio Augusto, con su coraza en actitud de arenga, o la alada *Samotracia* ponen en mármol mitos ya existentes, no los inventan. En la estatua de Nueva York el proceso ha sido el contrario. Sus creadores se aventuran a revestir de bronce un concepto, en el convencimiento de que así adquirirá su carácter simbólico.

A los renacentistas les hubiera parecido disparatada la idea de recurrir al bronce, o al mármol, para cincelar una experiencia colectiva que ellos avivaban con bailes campestres. El paganismo que la vivencia de la libertad conlleva enfatiza el contrasentido de la escultura gigante. Divisamos ahora que se trata de una figura redentora: el fuego robado en el Olimpo por Prometeo tiene en la antorcha su llama. El conflicto filosófico entre los planos religioso, metafísico y político clama ser atendido. Resulta que esta libertad esculpida con las luces y la ciencia de la ilustración, que pide, por tanto, abjurar del mito, se pone sus vestiduras para sermonear evangélicamente.

No hay paridad que pueda disolver semejante discrepancia. Los dos procesos que habían llevado a la amistad entre Francia y EE. UU. enseñan ahora vocaciones incomparables. La primera aspira a una libertad secularizada, mientras que el segundo busca su asiento a la derecha del padre para velar desde allí una humanidad que progresa adecuadamente. La ejecución de la fabricación de la escultura da cuenta de hasta qué punto es un compuesto híbrido.

Los primeros obstáculos que pusieron en riesgo el proyecto fueron incidentes que sembraban la duda sobre la confraternidad entre ambos países. Concretamente, a Francia no le hizo gracia el buen grado con que EE. UU. acogió la noticia de que, como consecuencia de la guerra con Prusia, Francia tuviera que entregar el territorio de Alsacia al Imperio Alemán. A los EE. UU., al parecer, lo único que les importó es que, mediante el apoyo de esta medida, el gobierno norteamericano ganaba la simpatía de los ciudadanos alemanes, bastante numerosos, que residían en Norteamérica.

A ello se sumaron los problemas internos de Francia, que en los últimos años del gobierno de Napoleón III, se mostraba poco propicia a un proyecto como el de Bartholdi. Precisamente la colocación de la Estatua de la Libertad en EE. UU. podría contribuir a consolidar la república frente a los avances monárquicos, pensaban los promotores franceses.

5.1.6.5. Financiación

Es así como Frédéric Auguste Bartholdi, el escultor amigo de Laboulaye, con el respaldo de Lafayette, Henri Martin, el marqués de Noailles y el de Rochambeau, en 1871, se planta en EE. UU. Tras explorar el terreno, el escultor decide que el mejor emplazamiento para la Estatua podría ser la Isla de Bedloe, a escasa distancia de la bahía. Instalado allí, el icono haría funcionar la bahía de la ciudad de Nueva York como vestíbulo de Norteamérica. Bartholdi mueve los contactos diplomáticos y logra reunirse nada menos que con el presidente Ulysses S. Grant que, no obstante, acoge la propuesta tibiamente.

Desde ese mes de junio de 1871 hasta el inicio de la construcción de la estructura, en 1878, los esfuerzos franceses se concentraron en la búsqueda de financiación. A tal fin se constituyó la Unión franco-estadounidense, encargada de la recaudación de fondos. Con el apoyo de los medios de comunicación, a ambos lados del Atlántico, se organizaron conciertos, banquetes, loterías y eventos de todo tipo. Las donaciones particulares se sumaron a las institucionales y empresariales. Contribuyen también el Consejo General y la Cámara de Comercio. La gran suma conseguida en 1876, no obstante, ya prácticamente se ha agotado en la obra de la cabeza, el brazo y la antorcha.

Las opciones de reflotar el proyecto parecían entonces evaporarse. Bartholdi, cuya estrategia desde un inicio había sido utilizar los fragmentos como reclamo publicitario, vio que la Exposición del Centenario de la proclamación de independencia que se celebraba en Filadelfia en 1876 era una excelente ocasión de involucrar al público norteamericano.



Fig. 11. Desconocido. (1876). *El brazo de la estatua de la Libertad* [Fotografía]. Colección particular.

El astuto escultor, que había tenido tiempo de conocer bien el país en el que se instaló durante el periodo de la guerra franco prusiana, aprovechó la rivalidad existente entre Filadelfia y Nueva York para recaudar en ambas ciudades. Al pie de la mano antorchada montó un tenderete con fotos y *souvenirs* y logró la adhesión de no pocos contribuyentes. Esta operación garantizó la financiación de la cimentación de la que se ocuparían ingenieros americanos. Todos estos movimientos, no obstante, eran todavía castillos en el aire, ya que el visto bueno del gobierno norteamericano no llegó hasta 1877, fecha en que el Congreso dio su aprobación oficial.

De vuelta a Francia Bartholdi repitió la maniobra instalando el brazo con la antorcha en los Campos Elíseos, también en el contexto de la Exposición Universal de 1878, donde la obtención de fondos se logró de la explotación del proyecto como evento de ocio cultural. En esta ocasión Bartholdi exhibió la cabeza de la escultura dotándola de andamiaje para que los visitantes pudieran acceder hasta la corona.

Hacia 1880, la cantidad para la construcción de la estatua se había conseguido. Una buena suma del total de las 100.000 aportaciones particulares procedía, según el profesor Pelayo Jardón, de masones.

Bartholdi pertenecía a la masonería desde su ingreso, en 1875, en la logia "Alsacia-Lorena". Sus hermanos de este taller fueron testigos de primera mano de la génesis de la Estatua de la Libertad y ello hasta el punto de que, una vez concluida el 21 de mayo de 1884 y antes de mostrarla al comité estadounidense, Bartholdi les solicitó su opinión previa, de tal suerte que, como si se tratara de un peregrinaje, fueron en bloque a visitarla el 19 de junio. (Jardón, 2021).

La financiación norteamericana de la cimentación fue mucho más ardua. Casi nadie encontraba razonable pagar por un regalo. Además, seguían justificados interrogantes por el significado del obsequio, por las verdaderas intenciones francesas. También se dudaba de la idoneidad de su ubicación, y de si algo tan grande podría mantenerse en pie. Finalmente se argumentaba una posible disonancia con la ya muy singular ciudad de Nueva York. A estas justificadas dudas se añadían oposiciones más enérgicas, como la de la comunidad alemana, numéricamente muy superior a la francesa, así como la de los empresarios candidatos a patrocinar el proyecto, del que se retiraron cuando se rechazó que su marca apareciera grabada en la base.

Al fin, en octubre de 1883 se acometieron las primeras excavaciones para la cimentación. Diez meses después se puso la primera piedra en un acto simbólico del todo insólito:

El 5 de agosto de 1884 tuvo lugar la colocación de la primera piedra del pedestal de la estatua de la Libertad que se hizo según el rito masónico. Asistieron más de un centenar de masones. El arquitecto principal del pedestal, Richard Morris Hunt, presentó las herramientas de trabajo al Gran Maestro, William A. Brodie, el cual las distribuyó por turnos a los oficiales de la Gran Logia de Nueva York, el Diputado Gran Maestro, Frank R. Lawrence, el Primer Gran Vigilante, John W. Vrooman, y el Segundo Gran Vigilante, James Ten Eyck. (Jardón, 2021).

En septiembre de 1884 las obras de la base, que habían avanzado de forma notable, tuvieron que parar por falta de fondos. Para finalizar se requerían 100.000 dólares. Otras ciudades entonces se postularon como candidatas para llevarse allí el proyecto. Apostaron por ello San Francisco, Filadelfia, Cleveland y Boston. En marzo de 1885, el entonces fiscal general al cargo de la recaudación para el proyecto en los EE. UU., William M. Evarts, fue reemplazado

por Joseph Pulitzer, director del diario *New York World*, que utilizó su diario para espolpear a sus lectores en busca de su contribución.

We must raise the money! The World is the people's paper, and now it appeals to the people to come forward and raise the money. The \$250,000 that the making of the Statue cost was paid in by the masses of the French people- by the working men, the tradesmen, the shop girls, the artisans- by all, irrespective of class or condition. Let us respond in like manner. Let us not wait for the millionaires to give us this money. It is not a gift from the millionaires of France to the millionaires of America, but a gift of the whole people of France to the whole people of America.²⁸ (Pulitzer, 1885).

Cinco meses más tarde, en agosto de 1885, el objetivo se había superado: los 120.000 dólares recaudados garantizaban la construcción de la base y pedestal de la escultura.

En la biografía de Joseph Pulitzer tenemos un ejemplo del cumplimiento del sueño americano. Nacido en Hungría y de tradición judía, acudió a EE. UU. a luchar en la guerra tras la cual se estableció en Missouri. Fue contratado en un periódico dirigido a la población alemana que enseguida compró y fusionó con otro diario que también adquirió. A lo largo de esos 25 años en Missouri hizo una fortuna que le permitió trasladarse a Nueva York donde adquirió el mencionado diario neoyorquino. Para entonces ya era un respetable miembro del partido republicano y había definido una línea periodística novedosa que se dirigía sin complejos al hombre común, ofreciendo contenidos sensacionalistas y discursos populistas.

El prestigio, que gracias a la creación de los famosos premios de periodismo y literatura tiene hoy el nombre Pulitzer, no debe engañarnos respecto a su papel en el impulso de la construcción de la Estatua. La soflama con la que el editor ablandó a sus lectores para que dieran su contribución no era gratuita. El evento en su conjunto formaba parte de la artimaña para vender

²⁸ *The World* es el periódico del pueblo y ahora pide al pueblo dar un paso adelante y conseguir dinero. Los 250.000 dólares que costó hacer la estatua fueron pagados por las masas del pueblo francés —por los trabajadores, los comerciantes, las tenderas, los artesanos— por todos, sin distinción de clase ni condición. Respondámosle de la misma manera. No estemos esperando que los millonarios den su dinero. No es un regalo de los millonarios de América, sino un regalo de todo el pueblo de Francia a todo el pueblo de América.

periódicos. El llamado periodismo sensacionalista se basaba precisamente en eso, buscar temas con los que conmover a los lectores y exprimirlos hasta la última gota. La falta de escrúpulos en la elección de los temas, así como el escaso rigor informativo que este tipo de prensa inauguró, alcanzaría unos años más tarde su nivel más elevado al inventar noticias falsas en relación con la guerra hispano-estadounidense en Cuba.

Sin Pulitzer es muy posible que la escultura no estuviera hoy en Nueva York. Lo más probable es que, dado el interés de las otras ciudades mencionadas por emplazarla en su municipio, el otro linde de la prensa amarilla, William Randolph Hearst, hubiese realizado la campaña de prensa para sufragar los gastos de la basamenta de la estatua por vía de, por ejemplo, *The San Francisco Examiner*. La cuestión de fondo es que en ese preciso momento de la historia de EE. UU., a finales del s. XIX, el populismo periodístico comprendió que el arte también era materia de interés. La recaudación de fondos debe tomarse como una anécdota. La estrategia rudimentaria pero efectiva consistía en remover las bajas pasiones de los lectores ya fuera para apoyar, ya para atacar una causa candente. Hecho que obviamente pasaría en los momentos decisivos por la orquestación política, ora del partido en el gobierno, ora del partido en la oposición.

Quedémonos con esto: el primer gran hito artístico a escala internacional de los EE. UU. lo fue, en una medida en absoluto despreciable, con la participación interesada y manipuladora de la prensa sensacionalista.

5.1.6.6. **Obra norteamericana**

Para cuando los norteamericanos reanudaron la obra, los franceses ya tenían acabada la estatua. Desde enero de 1885, la escultura se hallaba almacenada desmontada en secciones y lista para navegar hasta Nueva York. El trabajo de los norteamericanos no se limitaba a la obra civil de la cimentación, sino que incluía el diseño y la construcción de la peana, que debía corresponder con el de la escultura o al menos no desentonar.

Bartholdi había dado vía libre al arquitecto norteamericano Richard Morris Hunt que barajó dos diseños distintos. El primero era estilizado, cilíndrico, con un aire de torre, incluso adornado con arcos de medio punto. Demasiado alto y esbelto, tuvo que ser rechazado por ser inadecuado para la sujeción de la escultura que descansaba sus vestiduras en una base cuadrada. La adopción de la peana cuadrangular, inspirada en el Faro de Alejandría, además de más funcional, casaba mejor con el estilo helenístico de la figura. La aparente claudicación de Hunt no es un detalle menor: podría juzgarse que Hunt hubo de disminuir su fálica estructura, que en su primer diseño competía con la escultura, para someterse a ella como mera sustentación. Pero como contrapartida, la similitud con el faro, símbolo masónico de conocimiento, reducía a simple fuste cariátide la figura francesa.



Fig. 12. Desconocido. (1886). Vista general de estatua, peana y base del conjunto *Libertad iluminando el mundo* en la Isla de la Libertad [Fotografía].

El faro estaba ya en el primer borrador de Bartholdi, del que vamos a hablar a continuación, sin embargo, no hay fundamento para atribuir carácter masónico al diseño de la escultura, que su autor había concebido, con ligeras diferencias, para presidir el Canal de Suez antes de que el proyecto de Nueva York tomara forma. Es conveniente, por lo tanto, examinar el icono y sus atributos al margen de la simbología masónica, ya que Bartholdi no entró a formar parte de la logia Alsacia Lorena Gran Oriente de Francia hasta 1875.

Aunque Bartholdi y Hunt no se conocían, el superior de Hunt, el general Charles P. Stone, ingeniero del ejército, oficialmente ingeniero jefe del Comité

Americano para la construcción de la estatua, sí conocía a Bartholdi. Ambos se habían encontrado por vez primera una década atrás, cuando Barthodi todavía tenía puestas sus esperanzas en *El progreso de Asia*. Se habían reunido y habían trabajado sobre este proyecto hasta que la falta de presupuesto lo hizo inviable. En Nueva York, Stone se ocupó de la base y Hunt de la peana. Hunt era un francófilo declarado. Como miembro de la Unión Club hizo lo posible para que sus adinerados clientes, algunos decididamente millonarios, contribuyeran a la financiación de la escultura.

Richard Morris Hunt²⁹ se había hecho un nombre como arquitecto construyendo mansiones en Nueva York y Newport. Posiblemente su formación fuera más solvente que la de Bartholdi, lo que explicaría parte de la rivalidad puesta de manifiesto en el primer diseño del pedestal. Hunt, cuya primera vocación había sido el arte, disciplina que estudió en Roma, se formó como arquitecto, primero en Ginebra, luego en París. Una vez de regreso en EE. UU., fue el introductor del estilo *Beaux-Arts*, la forma más evolucionada de entender el neoclasicismo a la francesa.

La envergadura de la Estatua de la Libertad exigía que, tanto en la fabricación de la figura como en el de la base, estuviera involucrado un ingeniero. Tengamos en cuenta que la altura total del conjunto es de 93 metros, y su peso 225 toneladas. La gran demora que la obra arrastraba animó a que en lugar de usar ladrillos se emplease el más arriesgado y vanguardista hormigonado con vigas, en cuya base la figura sería encastrada solidariamente consolidándose como una sola pieza. El emplazamiento, una isla a dos kilómetros de la orilla continental, dificultaba la logística y el aprovisionamiento. El general Stone, que fue quien se ocupó de la cimentación, optó por habilitar barracones y

²⁹ El hermano de Hunt, William, compartió la experiencia europea con su hermano y se dedicó a la pintura, convirtiéndose en el mayor representante norteamericano de la escuela de Barbizon, que sacó al paisaje de su consideración de género menor dándole un impulso naturalista que lo llevaría, apenas unos años después, al impresionismo a través de pintores como Theodore Rousseau, Millet o Corot.

avituallamiento para que el personal de la obra viviera allí hasta la finalización de la misma.

El llamativo interés de Bartholdi por las esculturas colosales data de 1855, fecha en que el artista presenció los monumentos nubios de Abú Simbel, en Egipto. A diferencia de sus contemporáneos, que basaban su trabajo escultórico en la demanda existente, y en sus propias posibilidades de ejecutarla, en Bartholdi hay una clara preferencia por lo descomunal. Si sobre esta vocación



Fig. 13. Desconocido (1265 a. C.). *Templo de Ramsés II* [Templo]. Abu Simbel.

faraónica hubiera podido influir su formación como arquitecto, lo cual es muy probable, tanto da. Lo significativo es que este hecho lo ubica entre los artistas contemporáneos que desvinculan su autoría de la manualidad para localizarla en su vanguardia técnica y su efectismo.

5.1.6.7. **El Discurso universitario**

Un primer apoyo iconográfico a nuestra asociación de la escultura con el Discurso universitario teorizado por Lacan lo encontramos en la identidad de la figura con Prometeo. Libertad ostenta haber roto la cadena que reposó junto a su pie izquierdo, lo que, junto con el fuego que porta en su antorcha, la identifica con el titán griego que robó el fuego de la sabiduría a los dioses del Olimpo. Según Lacan, el paso del discurso del amo al del universitario consiste en el robo del saber del esclavo por parte del amo. Una vez transferido el saber al amo, el esclavo ya no tiene que preocuparse por saber, su amo pensará por él.

Epocalmente el discurso universitario surge cuando el terraplanismo ha caído definitivamente, cuando el saber lo engloba todo, cuando no hay ningún abismo mortal que pueda detenerlo ni lugar donde esconderse de la luz del conocimiento.

Si prescindimos de los géneros y las especies al tomar el monumento como una estructura discursiva, la vista nos permite discernir cuatro elementos, dos sustanciales y otros dos circunstanciales. Los dos primeros son la escultura y la peana. Detengámonos en ellos. La razón de ser de la peana es el enaltecimiento, la puesta en cátedra de la figura a ensalzar. Se trata de una atalaya política que posibilita tanto la idolatría del enaltecido como la sumisión del admirador. No importa qué cosa sea lo que pisa la tarima. La pisa y eso hace del dueño de los pies el amo.

Lacan llama a ese lugar elevado “puesto de mando”. Desde allí tiene el agente su margen de maniobra. La parte que separa e incomunica al agente de la tarima en la que se apoya es la barra significativa que Lacan toma de la lingüística de Ferdinand de Saussure. Bajo esa barra se encuentra, inaccesible, la verdad. No importa qué discurso sea el que se encuentra en marcha, cualquiera que sea quien tome la posición de agente lo hace a costa de la verdad, que permanece velada.

Estas dos posiciones se corresponden literalmente con las de la escultura y la base que la sustenta. Y no solo en su tipología, en la particularidad también, esa que ubicó en la base, enterrados, irrecuperables, mediante ritual masónico, las claves secretas. Esa que alzó sobre el pedestal el más sagrado objeto de idolatría: la libertad. Pero ese ídolo de cuya especificidad tomamos ahora reseña no es una figura alegórica de la libertad en general, de la liberación del esclavo. No, es una divinidad de saber, de ahí su antorcha, de ahí los rayos de su diadema. En base a esto tenemos ahora licencia para, prosiguiendo en la identificación del desarrollo lacaniano, señalar que el discurso que se pone en juego es el de la universidad.

¿A quién arenga la escultura? En la teorización de Lacan se dirige a un otro. Ese semblante³⁰ tiene también su lugar y su peana. Se sitúa frente a frente al Agente, pero carece de sus propiedades. Pero ese lugar del otro, por paciente que sea, forma parte del engranaje discursivo. Se halla dentro de él, incluso si hay que buscarlo al otro lado del Atlántico, tiene un sitio.



Fig. 14. Lacan, J. (1969). *Los cuatro discursos* [Esquema]. Seminario *El reverso del psicoanálisis*.

5.1.6.8. Estudio iconográfico de la escultura

Estamos ya en condiciones de acometer el monumento iconográficamente. Siguiendo la organización metodológica de Erwin Panofsky, (Panofsky, *El significado de las artes visuales*, 1987) encontramos, en primer lugar, en su significación primaria, una amputación expresiva. La escultura que resulta ser una deidad femenina de la libertad, rasgos que extraemos de la observación de la figura y sus atributos, en una descripción de lo que corresponde a la significación primaria fáctica, carece de matices psicológicos. La ausencia de expresividad facial dificulta nuestra empatía y se inscribe como una marca de ambivalencia en su lectura.

A la justicia se la ciega para subrayar su imparcialidad. Su rostro debe ser acorde a ese atributo, debe ser sobrio. La libertad, en cambio, esa diosa primaveral que poliniza el mundo y que se halla en el comienzo mismo de ese gesto, ¿no debiera ser, si no alegre, esperanzado? La ausencia de esa y de ninguna otra nota expresiva indica una orientación de la actividad que recién se

³⁰ Por “semblante” debe entenderse, tal y como lo usa Lacan aplicado a sus discursos, “apariencia”, “artefacto”. El autor introdujo el término en el seminario 18; “Todo lo que es discurso solo puede presentarse como semblante, y nada se construye allí sino sobre la base de lo que se llama significativo”. (Lacan J. , *El seminario de Jacques Lacan. Libro 18. De un discurso que no fuera del semblante*, 1971, 2006, pág. 15).

emprende no como simple expansión, sino como labor, como peso, como perseverancia.

La solemnidad con que Libertad inicia esta andadura no nos extraña, la ubicamos en una tradición evangélica del recto y largo camino. Sin embargo, la indolencia de su rostro también puede estar retraída por cierta estupefacción, la del vértigo producido por la repentina conciencia de ser exorbitado, exenta de ley natural y de jerarquía estamental. No hay evidencia, sin embargo, en la que amparar que el silencio facial de la escultura indique esa clase de emoción.

Más verosímil es identificar la inexpressión de la escultura con decoro. Tenemos un amplio repertorio de antecedentes que así lo confirman en la iconografía de la Virgen María. Tratándose Libertad de una figura pregonera de la emancipación, debe establecer sobre sí, bien a la vista, el límite para evitar malentendidos. Este límite, un cierto ensombrecimiento que la antorcha derrama sobre la parte baja del rostro, centra la figura entre la cadena rota y el libro de leyes. Pues, como es bien sabido, el hábito no hace al monje. No basta con llevar el libro bajo el brazo ni el brazalete de la cadena roto en el tobillo. La confirmación de que la figura incumple la vieja regla y sigue la nueva, tal vez la única que hallemos, es ese justo medio de seriedad. La túnica confirma el decoro con que Libertad lleva a cabo su misión. En realidad, ella parece estar señalando el buen camino que presiente no será un lecho de rosas. El siguiente paso de la descripción preiconográfica, según Erwin Panofsky, será confirmar hasta qué punto el criterio histórico-cultural del destinatario, tanto o más que el del donante, condiciona los matices psicológicos del rostro de la figura.

A tal fin examinaremos el género de la obra, por un lado, el arte escultórico de la época por otro y, en tercer lugar, revisaremos la trayectoria del autor. Empezando por el género, la alegoría de la libertad, nos encontramos que, si queremos acercarnos demasiado a la formalización, nos alejamos del tema: la *Libertas* romana, de la que toma inspiración la de Bartholdi, lleva en efecto el nombre de Libertad y, por tanto, se aproxima más a la sustantividad de la divinidad neoyorquina que a Hécate, diosa de los caminos de Grecia, si bien es esta quien ostenta la diadema de rayos y la antorcha.

Por esta vía no se sale del enredo, puesto que ha de tomarse en cuenta que lo relevante es la interpretación que el autor lleva a cabo de la tradición. El hecho de que haya que erigir un monumento transoceánico de la libertad constituye la mejor prueba de que la actualización de la alegoría es una exigencia insalvable: en suma, de que aquella *Libertas* no es esta Libertad.

En cuanto al arte escultórico contemporáneo y próximo a la sensibilidad de que forma parte Bartholdi, citaremos dos ejemplos. El primero demarca a Bartholdi holgadamente en la forma napoleónica de ver las cosas tras la revolución. El segundo lo estrecha al grupo de los escultores franceses de su generación.

Paolina Borghese Bonaparte como Venus Victrix, de Antonio Canova, es sin duda una de las mejores pruebas de hasta dónde podría haber llevado Bartholdi la humanización de su ídolo. A la irreverencia, enormemente osada desde un punto de vista político, que supone coronar a Paulina Bonaparte como Venus, se suma la despreocupación con que una mujer con nombre y apellido, casi una primera dama, muestra sus pechos.

Antonio Canova no era francés, se objetará, ni los valores que representa la hermana de Napoleón, obviamente, son los de Bartholdi. Ambas cosas son ciertas. Sin embargo, si hay una imagen pregnante de la revolución francesa es *Libertad guiando al pueblo*, de Delacroix, y allí la revolucionaria muestra sus pechos. La forma francesa de hacerse ver como pueblo fue en aquel momento mostrarse indiferente a las convenciones sociales que exigían de la mujer el decoro. Dejar al descubierto los pechos no es, todavía, igualar mujeres y hombres, pero sí aproximarlos en derechos sociales y en paganismo frente al divino proveedor.

Como compatriota coetáneo de Bartholdi, pongamos, por ejemplo, a Jules Dalou, cuatro años mayor que él. Estudió en París como Bartholdi y como este se dedicó a la escultura. Ambos realizaron arte público. Bartholdi luchó en favor de Garibaldi, Jules Dalou en la Comuna de París organizada bajo la consigna revolucionaria de un socialismo todavía experimental. En 1871, Jules Bartholdi

se exilió en EE. UU. y Dalou en Inglaterra. Los dos artistas estuvieron en la Exposición Universal de Filadelfia de 1876.

La obra de Bartholdi allí exhibida ya la conocemos: el proyecto de la Estatua de la Libertad de la que mostraba la punta del iceberg. Por su parte, entre las 78 esculturas que representaron a Francia se encontraba el bronce de Jules Dalou, *La bordadora*, que ya había destacado en su presentación en el Salón de París en 1870. Finalmente, ambos se involucraron en una obra difícil y comprometida: Bartholdi en su *Estatua de la Libertad* y Dalou en *El triunfo de la república*, que les llevó respectivamente 15 y 20 años de trabajo. Echando un vistazo a esta última obra, sin entrar en un análisis detallado, recogemos las siguientes observaciones: se trata de una alegoría más ambiciosa iconográficamente que la de Bartholdi y más ajustada a su época al plantearse en términos de conjunto y no de figura aislada.

En el conjunto, si bien hay una figura dominante alzada sobre una jerarquía, todos los personajes intervinientes se hallan implicados en el movimiento del carro. La postura de cada uno de ellos acusa una voluntad de empuje colectivo hacia un futuro común. Respecto de la figura femenina que preside el conjunto, reparemos en que camina descalza y deja ver un pecho. Además, en un alarde de genialidad, Dalou hace caminar a la mujer como una acróbata sobre un globo terráqueo, contrapesando el equilibrio con el brazo, subrayando de este modo la inestabilidad, que sin embargo se aborda de un modo, digamos, lúdico.

Recordemos que la puesta en contraste de Frédéric Bartholdi y Jules Dalou obedece al interés por ubicar al artista en su contemporaneidad. Previamente lo habíamos asimilado, de una forma más general, con la sensibilidad francesa napoleónica. Nos queda para finalizar la tarea de juzgar hasta qué punto la Estatua de la Libertad había sido condicionada por la cultura y el gobierno norteamericano al que iba dirigido, tomar en consideración alguna otra obra de Bartholdi, de manera que se haga reconocible su estilo y la coherencia que la Estatua de la Libertad pudiera guardar con otras obras.

Examinaremos *Allegory of África*, de 1863-1865. Un primer vistazo nos invita a confirmar, por un lado, qué parte de la construcción de la figura de Nueva York proviene de su destinatario, fundamentalmente, en lo que hace al puritanismo que la viste, la calza y la amordaza emocionalmente. El pequeño bronce desmonta, así mismo, el supuesto de



Fig. 15. Bartholdi, F. (c. 1863). *Allegory of África* [Escultura]. National Gallery of Art, Washington, D.C.

que Bartholdi no supiera dar una apariencia más naturalista a su figura. El africano modelado para este relieve acusa a tal grado la fidelidad del natural que Frédéric Bartholdi traslada a la representación la tensión que la postura supone para el modelo en el cuello. También observamos el academicismo un tanto estandarizado de la pose.

De manera que, como sospechábamos, el buen entender de Bartholdi en el diseño de la escultura de la Libertad le guio hacia una figura desprovista de la más leve insinuación de sexualidad. Hecho, que como hemos analizado, no puede atribuirse ni a la enorme escala de la figura, ni a su carácter alegórico, ni al tema, sino exclusivamente a la necesidad de garantizar la aprobación de su destinatario norteamericano. Comparando el boceto de terracota de su *Progress Carrying Light To Asia* que, ante la imposibilidad de llevarlo a cabo para el Canal de Suez, remozó para la figura de Nueva York, con la Estatua de la Libertad, tal y como hoy la conocemos, observamos una notable reducción de pecho.

Tras la descripción pre-iconográfica, Panofsky se adentra en el análisis en dos etapas, la primera examina el tema específico al que alude y lo caracteriza respecto de la tradición. Es en virtud de esta identificación con el tipo que nos hallamos en el nivel iconográfico. Panofsky llama a esta identificación “convencional” porque es gracias a que responde a determinados consensos



Fig. 16. Bartholdi, F. (c.1860). *Progress Carrying Light To Asia* [Modelado terracota].

bien conocidos que el tema transparenta. En este nivel nos quedan todavía algunos aspectos que estudiar.

Usualmente, la figura dispone de una serie de atributos que permiten su correcta identificación. Panofsky nos brinda un magnífico ejemplo de cómo ciertos elementos se transfieren de unos artistas a otros enriqueciendo la tradición iconográfica.³¹

El caso de Judith nos avisa de hasta qué punto los atributos son conectores históricos de la construcción iconográfica. Esta circunstancia no desaparece cuando el icono en cuestión es traído a actualidad eclécticamente. Por el contrario, la intempestividad con que un ídolo de la Antigüedad es visto a finales del siglo XIX, nos informa con más nitidez del conjunto de expectativas y creencias que participaron de su creación. Hagamos su inventario.

La mujer que viste toga romana y porta una antorcha en la mano derecha se dice que simboliza la libertad política. Corona de siete puntas que representan los siete continentes. En su mano izquierda, las tablas de la Declaración de Independencia con números romanos: 4 de julio de 1776. En su pie izquierdo, seis eslabones de una cadena oculta tras de la túnica y rota en un séptimo eslabón partido a la mitad. El pie derecho se halla retrasado en una especie de falso contraposto, mientras que los restos de la cadena junto con el grillete quedan por delante de la túnica, a la altura del otro pie.

La literatura sobre el tema ha generalizado que la figura personifica la *Libertas* romana, lo cual debería ser corroborado por los restantes atributos. Al

³¹ El autor observa que la *Judith* de Francesco Maffei presenta la cabeza de Juan Bautista sobre una bandeja, a diferencia de las Judith que la preceden, donde la mujer lleva la cabeza en una bolsa. La novedad de que la figura femenina aparezca, al mismo tiempo, con una cabeza en la bandeja, propio de la tradición de la pintura de Salomé, y con una espada, atributo que corresponde a Judith, permite a Panofsky poner el énfasis en la necesidad de encontrar en la tradición pictórica o literaria alguna pista que permita que la identificación sea incontestable, ya que la pintura de Maffei sólo puede representar o bien a Judith o bien a Salomé.

decir “personifica” debemos entender “toma su inspiración iconográfica”. Examinemos pues los atributos que permitían reconocer aquella *Libertas* romana: un gorro de fieltro y una vara. Estos elementos adquieren su valor simbólico de la indumentaria de los esclavos que solían llevar un gorro, y de la ceremonia jurídica de su liberación, en la que desempeñaba su papel la vara. Los actos de descubrirse, junto con el de ser tocado por la vara, constituyeron gestos ceremoniales que formaron parte de la manumisión que luego, de una forma u otra, no siempre simultáneamente, pasaron a formar parte de la iconografía.

No podemos asegurar que la popularidad de la devoción hacia la diosa *Libertas* fuera escasa en su época, lo único seguro es que no ha dejado tras de sí una tradición escultórica memorable. Los monumentos que han sobrevivido pueden contarse con los dedos de la mano. Mucho más extendida fue su insignia en las monedas, lo que sería apresurado atribuir exclusivamente a la mayor



Fig. 17. Dalou, J. (1880). *Le Triomphe de la République* [Escultura]. Plaza de la Nación, París.

perdurabilidad y circulación de este medio respecto del mármol. Nos informa, en todo caso, del carácter político que, pese a ser una divinidad, inmediatamente adquirió la imagen.

En definitiva, en el momento en que Bartholdi tuvo el propósito de erigir un monumento a la libertad no existía a su disposición como la opción más clara la *Libertas* romana. El escultor habría tenido que rebuscar y documentarse para confeccionar, a la medida del ideal, el traje clásico de su escultura, de no ser porque existía en el repertorio francés más reciente alguna iconografía de la que podía servirse. No en vano, si Francia había tenido el atrevimiento de ofrendar a

Norteamérica una figura conmemorativa de su independencia no era sólo por razones diplomáticas sino porque la nación gala disponía de una experiencia demostrable en lo relativo a libertad política. Truncada o no, la libertad de Francia tras la Revolución había sido conmemorada y tenía sitio en la Plaza de la Bastilla.



Fig. 18. Dumont, A. (1840). *Genio de la libertad* [Escultura sobre columna]. Place de la Bastille, París.

Símbolo del poder absolutista primero, el emplazamiento de la fortaleza de La Bastilla, una vez demolida, tras la toma del 14 de julio de 1789 pasó a simbolizar entre la ciudadanía el conjunto de los episodios revolucionarios. Sin embargo, no fue hasta 1840 que se concretó en un monumento. Sin duda esta era la referencia más a la mano cuando Bartholdi consideró la idea de una escultura sobre la libertad. Se trata de una alta columna, con evidente inspiración en la de Trajano, pero más discreta en proporción y ligereza. Corona la columna una figura de luminoso bronce, *El genio de la libertad*, labrada por Auguste Dumont.

Como la *Revolución* de Dalou, emplazada en la Plaza de la Nación, este Genio de La Bastilla se sostiene sobre una bola ubicada en lo alto de la columna, pero no avanza cauteloso, sino que se posa sobre un solo pie ayudado de las alas. El joven, completamente desnudo, porta como la Libertad de Bartholdi una antorcha en su mano derecha. La izquierda sostiene una cadena rota de grandes eslabones. Además, el genio lleva sobre su frente una estrella de seis puntas.

La puesta en relación de esta figura con la de Nueva York nos llama la atención sobre dos aspectos. El primero: la encarnación de la libertad no tiene por qué ser una deidad femenina. El segundo: antorcha, estrella y cadena, obviamente no son atributos que provengan de la *Libertas* romana, o al menos, no directamente. La antorcha y la estrella han sido asociados a otras figuras, como vemos en otro ejemplo, también esculpido por Dumont y que se encuentra en el Palacio de Justicia. La fachada del edificio ofrece un escaparate de los caracteres que debieran estar presentes en la administración de justicia:

Prudencia, Verdad, Equidad, Fuerza, Castigo y la Protección. Pues bien, Verdad lleva en su mano derecha una antorcha y en su cabeza una diadema de siete puntas.

La posibilidad más verosímil de que Bartholdi hubiera presenciado una *Libertas* de piedra lo situaría en Madrid, donde tendría que haberse fijado en el friso del *Congreso de los Diputados*. Allí se encuentra la que la historiografía data como la primera representación neoclásica, obra del español Ponciano Ponzano, que empleó



Fig. 19. Ponzano, P. (1850). *Friso del Congreso de los Diputados* [Detalle del conjunto escultórico del friso]. Plaza de las Cortes, Madrid.

diez años de su vida en realizar el conjunto que se inauguró en 1848. La representación recogida en el frontón sobre lo alto de las columnas corintias es la de la propia Nación en el centro, sentada, acompañada de una serie de figuras alegóricas tales como Fortaleza, Justicia, Ciencias, Armonía, Bellas Artes, Comercio, Agricultura, Abundancia y Paz. La figura que nos interesa es la que se encuentra de pie a la derecha de la alegoría de España. Así lo describe María Pilar Fernández Agudo:

En el centro del frontón, España está representada por una matrona sentada, coronada y portando el cetro real y la corona de laurel. Tras ella se encuentra un bajorrelieve con la rueda del zodiaco. La matrona abraza a la alegoría de la Constitución, que aparece sentada y con el texto constitucional y una flor de lis, como símbolo de esperanza, en sus manos. A su derecha está la Justicia como personificación romana con túnica y manto y de cuya cabeza salen unos rayos como símbolo de la luz recibida, lleva corona de laurel y una espada para impartir justicia que mira hacia arriba, en lugar de la balanza lleva una corona de laurel que dirige a la Constitución. (Aguado, 2010).

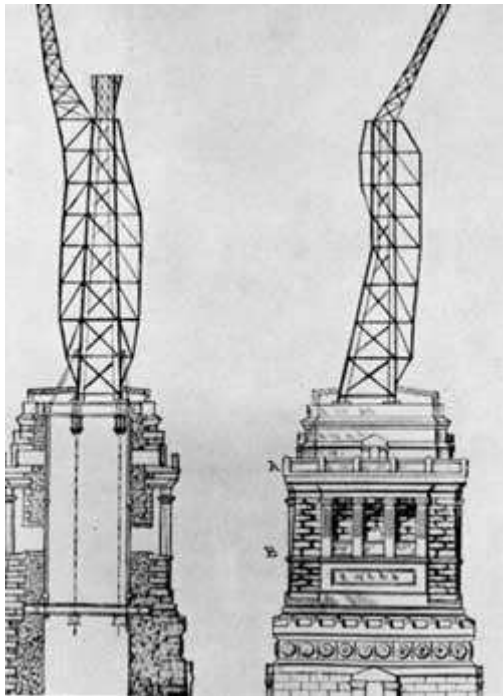


Fig. 20. Eiffel, G. (1885). *Planos de la Estatua de la Libertad* [Dibujo]. Colección particular.

El nuevo tipo ofrecido por el escultor español no representaría, por tanto, tampoco a *Libertas*. En rigor, la de Ponciano es una alegoría de Justicia elaborada por el español según un código moderno de su creación con el que se pretendió acentuar las inéditas formas de gobierno constitucional. En todo caso, tanto si Bartholdi hubiese tenido en cuenta para su diseño el friso madrileño como si no, lo más coherente a la vista de todo lo dicho, es convenir que la Estatua de la Libertad fue una elaboración moderna, infiel a la tradición iconográfica clásica pero leal al clasicismo. Todavía más,

debiéramos conceder a la estatua de Nueva York ser parte borrosa del expresivo esquematismo moderno que muy nítidamente contemplamos en el friso de Ponzano.

5.1.6.9. **La armadura contemporánea**

El nivel iconológico que Panofsky propone alcanzar nos conduciría hasta el principio unificante de la obra que vincularía todos los precedentes elementos aislados por el análisis. Sólo en virtud de una documentada descripción iconográfica, seguida de un análisis exhaustivo, encontraría fundamento una interpretación docta. En el caso de la escultura de Nueva York, sin embargo, nos vemos en la obligación de incorporar un elemento que no forma parte de la representación que, de hecho, ni se halla a la vista ni se puede situar en un ámbito eidético, sino por el contrario, que es el sostén de su materialidad. Nos referimos a la estructura metálica diseñada por Eiffel.

Ya dejamos indicada la conmoción que para Bartholdi supuso la experiencia monumental del Antiguo Egipto. Hecho que asociamos a la formación arquitectónica del escultor. Pero la relación entre volumen y estructura, que tan claramente señala la arquitectura, viene de más atrás: tramó

al ser humano al ponerse derecho. El abandono de la natural cuadrupedia, con sus innumerables consecuencias en las relaciones sexuales, afectivas, alimenticias, políticas, culturales... puede ser tomado como la puesta en pie de la dinámica simbólica. ¿Y qué es la dimensión simbólica sino la estructuración cultural?

Unas líneas arriba comentábamos, a propósito de las alegorías, distintas virtudes señaladas como aspiraciones de la justicia. Todas ellas, en definitiva, al entrelazarse y contrarrestarse, evitaban la sinrazón, el arrebató, el trote de la cuadrupedia. En suma, aludían al equilibrio. El justo medio de Aristóteles, exigido a cualquier virtud, se obtenía bajo la batuta de la virtud de las virtudes: la Prudencia, que no es otra cosa que el monociclo que mantiene ponderados los actos que tutela. A imagen y semejanza del homínido, la escultura arrastra de forma más notable que otras artes esa dependencia ósea de la estructura. Cualquiera que haya modelado sabe que hasta para una sencilla figura de arcilla se precisa de una armadura interna que la mantenga en pie.

Habrà quien piense que hemos llevado demasiado lejos el símil de la figura humana con el arte. Que pueden darse otras muestras, tal vez, sonoras, lógicas, cromáticas de construcción cultural sin ninguna relación con el bipedismo. Sin duda así es, pero la iconografía de todos los tiempos y, con mayor explicitud aún la alegoría, tiene su eje en la figura. El tratado de Cesare Ripa *Iconologia overo descrittione dell'Imagini universali* (Ripa, 1593), que compendiaba las tipologías simbólicas disponibles para la representación alegórica, ya fueran estas pintadas, esculpidas o poéticas, llegaba a afirmar que sólo había dos tipos de alegoría: la de los humanos y la de los dioses. Así la iconografía toma y sostiene su lógica del equilibrio, precariamente vertical, del hombre, lo que funciona como recordatorio, como *vanitas* demarcador de la zona de derrumbamiento en que discurre toda humanidad.



Fig. 21. Desconocido. (Finales siglo XVII). *Faro de Tolomeo, rey de Egipto*
[Grabado coloreado de conjunto arquitectónico]. Publicado en *Diccionario Geográfico*.

La Estatua de la Libertad exterioriza, más que ninguna otra cosa, la superación de esta tradición que mencionamos.

Caído el *Faro de Alejandría*, la que se yergue en Nueva York es la leyenda de un nuevo tiempo.

Que no nos confunda la

aparente modestia de la escultura por su clasicismo, por su mojigatería. Eso no es más que el enfoscado, la capa de mortero enlucida en cobre que aporta cierto aerodinamismo a la matemática. Si a las puertas de Troya situaron su caballo de madera los espartanos para tomar la ciudad amurallada, a orillas de Hudson, Francia dispuso el obsequio irrechazable de la Libertad. El acontecimiento marca tanto el inicio de la edad contemporánea como la caída del clasicismo. Minada desde dentro por el triunfo técnico de su estructura, la forma pasa a ser, a partir de este monumento, el cascarón abandonado. En adelante, el exhibicionismo técnico no precisará de maquillaje, como declararía, dos años más tarde *La Torre Eiffel*.

Si juzgamos a Bartholdi como artista moderno tal vez nos parezca inexpresivo, poco comprometido, incluso convencional. Si le juzgamos como artista contemporáneo hemos de incluirle entre los primeros. En Bartholdi prosperan las cualidades del artista tal y como hoy lo entendemos: narcisismo ilimitado, cintura social, perseverancia y uso oportunista del discurso político.

5.1.6.10. **Un aparato de cuatro patas**

Al inicio del análisis depositamos la escultura sobre su peana e indicamos la trascendencia de este inevitable hecho desde nuestra perspectiva psicoanalítica. Nos servimos del símil de la heterogeneidad que pedestal y figura nos brindaba para dar un adelanto de los elementos intervinientes en la estructura de los discursos lacanianos. Una vez efectuada la evaluación iconográfica y los estudios culturales que la hacen inteligible, retomamos los dispositivos lacanianos para añadir a su interminable análisis la claridad que pueda aportar su interpretación como caso de discurso universitario.

Los dispositivos discursivos aparecieron en la carrera de Lacan en el invierno de 1969, fecha en que Lacan inicia su seminario *El reverso del psicoanálisis* (Lacan J. , El seminario de Jacques Lacan. Libro 17. El reverso del psicoanálisis, 1969-1970, 2008). La noción de discurso había sido manejada con anterioridad por el autor de una manera informal pero significativa, en especial al referirse al inconsciente como “el discurso del otro”. Más adelante, dictado en 1968, Lacan abre el seminario escribiendo en la pizarra: “la esencia de la teoría psicoanalítica es un discurso sin palabras”, lo que adentra al psicoanálisis en un determinado lugar de las formaciones discursivas cuya peculiaridad inicial consiste en que se lleva a cabo sin palabras. Por lo tanto, a partir de ese momento, discurso y enunciado no son homólogos.

A propósito del discurso, tal y como Lacan lo caracteriza, es preciso que tengamos en cuenta, además, que todo discurso se da en un universo abierto e imposible de clausurar. A diferencia de ciertos planteamientos estructuralistas y de la lógica formal, Lacan niega que sea posible capturar una totalidad de referentes. Al contrario, precisamente porque es en el Otro (el lenguaje) donde se inicia el fluir signifiante y porque no hay un otro del Otro, los significantes discurren y el discurso se revela como un dispositivo articulable. Este “aparato” hallado por Lacan se organiza en base a las posiciones ocupadas por sus elementos intervinientes. El primero en adquirir su fisonomía es el lugar del otro que es, como se ha dicho, de donde el emisor toma el suministro signifiante.

En *El reverso del psicoanálisis* se nos ofrece la primera observación sobre el discurso “un aparato de cuatro patas, con cuatro posiciones,” que “puede servirnos para definir cuatro discursos básicos” (Lacan J. , El seminario de Jacques Lacan. Libro 17. El reverso del psicoanálisis, 1969-1970, 2008, pág. 18). Los cuatro discursos en cuestión, del Amo, Histérico, Universitario y del Analista, se obtienen de efectuar un cuarto de giro sobre los cuatro elementos intervinientes que se desplazan hacia otra posición.

El simple giro da lugar a una configuración completamente diferente respecto del saber debido a que todos sus operadores asumen lugares distintos. Por el momento nos limitaremos a enumerar dichas posiciones: Agente, Otro, Producto, Verdad, y los cuatro elementos: S_1 (significante amo), S_2 (saber), $\$$ (sujeto dividido) y producto a^{32} . Iremos desplegando las explicaciones poco a poco, conforme apliquemos las cuatro modalidades discursivas a cuatro obras de arte paradigmáticas del arte norteamericano.

Confiamos en que las sintéticas explicaciones sobre los dispositivos discursivos no hayan sido tan livianas como para dejar pasar inadvertido que, pese a los esfuerzos de Lacan por sacar al psicoanálisis de la mitología a la que Freud lo asoció a partir de Edipo, los matemas a los que el francés reduce las estructuras de las subjetividades (siempre respecto del conocimiento) acontecen, tienen, por tanto, una trayectoria. Su origen y sus historias emanan de su lógica inicial: el relato hegeliano que trama la relación humana a partir de la dialéctica amo/esclavo. Ese es el primer discurso, el génesis, un irreductible cuyos factores dan lugar, con sus desplazamientos, a nuevas configuraciones. Cinco en total, si a las cuatro mencionadas añadimos el Capitalista que Lacan teorizó al final.

Los discursos emergen en determinadas circunstancias de la historia del sujeto y se hacen apreciables en las épocas en que tales subjetividades se manifiestan, acaparando la atención. No quiere ello decir que el discurso asomado en determinado momento sea el que domine. El discurso que domina, bajo una faz u otra, es siempre el del amo, pues lo suyo es dominar y, a la postre,

³² Ver esquema de los 4 Discursos en el capítulo 5.1.6.7. El Discurso universitario: La Estatua de la Libertad.

como decíamos, la dialéctica de la servidumbre no es un génesis del que podamos remontarnos más allá.

Lo que los dispositivos discursivos lacanianos nos ofrecen es una visión subterránea sobre las posiciones de sus componentes: el gozo, el saber, el sujeto, y el resto, en el pasado y en el presente. Lo propio de la contemporaneidad, especialmente tomada entre sus términos artísticos, es la polifonía, o eso es lo que la idea general ha extendido. Lo moderno, lo académico y lo contemporáneo conviven eclécticamente bajo el régimen de este último paradigma. El foco de la discusión, por tanto, se sitúa en si ese paradigma se halla en el discurso que dice estar o no. Si sus elementos y posiciones son compatibles con su voz, con su palabra, con su semblante.

En esta investigación nos hemos propuesto estudiar el arte norteamericano sirviéndonos de su desarrollo discursivo. Hemos tomado como primer caso de estudio el de la Estatua de la Libertad, identificándolo como Discurso universitario, lo que nos ha servido tanto para describir el rasgo del pensamiento (la política) occidental, cuanto la particular genealogía de la subjetividad norteamericana. Ambas cosas son lo mismo, puede objetarse, y es cierto, salvo por el hecho de que los norteamericanos, que somos todos acá, como los griegos fuimos allá, no se han percibido nunca como amos sino como legítimos propietarios.

Una buena manera de entender el pragmatismo estadounidense es reparar en que se entiende a sí mismo como forma cultural condenatoria del discurso del amo. No se sitúa a salvo de su peligro. Por el contrario, es precisamente esa amenaza lo que da al pragmático su razón de ser: mantener el orden fuera del alcance del autoritarismo. Esta instalación positivista en el saber y el progreso tiene su punto ciego en el deseo que lo instiga.

No le falta razón a quien juzgue caprichosa, entonces, la consideración de la Estatua de la Libertad como la primera obra idiosincrásicamente norteamericana. Toda protesta, en este sentido, está justificada, máxime cuando hemos descrito hasta qué punto la obra es francesa, incluso en su estructura invisible. Pero ¡cuántos hijos no han ganado el aprecio social gracias a una

redacción, un dibujo, una escultura realizada en secreto por el padre! Estamos tentados a afirmar que toda emancipación³³ (Fasolino, Santiago, & Álvarez, 2021, pág. 188) se halla precedida de una suplantación, de una apropiación del discurso del padre (del amo). El hijo madura cuando asume la deuda. Sentir sobre la espalda la carga de la tradición y de la ley es lo característico de la subjetividad neurótica y de la estabilidad cultural. No vislumbrar tal carga, un síntoma.

Como se irá comprobando a lo largo de la lectura, esta investigación cree todavía en el decisivo papel del autor, defiende la participación de una subjetividad biografiada, singular, capaz de hacerse hablar en el lenguaje. Ese tipo de tramoya no es, creemos, el que se encuentra tras de la Estatua de la Libertad. De ahí que hayamos señalado a Bartholdi como modernamente decepcionante y, en cambio, contemporáneamente muy destacado. No abundamos más en ello. En cuanto a la participación norteamericana, es pronto para caracterizarla. Nos conformamos con corroborar la evidencia de que aquella temprana democracia encontró su lugar en sacar el máximo partido propagandístico a la pieza puesta en juego por Francia.

Hemos dejado para el final la capa que la iconografía tradicional ignora y las estéticas contemporáneas, por lo general, rescatan para sus interpretaciones: el territorio. No nos referimos al continente, ni a la demarcación política de la república, sino al reducido territorio de la Isla de Bedloe en la que la escultura descansa. Algunas leyendas situaron allí la voz de la musa que susurró a Bartholdi. Según esta mitología, fue la isla, con la bahía de la ciudad al fondo, en su primera travesía transoceánica, quien deslumbró e inspiró al artista francés para la construcción de una figura allí. Los bocetos de la colosal, elaborados en fecha anterior, y el propósito del viaje a Norteamérica, para tantear la viabilidad del proyecto, lo desmienten.

¿Revivió Bartholdi las sensaciones stendhalianas experimentadas dos décadas antes, en la ribera occidental del Nilo, frente a las gemelas de Memnón,

³³ Como muy oportunamente señala Carmine Fasolino, la emancipación no tiene tratamiento posible en la obra de Lacan. ¿Cómo podrían hacerlo desde una teoría que se propone nombrar y esclarecer las «determinaciones inconscientes»?

al imaginar sobre la isla de Bedloe su Libertad dando luz al mundo? Estrabón y Pausanias cuentan que la escultura sedente de Memnón, situada más al norte, afectada, ya en tiempos de los antiguos griegos, por erosiones y movimientos sísmicos, entonaba, al soplar el viento por entre sus grietas, el canto de las sirenas. Si escuchó una voz desde la borda Bartholdi, debió ser el estertor de algún reo que en la isla de Bedloe colgaban en la horca.

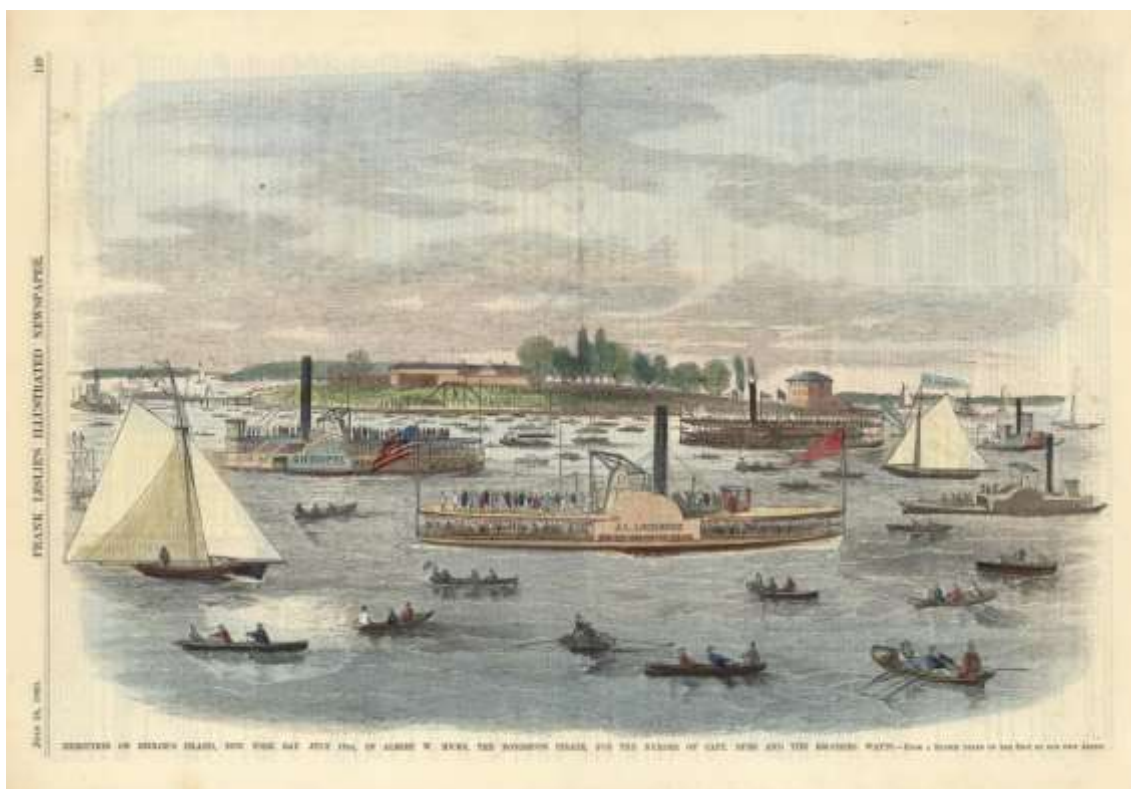


Fig. 22. Frank Leslie's Illustrated. (1860). *Execution on Bedloe's Island, New York Bay July 18th, of Albert W. Hicks, the Notorious Pirate, for the Murder of Capt. Burr and the Brothers Watts* [Xilografía coloreada]. Colección particular.

Como si de una sátira de Jonathan Swift se tratara, la de Bedloe en 1870 no era una isla virgen. Además del nombre que indicaba la existencia de una colonización y de un propietario, yacían en aquel pedazo de tierra, de apenas 59.558 metros cuadrados, los restos de una fortaleza llamada Fort Wood. La Guerra de Secesión estaba todavía fresca y la fortificación, bien conservada, daba fe de ello. Tras de la guerra había recibido diferentes usos, entre ellos, el de cadalso. El pintoresco grabado *Execution on Bedloe's Island, New York Bay July 18th, of Albert W. Hicks, the Notorious Pirate, for the Murder of Capt. Burr and the Brothers Watts*, publicado en el *Frank Leslie's Illustrated Newspaper* el 21 de Julio de 1860, nos suministra documentación gráfica de ello.

¿Y qué, si la isla albergó una fortificación? Así ha sido siempre, no nos llevemos las manos a la cabeza. Romanos, turcos, cristianos, alzaron sus templos con los sillares extraídos de las ruinas de las culturas caídas. Por donde quiera que mires, hoy, en las grandes ciudades: la cárcel, el matadero, el hospicio de ayer han sido empoderados y convertidos en museo, ministerio, centro de interpretación. ¿Nos dice algo concreto sobre la Estatua de la Libertad que su base fuera una fortificación defensiva?

Lo que quiera que nos diga no será todo. Algo del orden real no alcanza a ser significado. Las condiciones simbólicas de nuestro saber son inoperantes en el campo real. La verdad que buscamos es de orden inconsciente. Nuestro deseo de saber tropieza con un sustrato irrebasable. Acaso nos sea provechoso inteligir esa isla nunca virgen como aquella área que siempre es tomada por el amo en primer lugar. Y la voz de la sirena que nos atrae hacia allí, para desempeñar el papel del amo, como el señuelo que inicia la navegación hacia el otro.

Ocorre que el Discurso universitario sigue siendo el mismo: el del amo, sólo que es un amo moderno, el amo de la ciencia. Lacan se refiere a este Discurso universitario como el del amo pervertido. La iconografía utilizada por Bartholdi ha caracterizado a Libertad portando el saber. Un saber, por cierto, robado a los esclavos, y representado en la luz del fuego. En el Discurso del amo, este no sabe nada, se impone exigiendo que sea el otro quien se las ingenie a servir. Pero cuando el amo se hace moderno cree que su exigencia de amo está fundamentada, que emana de su saber, de ahí que la Libertad sea el producto del que no pueda prescindir. Se piensa que el saber no es un amo ni tiene amo y que la prueba incontestable de ello es que reparte libertad a discreción.

Pero, que no nos confundan las escalas: quien tiene la tarea de acarrear el saber, la nueva esclava, es Libertad. La antorcha-saber está ahora en posesión del amo que requiere de ciudadanos libres que la mantengan encendida en su puño victorioso.

¿A qué oscuridad combate esa luz?

Afirma dar luz a los cuatro vientos, a los siete continentes representados en los rayos de la diadema. Sin embargo, cuanto mayor es el caudal de luz, más oscuramente e inaccesible permanece la verdad. Si la Estatua de la Libertad es el Saber del discurso de la Universidad, el océano es la verdad de su denominador inconsciente. La ilusión del Saber es que algún día el producto de esa actividad científica y moral será el acceso absoluto a la verdad. Esa búsqueda de plenitud evidencia la intolerancia del amo moderno hacia la marca de nacimiento de todo sujeto, sobrevenida con su inserción en el lenguaje.

En su vivencia victoriosa sobre el amo destronado, el saber mantiene su liderazgo sobre el supuesto de una derrota ideal y definitiva del Gran Otro: la muerte, la oscuridad, la finitud regular del lenguaje. El destino de Libertad es impedir que el sol se ponga. Como recompensa a su trabajo mesiánico, el saber obtiene subjetividad. El producto del álgebra del discurso es el sujeto que se vive a sí mismo como mercancía glorificada por el esfuerzo y la conciencia.

Si la estatua nos conmueve, y así lo hace, es porque ha logrado fijar en piedra este momento clave del saber: su detención ante el goce de la muerte.

5.2. Parte II: EL EXPRESIONISMO HISTÉRICO

5.2.1. Historia de medio siglo

La investigación pone a partir de ahora su foco en Nueva York. En otros puntos de EE. UU., en Europa y en muchos lugares del mundo, de Oriente y Occidente, también se producen acontecimientos relevantes que contribuyen al desarrollo del arte contemporáneo, pero es en Nueva York donde se registrará, a finales de la década de 1940, un fervor artístico equiparable al del París de las vanguardias históricas. Los factores que dieron lugar a tan singular desplazamiento cultural fueron múltiples y de índole diversa. Una aclaración histórica de la evolución política de la nación norteamericana es necesaria pero no suficiente. Se exige además una indagación mítico-discursiva que ponga a la vista los motivos que originaron y consolidaron el nuevo paradigma.

Acometemos las pesquisas históricas en primer lugar para indagar, a continuación, en los engranajes mítico-discursivos. En tercer lugar, volcaremos la atención sobre las corrientes artísticas, sus conflictos y los autores que contribuyeron a la puesta en marcha de lenguajes revolucionarios, particularmente el expresionismo abstracto.

Ponemos ahora en el sumario aquellas expresiones más destacadas que han mostrado idiosincrasias típicamente estadounidenses, ya sea por su repertorio temático, por sus elementos icónicos, por el carácter político del ideario que ostentan o bien por su peculiar sensibilidad, como es el caso del jazz³⁴, género musical surgido en ese específico territorio por su confluencia racial, el eclecticismo de sus tradiciones, etc., sin dejar de mencionar el cómic, el *pulp fiction* y por supuesto el cine, entre otras muchas creaciones. El caso máximo de la Estatua de la Libertad manifiesta hasta qué punto el arte norteamericano tiene en su base la propaganda identitaria.

Sin embargo, no es exagerado afirmar que si el mundo entero tiene noticia de estas formas de comunicación propiamente norteamericanas es porque, tal

³⁴ Nos referimos aquí no sólo al género particular popularizado en la segunda década del siglo XX, sino a todas las modalidades que forman parte de su raíz y que surgieron a partir de la llegada de los esclavos africanos a los EE.UU. Algunos de los más destacados son: cajún, zydeco, blues y ragtime.

vez, la primera y la estratégicamente decisiva haya sido, para este pueblo, el arte de la publicidad.

La publicidad, como tal, tiene origen antropológico, relacionable con el trofeo de caza y de guerra. En tiempos ya de nuestra civilización occidental, los arcos de triunfo, los monumentos, las grandes fiestas han funcionado como recordatorios del poder. Con la invención de la imprenta, quienes ostentaban el poder encuentran un nuevo vehículo de control, cohesión y adoctrinamiento. El gran desarrollo de los medios publicitarios tiene lugar al compás del surgimiento de la clase burguesa, las colonizaciones, el tráfico transoceánico de mercancías y, en suma, son un factor decisivo en la formación de la sociedad de masas.

Como ya vimos, es en este contexto moderno de total devoción por el progreso donde surge el país de los EE. UU. No es extraño, por tanto, que sus expresiones más originales apoyen su mueca en la condición avasalladora de la publicidad, y no de un asunto cualquiera, sino del más crucial de todos ellos: la identidad nacional.

Posiblemente Ortega tenga razón: “La diferencia de caracteres, dada la homogeneidad de materia humana, es una diferencia de localización espiritual”. (Ortega y Gasset, *España Invertebrada*, 1962, pág. 5). Así, el norteamericano tendría instalado en el eje de su carácter la promoción de sí.

De dar por buena la hipótesis, lo genuinamente norteamericano sería, ni más ni menos, que el acto propagandístico. Lo que significa que la totalidad de valores y creencias representada en sus himnos, etiquetas y banderas no encontraría nada de particular al fondo de su último sustrato. A no ser, el rastro de un acto de alzamiento. Escribe Roland Barthes en sus *Mythologies*: “La idea de profundidad es, pues, general. No existe propaganda donde no esté presente”. (Barthes, 1999, pág. 94).

Pero a esa observación negativa, cierta o no, se le podría oponer otra que en lugar de subterfugio tomaría ese conjunto identitario como un resto de la operación semiótica general de esa cultura y tal vez de cualquiera.

Nos detenemos aquí y dejamos pendiente de confirmar esta idea que acaba de asaltarnos. En el horizonte de nuestra investigación queda interpuesta la demanda de averiguar hasta qué punto la identidad cultural de una comunidad es el resultado de una operación propagandística, de un esfuerzo por hacerse oír. Tanto más en una comunidad moderna caracterizada por la sociedad de masas. Hasta el momento en que tratemos de despejar el asunto, avanzaremos sobre la intuición de que el fundamento de la cultura norteamericana, aprehensible gracias al desarrollo acelerado por el progreso, permite ver las funciones de la operación en vivo y no a través de la visión retrospectiva, inevitablemente sesgada, de la historia, a la que hasta el momento habíamos tenido que recurrir desde los tiempos de Heródoto.

El medio de comunicación más efectivo de todos al iniciar el siglo XX era el cine, que consiguió muy pronto hacerse con el mercado internacional. El cine ofrecía dos ventajas esenciales frente a otros medios de expresión: la primera, que carecía de tradición, lo que autorizaba a los autores y productores a materializar casi cualquier ocurrencia y a ensanchar los límites de lo posible técnicamente, tanto como la fantasía lo permitiese; la segunda, el cine basaba su eficacia en mostrar a los ciudadanos de su tiempo, ya fueran ricos, pobres, ladrones o policías, lo que convierte de súbito a este en el medio más simpático de cuantos nunca se hubiera visto.

Esta doble prerrogativa mantuvo a los espectadores sorprendidos al menos dos décadas. Sin embargo, antes de que el *star system* pusiera en marcha su fábrica de estrellas, ya había productos típicamente americanos despertando los sueños y deseos de las clases acomodadas europeas.

La revista *Vogue* creada en 1892 por Arthur Baldwin Turnure comienza a marcar tendencia en Europa a partir de 1916, año en que se publica con regularidad en Gran Bretaña. La revista constituyó uno de los medios más pujantes a través del cual Norteamérica subió su cotización cultural en el viejo continente. Su liderazgo en el mundo de la moda desde aquel momento continúa hasta el presente. El ansia de novedades de la sociedad de masas europea tuvo un papel decisivo en la buena acogida de la publicación, pero sin duda fue la frescura de sus modelos, la singularidad de los diseños que mostraba y, por la

parte periodística, el tratamiento de los textos, portadas, paginación y, de forma muy notable, la inaudita libertad con que los fotógrafos realizaban sus reportajes.³⁵

La importancia de la fotografía frente a la ilustración con que hasta el momento se mostraba en las revistas ropa, sombreros, calzado y complementos fue definitiva en el desarrollo de la moda. A *Vogue* se sumó a partir de la década de los 30 *Harper's Bazaar*, tras de cuyo éxito estuvo el talento del ruso Alexey Brodovitch emigrado tras la revolución. Diseñador y fotógrafo, Brodovitch fue el director de arte de la publicación en sus primeros tiempos y formó a fotógrafos tan prestigiosos como Richard Avedon o el propio Irving Penn. Entre sus colaboradores hay figuras tan renombradas como Man Ray, Jean



Fig. 23. Cassandre. A. M. (1939). Portada del número de marzo de la revista *Harper's Bazaar* [Ilustración impresa]. Colección particular.

Cocteau, Raoul Dufy, Marc Chagall o Cassandre. Por la parte editorial, el éxito de esta nueva publicación se debió fundamentalmente a Carmel Snow, que se rodeó de los colaboradores más talentosos del momento desde Jean Cocteau a Andy Warhol, pasando por Truman Capote o Carson McCullers.

Cine, jazz, *pulp fiction*, revistas de moda, cómic, manifestaciones todas ellas que legítimamente los empresarios norteamericanos supieron convertir en típicamente estadounidenses. Pero si la estima norteamericana de sí misma como hacedora del cine era superior a la europea, no lo era tanto en lo relativo a las artes plásticas. La tradición europea pesaba como una losa para los artistas estadounidenses que trabajaban en esos años. A ello se sumaba la poca consideración que a los artistas norteamericanos les dispensaban museos y galerías, por no hablar de la escasa atención de los medios de comunicación, cuando no la mala crítica. En aquellos días, el valor del arte norteamericano

³⁵ Adolf de Meyer está considerado como el primer fotógrafo de moda de la historia. Inició su carrera en *Vogue* en 1913. Después de él siguieron Edward Steichen en la década de 1920, George Hoyningen-Huene, Horst P. Horst, Toni Frissell, y en los años 50 la figura sobresaliente de Irving Penn.

todavía provenía de su proximidad con el modelo europeo que orgullosamente reverenciaba. Lo de menos era si se trataba de esta o aquella corriente.

5.2.2. Desembarco de la vanguardia histórica

En una fecha inconcreta de 1911, cuatro jóvenes artistas norteamericanos, Jerome Myers, Elmer MacRae, Walt Kuhn y Henry Fitch Taylor discuten las maneras de conseguir oportunidades para mostrar sus obras. Los cuatro son conscientes de que para que ellos y sus compatriotas reciban el



Fig. 24. Desconocido. (1913). *International Exhibition of Modern Art, Chicago, 1913. The Cubist room* [Fotografía]. De dominio público.

aprecio del público, instituciones y coleccionistas deben desarrollar iniciativas que divulguen el arte moderno en general. Es así como desde ese momento hasta 1913, fecha en que tiene lugar la exposición del *Armory Show*, va madurando el proyecto de una muestra conjunta de

arte europeo y norteamericano. Artur B. Davies y Walt Kuhn viajan a Europa para recolectar obras que formarían parte tres meses más tarde del *Armory Show*.

El comité norteamericano había llegado a París tras visitar Colonia, La Haya, Berlín y Múnich, donde ya se habían visto sorprendidos por el arte que se estaba desarrollando. En París les sirvió de guía el pintor y crítico de arte Walter Pach. El estudio de *Lemaître à Puteaux* era el lugar de trabajo de Jacques Villon y Raymond Duchamp-Villon, a quienes Pach, residente en París desde 1907, conocía y admiraba. Aunque tenían noticia sobre la pintura de Marcel Duchamp, habían acudido al estudio por la obra de sus hermanos, en especial las esculturas de Raymond. Sin embargo, al encontrarse allí con los lienzos de Marcel, decidieron inmediatamente “tomarlos prestados” (Tomkins, 2019, pág. 219). Las obras en cuestión eran: *El rey y la reina rodeados de desnudos*

veloces, *Joven triste en un tren*, *Retrato de jugadores de ajedrez* y *Desnudo bajando una escalera*.

La expedición norteamericana llevaría también nueve pinturas de Villon y cuatro esculturas de Duchamp-Villon. De entre los muchos otros artistas que apabullaron a los norteamericanos hasta completar la “orgia de arte” (Brown, 1963, pág. 57) que vivieron en su aventura europea, hay que mencionar a Odilon Redon, Matisse, Picasso y Vincent van Gogh.

De vuelta en casa el problema consistió en encontrar espacio expositivo para la cantidad de arte atesorada para la muestra. Es en ese momento que la *Armory* pasará a la historia. En efecto, pese a llevar el nombre de *International Exhibition of Modern Art*, el evento será conocido como *Armory Show* por el emplazamiento donde tuvo lugar: 69º regimiento de la Guardia Nacional en Nueva York.



Fig. 25. Griswold, J.F. (1913). *The Rude Descending a Staircase* [Dibujo impreso publicado en *New York Evening Sun*].

La exposición abre sus puertas el 17 de febrero, y hasta el 15 de marzo de 1913 en que concluye no pasa un sólo día sin que sea objeto polémico de noticia. El gran público rechaza, en general, el nuevo arte, pero no faltan quienes lo defienden con entusiasmo. Tengamos en cuenta que la colección es desbordante en número de piezas y en diversidad de estilos. Pese a todo, comercialmente fue un éxito: de las 1.600 obras exhibidas se vendieron 300, lo cual, dada la radical novedad de la propuesta y la falta de preparación de los compradores, representó un indicio de apertura cultural. El historiador y crítico de arte Meyer Schapiro señala el impacto del evento y el compromiso en el que repentinamente se vio involucrado el espectador.

La *Armory Show* fue una experiencia estimulante para el público que en ella se vio asumiendo un nuevo papel. Más que nunca hasta entonces, tenía que juzgar un arte que le era desconocido y difícil de comprender. No estaba preparado para juzgar la selección realizada (...) Por medio de la *Armory Show*, el arte moderno irrumpió entre el público como si se tratase de una cuestión política controvertida que exigiera una solución precisa. (Schapiro, *El arte moderno*, 1988, pág. 115).



Fig. 26. Matisse, H. (1907). *Nu bleu, Souvenir de Biskra* [Pintura]. Baltimore Museum of Art, Baltimore.

Las reacciones entre los artistas también fueron encontradas. La crispación no se limitó a los sectores más conservadores. Se atribuye a estudiantes de Instituto de Arte de Chicago, a su paso del *Armory Show* por la ciudad, la quema de una reproducción de la pintura de Matisse *Nu bleu, Souvenir de Biskra*. ¡De Matisse, que era un sensualista empedernido! Conforme a lo recogido por el periodista Tyler Green: “They held a mock trial of “Henry Hairmattress” for his sins against art. The students ‘charged’ Matisse with “artistic murder, pictorial arson, artistic rapine, total degeneracy of color, criminal misuse of line, general aesthetic aberration, and contumacious abuse of title.” (Green, 2010).³⁶

Lo cierto es que los iconoclastas, como suele ocurrir, demostraron tener ojo crítico, ya que esta es la pintura que hizo cambiar la manera de entender la

³⁶ Celebraron un simulacro de juicio de ‘Henry Hairmattress’ (“colchón de pelo”, apodo aplicado al pintor basado en un juego de palabras con su apellido) por sus pecados contra el arte. Los estudiantes ‘acusaron’ a Matisse de “asesinato artístico, incendio pictórico, rapiña artística, degeneración total del color, uso criminal de la línea, aberración estética general y abuso contumaz del título.

representación. Está probado que fue la inspiración de *Las señoritas de Avignon* que Picasso empezó a pintar en junio de 1906 y julio de 1907. La pintura de Matisse produjo un gran revuelo también en París cuando se mostró en la Sociedad de Artistas Independientes donde el pintor español la contempló.

La presión gremial era tan fuerte que la asociación que había promovido la exposición se disolvió al año siguiente y algunos de los pintores más avanzados de la *Ashcan School*³⁷ como John French Sloan y George Luks, alzaron la voz contra la vanguardia.

Tengamos en cuenta que el objetivo de la muestra era promover el negocio del arte norteamericano, y lo que ocurrió fue todo lo contrario. Sus promotores, entusiasmados por lo que encontraron en Europa, terminaron convirtiendo la exposición en una avalancha de vanguardia europea. De manera que ciertas protestas estaban justificadas ya que, de la noche a la mañana, a consecuencia de la muestra de *Armory Show*, los artistas norteamericanos fueron considerados pueblerinos pasados de moda. El trampolín construido con entusiasmo por los representantes del arte norteamericano se había convertido en su guillotina.³⁸

³⁷ A la denominación del movimiento artístico *Ashcan School* contribuyeron directamente Alfred Barr, que fue quien así bautizó a los pintores que componían el grupo, en su libro editado junto a Holger Cahill *Art in America in Modern Art*, publicado en 1934, e indirectamente *George Santayana* por ser este quien subrayó el peso que en la cultura norteamericana tenía la *Genteel Tradition*. En efecto, es en oposición directa a esta tradición gentil puritana proveniente de los colonos ingleses, representada en ese momento por el aburguesado impresionismo norteamericano, que se suele caracterizar a estos pintores como retratistas de la vida proletaria en las calles de la gran ciudad. Los artistas en cuestión fueron: William Glackens, George Luks, Everett Shinn, John French Sloan y Robert Henri que formó y lideró el llamado *The Eight*, así llamado no por el número de sus miembros sino por el año en que fue fundado, 1908.

³⁸ Milton W. Brown relata en *The Story of the Armory Show* (Brown, 1963) las reticencias a dar información del evento, que todavía los principales artífices del *Armory Show* mostraron 40 años después de la celebración: "I visited Kuhn to talk to him about his art and the role he played in the organization of the Armory show. At that time he told me there were no extant records of the Association or the Exhibition. Similarly, Elmer MacRae, the treasurer, in a letter of November 29, 1951, to Mr. Bernard Karpel, librarian of the Museum of Modern Art, denied having anything in his possession that would be new to the Museum. However, the very material which was supposed not to exist, the records of the Association and the Armory Show, have recently come to light". (Brown, 1963, pág. 16):
Visité a Kuhn para hablar con él sobre su arte y el papel que desempeñó en la organización del *Armory Show*. En ese momento me dijo que no existían documentos de la Asociación ni de la Exposición. De manera similar, Elmer MacRae, el tesorero, en una carta del 29 de noviembre de 1951 al Sr. Bernard Karpel, bibliotecario del Museo de Arte Moderno, negó tener algo en su poder que fuera de interés para el Museo. Sin embargo, el mismo material que se suponía que no existía, los registros de la Asociación y el *Armory Show*, hasalido a la luz recientemente.



Fig. 27. Cézanne, P. (1869-1870). *Paul Alexis lisant à Émile Zola* [Pintura]. Museo de Arte de São Paulo, São Paulo.

Por otro lado, desde el último tercio del siglo XIX, en Europa, el naturalismo encabezado por Émile Zola ya había sentado las bases de la posición ideológica contra los formalistas representados entonces por el postimpresionismo. Es conocida la distancia política entre el autor de *Germinal* y Cézanne que terminó en la

ruptura de una amistad de treinta años³⁹. Sólo así podemos entender el brusco rechazo a la vanguardia de un pintor declaradamente socialista como Sloan, cuyas escenas de Nueva York aspiraban a despertar conciencias.

La muestra traída de Europa evidenciaba el flagrante desfase que el arte norteamericano llevaba respecto a las vanguardias, lo que hirió tanto a los academicistas que seguían caminos ya existentes como a los que se tenían por modernos pero que se mantenían leales a algún modo de figuración. Unos y otros, que habían vivido en los opuestos bandos de pintura decorativa y pintura comprometida, se vieron conglomerados por efecto del *Armory Show* en una amalgama de artistas anticuados.

La *Armory Show* fue a Boston y Chicago propagando así el efecto desconcertante de la vanguardia por todo el país. Sin embargo, fue en Nueva York, con más de 83.000 visitantes, donde prendió la mecha de un cambio inevitable en el arte.

La situación en EE. UU. era bastante distinta a la de Europa. Por un lado, había un casi completo desconocimiento de la vanguardia, siendo el

³⁹ Se han dado múltiples explicaciones a la ruptura entre ambos artistas acontecida tras la publicación en 1886 de *La obra*. En esta novela Zola realizaba un retrato muy negativo del pintor protagonista, evidentemente basado en Cézanne. Sea este u otro el detonante de la toma de distancia entre ambos, lo cierto es que los dos artistas se hallaban en esferas ideológicas y espirituales antagónicas. Esta misma oposición es la que fundamenta la posición de los realistas sociales durante la Depresión, a diferencia de los regionalistas. Abundaremos en ello llegado el momento.

neoimpresionismo, como hemos señalado, la escuela más actualizada; por otro, no existía una oposición tan severa como en Europa entre las instituciones académicas y los artistas que no seguían su ortodoxia. Lo cual, en definitiva, supuso que tras la divulgación de la Vanguardia efectuada por *Armory Show*, el mercado norteamericano experimentara una tibia apertura a las novedades venidas de Europa.

En el terreno de la creación, las aportaciones norteamericanas, no obstante, se hicieron esperar. Vinieron, en la mayoría de los casos, al menos en la primera hornada, finalizada la I Guerra Mundial, de mano de ciudadanos extranjeros. A este respecto, Meyer Schapiro explica el considerable retraso norteamericano en el desarrollo de la modernidad en las artes por efecto del carácter provinciano del país.

Theodore Roosevelt en una reseña crítica, aunque no hostil, de la exposición, respondió que, por su parte, prefería una alfombra navajo en el cuarto de baño. (Schapiro, *El arte moderno*, 1988, pág. 119).

Y, más adelante, en el mismo texto.

España, en pleno ocaso histórico, contribuiría con Picasso y Gris, y posteriormente con Miró, mientras que Estados Unidos y Gran Bretaña no produjeron durante esos años ninguna figura de relieve mundial. (Schapiro, *El arte moderno*, 1988, pág. 131).

En el viejo continente fluía la agitación cultural por la diversidad de medios que secularmente se habían ido gestando, desde las tertulias de café, hasta los museos, pasando por las publicaciones, sin olvidar los barrios donde muchos artistas habitaban e intercambiaban influencias.⁴⁰ En EE. UU., por el contrario, no había museos estatales ni ministerios que promovieran específicamente la

⁴⁰ *Bateau-Lavoir*, situado en el número 13 de la calle Ravignan, en Montmartre, tal vez sea el más emblemático. Por allí tuvieron talleres, residencias y tertulias desde finales del siglo XIX hasta la Primera Guerra Mundial decenas de artistas desde Gauguin a Modigliani pasando por Matisse o Brâncuși. Es memorable la presencia de Max Jacob como uno de los numerosos visitantes que contribuyeron a la comunicación entre las artes. Fue en el *Bateau-Lavoir* donde Picasso pintó y presentó al público *Las señoritas de Avignon*, en 1907.



Fig. 28. Pinkham Ryder, A. (1875). *Spirit of Autumn* [Pintura]. Columbus Museum of Art, Columbus.

actividad artística, únicamente la *National Academy*, una sociedad particular ubicada en Nueva York. Fue esta sociedad la que llevó a EE. UU. la exposición de los impresionistas a la gran manzana en 1886.

En opinión de Meyer Schapiro, el signo de la pintura estadounidense hasta el *Armory Show* debe interpretarse tanto por lo que en esta gran exposición impresionista pudo verse como por los grandes agentes del cambio pictórico que allí estuvieron ausentes: Van Gogh, Gauguin, Seurat y Cézanne. Esta carencia condicionó el desarrollo de la pintura norteamericana.

su diagnóstico, pero no fueron estas las únicas rémoras del mercado norteamericano. Existieron excepcionales artistas que deberían ostentar los puestos más destacados de la historia de la pintura norteamericana cuya obra



Fig. 29. Hartley, M. (1936). *The Old Bars, Dogtown* [Pintura]. Whitney Museum of American Art, Nueva York.

pudo verse y tuvo su notoriedad en vida, pero cuyo exceso de personalidad artística supuso también un problema para las políticas culturales del país que, en ese momento, precisaba de material simbólico simplificado y manejable. Los historiadores del arte deben enmendar esta injusticia

atendiendo sus obras y divulgándolas.

Entre los más grandes pintores norteamericanos de final de siglo XIX tendría que escribirse el nombre de Albert Pinkham Ryder. Su nombre debiera figurar junto a Odilon Redon y a no mucha distancia de William Blake. Entre los modernistas inclasificables de los tiempos duros de entreguerras, Marsden Hartley es un artista grandioso, de una sensibilidad sin precedentes, un adelantado. La obra de ambos debe disfrutarse. Merecen ser tratados como los grandes maestros que fueron. A estos nombres habría que añadir otros que viajaron a Europa, como Max Weber, y aún otros que como los escritores de la

generación perdida llevaron la forma de ser norteamericana a los cafés de París operando como vórtices de la vanguardia europea. Es el caso de Jules Pascin. Afortunadamente hay muestra del trabajo de todos ellos disponible en internet que nos permite dispensarles la atención que las instituciones por el momento no les brindan.

Es obligado destacar las figuras sobresalientes de Morton Livingston Schamberg y Charles Sheeler, iniciados ambos en la pintura de la mano del impresionista norteamericano William Merritt Chase. Los dos norteamericanos viajaron juntos a Europa en 1908 donde además de estudiar el arte renacentista italiano se sumergieron en las vanguardias parisinas y participaron en *Armory Show*. Se trata de dos artistas modernistas de primer orden que además de demostrar su personal manejo del fauvismo y del cubismo iniciaron



Fig. 30. Sheeler, C. (1922). *Skyscrapers* [Pintura]. Colección particular.



Fig. 31. von Freytag-Loringhoven, E. (1917). *God* [Ready-made]. Museum of Fine Arts, Houston.

su propia tradición al incorporar la fotografía como uno de sus lenguajes. El desarrollo experimental y autodidacta de esta disciplina hizo girar su pintura hacia el preciosismo, estilo del que fueron pioneros. Livingston Schamberg, por su parte, una vez de vuelta en EE. UU. siguió la estela de Duchamp y Picabia realizando pinturas de objetos industriales. De esa época, concretamente 1919, ha sobrevivido un provocador ensamblaje dadaísta titulado *God*.⁴¹

Hubo un grupo de artistas que, tal vez por no sentirse aludidos, reaccionaron ante lo exhibido en *Armory Show* al margen de los aspavientos del rechazo o la aceptación incondicional. Es muy posible que el eclecticismo tuviera también efectos muy positivos sobre ellos: los ilustradores y artistas gráficos norteamericanos. Estos autores menores que, además de verse representados por creadores de su gremio, comprobaron cómo ciertas experimentaciones relacionadas con el movimiento que a ellos también incumbían estaban siendo investigadas por cubistas, futuristas y vorticistas.⁴²

La presencia de ilustradores en la muestra, además, confirma la mentalidad vanguardista de los promotores. No en vano Walt Kuhn, además de pintor de caballete, trabajaba como ilustrador comercial colaborando con viñetas y series humorísticas para la revista *LIFE*. El hecho tiene su trascendencia en una investigación como esta que pone el foco en la introducción de la viñeta y la imagen comercial en el mercado norteamericano como uno de los actos clave de la constitución del arte posmoderno. Y Kuhn no fue el único. George Luks, que presentaba en el *Armory Show* su pintura callejera de la ciudad de Nueva

⁴¹ Esta obra firmada, conjuntamente, por Livingston y la baronesa Elsa von Freytag-Loringhoven es según el mayor biógrafo de Warhol, Blake Gopnik, una de las pruebas de la influencia dadaísta del artista quien realizó un dibujo tomando la tubería-escultura como modelo. Para saber más sobre la llamada Baronesa dadaísta norteamericana, poetisa, inventora del arte póvera y posible coautora de la obra *Fuente* (1917), atribuida en solitario a Duchamp, existe abundante documentación en la Universidad de Maryland.

⁴² El caso de *Desnudo bajando una escalera* de Duchamp lo evidencia. "Looking at Duchamp's painting, we see an artist who is actually working on a very similar project to many cartoonists of the time: "both are struggling to create a new visual language that can communicate them in a static medium, and the influence of Muybridge's experiments with motion and photography can be seen in each. Duchamp, like contemporary cartoonists, is trying to show movement over time and through space in the picture plane" (Suiter, 2020): Ambos luchan por crear un nuevo lenguaje visual que pueda comunicarlos en un medio estático, y en cada uno se puede ver la influencia de los experimentos de Muybridge con el movimiento y la fotografía. Duchamp, como los dibujantes contemporáneos, intenta mostrar el movimiento en el tiempo y a través del espacio en el plano pictórico.

York, había nutrido sus formas en su obra como ilustrador. Ted Suiter recoge la siguiente observación de Robert L. Gambone (Gambone, 2009):

Rather than forming a preliminary or preparatory footnote to his more well known and successful career as a painter, the journal, book, and newspaper graphics of George B. Luks remain important precisely because they constitute a prime locus where he developed and worked out attitudes and ideas that shaped his entire career. (Suiter, 2020).⁴³

En el fondo, parte de la indignación de artistas muy competentes era consigo mismos por no haber sabido identificar cuál era la tradición sobre la que fundamentar su personalidad. De entre los ortodoxos, uno de los primeros en lograrlo fue Milton Avery.



Fig. 32. Avery, M. (1945). *Seaside* [Pintura]. Colección particular.

5.2.3. Primeras tentativas de museo moderno

Desde 1913 hasta el Crack del 29, la atención dispensada por el mercado norteamericano era casi inapreciable al arte moderno europeo. Los coleccionistas y galeristas que mantuvieron una discreta actividad cultural y mercantil en torno a los artistas de vanguardia del otro lado del océano podían contarse con los dedos de una mano.

Entre ellos, los principales fueron el fotógrafo Alfred Stieglitz, muy activo desde principios de siglo hasta los años 40. Stieglitz promovió varias publicaciones y muestras de fotografía, especialmente desde sus galerías *291*, *Intimate Gallery* y *An American Place*. También fue una figura destacada Walter

⁴³ Lejos de ser una nota al pie de página preliminar o preparatoria a su bien conocida y exitosa carrera como pintor, la revista, el libro y los dibujos de los periódicos de George B. Luks siguen siendo importantes precisamente porque constituyen el lugar principal donde desarrolló actitudes e ideas que dieron forma a toda su carrera.

Arensberg, que llegó a formar una gran colección de arte y apoyó a artistas tan vanguardistas como Duchamp.

El signo político de la década de los 20 era poco abierto a esta clase de manifestaciones artísticas, en parte por falta de interés cultural, consecuencia de una actitud aislacionista, en parte por un explícito giro reaccionario tras el fracaso de las políticas del presidente Wilson. Las dos legislaturas republicanas que le siguieron mantuvieron a las instituciones artísticas casi completamente impermeables al influjo cultural europeo.

Podría decirse que el segundo capítulo de la vanguardia norteamericana no se escribió hasta que Cézanne pudo conocerse, lo que no sucedió hasta 1922, por medio de la exposición que el Museo Brooklyn dedicó al pintor.

Detengámonos aquí. Así como el agua dulce del río Almont discurre por entre los pilares del *Puente de Maincy* (1879-1880), en el cuadro de Cézanne, se encauza el torrente de las vanguardias europeas por los ojaes de los museos norteamericanos. El modo, por tanto, en que estas instituciones se dieron forma a sí mismas a partir del arte revoltoso que les sacudía permite que observemos las condiciones de posibilidades que los museos impusieron a las revoluciones expresivas europeas y, por ende, a las prácticas nativas derivadas de ellas.

Fueron muchos los dispositivos que participaron en el proceso de la institucionalización del arte moderno en Norteamérica, reseñaremos los museos que realizaron una tarea más notable en la divulgación del arte moderno en Nueva York. El Whitney, el museo de Brooklyn, el de Artes Vivas de la Universidad de Nueva York, el *Objective Painting*, luego museo Guggenheim y, por supuesto el MoMA. Por su carácter vanguardista también dedicaremos unas palabras a *The Wadsworth Atheneum*, en Hartford, Connecticut.

Aunque abrió sus puertas en la tardía fecha de 1931, el Museo Whitney de Arte Estadounidense debe ser mencionado como el primero, ya que inició su apoyo y divulgación del arte moderno en 1918 a través de su *Whitney Studio Club*, una galería puesta en marcha por la escultora y coleccionista Gertrude Vanderbilt Whitney.

El *Studio Club* se disolvió en 1928 porque había crecido mucho y había cumplido su objetivo de impulsar a jóvenes vanguardistas. Whitney quiso entonces regalar la serie de obras reunidas en esos

años al *Metropolitan Museum of Art* pero, posiblemente, porque se trataba de una colección numerosa y toda ella moderna, el museo la rechazó, lo que animó a Whitney a abrir un museo que la albergara. Esto sucedía en 1931, bajo la dirección de Juliana Force, colaboradora de Whitney en el *Studio Club* y responsable de la primera muestra de arte popular de los EE. UU. El apartamento de Force fue de hecho la sede del museo Whitney durante los meses previos a la inauguración que se demoró por la remodelación del edificio en que se instaló.

Finalmente, la colección se organizó en once grandes salas. Constaba de 400 pinturas de artistas estadounidenses de 1880 a 1930 con colecciones de escultura, pintura y grabados. Dio una gran importancia a las publicaciones y para el momento de su apertura ya tenía preparados 20 monografías, debates y conferencias.

El Museo Brooklyn ejemplifica muy bien la etapa de tímida apertura inicial al modernismo, vinculada al desarrollo urbanístico de la ciudad. El museo, que se había inaugurado en 1897, como una parte del Instituto de Artes y Ciencias de Brooklyn, consiguió en 1920 atraer la atención de la población de Manhattan, hasta ese momento bastante apartada del barrio de Brooklyn, gracias a la



Fig. 33. Kadel, G. and Herbert, E. (1921). *Gertrude Whitney Sculpting* [Fotografía]. Publicado en *Vanity Fair*.

apertura de una estación de metro. Junto con Cézanne, el museo Brooklyn mostró abundante obra de Matisse.

La asilvestrada introducción de los principales hitos vanguardistas en los EE. UU., entre otras anomalías, acogió el surrealismo antes que el psicoanálisis. Duchamp vivía en Nueva York y había realizado su primer *ready made* cuando Freud todavía permanecía inédito en EE. UU. Este dato tal vez explique con mayor elocuencia el rumbo del arte contemporáneo norteamericano que algunos voluminosos tratados sobre el tema. *La interpretación de los sueños* causó gran furor desde que en 1915 fue publicado y durante más de una década. Según nos relata Dore Ashton: “Hasta bien entrados los años 40, la interpretación de los sueños en reuniones sociales era un deporte corriente”. (Ashton, 1988, pág. 58).

La primera remesa de surrealistas, no obstante, obtuvo una acogida entusiasta pero minoritaria, reservada únicamente a la *intelligentsia* que frecuentaba las escasas galerías dedicadas a ello y a sus publicaciones. El pintor que verdaderamente cautivó a los jóvenes artistas norteamericanos fue Miró, lo cual, desde Europa, se observa con cierta perplejidad, ya que para un europeo Miró es el menos surrealista del grupo. La obra del español pudo admirarse también en el Museo Brooklyn en la temprana fecha de 1926, habida cuenta de que el movimiento no se fundó hasta el 15 de octubre de 1924.⁴⁴ En el Brooklyn también se presenció obra de Mondrian, que para esa fecha de 1925 ya había absorbido el cubismo y se encomendaba a la geometría sintética que conocemos.

The Museum of Living Art fue el primero que ofreció a los neoyorquinos la oportunidad de contactar con el cubismo europeo. Los artistas norteamericanos que lo practicaron antes de 1936 lo hicieron posiblemente gracias a que desde 1927 y hasta 1942 se instaló en la Universidad de Nueva York la *Gallatin Collection*, con abundantes obras cubistas.

⁴⁴ El posterior desarrollo del surrealismo hubo de esperar casi una década en calar y dar pruebas de su influencia. Volveremos a ello con ocasión de la llegada de Roberto Matta a Nueva York y la influencia que sus biomorfismos tuvieron sobre los expresionistas abstractos.

No obstante, como tendremos ocasión de comentar más adelante, si los norteamericanos recortaron las aristas del cubismo, no fue tanto por librarlas de las impurezas revolucionarias cuanto porque los EE. UU. mantenían intacta una fe en el progreso que en Europa hacía décadas se tambaleaba. Albert Eugene Gallatin, nacido en Pensilvania en 1881, fundó *The Museum of Living Art* como depósito de su colección de arte francés y estadounidense cuando su apartamento de *Park Avenue* ya no podía albergarlas. Era un hombre rico y de buena



Fig. 34. Gallatin, A. E. (1943). *Untitled* [Pintura]. Colección particular.

familia que había adquirido las obras personalmente acudiendo a los estudios de los artistas. La ubicación de su colección en la Universidad de Nueva York respondía a su deseo de poner a disposición de todo ciudadano lo que hasta el momento estaba reservado a una élite. Gallatin fue además un notable pintor formado con Robert Henri que, fascinado por la obra de Braque y Juan Gris, realizó un buen número de obras cubistas.

Un par de años más tarde, Arthur Everett "Chick" Austin Jr. se hizo cargo de uno de los museos más antiguos de Norteamérica, el *Wadsworth Atheneum*, fundado en 1844 por el artista y mecenas Daniel Wadsworth con el fondo de la *American Academy of the Fine Arts*, adquirida a tal fin. Sin duda el museo más avanzado de esa segunda mitad de la década de los 20. Su colección, muy dispar, nutrida por piezas de toda índole, desde revólveres cedidos por Elisabeth Jarvis, esposa del fabricante de armas Samuel Colt, a tablillas babilónicas, porcelanas chinas, grabados de Goya y obras de Caravaggio, Dalí, Gauguin, Miró, Strozzi, Tintoretto, Van Dyck y Zurbarán, donadas por otras grandes fortunas. Tras la Segunda Guerra Mundial los fondos incluyeron algunos maestros impresionistas, artistas americanos modernos y expresionistas abstractos.

A partir de 1927 y hasta 1944 el museo experimentó un burbujeante impulso con la puesta en la dirección de Arthur Everett "Chick" Austin Jr. Con experiencia como arqueólogo en Egipto y Sudán, y posgrado en Bellas Artes en Harvard, el joven Austin Jr., con sólo 26 años, emprendió una revolucionaria gestión del museo. Austin Jr. fue responsable de la primera exposición barroca de pintura italiana realizada en Estados Unidos en 1930, de una muestra clave de obra surrealista llevada a cabo un año más tarde, y de dar a conocer la obra de Pablo Picasso en 1934, adelantándose a la memorable retrospectiva que MoMA dedicó al pintor en 1939.

The Wadsworth Atheneum es un caso muy presente todavía hoy de voluntad museística avanzada, lastrada por una estructura arcaica tanto en sus fondos como en su arquitectura. La culminación en la musealización de la vanguardia artística llevada a cabo por el MoMA debe mucho a las arriesgadas apuestas de Austin Jr. pero su visión multidisciplinar del arte no encontró desarrollo institucional hasta finales del siglo XX.

Tras el *Armory Show*, el segundo gran hito del arte moderno en Norteamérica, de enorme trascendencia para el desarrollo del arte contemporáneo, tanto en EE. UU. como en Europa, fue la creación del Museo de Arte Moderno (MoMA). Quince años después del estallido del polvorín del *Armory Show*, al fin un museo encontraba una fórmula divulgativa adecuada para dar a conocer el arte moderno en Norteamérica.

Fue Alfred H. Barr, otro joven docto tan insurrecto como Austin Jr., quien se hizo cargo de la dirección en 1929 y en poco tiempo inauguró con éxito el MoMA. Dos años antes de acometer esta decisiva tarea viajó por Europa para recopilar material para una tesis doctoral que nunca llegaría a realizar. En su viaje visitó museos, iglesias, fábricas y la segunda sede de la *Bauhaus* en Dessau (1925), fundada en Alemania por Walter Gropius en 1919, donde conoció a László Moholy-Nagy, Herbert Bayer, Joost Schmidt, Marcel Breuer, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Lyonel Feininger, Oskar Schlemmer, Paul Klee y Josef Albers, maestros e ideólogos de la vanguardia racionalista cuyo espíritu marcó la forma de ver el arte de Alfred Barr.

También contempló algunas muestras de los trabajos arquitectónicos más renovadores del momento, como el complejo de viviendas diseñado por el arquitecto expresionista Bruno Taut. El viaje de Alfred Barr reforzó su convicción de la necesidad de divulgar las distintas formas y géneros del arte moderno, cosa que puso en práctica tanto como le fue permitido durante su dirección del MoMA, desde 1929 hasta 1943.⁴⁵

La tarea desarrollada por Alfred Barr a lo largo de estos años fue de una enormidad que excede las posibilidades de hacerle justicia en unas pocas líneas. Para dejar constancia de ello, enumeramos alguna de las exposiciones realizadas: *Vincent Van Gogh, Cézanne, Gauguin and Seurat* (1929), *Painting and Sculpture by Living Americans*, *German Painting and Sculpture* y *Henri Matisse*, las tres en 1931. Una retrospectiva dedicada a Edward Hopper, en 1933.

Y, en los años siguientes, las famosas exposiciones dedicadas al cubismo, y al surrealismo, entre otras, de las que hablaremos en seguida. Así mismo fue un prominente crítico e historiador del arte, entre cuyos libros hay que mencionar *Picasso: Fifty Years of His Art* (1946), *Matisse, His Art and His Public* (1951), *Cubism and Abstract Art* Cambridge: Belknap Press (1986), *Art in America in Modern Times* (1934) y *Defining Modern Art: Selected Writings of Alfred H. Barr, Jr.* (1986)⁴⁶. A Alfred Barr se le acusó, sin embargo, de centrar su energía en el arte europeo dejando de lado el arte norteamericano

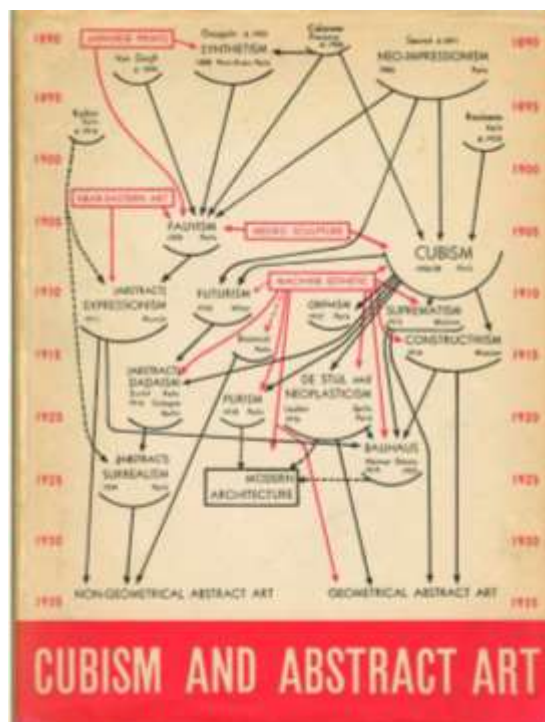


Fig. 35. Barr, A. (1936). *Cubism and abstract art exhibition MoMA catalogue* [Ilustración impresa]. Archivo digital Whitney Museum of American.

⁴⁵ En la tercera parte de esta investigación revisaremos la política de Alfred Barr y las discrepancias que le llevaron al cese en la dirección del museo. Barr siguió trabajando en el MoMA, con otras funciones, hasta 1968.

⁴⁶ Con edición en castellano publicada por Alianza.

y es cierto que la representación de lo que estaba produciéndose en EE. UU. era clamorosamente menor que lo llevado a cabo al otro lado del Atlántico. Una buena parte de las críticas vertidas sobre Alfred Barr provienen de un recelo, muy presente desde principios de siglo, que consideraba antiamericano todo aquello que no exaltaba explícitamente lo autóctono.⁴⁷

Responsabilidad enteramente de Barr es, no obstante, el sesgo y la jerarquía de valores que estableció en el comisariado de las exposiciones, en las adquisiciones para las colecciones del MoMA, así como en la consiguiente idea que de ello extrajo el público norteamericano. Preferentemente para bien pero también para mal, la política de Barr tuvo repercusión directa en la asimilación del arte europeo de vanguardia en EE. UU. y en el estímulo de ciertos artistas americanos en detrimento de otros. El siempre insobornable látigo de Barnett Newman no dudó en fustigar tales injusticias cuando tuvo ocasión. Particularmente explícito fue en su carta al director enviada al MoMA a propósito de la adquisición llevada a cabo por el museo, en 1953, de *Álamos en Giverny* de Monet.

¿La institución que durante un cuarto de siglo ha sostenido la falsa historia de que el arte moderno comenzó con Cézanne teme admitir ahora que está cambiando de postura? ¿El museo que, entregándose al mito del postimpresionismo inventado por el crítico Roger Fry, ha difundido la teoría de que los impresionistas eran fracasados –meros experimentadores– renuncia ahora a esta política? (...) El público americano exige una respuesta. (Newman, 1990, pág. 77).

Barnett Newman tiene razón y, por paradójico que resulte, ya que el neoimpresionismo representó durante las dos primeras décadas del siglo XX la tendencia dominante comercial y de moda en su país, algunos de los grandes maestros impresionistas permanecían sin tomarse en serio en EE. UU. todavía a mediados del siglo XX. Por otro lado, en efecto, Cézanne había sido encumbrado, pero no sólo por Roger Fry: fue Meyer Schapiro quien con sus escritos y lecciones cinculó en bronce su figura de primer moderno.

⁴⁷ Las tornas cambiarán a finales de la década de los 40 en que se acusaría a Alfred Barr de todo lo contrario por tratar de conseguir el apoyo de la prensa para el arte expresionista abstracto. Ver punto 5.3.2.6.1. Alfred Barr en el MoMA.



Fig. 36. Desconocido. (C. 1946). *Hilla Rebay in her studio at Franton Court* [Fotografía]. Archivo de Hilla Rebay von Ehrenwiesen.

En 1939, cuando la vanguardia norteamericana ya tenía bastante camino andado, abrió sus puertas *The Museum of Non-Objective Painting*, embrión del que en 1949 llevaría el nombre de Museo Solomon R. Guggenheim. Durante su primera etapa funcionó bajo la estricta dirección de la artista Hilla von Rebay, lo que frenó un tanto el desarrollo de lenguajes ajenos al canon abstracto, ya entonces demasiado estereotipado. La apertura a nuevas corrientes de la vanguardia se inició a partir de la incorporación a la dirección de James Johnson Sweeney, en 1953, uno de los descubridores de Pollock, asesor del MoMA desde hacía casi dos décadas y crítico reconocido.

5.2.4. Europeos refugiados

Museos aparte, la otra gran línea de fuerza por la que se llevó a cabo la modernización del arte norteamericano en la década de los 30 no tuvo forma de hito ni de institución. Fue más bien una lluvia fina perpetrada por las figuras carismáticas de la vanguardia europea emigrada a los EE. UU. Un considerable número de los artistas refugiados en el país de las oportunidades procedía de la *Bauhaus*, disuelta en Europa, como consecuencia de la toma de poder de Hitler, en 1933. Dos de las grandes figuras de esta escuela fueron Josef Albers, que se convirtió en uno de los primeros profesores de *Black Mountain* en Carolina del

Norte,⁴⁸ y su gran amigo y compañero de proyectos Moholy-Nagy, quien tras un intento de refundar la *Bauhaus* en Chicago, en 1937, se hizo cargo del Instituto de Diseño de Chicago,⁴⁹ un año más tarde.

Una vez establecidas estas dos escuelas, otros artistas europeos siguieron a los pioneros de la *Bauhaus* para instalarse provisional o definitivamente en EE. UU. como profesores, dibujantes, artistas, escenógrafos, diseñadores industriales... La influencia de estos artistas sobre los estadounidenses y de la cultura norteamericana sobre aquellos es permanente en esos años.

La representación surrealista fue también numerosa a partir de 1931, año en que tienen su primera exposición colectiva en el ateneo *Wadsworth Atheneum* en Hartford, Connecticut, en la que se exhibían obras de artistas europeos como André Masson, Joan Miró, Salvador Dalí o Max Ernst. Unos años más tarde, Julien Levy traslada los principales contenidos de esta muestra a Nueva York añadiendo obra de artistas nativos que ya incorporaban el carácter de un surrealismo norteamericano. Allí se vieron trabajos del cubista Charles Howard y del disruptivo Joseph Cornell, sin duda la figura más destacada del arte de ensamblaje neodadaísta de su país durante años.

A la exposición en la recién inaugurada *Julien Levy Gallery* (1932) siguieron otras monográficas de Man Ray, Max Ernst y, en los años siguientes, Dalí (1933), Giacometti (1935), Tanguy y Magritte (1936). Y otras promovidas por la *Pierre Matisse Gallery*, con presencia de Miró en 1933, Masson en 1934 y

⁴⁸ *Black Mountain College* fue una universidad experimental fundada en 1933 en Asheville (Carolina del Norte) que permaneció abierta hasta 1956. Su sistema interdisciplinar inspirado en la experiencia pedagógica puesta en práctica por John Dewey dio un lugar central al arte. Pese a su escaso presupuesto y su ubicación apartada, la escuela atrajo a artistas de distintas disciplinas como Josef Albers, Anni Albers, John Cage, Merce Cunningham, etc. que impartieron clases de pintura, diseño textil, música y danza respectivamente. A ellos siguieron promociones de la primera generación expresionista, como Willem y Elaine de Kooning, Franz Kline, Theodoros Stamos, Robert Motherwell, Aaron Siskind, que también ejercieron allí la docencia. Entre los alumnos de sus últimos años se cuentan Robert Rauschenberg, Cy Twombly o Arthur Penn.

⁴⁹ Primera escuela de diseño industrial de Estados Unidos fundada inicialmente como *The New Bauhaus* en 1937, después, en 1938, como Instituto de Diseño industrial de Chicago inscrito en 1944 en el Instituto tecnológico de Illinois.

De Chirico en 1936. Es a partir de este año que el surrealismo escribirá su segundo capítulo en EE. UU.

5.2.4.1. **Duchamp, punto y aparte**

La relación de Duchamp con EE. UU. se inicia por la inclusión de obra suya en *Armory Show* de 1913 pero, a diferencia de lo que ocurre con la mayoría de los artistas que se exilian, Marcel Duchamp lo hizo muy tempranamente. En abril de 1915, en carta a Walter Pach, uno de los organizadores de *Armory Show* con el que había trabado amistad, Duchamp le comunica su decisión de marcharse de Francia. En la carta aclaraba: “No me voy a Nueva York, me marchó de París, que es muy distinto”. (Tomkins, 2019, pág. 159).

Contra lo manifestado por Marcel Duchamp, Nueva York resultó un destino muy recomendable para un artista bohemio. Aparte de la acogida en casa de Walter Arensberg, poeta, crítico y coleccionista de arte, la ciudad ya le había tratado bien comprándole los cuatro lienzos expuestos dos años antes en el *Armory Show*. En esos primeros meses la prensa le prestó atención. En 1915, Duchamp inicia *El gran Vidrio*.⁵⁰ Además, y esto a menudo se pasa por alto, es en Nueva York, ese mismo año, donde Duchamp realiza su primer *ready made*: *Prelude to a broken arm*, consistente en una pala de nieve colgada de un hilo.

Es obligado recordar que un artista tan ecléctico e irónico como Duchamp eligió establecerse en Nueva York, tras algunas excursiones a Buenos Aires y París, porque los neoyorquinos estaban más dispuestos a dejarle en paz (Tomkins, 2019, pág. 268). El panorama demasiado serio de las vanguardias europeas, incluidos los dadaístas de Zúrich y París, no era del todo receptivo al distanciamiento irónico de Duchamp. Además de la Sociedad de Artistas Independientes, fundada con Walter Arensberg en 1917 en el seno de la cual tuvo lugar el famoso rechazo de la *Fuente* que Duchamp presentó al comité de selección bajo el seudónimo R. Mutt, funda, con Dreier y Man Ray, la *Société*

⁵⁰ También llamada *La novia desnudada por sus solteros*, esta obra acaparó la atención de su autor desde 1915 y 1923 en que dio por terminado el proyecto como consecuencia de la ruptura del vidrio entre los que sus elementos de planchas de aluminio, alambres y otros materiales habían sido dispuestos. La obra es el resultado de reflexiones, estudios iconográficos y reglas dadaístas con los que el artista pretendía huir de la tradición retiniana de la representación sin renunciar al propósito de plasmar en dos paneles, uno encima del otro, los mecanismos frustrantes del deseo masculino y femenino.

Anonyme Inc. que durante más de 20 años organizó ochenta y cinco exposiciones sin financiación, introduciendo a artistas como Fernand Léger, Paul Klee, Kandinsky, Mondrian o Schwitters.

Las casi dos décadas que Duchamp reside en París, pese a ser poco fecundas artísticamente, son la base sobre la que André Breton montó la leyenda francesa a partir de la biografía que el líder del surrealismo escribió sobre Duchamp en 1935. Pero las obras clave del artista fueron realizadas en EE. UU. Duchamp volverá a Norteamérica en la década de los 40 y se quedará a vivir en un apartamento de la Décima Avenida hasta poco antes de su muerte en Neuilly-sur-Seine (Francia), en 1968. El padrinazgo típicamente distante de Duchamp fue de enorme importancia sobre los artistas de la Costa Oeste en la década de los 50, y sobre los más agudos creadores del *pop art* neoyorquino.

Tras dos exposiciones, en 1924 y 1944, Duchamp tendrá en 1963 su gran retrospectiva en el Museo de Arte de Pasadena comisariado por Walter Hopps, cofundador de la *Ferus Gallery* donde Warhol exhibió sus primeras *Campbell's Soup Cans*, en 1962.

5.2.5. **La Depresión y el *New Deal***

Desde 1917 EE. UU. desempeñaba un papel económico decisivo en Europa, ya que había vendido toda clase de productos y prestado fondos a los gobiernos de la *Triple Entente*. A ello se sumó el hecho de que, finalizada la Primera Guerra Mundial, se establecieron reparaciones de la contienda que debían hacerse efectivas mediante impuestos. La recuperación europea era inviable sin el préstamo de EE. UU. ya que los países no podían hacerse cargo de la deuda.

A su vez, el crecimiento norteamericano dependía de la devolución de estos préstamos, lo que motivó que en 1923 los principales implicados, Francia, Alemania e Inglaterra, acordaran regular la situación mediante el Plan Dawes que otorgaba préstamos a Alemania para que esta pudiera hacer efectivas las reparaciones y que, de este modo, los países vencedores pudieran devolver los fondos a EE. UU. Pero la deuda no quedó saldada entre los años 1924 y 1929,

como establecía el plan. Alemania, pese a los esfuerzos de EE. UU. por reactivar su economía desde el otro lado del Atlántico, no fue capaz de devolver la deuda y se produjo el histórico Crack.

En la década que transcurre entre el final de la Primera Guerra Mundial y el Crack del 29, Estados Unidos, enrocado en su aislamiento estratégico, prospera económica y culturalmente. Aunque a menudo pasa inadvertido, en esos años las artes experimentaron su primer desarrollo moderno. Las escasas galerías afines a las vanguardias exhiben obras de artistas norteamericanos que han empezado a apartarse del academicismo, produciendo obras fauvistas y abstracciones de tipo cubista. Pero merece la pena recapacitar sobre la pintura de Edward Hopper que desde 20 años antes del Crack ya había volcado su atención sobre los



Fig. 37. Hopper, E. (1909). *Summer Interior* [Pintura]. Whitney Museum of American Art, Nueva York.

o pobres. El carácter de esta pintura desoladora es el opuesto al propagandístico del realismo que inmediatamente promoverá el *New Deal*.

La llegada de la Depresión activó una serie de medidas en EE. UU. que marcaron las pautas anímicas, morales y económicas del país. Se trataba de rescatar a su población tanto de la pobreza sobrevinida por el Crack como de un desánimo generalizado. El *New Deal* fue el plan con el que el presidente Roosevelt desplegó una política intervencionista, cuyo primer objetivo era acabar con el desempleo. Entre las medidas del *New Deal* se incluyó la creación del *Federal Project* que promovía la actividad artística y que, como ya se ha dicho, proporcionó ayudas a 40.000 artistas de todos los gremios.

En el ámbito de las artes plásticas, realizaron proyectos escultóricos y pictóricos que dieron empleo a los artistas al mismo tiempo que creaban una iconografía de la Norteamérica trabajadora. La intención era generar trabajo y

levantar la autoestima a través de la productividad y la propaganda que el arte hacía de ella. Los motivos predilectos de las obras realizadas bajo la promoción del *Federal Project* eran aquellos que enaltecían la laboriosidad y el progreso. Trabajo en el campo, en la mina, en la industria, en la ciudad, así como elogios de la colaboración de las profesiones. Las diferencias estilísticas eran enormes y el tratamiento dado por los distintos artistas, algunos muy reconocibles y singulares, pero con la pauta común de un cierto realismo muy heterogéneo y que se ha reunido bajo la etiqueta “Escena Americana”.

Hasta el momento hemos inventariado los principales focos de activación de la difusión del arte moderno de vanguardia, sin embargo, nada hemos dicho de las vías de unión, diálogo, aprendizaje y profesionalización que permitieron a los artistas salir de su aislamiento personal y social para asumir un papel participativo en la castigada sociedad de la Depresión. En buena medida fue gracias a la debacle general del Crack del 29 que el colectivo de la cultura adquirió recursos y atención por parte del estado. El *New Deal* de Roosevelt no se limitó a promover el empleo, la activación de la economía y la recuperación de la autoestima norteamericana mediante ayudas a las principales industrias, sino que tuvo la lucidez de destinar una importante partida presupuestaria a las artes y la cultura.

La Creación del *Federal Project*, con sus excelentes resultados, no fue un logro que pueda reducirse a la inversión económica, que indiscutiblemente fue el medio que permitió el desarrollo de trabajos y la adjudicación de salarios a los artistas implicados. Sin la participación de una serie de gremios hasta el momento no reconocidos, como teatro, pintura, escultura, música, danza, que supieron reaccionar positivamente, y el compromiso de políticos y agentes administrativos, el operativo no habría obtenido el notable resultado que alcanzó. El plan se llevó a cabo con la constante oposición y hostigamiento de la prensa y con las zancadillas de la derecha que, si bien ponía en duda la utilidad de las tareas artísticas y declaraba encontrar mejores objetivos a los que destinar los fondos públicos, lo que verdaderamente le preocupaba era que tales recursos pudieran estar propiciando la organización de un pensamiento antipatriótico.

La apertura del ala norteamericana del Museo Metropolitano de Arte en 1924, del MoMA en 1929, y la Inauguración del *Whitney Museum of American Art* en 1930, marcaron hitos en un lento cambio de mentalidad apreciable en los artistas norteamericanos neoimpresionistas y precipitado por el Crack del 29.

5.2.6. **Escena americana**

En este periodo, los artistas realistas del *Federal Project* se debatían fundamentalmente en tres posiciones: un nacionalismo que buscaba en las raíces nativas la esencia del arte norteamericano; un eclecticismo muy heterogéneo que confiaba en la recuperación capitalista y en un modelo de arte en cuyo mercado pudiera convivir tradición y modernidad; y, finalmente, un grupo bastante numeroso de artistas de izquierdas pro comunistas que confiaba en la superación del capitalismo. A la configuración de este último grupo contribuyeron tanto los modelos internacionales, fundamentalmente de Rusia y España, que establecían alternativas al sistema económico capitalista que se pensaba había conducido al Crack a EE. UU., como la conciencia obrera surgida en el caldo de cultivo sindical del *New Deal*.

La llamada *American Scene Painting* incluye las dos tendencias fundamentales de la pintura, así llamada, realista, a saber: el Regionalista y el Social. En ambas corrientes, paradójicamente, palpita un marcado idealismo. Es importante señalar que el idealismo regionalista no responde exclusivamente a posiciones políticamente patrióticas y reaccionarias, del mismo modo que el realismo social no se agota en la identidad con la ideología izquierdista, si bien, en efecto, esas son sus dos tendencias dominantes.

Desde mediados del siglo XX se extendió la opinión de que el arte desarrollado durante la depresión carecía de valor artístico debido a su literalidad realista, lo cual es un completo infundio. Sin embargo, esta opinión ha mantenido durante mucho tiempo a las prácticas artísticas realizadas en este periodo injustamente fuera del interés crítico. De hecho, buena parte de los artistas que luego serían reconocidos por destacar en el expresionismo o la postmodernidad realizaron en los años 30 muchas de sus obras. La crítica más extrema contra el arte figurativo, como sabemos, la llevó a cabo, haciendo alarde de una gran

robustez teórica, Clement Greenberg, pero hubo otros historiadores como Barbara Rose, que contribuyeron al descrédito del arte que precedió al expresionismo abstracto.

En el expresionismo abstracto, los artistas americanos podían al menos realizar su madurada ambición de un arte de grandiosidad formal a la vez que de significado espiritual. El literalismo que ha limitado al arte americano durante siglos no fue sino una pequeña parte del expresionismo abstracto. (Rose, 1979, pág. 70).

Debemos protestar contra lo dicho por Barbara Rose, según la cual, toda la pintura anterior al expresionismo abstracto carece de valor, debido a que sus artistas se ven limitados a “ilustrar” la “monotonía” del mundo (Rose, 1979). Ni el llamado realismo puede ser reducido a literalidad, ni el mundo exterior es más monótono en su paso al lienzo que el mundo interior, ni todos los realismos son equiparables entre sí, como no lo son tampoco todos los abstraccionismos que siguieron.

El supuesto de que toda pintura vagamente figurativa se halla en una posición servil frente a la realidad, ya entendamos esta formal o socialmente, deja en suspenso a cientos de artistas que a lo largo de toda la historia del arte han realizado obras que no mantienen con el mundo un vínculo referencial sino simbólico. Es el caso de, por ejemplo, Grace Hartigan, la única mujer del grupo de expresionistas abstractos que formó parte de la exposición *The New American Painting* mostrada en Europa entre 1958 y 1959.

Podríamos además destacar que una de las vías a través de las cuales tuvo desarrollo la postmodernidad fue la “vuelta” a la figuración que tan oportunistamente llevó a cabo Philip Guston, por ejemplo, lo cual es cierto. Sin embargo, corroboraríamos al hacerlo la tesis de que los llamados realismos previos al expresionismo abstracto adolecen de inmadurez, tesis que precisamente nos proponemos refutar.

Este tipo de planteamiento que periódicamente fluctúa pro y contra determinadas expresiones de signo supuestamente contrario, como abstracción *versus* figuración, se instalan en el imaginario con enorme facilidad por el

enconamiento visceral que la polaridad siempre ocasiona. Pero no nos engañemos, pasa inmediatamente a ser manejado por quienes tienen intereses, no precisamente estéticos, en ello.

Artistas como Grant Wood o Thomas Hart Benton son soberbios representantes de una pintura que, cada cual, a su modo, exalta la sensibilidad norteamericana de su tiempo. Incluso un pintor tan descaradamente reaccionario como John Steuart Curry, por incómodos que nos haga sentir políticamente, no tiene nada que envidiar a cierto reverenciado muralismo mexicano, cuya buena prensa ya va siendo hora de revisar.



Fig. 38. Wood, G. (1940). *Pubert* [Pintura]. Colección particular.

La lista de pintores generalmente adscritos al realismo social es muy abultada. Jacob Lawrence o Isabel Bishop son figuras mayores del arte norteamericano de todos los tiempos y no porque sean afroamericano y mujer respectivamente. Tampoco porque sus



Fig. 39. Lawrence, J. (1941). Panel 33 de la serie *One way ticket serie* [Pintura]. MoMA, Nueva York.

temáticas den visibilidad a voces hasta el momento oprimidas, que también, sino prioritariamente y en lo fundamental, porque aportan un estilo personalísimo, extremadamente ecléctico, creativo y original. A ellos habría que añadir al menos a William Gropper que introduce la retranca política en la estela del alemán George Grosz, o las escenas callejeras de Allan Rohan Crite y Reginald Marsh, estilísticamente tan opuestos como mordaces en su crítica, desde sus respectivas perspectivas naif y expresionista.

Con excepción de Grant Wood, cuya obra se fundamenta en la tradición pictórica, los artistas mencionados acusan su formación como ilustradores y dan un paso decisivo en la incorporación de lenguajes desmarcados de la pintura de caballete.

El organismo de promoción central puesto en marcha para combatir la depresión fue el WPA (*Works Projects Administration*). Fue creado en mayo de 1935 durante el mandato de Herbert Hoover y continuó con Roosevelt. El programa consistía en la financiación de obra pública con fondos del gobierno federal. La organización desapareció en 1943. El llamado *Federal Project* fue el programa que el WPA dedicó a las artes visuales como respuesta, en gran medida, a la demanda del colectivo de artistas. Prueba de ello es la carta que el pintor George Biddle envió al presidente de EE. UU. en mayo de 1933:

Hay una cuestión sobre la que he reflexionado mucho y que podría interesar a su administración. Los artistas mexicanos han creado la mayor escuela nacional de pintura mural desde el Renacimiento italiano. Diego Rivera me ha dicho que ello fue posible porque Obregón permitió a los artistas mexicanos trabajar con salarios de fontanero para expresar en los muros de los edificios gubernamentales el ideal social de la Revolución Mexicana. Los artistas jóvenes de Estados Unidos son más conscientes que nunca de la revolución social que están sufriendo nuestro país y nuestra civilización y desearían expresar estos ideales en una forma permanente de arte. (Ashton, 1988, pág. 69).

5.2.7. Debates internos

Durante 1934 y 1935, según testimonio de Stuart Davis, el debate entre los artistas ocupó mucho más tiempo que la propia práctica pictórica o escultórica. Esta puesta en discusión, tanto de cuestiones ideológicas como

estéticas, sindicales, identitarias y políticas, alcanzó uno de sus puntos álgidos en el Congreso de Artistas Americano celebrado en febrero de 1936 en Nueva York. La sola referencia de tres de los conferenciantes muestra la diversidad de perspectivas que en ese momento trataban de conciliarse para cohesionar al artista plástico americano frente a los enemigos antimodernos, aislacionistas, europeístas...

Las proclamas a las que nos referimos son: la del mexicano David Alfaro Siqueiros (en cuyo taller de *Union Square* experimentó con diversas técnicas Pollock), quien denunciaba que la última generación de pintores mexicanos estaba olvidando el compromiso político del muralismo, y la conferencia del artista afroamericano Aaron Douglas, *El negro en la cultura americana* (Harris, 1999).

En otro orden de cosas, la crítica misma y el diálogo se produjeron fundamentalmente en las reuniones promovidas gracias a la activación del proyecto. En definitiva, la culminación del *Federal Project* consistió precisamente en su absolución. Hasta tal punto los diversos colectivos gremiales adquirieron autodeterminación que volvieron contra el Estado sus demandas. La conciencia sindical y el espíritu crítico fueron fruto del enriquecimiento del sustrato gremial que hasta el momento el Estado había mantenido como un secarral. Los beneficiarios de la red que el proyecto logró tejer no fueron exclusivamente los artistas: los críticos, por la vía de la participación activa en los foros de debate, también obtuvieron su impulso.

Cualquier intento de evaluar la situación de la Escuela de Nueva York tiene que tomar en consideración el asombroso estallido de conversación que tuvo lugar durante aquella época. Muchos de los problemas que los artistas de los 40 y 50 continuaron analizando a intervalos a lo largo de sus carreras se introdujeron entonces. (Ashton, 1988, pág. 78).

Clement Greenberg y Harold Rosenberg fueron sólo dos de sus miembros más destacados. Lee Krasner aprendió a discutir antes que a pintar. La artista relató, años después, las interminables charlas mantenidas con Rosenberg en el taller del muralista Max Spivak, a quien el proyecto les había asignado como muralistas. Si los historiadores del arte todavía estudian hoy los argumentos de

estos grandes críticos es porque sus teorías se formularon en los talleres, tomando, al menos en su periodo inicial, ideas, inquietudes y apreciaciones de los propios artistas.

5.2.7.1. **El expresionismo abstracto**

La pintura americana acaparó por primera vez el protagonismo del mercado del arte con el llamado expresionismo abstracto. La corriente en cuestión introdujo decisivas novedades tan revolucionarias como 30 años antes lo hicieran las vanguardias en Europa. Aquel brillante acontecimiento fue para muchos teóricos el canto de cisne de la modernidad en el ámbito artístico. Sus aportaciones, su lenguaje, sus etapas y corrientes dentro del movimiento expresionista norteamericano, incluso sus representantes, son hoy todavía objeto de revisión.

Acometeremos el estudio de este movimiento examinando en primer lugar los rasgos que caracterizaron las pinturas, para inmediatamente analizar los factores que dieron lugar a tan sorprendente como radical abandono de los lenguajes figurativos.

5.2.7.2. **Desilusión política**

Jonathan Harris, en el capítulo que abre el libro *La modernidad a debate* (Harris, 1999), ofrece precisas evidencias de las conexiones existentes entre la pintura de algunos de los artistas activos en el periodo de la Depresión, vinculados a formaciones de izquierdas y el expresionismo abstracto. Así mismo describe el proceso que llevó a estos artistas a la sorprendente creación de una pintura que parecía desvincularse por completo del mundo exterior.

Stuart Davis, Mark Rothko, Jackson Pollock y el crítico Meyer Schapiro, son ejemplos paradigmáticos de la desilusión experimentada por muchos norteamericanos de izquierdas que, durante la Depresión, habían depositado sus esperanzas en un régimen comunista. Con el correr de los años, como otros ciudadanos norteamericanos, estos artistas fueron disociándose hasta desterrar por completo de su arte el compromiso político, o más bien hasta desplazarlo hacia otros supuestos. Fueron los golpes sucesivos de las ejecuciones

ordenadas por Stalin, la alianza de Rusia con Alemania y el fracaso del Frente Popular en la Guerra Civil española lo que movió a algunos de los incondicionales izquierdistas hacía el escepticismo.

Afirmar que el expresionismo abstracto posiblemente no hubiera existido tal y como se conformó de no ser por esa decepción, como cabría deducirse de las palabras de Jonathan Harris (Harris, 1999)⁵¹, resulta, por tanto, excesivo. Sin embargo, no puede negarse que el dispositivo teórico que promovió el fenómeno del expresionismo abstracto y canalizó el peculiar modo en que fue institucionalizado sí sufrió un giro copernicano con el golpe de gracia ideológico que supuso el asesinato de Trotsky en 1940. Los escritores del *Partisan Review*, a partir de esa fecha, tuvieron que desmarcar las categorías estéticas del servicio ideológico al que habían estado vinculadas en la tumultuosa década anterior.

5.2.7.3. **La influencia de Picasso, 1939**

La desilusión política no repercutió de una forma inconcreta y sentimental en los artistas que habían confiado en el realismo social. Tal desilusión dio lugar a una obra que hizo estallar por los aires la confianza de estos artistas: el *Guernica*. El gigantesco lienzo del gigantesco Picasso, de repente, proponía una visión nueva del estado cosas. De algún modo la obra indicaba, aunque su intención fuera la contraria, que el muralismo dejaba de tener sentido porque la guerra contra el capitalismo estaba perdida. Ante la situación trágica de la guerra española y la inminencia de la europea, y sin un norte ideológico válido para el arte, los artistas norteamericanos evidencian la crisis del lenguaje plástico que les lleva a interrogarse profundamente por las formas expresivas y por la subjetividad.

La presentación del *Guernica* en Nueva York y la retrospectiva que dedicó el MoMA a Picasso constituyeron un impacto para cualquier artista sensible. Pintores tan diversos como Rufino Tamayo o Mark Rothko acusaron su influencia en sus pinturas. En varias ocasiones Jackson Pollock expresó haberse sentido

⁵¹ Concretamente, en el primer capítulo titulado *Modernidad y cultura en Estados Unidos, 1930-1960*.

abrumado por Picasso⁵² porque lo había hecho todo. La sensación de que nada podía hacerse después de Picasso no impidió tratar de superarlo ensayando su estilo. Esta huella se deja ver tanto en la serie de perros del mexicano Rufino Tamayo, como en muchos de los dibujos junguianos de Pollock y por supuesto en *She Wolf*, realizados en la misma época.

Debemos por tanto disentir con David Anfam cuando afirma:

Aunque no se mantuvieron callados frente a Hiroshima o Auschwitz, los pintores apenas lograron expresar su atrocidad. No apareció ningún Goya americano para levantar testimonio. En cambio, y con razón, ahora nadie valora las víctimas retratadas por George Biddle y Rico Lebrun, los desechos llenos de escombros de Shahn ni las posteriores fantasías de Philip Evergood y Henry Koerner debido a su tono alegórico académico pedestre. Para evitar esa clase de riesgos, los expresionistas abstractos buscaron una imaginería que sondeara las profundidades psicológicas donde se originaron las fuerzas transcendentales. (Anfam, 2002, pág. 78).

Tal y como Anfam presenta el panorama, la última forma conocida de hacerse cargo gráficamente de la guerra sin incurrir en lugares comunes desafortunadamente oportunistas era Goya. Se olvida de Picasso. Los expresionistas, por supuesto, huyeron de la mala pintura norteamericana que pecaba, o bien de alegórica, o bien de explícita, pero fundamentalmente estos artistas que se decantaron por la abstracción estuvieron marcados en lo estilístico por la forma genial en que Picasso “levantó testimonio” de la atrocidad de la guerra. Es irrelevante en este punto que Picasso fuera europeo. De ninguna manera creemos que los riesgos que los expresionistas trataran de evitar fueran aquellos cometidos por Shahan, Biddle o Lebrun, porque estos nunca fueron sus referentes. El laberinto del que tenían que salir los expresionistas era el que había formulado Picasso en *Guernica*.

⁵² El fantasma de Picasso acompañó a Pollock hasta sus últimos días, en 1954, cuando se hallaba deprimido e incapaz de pintar y Lee Krasner trataba de animarle, le decía: “Mira Matisse. Estaba en la cama todo el tiempo mientras hacía aquellos maravillosos *collages*. ¿Por qué no puedes dibujar por lo menos?” Pero Jackson se negaba perversamente a hacer cualquier tipo de trabajo. De vez en cuando ojeaba libros de arte, pero parece ser que lo hacía sobre todo para torturarse. Un día Lee oyó un golpe, corrió al piso de arriba y se encontró a Jackson en la cama “sentado, mirando fijamente furioso y el libro de Picasso en el suelo al otro lado de la habitación”. “Maldita sea -refunfuñó-. Este tipo lo ha hecho todo, no queda nada”. (Naifeh & Smith, 1991, pág. 623).

5.2.7.4. Designaciones

Fue el crítico Robert Coates quien empleó por primera vez el término “expresionismo abstracto” para referirse a las pinturas de Hans Hofmann, concretamente a la obra *Efervescencia* que se mostró en Nueva York en 1946 en la *Mortimer Brandt Gallery*. La etiqueta, que finalmente prosperó, no fue unánime. Clement Greenberg se refirió a los pintores de este movimiento como “pintura de tipo norteamericano” en su ensayo *American-Type Painting* publicado en 1955 en *Partisan Review*, y recogido en 1961 en su libro *Art and Culture*. La pretensión de Greenberg era, claro está, poner de relieve el origen como distintivo de aquella corriente. Para dotar al término de objetividad, además, en el mismo texto lo justificaba, alegando que esa era la forma en que se referían a esta pintura en Inglaterra.

Otra forma extendida para referirse a este grupo de pintores abstractos fue “Escuela de Nueva York”, denominación que induce todavía más a confusión, dado que ni tuvieron la misma formación, ni todos ellos vivieron y desarrollaron su obra en Nueva York. El término escuela, no obstante, apunta hacia un desarrollo común que ciertamente tuvo lugar a partir de distintos focos. En algunos casos, el aprendizaje fue estrictamente pictórico, en otros se trató más bien de una puesta en común de ideas a partir de debates, conferencias o lecturas. Robert Goldwater es uno de los defensores de esta denominación, siendo su argumento que más allá de sus diferencias: “estos pintores han vivido una historia, engendrado una mitología y producido una hagiografía” (Ashton, 1988, pág. 10).

Action fue el apellido que Rosenberg propuso para esta pintura. El crítico hizo emerger la denominación en su artículo *Los pintores de acción norteamericanos*. Totalmente descabellada en su momento, la perífrasis *Action Painting* gana en popularidad cada día desde hace algunos años por razones que luego explicaremos. El artículo en cuestión era un galimatías en el que se afirman tal cantidad de disparates que requeriríamos de varias páginas para enumerarlos. Este es uno de ellos: “cuando lo Absoluto aprieta un tubo de pintura el resultado no puede ser más que el Éxito. (Rosenberg, 1969, pág. 37).

Las escandalosas escaramuzas intelectuales de las que Rosenberg se sirvió en el artículo no pudieron engañar a quienes se hallaban en la corriente expresionista y conocían bien al crítico: el principal propósito del artículo era intentar fijar “su” término. Para alcanzar esa meta era preciso subvertir ciertos principios generales sobre arte, modernidad y abstracción, así como hacer caer el prestigio de quienes lo representaban, Pollock y Greenberg.

Por ahora, nos limitaremos a indicar la relevancia del momento en el que el artículo fue publicado, diciembre de 1952, en *Art News* (es decir, muy tarde y con todas las piezas muy desarrolladas en el tablero, aprovechando el fracaso de la última exposición de Pollock en la *Sidney Janis Gallery*). Y la opinión de Greenberg: “(la denominación) *Action Painting* es un invento puramente retórico”. “No respeto a Harold. No dice la verdad”. (Naifeh & Smith, 1991, pág. 599).

Abundaremos en esta diatriba una vez hayamos presentado acta del otro epíteto que procuró al grupo de artistas su posición en la tarima del mito.

5.2.7.5. **Artistas oficiales, de paso y excluidos**

En diciembre de 1950, el *Metropolitan Museum* de Nueva York anunció la exposición *American Painting Today: 1950*, que dio lugar a una protesta inmediata encabezada por Adolph Gottlieb denunciando el carácter reaccionario y antimoderno de los artistas allí representados. La protesta concretó sus postulados en una carta dirigida al por entonces director del museo Roland L. Redmond, que fue publicada en la revista *LIFE* con una fotografía en portada en la que, bajo el título *18 pintores boicotean el Metropolitan*, acusan al museo de mantener “una actitud hostil hacia el arte avanzado” (*LIFE*, 1951). Aparecían reunidos posando a cámara 15 de los 18 pintores firmantes.⁵³

⁵³ Los 18 pintores firmantes fueron Adolph Gottlieb, Willem de Kooning, Hedda Sterne, Ad Reinhardt, William Baziotes, Jackson Pollock, Richard Pousette-Dart, Clyfford Still, Bradley Walker Tomlin, Robert Motherwell, Jimmy Ernst, Mark Rothko, Theodoros Stamos, Barnett Newman, James Brooks, Hans Hofmann, Fritz Bultman y Weldon Kees. Estos tres últimos no salen en la fotografía. En la carta se unían a la protesta diez escultores: Herbert Ferber, David Smith, Ibram Lassaw, Mary Callery, Day Schnabel, Seymour Lipton, Peter Grippe, Theodore Roszak, David Hare and Louise Bourgeois.

La fotografía de Nina Leen se ha convertido en un documento de cita obligada por varios motivos. El primero de ellos, lo caprichoso y fugaz del medio: los allí congregados son apariciones de un acontecimiento imposible de concretar. En segundo lugar, la fotografía puso de manifiesto el peso mediático de figurar, tanto en sentido negativo como positivo, hasta el extremo de que para algunos la huella allí dejada fue imborrable.



Fig. 40. Leen, N. (1950). *The irascibles* [Fotografía]. MoMA, Nueva York.

No en vano casi cualquier analista del movimiento dedica unas palabras a justificar quiénes de aquellos que aparecen en la histórica fotografía serán objeto de comentario y quiénes no. Nosotros, no somos una excepción.

Para terminar con los efectos fantasmagóricos que la fotografía ha suscitado, hay que añadir que el manifiesto en forma de carta al director del museo que los artistas firmaron incluía nombres de personas que no posaron ante la cámara. Es el caso de Fritz Bultman, uno de los pintores expresionistas en activo desde finales de la década de los 40, cuya carrera se vio afectada negativamente por no estar presente en la foto.

Algunas de las exclusiones encuentran su explicación en el periodo en que maduraron los lenguajes de los respectivos artistas. Es el caso de Lee Krasner, excelente pintora, cuya carrera artística no despegó verdaderamente hasta la muerte de su marido Jackson Pollock. Otros descartes obedecen a la escasa repercusión de las pinturas, a su falta de originalidad, al talante pasajero de sus abstracciones, como por ejemplo Leonard Nelson.

Hay exclusiones, no obstante, para las que no hay fundamento estilístico. Es el caso de Albert Kotin, que reúne todos los requisitos para ser tenido por uno

de los principales representantes del movimiento. Incluso estudió con Hofmann, pero quedó fuera del reconocimiento crítico, con excepción de Rosenberg que sí lo incluyó entre los artistas del movimiento. Acaso su elusión se deba a su apreciable deuda estilística con Clyfford Still. Lo cierto es que Kotin representa al colectivo de artistas del *Downtown Group*, así llamados en oposición a aquellos otros que tenían sus estudios en el *Uptown*, es decir, en la parte alta de Manhattan y vinculados a la galería *The Art of This Century*.

Políticamente muy incorrecta es la exclusión de Norman Lewis, pintor afroamericano quien practicó una abstracción más formalista a la que no se prestó demasiada atención. Lewis formó parte del grupo de artistas más activos



Fig. 41. Yavno, M. (1950). *Artists' sessions at Studio 35* [Fotografía]. University of Arizona Foundation, Tucson.

de Nueva York, como prueba su presencia en la foto tomada en 1950 en el *Studio 35*, tomada en una de las reuniones de abril de ese año. De izquierda a

derecha vemos a

Seymour Liptson, Norman Lewis, Jimmy Ernst, Peter Grippe, Adolf Gottlieb, Hans Hofmann, Alfred Barr, Robert Motherwell, Richard Lippold, Eillem de Kooning, Ibram Lassaw, James Brooks, Ad Reinhardt y Richard Pussette-Dart.

Otras exclusiones son azarosas, así como algunas inclusiones. La más sobresaliente, la de Hedda Sterne, pintora de enorme talento adscrita al movimiento sólo por salir en la foto. No faltan críticos e historiadores que completan el movimiento con artistas de disciplinas no pictóricas, fundamentalmente esculturas y fotografías, haciendo partícipes del expresionismo abstracto a David Smith y a Aaron Siskind como los representantes de dichas disciplinas. En su notable libro *El expresionismo*

abstracto, David Anfam aporta razones y ejemplos de obras de estos dos artistas que ponen de relieve la sensibilidad común con la corriente expresionista.

Dejando de momento a David Smith (incluirle es tan apropiado como incluir a Rodin entre los impresionistas), existen, sin embargo, a nuestro entender, enormes diferencias entre la abstracción destilada por la pintura y la imagen abstracta obtenida fotográficamente por Siskind. La distancia es mucho mayor que la proximidad. Si algo estableció con lucidez Clement Greenberg fue precisamente que el vínculo de las expresiones de este grupo de artistas era indisociable del medio.

La fotografía de Siskind, cierto, hace abstracción de los elementos que dan lugar a la imagen (salvo el color, algo sin duda definitivo), pero eliminan el vector esencial de la acción pictórica. En la pintura más depurada de Clyfford Still, por mencionar a uno de los pictóricamente menos gestuales, hay idas y venidas. Son necesarias muchas miradas, no basta con un solo golpe de vista para llegar a la composición abstracta tal y como la concibió esta primera generación de pintores norteamericanos.

Una perspectiva que contribuye a la comprensión del fenómeno del expresionismo abstracto es considerar en el análisis no sólo a sus representantes oficiales sino también a los mentores, ideólogos, galeristas y críticos, y por supuesto, a los maestros. Algunos analistas han optado por diferenciar la corriente comúnmente denominada expresionismo abstracto de otra apodada por Greenberg *Color Field*, que resignaría el gesto en pro de los campos de color.

Ninguno de los artistas que ambos términos englobaban lo empleó jamás en relación con sus respectivas obras, pero no puede negarse que hay fundamento para realizar la distinción a partir de la obra de Clyfford Still y Mark Rothko, que incluso llegaron a fundar su propia corriente. En nuestro caso, mantendremos entre paréntesis los límites del grupo y procuraremos distinguir el singular modo en que cada artista contribuyó a la constitución del nuevo lenguaje.

5.2.7.6. Fuentes y afluentes del mito

5.2.7.6.1. Maestros y mentores

Las mimbres con las que el movimiento expresionista tejió su carácter, su doctrina y su pintura proceden fundamentalmente de tres focos cuyas herencias se entremezclaron casi inmediatamente. La primera fuente sería aquella que mana a partir de la primera modernidad informalista autóctona, la cual, durante un periodo breve a mediados de la década de los 30, habría practicado una abstracción geométrica. Esta corriente tenía como uno de sus mayores representantes a Stuart Davis quien además de uno de los grandes maestros pre-pop americanos fue un ideólogo de lo que entonces se entendía como modernidad norteamericana. Davis fue, así mismo, un leal marxista que defendió la causa política en numerosas publicaciones y en la AAA (*American Abstract Artist*).⁵⁴

De esta corriente habrían tomado aliento directo Arshile Gorky, que fue amigo y compañero de batalla de Stuart Davis en esos primeros tiempos, y por intermediación de Arshile Gorky, Willem de Kooning, entonces rendido admirador y hasta cierto punto discípulo de Gorky. El núcleo duro, no obstante, aquel que recogía la convicción política y el ánimo más beligerante, no surgió del contacto directo con Stuart Davis, sino de la exposición general a la atmósfera ideológica del AAA; siendo las dos figuras visibles Mark Rothko y Adolph Gottlieb, responsables de los primeros manifiestos y cabecillas de la revuelta irascible. Ambos artistas formaron parte del grupo *The Ten*, un colectivo estilísticamente heterogéneo enfocado entre 1935 y 1940 a dar visibilidad a artistas no realistas que daría lugar más tarde a la formación del Club de la Calle 8.

Simultáneamente en Nueva York existían algunas escuelas en cuyos talleres se enseñaban técnicas y lenguajes pictóricos europeos impartidos por artistas que habían conocido de primera mano la vanguardia europea. Hans

⁵⁴ La *American Abstract Artist* fue fundada en Nueva York en 1936 con el objetivo de divulgar el arte abstracto tanto europeo como norteamericano. Realizó una importante tarea de promoción de los lenguajes no realistas entonces en boga, y logró neutralizar ciertas ideas anti modernas que algunos influyentes críticos difundían desde medios generalistas. Aunque la asociación sigue activa hoy, habiendo realizado más de 75 exposiciones, su periodo decisivo fue desde su fundación hasta mediados de la década de 1950.

Hofmann se ganó entre estos jóvenes estudiantes de arte norteamericanos el prestigio de maestro, convirtiendo su forma de entender la abstracción en una de las vías por las que discurriría el expresionismo norteamericano.

Merece la pena subrayar que Hans Hofmann nació en Munich y se formó artísticamente en París, cuando las vanguardias aún eran pujantes, a comienzo de los años 30. Fue en 1932 cuando emigró a EE. UU., donde abrió un año más tarde una escuela de arte que sería mítica, y que contó entre sus alumnos con Nell Blaine, Wolf Kahn, Richard Stankiewicz, Robert De Niro Sr., Lee Krasner, Mercedes Matter, Red Grooms, Joan Mitchell, Helen Frankenthaler, Allan Kaprow, Jan Muller y Larry Rivers, entre otros. A las conferencias en su taller asistieron Clement Greenberg, Harold Rosenberg, Arshile Gorky y Mark Rothko. Conviene aclarar que Jackson Pollock nunca fue alumno de Hofmann, es más, Pollock mostró una actitud desafiante hacia Hofmann desde el momento en que le conoció, posiblemente por haber sido este el maestro de Lee Krasner.

La presencia de los dos críticos en el taller de Hoffman muestra hasta qué punto el esfuerzo de Greenberg por dotar a la pintura que estamos comentando de una genuinidad norteamericana era una estrategia teórica forzada. Aquellos pintores norteamericanos a los que el crítico se refería no sólo habían bebido de la fuente de la vanguardia europea en general sino, muy en particular, de la ideología pictórica europea de Hans Hofmann. De hecho, a comienzos de la década de los 40, Hofmann empezaría a experimentar con técnicas de goteo que luego Pollock llevaría a una expresividad única y genial. No obstante, es difícil precisar si antes de 1944, cuando tuvo su primera exposición en la *Art of This Century*, Hofmann ya había practicado pintura plenamente abstracta, pues, como nos hace saber Cynthia Goodman:

It was 1943 by the time one of Hofmann's paintings was on public view in New York, and not until the following year did the sixty-four-year-old artist have his first solo New York exhibition at Peggy Guggenheim's Art of This Century gallery. Until this time he had allowed only a few close friends to visit his studio, a restriction he attributed to fear that his students might not develop independently if they saw his work. His hesitation was, in fact, justified: once Hofmann's paintings were publicly available, so many of his students slavishly copied them

that Leo Steinberg dubbed their readily identifiable style “Hofmannerism”.
(Goodman, 1986, pág. 8).⁵⁵

La tercera gran influencia, a mediados de los años 30, provino del artista escritor y excéntrico John D. Graham, un inclasificable agitador cuyo enérgico pensamiento hizo estragos a diestro y siniestro entre los pintores que se cruzaron con él. John D. Graham fue el nombre adoptado por el ucraniano Ivan Gratianovitch, un aristócrata que combatió en la I Guerra Mundial como oficial de caballería. Ante la imposibilidad de retornar a su país tras la Revolución Rusa con la que los bolcheviques tomaron el poder, Graham emigró a EE. UU., adoptando su ciudadanía en 1927.

Recién llegado al país, John Graham recibe sus primeras clases de pintura en la *Art Students League* de Nueva York, sirviendo de ayudante al pintor John F. Sloan, cuyo antimodernismo, brotado a raíz del *Armory Show*, había ido moderándose hasta definirse en favor de una pintura al margen de “la enfermedad de copiar las apariencias”. (Naifeh & Smith, 1991, pág. 138).

Fue entre 1925 y 1930, coincidiendo con su traslado a Baltimore en compañía de su tercera mujer, que Graham despuntó como erudito del arte moderno gracias a la afiliación a una asociación llamada *The Modernist* para la que ejerció de secretario. En 1930, de vuelta en Nueva York, bajo la influencia de Picasso, Graham irradió, sobre todo a partir de la *Art Students League*, su poderoso magnetismo.⁵⁶ Su experiencia pictórica era muy escasa. Había empezado a pintar a los 30 años, a su llegada a EE. UU. No obstante, gracias a su dominio de varios idiomas y a su devoción por el arte, accedió a numerosas revistas y libros, publicando ya un memorable artículo sobre Picasso en 1935.

⁵⁵ Era 1943 cuando una de las pinturas de Hofmann estuvo a la vista del público en Nueva York, y no fue hasta el año siguiente que el artista de sesenta y cuatro años tuvo su primera exposición individual en Nueva York en la galería *Art of This Century* de Peggy Guggenheim. Hasta ese momento, solo había permitido que unos pocos amigos cercanos visitaran su estudio, una restricción que atribuyó al temor de que sus alumnos no se desarrollaran de forma independiente si veían su trabajo. Su vacilación estaba, de hecho, justificada: una vez que las pinturas de Hofmann estuvieron disponibles públicamente, muchos de sus estudiantes las copiaron servilmente. Leo Steinberg apodó a este estilo fácilmente identificable “Hofmannerismo”.

⁵⁶ Lo prodigioso de John Graham es que la mayoría de su conocimiento de esos años era libresco. A diferencia de Hofmann, no había vivido codo con codo el fauvismo y el cubismo en Europa.

En 1936 Graham inicia su etapa más influyente y activa, una vez se establece en Brooklyn donde tiene como vecinos a los escultores David Smith y a su entonces esposa Dorothy Dehner, a quienes conocía de la Liga de Estudiantes. Los tres, junto con Stuart Davis y De Kooning, se reúnen a menudo en Greenwich Village. Un año más tarde las ideas de Graham sobre arte, vanguardia y revolución son recogidas en un texto bastante



Fig. 42. Graham, J. (1944). *Two sisters* [Pintura]. MoMA, Nueva York.

loco, lleno de genialidad, titulado *System and Dialectics of Arts*. Entre las muchas afirmaciones allí expuestas, siguiendo el estilo dialéctico socrático de preguntas y respuestas, se afirman algunos de los conceptos que, ligeramente modificados, se convertirán en teoremas de las estéticas de Greenberg y Rosenberg. Entre ellas, la idea de que el arte era un proceso creativo de abstracción que no podía obtenerse mediante la copia sino, como lo hacía Picasso, mediante el examen y síntesis de la forma. Y la crítica explícita a los realistas, tanto aislacionistas como sociales, por su servidumbre a las consignas políticas y no a los imperativos estéticos.

Los campos de interés de Graham incluían, además de Picasso y el cubismo, el surrealismo y el psicoanálisis. Dorothy Dehner cuenta cómo, en su viaje a París en 1935, Graham les llevó de un museo a otro mostrándoles hasta cuatro exposiciones de arte africano. La visita guiada incluyó una parada en casa de Paul Eluard, donde ella y David Smith quedaron asombrados ante la obra de Meret Oppenheim *Le déjeuner en fourrure*, según la bautizó Breton. De manera que Graham también intervino decisivamente en la divulgación de los elementos oníricos y del inconsciente que formarían parte de las obras de Adolph Gottlieb, Mark Rothko y Jackson Pollock, específicamente a partir de 1939, año en que Graham se unió a *The Ten*.

5.2.7.6.2. **El surrealismo en EE. UU, segunda entrega**

El relato del surrealismo en EE. UU. no puede efectuarse sin tener en cuenta previamente las facciones del movimiento y los modos en que dichas facciones fueron percibidos, asimilados y divulgados. Como ocurriera con los otros ismos de las vanguardias, la llegada del surrealismo a Norteamérica no fue una transferencia con cierta demora de lo sucedido en Europa, si bien guardó mayor sincronismo con las evoluciones nativas que el cubismo, por ejemplo, aportó con un lenguaje ya desarrollado.

Tengamos en cuenta que, como ya indicamos, antes de que el surrealismo hubiera construido sus principios fundacionales, en EE. UU. Duchamp llevaba dos décadas haciendo estragos. Lo que significa que la recepción del surrealismo allí fue llevada a cabo desde dispositivos ya existentes o surgidos a tono con la sensibilidad moderna adaptada al país.

Simplificando un poco la historia cabría señalar tres etapas del surrealismo en Norteamérica. Una primera de introducción de las ideas que alcanzaría sólo a un puñado de europeos exiliados tempranamente y a los iniciados que los promocionan. Esta introducción del surrealismo tendría su momento de auge entre el Crack del 29 y la exposición del MoMA en 1936. Una segunda etapa de divulgación del movimiento comprendería el periodo desde esta última fecha hasta la llegada a EE. UU. de Breton.

En este periodo hay ya que distinguir las facciones ilusionista y abstracta del surrealismo que, por lo general, se hicieron corresponder en Norteamérica con un surrealismo popular, del que la figura principal fue Salvador Dalí, y un surrealismo, pese a su divulgación, reservado a artistas y coleccionistas, protagonizado por Joan Miró y André Masson. La tercera y última etapa tendría como punto de inicio la llegada de Breton a Nueva York en 1941 y, como final, su retorno a París en 1946.

La conexión del surrealismo con el expresionismo abstracto es la clave que ninguna investigación sobre el fenómeno puede eludir. No es exagerado

afirmar que, con la relativa excepción de Hans Hofmann, todos los artistas que encabezaron el movimiento norteamericano expresionista abstracto fueron, de un modo u otro, efecto del surrealismo. De hecho, el núcleo que estructuró el grupo de artistas fue el automatismo.

La agrupación automatista norteamericana no se limitaba al uso de las diversas técnicas introducidas por el surrealismo, sino que, al asumirlas, disociando de ellas el compromiso ideológico, los artistas norteamericanos establecían su firme resistencia a la ideología europea. En otras palabras, cifraban su singularidad en la no identificación con la militancia exigida por el último manifiesto surrealista⁵⁷. Por si con eso no bastase, la presencia física de los surrealistas veteranos desembarcados en Nueva York, huidos de la guerra europea, copando la atención de críticos y coleccionistas, hizo el resto.

Por otro lado, el surrealismo achacable a determinadas obras nunca provenía de la pertenencia de sus miembros al movimiento sino de la irracionalidad onírica o fantasiosa que tales obras artísticas evidenciaban, y estas, obviamente, salvo excepciones, habían surgido fuera del rígido ámbito del surrealismo. Breton comprendió muy bien que sin un teatro sacerdotal el simple reclutamiento de artistas jugaba en contra del movimiento, evidenciando la entelequia de su aparato. Por tanto, aunque el propósito de Breton fuera iniciar en los secretos a los artistas advenedizos, la realidad era que las obras iban siempre por delante de las homologaciones que Breton, como un coleccionista de mariposas, iba imponiendo a sus nuevas capturas.

Ciertamente fueron muy pocos los artistas norteamericanos que formaron parte oficial de las filas surrealistas, pero esto se explica por la debilidad del movimiento en su última fase. Además, los principales representantes del surrealismo en la Europa de entreguerras caso de Dalí, Miró, De Chirico,

⁵⁷ A los dos manifiestos surrealistas, escritos por Breton y publicados respectivamente en 1924 y 1929, deben añadirse otros dos, el primero a cargo del líder del movimiento surrealista alternativo Yvan Goll, que fue publicado el 1 de octubre de 1924, en el primer y único número de la revista *Surréalisme*, dos semanas antes del *Manifeste du surréalisme* de Breton, escrito en colaboración con Paul Éluard, publicado por *Éditions du Sagittaire* el 15 de octubre de 1924. El tercer manifiesto fue escrito por Breton en Nueva York en 1942, pero nunca llegó a publicarse. Este texto se conoce como *Prolégomènes à un troisième*, también llamado *Tercer manifiesto surrealista*. Este doble embrión del credo surrealista anticipa la incomodidad de ciertos artistas afines al movimiento en asumir las posiciones políticas marxistas. El término *surréalisme* fue invención de Apollinaire en 1917.

Magritte, Masson, se negaron a hacer concesiones ideológicas como pago por la etiqueta oficial surrealista. Por no mencionar los muchísimos artistas que en Francia hubieron de organizarse para intentar procurarse un nombre fuera del surrealismo.

Incluso en esos casos, así como en el de los norteamericanos renuentes a la llamada a filas del movimiento, no querer formar parte del mismo no les excluía automáticamente del surrealismo. Su candidatura no dependía de su voluntad racional sino de los manejos de su inconsciente y del juicio que de ellos hiciera el juez del tribunal surrealista supremo André Breton.

Los dadaístas llegados a EE. UU. dos décadas atrás no habían organizado su revolución, maniobra que sí acaudilló con perseverancia y talento Breton. Reelaboración de fantasía, freudismo y dadaísmo, el surrealismo no adquiere su franquicia, como ya dijimos, hasta 1924:⁵⁸ gracias, en buena medida, a su expansión en la tierra prometida de América.

El desarrollo del surrealismo en Europa, desde 1924 hasta 1938, pasa por una primera etapa de gran creatividad diversificada en los múltiples formatos descubiertos por el dadaísmo hasta que, en 1930, canaliza su actividad a partir de la publicación *El surrealismo al servicio de la revolución*. En EE.UU., las publicaciones sólo son accesibles a los escasos francoparlantes, pero el surrealismo logra ir dándose a conocer por vía de las contadas galerías que se ocupaban del movimiento, La *Pierre Matisse Gallery* y la de *Julien Levy* a partir de 1932, y del esfuerzo de agitadores particulares como John Graham.

En 1937, el movimiento surrealista arranca su travesía internacional vinculada a su ideología política exigida a todos sus miembros. Dalí ha sido expulsado un año antes. En 1938, Breton viaja a Méjico donde firma con Trotsky y Rivera el *Manifiesto por un arte revolucionario independiente*.

La presentación, en verano de 1937, del *Guernica* lo cambia todo. Cae como una bomba sobre las vanguardias ya fosilizadas abriendo nuevas formas de entender el compromiso político y artístico. Cubismo y surrealismo confluyen

⁵⁸ Ver punto 5.2.7.6.2. El surrealismo en EE. UU., segunda entrega.

con excelentes resultados en la obra desarrollada entre 1938 y 1939 por el entonces hijo predilecto de Breton, Roberto Matta.

De vuelta de un viaje enormemente enriquecedor por Europa que le puso en contacto con Gabriela Mistral, Maruja Mallo, Dalí, Breton, Le Corbusier, Neruda y su querido Lorca, Matta se establece en EE. UU., donde eclosiona con una serie pictórica de biomorfismos. El asesinato de Lorca y la visión del *Guernica* a lo largo de varias fases de su ejecución en sucesivas visitas al estudio de Picasso son la herida inspiradora.

5.2.7.6.3 **Vanguardias americanas**

El atractivo del sueño americano y la noticia de que EE. UU. estaba llevando a cabo un plan de inversión en arte atrajo a artistas del continente americano, especialmente de México, que había sido durante las décadas de 1920 y 1930 la mayor potencia artística de arte mural desde el Renacimiento.

Hijo de buena familia, Roberto Matta se convierte en el verso suelto del surrealismo. Durante su estancia en Nueva York en los dos años previos a la llegada de las viejas glorias surrealistas, suministró la valiosa munición del automatismo a los jóvenes artistas norteamericanos, munición con la que hicieron frente y, finalmente, lograron rechazar a los surrealistas europeos.

Antes que él, la delegación surrealista ya había adelantado emisarios: Kurt Seligmann fue el primer surrealista europeo en misión oficial que pisó EE. UU., presentando su obra en la *Galerie Nierendorf*, en septiembre de 1939. No olvidemos que mucho antes Salvador Dalí había regalado al surrealismo la mejor publicidad que jamás nadie pudo darle con su traca de escándalos: la presentación en 1932, en la *Julien Levy Gallery*, de *La persistencia de la memoria*; el ofensivo baile de máscaras en el que el artista y su esposa Gala se disfrazaron de bebé Lindbergh y de su secuestrador en 1934; y la rotura del escaparate en *Bonwit Teller & Co.* en marzo de 1939.

Dalí tenía buenas razones para mantener la sincera convicción de que el surrealismo era él y prescindir, por tanto, de ninguna clase de deuda con la organización. De manera que los beneficios de Dalí al surrealismo fueron colaterales y del todo ausentes de la política



Fig. 43. Matta, R. (1939). *Morfología Psicológica* [Pintura]. Museo Reina Sofía, Madrid.

de partido que Breton concedía a quienes consideraba sus heraldos.

Roberto Matta había aprovechado la ausencia de organización del surrealismo en EE. UU., entre 1938 y 1940, para erigirse en su embajador. Disponía de un aval incontestable: una pintura radicalmente personal que estaba siendo realizada íntegramente allí, en Nueva York. La autonomía de que gozó en ese breve periodo le proporcionó una inaudita seguridad en sí mismo, en su obra y en sus métodos, que pronto atrajo a los más inquietos artistas norteamericanos.

Había sido una carrera meteórica, ya que Matta en 1936 todavía pretendía dedicarse a la arquitectura, idea que abandonó en 1937 al entrar en contacto con el pintor y escultor Alberto Sánchez, quien le animó a que se dedicara a la poesía. La escritura de poemas, a la que se entregó el joven Matta, fue combinada con la ejecución de algunos dibujos influido por el pintor surrealista Gordon Onslow Ford. Dalí le presentó a Breton, quien inmediatamente le compró algunos dibujos y le dio acceso a Matta a las tertulias surrealistas del café *Les Deux-Magots*.

En Nueva York Roberto Matta contacta enseguida con Jackson Pollock, William Baziotes y Peter Busa, a quienes pone sobre la pista del automatismo. La pintura que entonces desarrolla sobrepasa el surrealismo y marca el camino a seguir por los expresionistas con su exaltación de la subjetividad.

En 1940 Matta expone en la *Julien Levy Gallery*. Algunos de los norteamericanos más próximos al surrealismo, como Baziotes, David Hare, Barbara Reis, Robert Motherwell, María Ferrero y Ann Clark, le acompañan a México en la primavera de 1941, donde residen y pintan en una colonia de escritores americanos. Coronado con el aura del genio, Matta se instala definitivamente en Nueva York en 1942, abriendo su estudio en la Novena Avenida.

Para entonces la vieja guardia surrealista ya había desembarcado en Nueva York con el propósito de alejarse de la Guerra. El paso al otro lado del Atlántico no cambió en absoluto la rígida estructura jerárquica del movimiento, ni la buena vida de que gozó, a costa de Peggy Guggenheim. Tan pronto como llegaron, los surrealistas acapararon la atención de las galerías modernistas que habían venido apoyándoles, y de los coleccionistas norteamericanos.

El desembarco de los surrealistas no sólo eclipsó a Matta, si no que sufrió el explícito ninguneo del grupo que enseguida decretó que se había vendido a los norteamericanos. En esta situación, el pintor chileno, en un arrebatado de audacia intenta derrocar a Breton. La ofensiva consistió en tratar de acaparar la atención mediática mediante actos expositivos tan llamativos y originarles que hicieran ver el viejo surrealismo como algo caduco.

Con tal fin Roberto Matta organizó una serie de reuniones, primero en su apartamento y luego en su estudio, en las que se desarrollaban ejercicios de automatismo. Incluso llevó su campaña de consolidación del movimiento de automatistas americanos a los estudios de Gorky, Pollock, De Kooning, Kamrowsky y Busa. Pero, pese a contar con el apoyo de Motherwell, que sabía nadar bien entre las dos aguas del viejo y nuevo surrealismo, los artistas norteamericanos terminaron cansándose de las propuestas de Matta. El plan acabó de derrumbarse por la falta de respaldo de Peggy Guggenheim, quien entonces todavía se mantenía fiel al surrealismo por su matrimonio con Max Ernst y su fe ciega en Breton.

No obstante, este grupo de artistas norteamericanos, reunidos en torno a la ofensiva orquestada por Matta, constituyó el núcleo indudable del

expresionismo abstracto. El interés historiográfico y crítico en restar importancia a este germen del movimiento norteamericano debe ser leído como una renegación de cualquier tipo de deuda con la vieja Europa. De ahí que las dos facciones críticas lideradas respectivamente por Greenberg y Rosenberg se aferrasen a los artistas que mejor se acomodaban a los istmos que ellos habían dogmatizado: Greenberg, al norteamericanismo que identificó con Pollock; y Rosenberg, al europeísmo al que se había mostrado fiel Motherwell.

El muralismo mexicano, cuya historia se remonta a la tradición prehispánica Olmeca, adquiere un papel internacional en el segundo cuarto del siglo XX. El apoyo institucional prestado por el gobierno revolucionario mexicano es decisivo en el desarrollo moderno de este muralismo que adquirió su tono político y didáctico ya en el siglo XIX bajo la promoción de Porfirio Díaz. Fue sin embargo en 1921, con la incorporación de Gerardo Murillo, conocido como Dr. Alt, bajo la presidencia de Álvaro Obregón y el respaldo de José Vasconcelos, que el muralismo orientó su acción revolucionaria sobre la base de una reivindicación de lo indígena. Apenas dos años más tarde, los trabajos de los estudiantes formados en el Centro Artístico de Ciudad de México, creado por el Dr. Alt, ya destacaban incluso fuera del país. Sus figuras principales fueron José Clemente Orozco, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros.

Bruce Campbell señala tres elementos característicos del muralismo de esta época: 1) Patrocinio oficial. 2) Integración recíproca en el discurso visual del mural. 3) Desarrollo de una temática de carácter pública ejecutada en estilo social-realista. (Campbell, 2003, pág. 55).

La influencia del muralismo mexicano en los EE. UU., a primera vista chocante por su talante ideológico opuesto al norteamericano, tiene su explicación. En primer lugar, la vecindad de ambos países indudablemente facilitó el acercamiento cultural en un momento en el que las dos naciones ansiaban incorporarse de un modo propio a la modernidad. En segundo lugar, los regímenes de ambos países se hallaban precisados de cohesionar a sus habitantes bajo una consigna nacionalista. En tercer lugar, en las fases iniciales de penetración del muralismo en EE. UU., se produjo un apoyo crédulo y ecléctico por parte de ciertos promotores como Nelson Rockefeller.

Las figuras centrales del muralismo mexicano se establecieron en el país durante las ejecuciones de sus proyectos en norteamericanos. Algunos trataron de mantener el estudio allí montado finalizada la obra. Aquellos talleres recibieron en peregrinación a los jóvenes estudiantes estadounidenses de arte y artistas más inquietos, que trasladaron lo aprendido, junto con las consignas, a los murales que luego realizarían y, ocasionalmente, también a sus pinturas de caballete, siempre con el impulso económico del *Federal Project*.

Desde el estreno como muralista de Diego Rivera con *La Creación* (1922) en el anfiteatro Simón Bolívar de la ciudad de México, hasta su primer contrato en EE. UU., en San Francisco, donde realizó *Allegory of California* en el *Pacific Stock Exchange Luncheon Club*, en 1931, el artista mantuvo una agitada actividad en su país con frecuentes viajes al otro lado del Atlántico. Su viaje a Rusia en 1928 fue decisivo por la carga ideológica que de inmediato supuso la incorporación del ideario marxista a su obra, así como porque entró en contacto con Alfred Barr, desde entonces gran amigo.



Fig. 44. Rivera, D. (1932-1933). *Detroit Industry Murals* [Pintura mural]. The Detroit Institute of Arts, Detroit.

En 1931 el MoMA incluyó 149 obras y cinco murales transportables de Diego Rivera, lo que obviamente reafirmó la buena reputación del artista, que súbitamente se erigió en el modelo a seguir por la estrategia muralista nacional. La obra que mejor recoge ese momento todavía libre de polémicas es *Detroit Industry Murals*, un conjunto de 27 paneles pintados por el artista entre 1932 y

1933 donde la apoteosis del proletariado no entra en conflicto con los intereses capitalistas del cliente para el que trabajaba, la *Ford Motor Company*.

Algo muy distinto ocurrió con *Man at the Crossroads* (1933), el mural realizado por encargo del millonario para su *Rockefeller Center* de Nueva York, donde Rivera explicita su apoyo a la causa comunista planteando una oposición entre los



Fig. 45. Orozco, J. (1932-1934). *La salida de Quetzalcoatl* perteneciente al conjunto *La épica de la civilización americana* [Pintura mural]. Hood museum of art, Hanover.

mundos capitalista y comunista con evidente exaltación de la figura de Lenin. Rockefeller destruyó el mural y Rivera abandonó los Estados Unidos, un país donde evidentemente su carrera había terminado.

La etapa norteamericana de Orozco se inició ligeramente antes, en 1927 en Nueva York, donde realizó oleos y bocetos para murales, y concluye en 1934 tras la culminación de su colosal conjunto *La épica de la civilización americana* en la biblioteca *Baker-Berry* de *Dartmouth College*, en New Hampshire. La influencia de esta obra aún perdura en los artistas norteamericanos y ello no es mérito exclusivo del artista, sino también de la política del centro que desde un comienzo se involucró en la promoción de la creación mediante la contratación como profesores esporádicos de grandes artistas en residencias, entre ellos Paul Sample, Robert Rauschenberg, Frank Stella, Donald Judd o Amy Sillman.

En cuanto a David Alfaro Siqueiros, comparte con sus dos compañeros de generación su paso por la vanguardia europea, con las influencias de Cézanne y Picasso, así como el compromiso político, en su caso más radical y beligerante. Su carrera en los frentes político y pictórico fue muy dilatada desde 1914, cuando ya participa en huelgas estudiantiles, hasta prácticamente su muerte en 1974. Dejó clara su posición en 1921 mediante la publicación, en la revista *Vida Americana* de *Tres llamados a los artistas plásticos de América*. Dos años más tarde capta la atención de la crítica y las instituciones con su mural *Entierro del obrero sacrificado*, 1923.

Siqueiros llega a Los Ángeles en 1932 huyendo de México donde sus protestas políticas ya le habían costado el encarcelamiento dos años antes. Es allí, en Los Ángeles, en la azotea del salón italiano, de la Calle Olvera, donde realiza su famoso *América Tropical*.



Fig. 46. Desconocido. (c. 1932). *Siqueiros' assistant Robert Bredecio in front of "América Tropical"* [Fotografía]. The Getty Research Institute, Los Angeles.

El trabajo supuso un hito no sólo porque fue el primer mural exterior de Siqueiros, lo que requirió usar cemento en lugar de yeso como soporte, sino porque empleó equipo aerógrafo. Los trabajos se iniciaron en el mes de agosto y se alargaron hasta la fecha de su inauguración en octubre. Está documentada la participación de 20 artistas. El dibujo se delineó sobre el muro previamente con proyector. Entre los norteamericanos que colaboraron en el mural se encontraba Jackson Pollock.

A pesar de que la crítica al imperialismo norteamericano había quedado bastante oculta en la representación del águila que acechaba al moribundo indígena crucificado, el mural despertó suspicacias y polémicas que terminaron resolviéndose con el blanqueado de la pared una década más tarde.⁵⁹

Si a Orozco deben los artistas norteamericanos de la época la impronta iconografía que les orientó a elaborar su propio lenguaje, fue Siqueiros quien revolucionó la forma de llevar a cabo los murales gracias a su constante invitación a la experimentación y al carácter participativo que en la ejecución de las obras se vivía en sus talleres.

Rufino Tamayo llegó a Nueva York procedente de la ciudad de México. Tenía 25 años, nunca había salido de su país ni había visto originales de los maestros del viejo continente. Su propósito era aprender en los museos de la ciudad de los rascacielos. Y así sucedió.

Diez años después de que Diego Rivera expusiera su talento en la *Modern Art Gallery* con una muestra de obra cubista donde muy probablemente figuró el excelente *Retrato de Ramón Gómez de la Serna*, en otoño de 1926, Rufino Tamayo colgaba en las paredes de la *Weyhe Gallery* casi 40 obras de las que se vendieron doce. Era la primera ocasión en que un mexicano mostraba trabajo en esta galería. Le siguieron Orozco, Diego Rivera, y Siqueiros, que ya entonces copaban el muralismo en su país. Carmen Ramos, subdirectora en curaduría del *Smithsonian American Art Museum*, comisarió en noviembre de 2017 la exposición *Tamayo: Los años en Nueva York*:

En Nueva York Tamayo ve obras del arte abstracto, del expresionismo, del cubismo, una amplia gama de arte que es muy diferente y que viene de distintas partes del mundo, lo que expande su visión. Eso tiene un fuerte impacto en él,

⁵⁹ El mural permaneció totalmente olvidado hasta que a finales de la década de los 60 el movimiento chicano reivindicó su importancia. Tuvieron que transcurrir más de dos décadas para que un plan de recuperación de la obra se pusiera en marcha por iniciativa de *The Getty Conservation Institute* de la ciudad de Los Ángeles. El proyecto resultó ser enormemente complejo debido a las grandes áreas faltantes existentes en *América Tropical* y al mal estado general en que el mural se encontraba. Veinte años de trabajo con la participación de ingenieros, restauradores, arquitectos, arqueólogos, historiadores y otros especialistas bajo la supervisión del conservador Agustín Espinosa completaron la recuperación. El resultado final incluyó la construcción de una techumbre, accesos y un centro de interpretación. No obstante, la obra, ahora visitable, no ha logrado preservar la viveza de los colores originales.

pues viene de un contexto en que el muralismo comenzaba a ser la forma más importante de México. (Chavez, 2018).

Su estancia, en esa ocasión es breve, apenas dos años, pero suficiente para admirar la obra de Rousseau, De Chirico, Picasso, Braque, Joan Miró y para obtener contactos; la valiosa amistad de Duchamp, Stuart Davis y el inclasificable pintor japonés Yasuo Kuniyoshi, además de buenas reseñas de su exposición. La zambullida en las vanguardias fue enormemente provechosa y confirmó a Tamayo como un precoz aullador solitario sin ningún parentesco con el cliché de sus compatriotas muralistas.

El pintor oaxaqueño no sólo se negó a seguir a Rivera, Orozco y Siqueiros, sino que criticó vivamente sus ideas y su pintura. Denunció lo que a él le parecía una confusión entre pintura e ideología política, se negó a pintar en los muros oficiales versiones oficiales de la historia de México, como Rivera y Siqueiros (o heterodoxas como Orozco) y se opuso a ver en la pintura un vehículo de ideas revolucionarias, fuesen las del realismo socialista o las de alguna de sus variaciones y sucedáneos. (Paz, 1987).

Tamayo volverá a Nueva York en varias ocasiones y se establecerá de forma permanente desde 1937 hasta 1949, lo que significa que hubo de ser una referencia para los artistas de la ciudad. Su forma completamente personal de servirse de la figuración ejemplificó una rebeldía permanente que se mantuvo siempre firme frente a tendencias y dogmas. En 1943, Tamayo imparte clases en la *Dalton School* de Nueva York, a donde acuden alumnos como Helen Frankenthaler, la pintora expresionista abstracta que Greenberg tomara bajo su protección poco antes de morir Pollock.

A lo largo de las tres décadas comprendidas entre 1920 y 1949, en que vivió y expuso en Nueva York, su influencia permeó la pintura de muchos artistas para quienes sentían la *American Scene Painting* como una circunstancia impersonal. Su búsqueda de la raíz precolombina demostró a los futuros expresionistas abstractos que el dilema no se dirimía entre eclecticismo y americanismo, sino entre estereotipo e identidad mítica. Como la mayoría de los artistas de Nueva York, a Tamayo le estremeció el *Guernica* y la retrospectiva

que le dedicó a Picasso el MoMA. El cráter de aquel impacto se deja ver en la serie de perros que el mexicano realizó en aquella época.

Joaquín Torres García, uruguayo formado en las vanguardias catalana y parisina, siguió una trayectoria simbolista que condensó la fuerza de la pintura en la expresión de la idea. Ni su arte ni su filosofía pasaron por Picasso. Su conexión con la vanguardia se electrificó en el álgebra de Mondrian. Tomó del pintor neerlandés los valores abstractos de las formas geométricas y del color primario como respaldo de sus propios símbolos. Se trata de un artista excepcional que dejó constancia de su singular estilo allí por donde pasó, París, Florencia, Roma, Barcelona, Montevideo y Nueva York.

Nacido en Montevideo, Torres García se trasladó siendo niño con su familia a Cataluña donde se formó como pintor, completando su aprendizaje en París. En 1921, a la edad de 47 años viajó a Nueva York, siendo uno de los primeros artistas que pintó la ciudad de una forma no costumbrista. A diferencia de artistas más jóvenes, Torres García tenía que mantener una familia, por lo que aceptó numerosos encargos como pintar la imagen de Santa Teresa para la *Church of Our Lady of Esperanza*. Además, en Nueva York, montó una fábrica de juguetes de su invención. Estas actividades no le impidieron ser enormemente activo en el terreno artístico, participando en exposiciones, happenings y asociaciones. En ese año de 1921, inauguró una exposición junto a Stuart Davis y Stanislaw Szukalski en el *Whitney Studio Club*.

Respecto de su pintura, es notable la fuerte impresión causada por la ciudad de Nueva York. En sus lienzos pintados allí se observa cómo la metrópolis aportó la característica estructuración arquitectónica que ya nunca abandonaría.⁶⁰

No podemos documentar si verdaderamente existió una influencia directa del constructivismo de Torres García, completamente desarrollado ya a finales

⁶⁰ En 1941, Torres García publicaría en Montevideo *La ciudad sin nombre*, un libro manuscrito en el que el artista plantea la ciudad como experiencia multisensorial. Previamente, había publicado en 1938 *La tradición del hombre abstracto*.

de la década de los 30, sobre el expresionismo abstracto, pero es obligado señalar las llamativas correspondencias entre la obra del uruguayo y las pinturas de la primera época del Gottlieb.

Según Gottlieb, el origen del cajeado de sus pictografías:

I used the pictograph in an attempt to relate to 14th-century Italian painting, where they used boxes to tell a narrative, but I didn't want to tell a story but to present several aspects simultaneously".⁶¹ (Sandler, Conversation with Adolph Gottlieb, 2021).

La literalidad con que Gottlieb tomará más tarde códigos de la obra de Joan Miró, cuya influencia el artista norteamericano sólo confeso al final de su vida, nos lleva a pensar que es verosímil que Gottlieb viera y tomara nota de la fórmula simbólica totémica que Torres García había explorado. El artista uruguayo era sobradamente conocido en los círculos vanguardistas de las grandes capitales americanas y europeas, no sólo por su pintura, sino por ser un enérgico organizador de exposiciones (en 1929, en Barcelona, presentó obras de Jean Arp, Piet Mondrian, Theo van Doesburg y Georges Vantongerloo, entre otros. En 1930, en París para la galería *Žak*, una exposición de artistas latinoamericanos con obras de Juan



Fig. 47. Gottlieb, A. (1945). *Mariner's incantati* [Pintura]. Adolph & Esther Gottlieb Foundation. Nueva York.

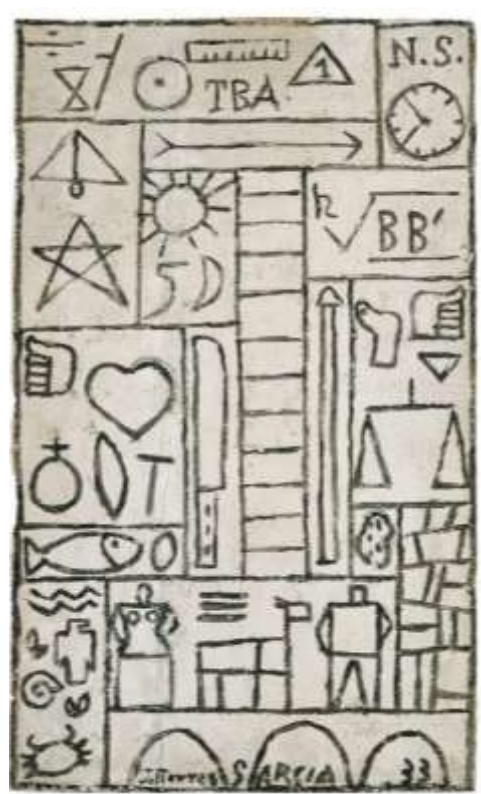


Fig. 48. Torres García, J. (1933). *Constructivismo en blanco y negro* [Pintura]. Colección Telefónica, Madrid.

⁶¹ Recurría a la pictografía en un intento de relacionarme con la pintura italiana del siglo XIV, donde usaban cajas para elaborar una narración, pero no quería contar una historia sino presentar varios aspectos simultáneamente.

del Prete, German Cueto, José Clemente Orozco, Diego Rivera, Carlos Mérida, Pedro Figari y el propio Torres García) además Torres García fue un teórico del americanismo.⁶²

De manera que en la misma fecha en que los artistas norteamericanos más avanzados iniciaban sus elucubraciones sobre una identidad al margen de Europa, Torres García ya había puesto por escrito un pensamiento que involucraba a la diversidad cultural de todo el continente americano. Gottlieb, sin embargo, no le menciona.

In 1941, well, the thing as far as I was concerned started with some conversations I had with Rothko in which I said, I think that one of the ways to solve this problem that confronts us [how to avoid the provincialism of American art without imitating European art] is to find some sort of subject matter other than that which is around us.... I said, how about some classical subject matter like mythological themes? Mark chose some themes from the plays of Aeschylus and I tried, played with the Oedipus myth, which was both a classical theme and a Freudian theme. (Sandler, Conversation with Adolph Gottlieb, 2021).⁶³

Así mismo, son también singularmente consonantes las posiciones de Torres García y Gottlieb en relación con la voluntad de apartarse de la vanguardia oficial y de la interpretación crítica, así como el interés por reivindicar el valor trascendente del símbolo. Torres García, ya de vuelta en Montevideo, se negó a exponer en una prestigiosa galería parisina alegando que “París es de Picasso”. En uno de sus textos constructivistas declaraba:

⁶² En el año 1941, publicaba *El hombre americano y el arte de América* donde manifestaba su posición: “El problema del arte en América es un magno problema... digamos en general que puede plantearse así: una teoría que contemple, de un lado, algo general que pueda dar unidad a todo el arte del continente, y del otro, que recoja, en la proporción debida, todo aquello local que deba recogerse y permita lo primero... Se trataría, en cuanto a lo primero, de una regla abstracta (un concepto de estructura que abarcara todos los aspectos del problema plástico), y del otro, de fijar aquel criterio o medida que debe determinar la forma en que lo viviente debe entrar en maridaje con lo otro y, al fin, constituir una perfecta armonía. Y así tendríamos que lo local se fijaría en lo universal. Y con esto conseguiríamos en primer término la creación de un arte fuerte y grande, y luego de esto, un arte, al fin, propio: el futuro arte de América”. (Murlender, 2014).

⁶³ En 1941, la cosa en lo que a mí respecta empezó con unas conversaciones que mantuve con Rothko en las que propuse, creo, que una de las formas de solucionar este problema al que nos enfrentábamos (cómo evitar el provincianismo del arte americano sin imitar al arte europeo) podría ser encontrar algún tipo de tema diferente al que nos rodea ... Dije, ¿qué tal un tema clásico como los mitológicos? ... Mark eligió algunos temas de obras de Esquilo y yo probé, jugué con el mito de Edipo, que era tanto un tema clásico como un tema freudiano.

Ciertas intuiciones del artista, ¿no son a manera de sueños? En efecto, si el artista es un creador de símbolos, es porque la forma simbólica es, no solamente algo dentro de la estructura racional, sino aun del alma y de la materia, y surge formada como de una pieza; y de ahí el que tenga, en cierto modo, como un valor mágico, y obre sobre nuestra sensibilidad espiritual, directamente, sin necesidad de interpretación ni lectura; y por todas estas razones, en cuanto a forma, tiene un valor en sí. Este lenguaje simbólico, viviente y bien real, es el más profundo y concreto que pueda expresar el arte; y fue el lenguaje del arte de la antigüedad y de los mal llamados salvajes; más civilizados en esto como en otras cosas de ese orden, que no el prosaico hombre moderno, materialista. Me parece que habría que volver a este arte, pasando del símbolo intelectual al símbolo mágico. (Torres García, 1934).

5.2.7.6.4 Tótems, imágenes arquetípicas y negritud

El pintor para pintores que en buena medida fue Torres García dejó ver su marca también en algunos artistas de Europa. El caso más destacado fue, tal vez, Wifredo Lam por tratarse como Torres García de un emigrado que acudió al viejo continente a la búsqueda de su propia vanguardia. Nacido en Sagua La Grande, Cuba, en 1902, Wifredo fue el octavo hijo de Yam Lam, un cantonés que emigró a las Américas en 1860 para trabajar en los ingenios azucareros, y de Ana Serafina Castilla, cubana nativa descendiente mestiza de origen español y africano.

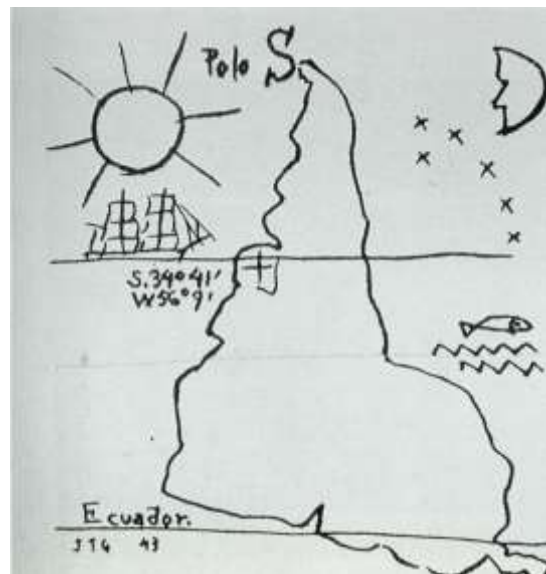


Fig. 49. Torres García, J. (1943) *América Invertida* [Dibujo]. Museo Juan Manuel Blanes, Montevideo.

La genealogía de Lam explica más que ninguna filiación estética la solución que el pintor aportó a su arte. En su viaje al centro de la vanguardia europea, Wifredo quedó magnetizado primeramente por Matisse, que de un modo típicamente occidental hacía uso del exotismo para declarar un hedonismo colorista enamorado de la vida. Otro referente fue Torres García, que en los años 30 ya había dado la vuelta a las cosas señalando la centralidad de América del

Sur. Estos dos focos tensaban la pintura de Wifredo hasta que conoció a Picasso y, como tantos otros, fue desarmado por *Guernica*.

Lam, que se encontraba en París, vio el cuadro allí y disfrutó del privilegio de ser amigo de Picasso. Fue el propio Picasso quien, para salir de la literalidad con que Lam se había sumergido en el estilo del maestro, le sugirió que explorase la iconografía de sus mitos afrocubanos. Y eso fue lo que pasó. Lam huyó de Francia en 1941, con Breton, y otros 300 artistas e intelectuales, apenas unos meses después de haber ilustrado el poema bretoniano *Fata Morgana*. El viaje resultó accidentado. Tuvieron que desembarcar en Martinica y permanecer allí un tiempo. Los acontecimientos fueron, no obstante, inesperadamente enriquecedores:

Breton se encontró por casualidad (aunque quizás él lo hubiera llamado un *hasard objectif*)⁶⁴ con un ejemplar del primer número de la revista *Tropiques*, que recién habían publicado los profesores del instituto de la ciudad. En la revista, Breton leyó una temprana versión del poema de Césaire *Les Pur-sang* y quedó sorprendido por lo que consideró el frescor revolucionario de la visión, la lengua y el estilo del poeta. A partir de ahí, tuvieron lugar las presentaciones y se organizaron visitas alrededor de la isla (...) En el transcurso de una velada literaria Césaire leyó su «Cuaderno» a los artistas y escritores parisinos, a los cuales les causó un efecto profundo. Helena Holzer relató cómo al traducirle el poema a Wifredo Lam, éste se quedó conmovido de tal manera que sintió que había encontrado su alma gemela. (Arnold, 2014, pág. 153).

Una vez en La Habana, Wifredo Lam, removido por los poemas de Aimé Césaire, pidió ayuda a su hermana para saber más de la cultura afrocubana. Así pintó *La jungla*, todo un hito, que se presentaría en la galería Pierre Matisse de Nueva York en octubre de 1943, gracias a los contactos y la oportuna intervención de Breton. La obra scandalizó a muchos y alumbró a otros. El interés de los artistas norteamericanos por lo telúrico, el inconsciente, la raíz primitiva, cobró todavía más vigor al ver aquellos seres surgidos de la selva que parecían desafiar al hombre blanco.

⁶⁴ El azar objetivo (*hasard objectif*) fue una de las prácticas surrealistas que trata la coincidencia entre el deseo y la oportunidad. El recurso se sostiene sobre un principio opuesto al absurdo. Los acontecimientos habrían sido puestos en conexión por un agente no azaroso sino de sincronidad incomprensible a la razón. Fue Breton quien teorizó este concepto con evidente apoyo en los escritos de Jung.

Pese a no existir constancia documental de que los pintores norteamericanos del que luego sería el movimiento expresionista vieran *La Jungla* en su primera exhibición en Nueva York, el efecto de la obra de Lam no pudo pasarles inadvertido puesto que en 1944 fue comprado por el MoMA. Un par de años más tarde Wifredo hizo escala en Nueva York donde permaneció dos semanas y entró en contacto con los artistas de la vanguardia norteamericana y europea más activos en los círculos sociales de la ciudad. De aquella estancia data la foto que Irving Penn realizó al cubano con Arshile Gorky el 17 de julio 1946.



Fig. 50. Penn, Irving. (1946). *Arshile Gorky and Wifredo Lam, New York* [Fotografía]. The Irving Penn Foundation, Nueva York.

El encuentro con Jackson Pollock pudo tener lugar, un año más tarde en la *Hugo Gallery* donde además de Lam, colgaba sus pinturas, Matta. Sea como fuere, es seguro que Lam tuvo contacto personal con Pollock⁶⁵, Lee Krasner, Nogushi, John Cage y otros artistas de la escena neoyorkina. Su influencia sobre los artistas que tenían sus talleres en Nueva York en los momentos preliminares a la disolución de la figura no puede por tanto cuestionarse.

Pese a que sin duda el espectador, el coleccionista y las instituciones norteamericanas trataron de neutralizar las pinturas de Lam interponiendo una mirada exotista, la fiereza desafiante de Lam mostraba abiertamente los colmillos al capitalismo. La adhesión de Lam al partido comunista, su apoyo a la causa africanista y su fidelidad a Breton lo ratificaban.

⁶⁵ Algunas fuentes aseguran que fueron las obras expuestas en la *Pierre Matisse Gallery* (en las exposiciones de 1942 y 1943) las que despertaron en Pollock su interés por la cultura amerindia. También el Doctor Henderson se arroga este aliento, durante su tratamiento en 1939 y 1940.



Fig. 51. Lam, W. (1943). *La jungla* [Pintura]. MoMA, Nueva York.

Contra todo pronóstico Norman Lewis, el único norteamericano negro que tomó la vía expresionista tras una larga dedicación al retrato de la vida de la gente de las ciudades, el jazz y los barrios, no excavó en la iconografía afroamericana, sino que tomó como referente a Mark Tobey, fundador de la escuela del noroeste, en la que prevalece una espiritualidad Zen de rasgos sintéticos. Tendrán que transcurrir casi dos décadas

para que Lewis, de vuelta a la figura, se sirva de ella para reivindicar la negritud.

5.2.7.6.5 Anticolonialismo y conservacionismo

El interés de las vanguardias por el arte primitivo tiene la fecha histórica de la pintura de *Las Señoritas de Avignon*, firmada por Picasso en 1907. Esta obra, obviamente, es una muestra, entre tantas, que acredita la afinidad de algunos artistas europeos por África y Oceanía. Hay todavía un poso pintoresco y romántico en ese gusto occidental por el arte negro. El gran impulso del conocimiento de las culturas de estos pueblos vino de la etnografía moderna, cuyo origen suele fecharse hacia 1922. Es a partir del momento en que la antropología asume la práctica de campo etnográfica que las expediciones y campañas empiezan a obtener informaciones detalladas siguiendo un método interpretativo descriptivo. La fotografía y las publicaciones contribuyeron también a su divulgación.

La influencia que el desarrollo de esta disciplina tuvo sobre el arte y, en particular, sobre los artistas de EE. UU., acabada la Segunda Guerra Mundial, llega fundamentalmente por la vía de las publicaciones surrealistas. Pese a ser ya un disidente del surrealismo cuando escribe *El África fantasmal*, Michel Leiris, es uno de estos autores que acercan la realidad del arte africano a la cultura

occidental. Al nombre de Leiris habría que añadir otros muchos autores que ya desde los años 30 se ocupaban del tema en distintas claves. Lo relevante es advertir que la actitud de estos investigadores de las culturas primitivas aborígenes llevadas a cabo en su propio territorio, si bien continúa incurriendo en eurocentrismo, ha abandonado el colonialismo más descarnado y comienza a reflexionar sobre la legitimidad de su posición como observadores.

La premisa político revolucionaria del surrealismo, que en 1930 ha sufrido ya dos expurgos por desaveniencias ideológicas, añade a la causa africanista una declaración antiimperialista de repulsa en la *Exposition coloniale internationale* que se celebraba en París en 1931, publicando un folleto titulado: “*Ne visitez pas l’Exposition Coloniale*”⁶⁶ donde se leía:

A los discursos y a las ejecuciones capitales responded exigiendo la evacuación inmediata de las colonias y el encausamiento de los generales y funcionarios responsables de las masacres de Annam, de Líbano, de Marruecos y del África central. (Aragon, Breton, & al., 2021).

La actitud anticolonialista de algunos artistas surrealistas residentes en París produjo, además, una contra exposición de marcado carácter político. Los responsables de la muestra fueron, Yves Tanguy, Louis Aragon y Paul Éluard. Los textos y las piezas allí expuestas fueron documentadas en el nº 4 de *Le Surréalisme au service de la Révolution*.

El trabajo de los conservacionistas acometido a finales del siglo XIX fue, posiblemente, el elemento que indujo la lenta reconfiguración de la idea de mundo. La moderna idea de mundo, hasta el momento incuestionadamente coincidente con los sueños de la razón (y de la moral del progreso), incorporó al acervo occidental no solo el interés por la diversidad ecológica sino también el respeto a culturas antes tenidas como salvajes. Las iniciativas conservacionistas, con sus limitados recursos, se abrieron paso por distintas áreas del planeta. Pioneros como el norteamericano John Muir, fundador en 1892 del primer grupo conservacionista de la historia. Explorador de golfos, bosques, costas y selvas, especializado finalmente en glaciares, Muir dio a

⁶⁶ No visite la Exposición Colonial.

conocer a través de títulos como *The mountains of California* y *Viajes por Alaska*, donde recoge sus experiencias con la naturaleza y da cuenta de la importancia de la preservación de las especies.

Los miembros de las expediciones al cargo del registro gráfico, (al principio dibujantes, más tarde fotógrafos) participantes en estas y otras aventuras, frecuentemente terminaron ejerciendo un activismo que caló en las artes a partir de la década de los 60. En el caso particular de los EE.UU., y por citar sólo un nombre, es sobresaliente el caso de fotógrafo Edward Sheriff Curtis.

Fotógrafo comercial de éxito Curtis abandonó su negocio al tomar contacto con el antropólogo George Bird Grinnell para dedicarse a partir de ese momento a la fotografía y el cine documental. Tras coincidir con Muir en Alaska, Curtis puso toda su atención en los nativos norteamericanos publicando entre 1907 y 1930 la enciclopédica *The North American Indian*, en 20 volúmenes con fotografías y textos del propio fotógrafo.

El de Curtis merece ser tenido como un caso ejemplar tanto por su abnegada entrega al trabajo como por su humildad en el trato con los nativos.



Fig. 52. Curtis, E. (c. 1900-1910). *Two Apache Indian women at campfire, cooking pot in front of one* [Fotografía]. Edward S. Curtis Collection, Library of Congress Online Catalog.

Cuarenta mil fotografías, diez mil grabaciones de lenguas y músicas son el legado rescatado de tribus condenadas a la desaparición. La hazaña de Curtis fue posible gracias a la integración y la convivencia con las tribus durante largas temporadas. Sus libros han sido la fuente directa de conocimiento que los norteamericanos han tenido de los nativos, de especial importancia en la búsqueda de raíces llevada a

cabo por algunos de los expresionistas abstractos al final de la década de los 30 y comienzos de los 40.

5.2.7.6.6 **Recapitulación**

Un rápido compendio nos lleva a sintetizar los factores intervinientes en el surgimiento del expresionismo abstracto en tres fases. La primera de ellas correspondería a la gradual desilusión política que alcanzaría su estadio final en la derrota de la Guerra Civil Española y el asesinato de Trotsky. Consecuentemente, se iniciaría una segunda etapa de búsqueda de arraigo en diversas tradiciones mitológicas, amerindias, grecolatinas y africanas por vías no racionales apoyadas generalmente en técnicas automatistas y teorías psicoanalíticas freudiana y junguiana. Lo cual da lugar a una fase final consistente en la demolición tanto de la figura como de la recomposición efectuada por el cubismo.

En esta batalla final tienen un papel protagonista Clement Greenberg y André Breton. De un lado, Greenberg quería, para ilustrar su teoría, artistas vivos que disolvieran por completo la figura, siendo Pollock el que mejor se ajustó al patrón. De otro lado, Breton temiendo la inevitable fuga de talentos, como así sucedió, emprendiendo una cacería de artistas que mantuvieran algún vínculo figurativo. La pieza en disputa resultó ser Arshile Gorky, que había aprendido de Matta, a quien Breton ya había retirado su apadrinamiento precisamente por favorecer que las técnicas surrealistas prestaran servicio fuera de la revolución.⁶⁷

5.2.8 **Pintores autorizados del movimiento**

5.2.8.1 **Arshile Gorky y Willem de Kooning**

Nacido Vostanik Manoog Adoyan, Arshile Gorky es considerado uno de los primeros artistas norteamericanos modernos. Practicó el cubismo con personalidad desde finales de la década de los 20, también el surrealismo, a su manera, y en el final de su carrera, la abstracción expresionista. Logró éxito expositivo en todos sus periodos gracias no solo a su talento pictórico sino a una

⁶⁷ Como es bien sabido Breton perdió la batalla no sólo por la prematura muerte de Gorky sino porque los norteamericanos, a esas alturas, ya se habían apropiado de los procedimientos automatistas para alcanzar una abstracción completamente autosuficiente. La extinción del surrealismo fue imparable. Pese a ello, en 1947 Breton todavía cuenta con la adhesión de William Baziotes, participando en la *Exposition Internationale du Surréalisme*, en la *Galerie Maeght* de París. Nueva York, no obstante, es ya, de hecho, la nueva capital del arte contemporáneo, y Greenberg su predicador.

personalidad amistosa y a un instinto de supervivencia que le ayudó a moverse con soltura en el difícil mundo del arte neoyorquino.

Su época de estudiante no terminó nunca, hasta el extremo de que la crítica coincide en considerarlo un aprendiz permanente que nunca abandonaba del todo la estela del artista bajo cuya influencia pintaba sus cuadros. Primero fue Cézanne, luego Picasso, Miró, Matta, los surrealistas y vuelta a Kandinsky. Dice de él Irving Sandler:

Gorky dedujo el arte del propio arte, al que consideraba un lenguaje que había que aprender. Las pinturas de los museos, las ilustraciones de los libros de arte, los *Cahiers d'Art* y otras revistas fueron sus primeras cartillas. El arte era para Gorky lo que el marxismo para los pintores del realismo social y el nacionalismo para los regionalistas. (Sandler, *El triunfo de la pintura norteamericana*, 1996, pág. 75).



Fig. 53. Gorky, A. (1937). *Aerial Map* [Pintura]. Newark Museum, Newark.

De la *New School of Design* de Boston a comienzos de los años 20, pasó a la *Art Students League* de Nueva York, a partir de 1926, donde siguió acudiendo de visita hasta entrados los años 30, despertando la envidia de Jackson Pollock que entonces aprendía allí con Thomas Hart Benton. Pese a las dificultades con el idioma y el trauma que arrastraba del genocidio armenio que vivió a la edad de 12 años, con la inolvidable muerte por inanición de su madre, Gorky supo rodearse de buenas influencias al tiempo que eludir los compromisos ideológicos.

Los tres mentores de Gorky fueron, sucesivamente Stuart Davis, a quién tomó como referencia en sus primeros tiempos de abstracción cubista, John Graham, quien fue una fuente de sabiduría sobre Picasso y el primer surrealismo y, finalmente, Breton, quien, paradójicamente, contribuyó a liberar su lenguaje pictórico de la figuración.

El galerista Julien Levy nos brinda un testimonio del modo persistente y oportuno en que se desenvolvía Gorky en el mundillo del arte modernista.

En el invierno de 1932, me instó a que viese la obra de un amigo suyo llamado John Graham, y fue Graham quien me sugirió generosamente que viese también una carpeta de dibujos de Gorky. «Mi carpeta está ya en su despacho» — confesó Gorky reacio, y mi secretaria me dijo: «ese hombre siempre está dejándose la carpeta en el despacho. A los pocos días vuelve a recogerla y pretende que se le había olvidado». (Ashton, 1988, pág. 132).

Arshile Gorky Logró incluso realizar un mural para *Newark Airport Administration Building*, en su estilo cubista abstracto que lamentablemente fue demolido. En su obra más alejada de la figuración, iniciada en los 40 y abruptamente interrumpida a su muerte en el 48, se manifiestan las influencias de los surrealistas, especialmente del trabajo que por entonces estaba realizando Matta, y posiblemente de Masson. Gottlieb atribuye a Gorky la comprensión de la ruta que debía seguir el movimiento: “La tarea vital consistía en conjugar abstracción y surrealismo” (Sandler, *El triunfo de la pintura norteamericana*, 1996, pág. 91).

En los primeros años Gorky supuso una influencia directa sobre Willem de Kooning, de quien fue buen amigo y compañero de estudio. Menos perceptible estilísticamente es su influjo sobre Mark Rothko, alumno suyo en Boston. Los tres pintores tuvieron que superar las trabas administrativas, culturales y psicológicas de no haber nacido en los EE. UU.



Fig. 54. Gorky, A. (1944). *One Year the Milkweed* [Pintura]. National Gallery of Art, Washington D. C.



Fig. 55. Gorky, A. (1945) *Pastoral*. [Pintura]. Hauser & Wirth, Nueva York.

Gorky alcanzó su mayor fecundidad al final de su vida, una vez se liberó de los modelos europeos que tan abnegadamente había imitado, y se entregó a la pintura del natural en una granja donde se instaló, durante varios veranos consecutivos, en Virginia. Los bocetos que allí realizó fueron la inspiración de obras maduras en el taller, entre ellas: *Year after year*, *One Year the Milkweed* y la famosa *Pastoral*.

Dos meses antes de que su amigo Gorky se suicidara en julio de 1948, De Kooning tuvo su primera exposición en solitario en *Charles Egan Gallery* de Nueva York. La tardía madurez de De Kooning, a sus 44 años de edad, llegaba tras más de dos décadas de pintura a sus espaldas. De entre sus compañeros de generación fue el más apreciado por los pintores del grupo incluso antes de obtener el reconocimiento público.

La exposición en la *Charles Egan*, según la leyenda, le sacó literalmente del hambre y la miseria que había llevado a tal extremo de sacrificar el color por falta de dinero para comprar la pintura. Lo cierto es que la depuración cromática obedecía al deseo de simplificar la problemática pictórica a lo esencial. La misma inquietud que daba lugar en Gottlieb, Rothko y Pollock a canibalizar el arte



Fig. 56. De Kooning, W. (1948). *Black Untitled* [Pintura].
Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

primitivo y nativo las formas esquemáticas, llevó a De Kooning a practicar un cubismo orgánico ausente de color.

Aquella primavera que De Kooning mostraba sus grandes lienzos en blanco y negro realizados con pigmentos industriales y esmalte en la *Charles Egan Gallery*, Jackson

Pollock buscaba desesperadamente trabajo tras el nulo éxito comercial de sus primeros *dripping*. Pollock no podía entender cómo De Kooning había obtenido el apoyo de toda la crítica, salvo la de Greenberg, en su primera exposición, y lo que era más inquietante, había vendido inmediatamente un cuadro al MoMA. La

explicación posiblemente fuera que De Kooning nunca renunció a su deuda con la tradición europea, lo cual fue valorado presumiblemente por Alfred Barr.

Llevado a un terreno completamente desracionalizado, el cubismo había suministrado a De Kooning un marco poético que le permitía conservar una estructuración figurativa sin ninguna referencia al mundo real. Todo eso era más digerible para Alfred Barr y su política museística, que la absoluta deflagración de los *dripping* de Pollock. No es extraño, por tanto, que el principal apoyo crítico de De Kooning fuera Tomas B. Hess,⁶⁸ que inició su carrera a las órdenes de Alfred Barr en el MoMA.

Hasta 1940 su pintura de la figura guarda clara lealtad al Picasso neoclásico y de la época rosa. Los cuadros de ese periodo parecen hallarse en comunicación directa con los dos retratos que Gorky hizo de su madre. A partir de 1942, la distorsión irónica de la figura domina sus retratos, probable efecto del contacto con John Graham. En ese año Gorky, Pollock, Baziotes, Motherwell y el propio De Kooning emprendieron la iniciación oficial en el automatismo surrealista de la mano de Matta.

Hacia mediados de la década De Kooning logra fijar su gesto crispado, el más expresivo del grupo, que le llevará a la casi total abstracción, con vueltas permanentes a la figura femenina. En los últimos años de vida de Pollock, De Kooning le arrebató el lugar preferente en el pódium, una vez Greenberg decidió poner sus ojos sobre otros artistas. Un factor clave en esta operación fue la rivalidad entre Greenberg y Rosenberg, quien optó por dar su apoyo a De Kooning pese a ser un caso inexplicable desde su teoría del *action painting*. En un famoso simposio De Kooning escribió sus propias ideas sobre las “barricadas filosóficas”.

Kandinsky understood “Form” as a form, like an object in the real world; and an object, he said, was a narrative—and so, of course, he disapproved of it. He wanted his “music without words.” He wanted to be “simple as a child.” He intended, with his “inner-self,” to rid himself of “philosophical barricades” (he sat

⁶⁸ Thomas B. Hess tuvo también un importante papel en la consagración de Jasper Johns. Hablamos de ello en el punto 5.3.3.9.5 Apostar sobre seguro.

down and wrote something about all this⁶⁹). But in turn his own writing has become a philosophical barricade⁷⁰. (Kooning, 2014).



Fig. 57. De Kooning, W. (1950-52). *Woman I* [Pintura]. MoMA, Nueva York.

En 1959 el crítico Thomas B. Hess⁷¹ escribió un breve, pero firme comentario a las pinturas De Kooning que favoreció que su pintura fuera percibida al margen del dogma de la abstracción. Coincidimos con Hess en considerar a De Kooning como uno de los pintores del movimiento que mejor condensaron el conflicto norteamericano con las vanguardias, con la tradición clásica y con la propia sociedad de consumo que amenazaba ya con tomar los museos

de arte. Tanto De Kooning como Hess no tuvieron el más mínimo reparo en indicar cuales fueron las influencias: "His influences has been: Picasso and

⁶⁹ Kandinsky escribió dos importantes ensayos de filosofía del arte: *Del espiritual en el arte* (1911), pregón poético de la abstracción que llegaría apenas un año más tarde, y *Punto y línea sobre plano* (1926), en el que el artista analiza los elementos intervinientes en la pintura, sus rasgos y valor en la composición.

⁷⁰ Kandinsky entendió la "Forma" como una forma, como un objeto en el mundo real; y un objeto, dijo, era una narración, y por eso, por supuesto, lo desaprobaba. Quería su "música sin palabras". Quería ser "sencillo como un niño". Pretendía, con su "yo interior", deshacerse de las "barricadas filosóficas" (se sentó y escribió algo sobre todo esto). Pero, a su vez, su propia escritura se ha convertido en una barricada filosófica.

⁷¹ Hess fue uno de los primeros compradores de Pollock. En 1944 adquirió *Wounded Animal*, pintado el año anterior, en el que, por cierto, la escritura del número 64 tiene un protagonismo que no puede pasarse por alto. La influencia de la numerología en la pintura de Pollock se trata en el punto 5.2.9.9. Enfoques psicoanalíticos.

Cubism: through Picasso Ingres; through Cubism the comportment of Duchamp; and Kandinsky, Miró, Gorky"⁷². (Hess, Willem De Kooning, 1959, pág. 30).

En este mismo apartado que Hess titula *Influences and Influence* (Ibid.), el autor señala a Elaine de Kooning, Marca-Relli, Resnick y Tworkov, como los compañeros generacionales que acusaron su forma de entender la pintura. Y a Joan Mitchell, Larry Rivers, Alfred Leslie y Grace Hartigan, como pintores que llevaron su estilo hacia otros terrenos. (Hess, Willem De Kooning, 1959, pág. 31). La reseña, muy ajustada, omite a Pat Passlof quien debería tener un lugar principal en este último bloque ya que fue durante un tiempo discípula del pintor y un nombre indispensable del movimiento a partir de los 50.⁷³

5.2.8.2 **Gottlieb y Rothko, Edipo y otros mitos**

Los primeros artistas del movimiento que recurrieron al manifiesto para expresar su pensamiento estético, antes incluso de que el grupo expresionista como tal tuviera conocimiento de un estilo común, fueron Rothko y Gottlieb. Este papel sería más tarde asumido por Barnett Newman, quien había adquirido su título de filosofía en la *City College* de Nueva York y se dedicó a escribir sobre arte durante dos décadas antes de exhibir su obra.

Rothko y Gottlieb fueron miembros de *The Ten*, cuyo credo abstraccionista era muy ecléctico y heterogéneo, pero que marcó ya una firme posición de oposición a la política de exclusión que las instituciones y los medios practicaban sobre los artistas norteamericanos que se apartaban de los realismos. El grupo, que estuvo activo desde 1935 hasta 1940, incluía también a Bolotowsky, pintor abstracto, cofundador de la *American Abstract Artists* y declarado seguidor del estilo geométrico de Mondrian.

Durante ese periodo la asociación de artistas americanos fue casi el único medio de que los artistas apartados de la figuración disponían para dar a conocer sus obras y su pensamiento a través de publicaciones y exposiciones. La

⁷² Sus influencias han sido: Picasso y el cubismo: a través de Picasso Ingres; a través del cubismo el comportamiento de Duchamp; y Kandinsky, Miró, Gorky.

⁷³ De Kooning impartió clases a partir de 1949 en *Black Mountain* dejando su impronta en alguno de sus alumnos, como Pat Passlof.

hostilidad de la prensa y en general de la opinión pública era muy fuerte. Con el inicio de la siguiente década, la recuperación económica y la participación de EE. UU. en la Segunda Guerra Mundial, la campaña anti abstracta aflojó. No obstante, fueron necesarias muchas acciones de protesta para alcanzar, ya superado 1950, el respeto del que hoy disfrutan.

En 1943 Mark Rothko y Adolph Gottlieb publicaron, como respuesta a una crítica negativa a sus obras, una carta en *New York Times* en que se recogían sus principios estéticos. Pese que el estilo pictórico de ambos se encontraba todavía en transición, la declaración se considera el primer manifiesto de los expresionistas abstractos. El escrito iba dirigido al señor Edward Alden Jewell, responsable de la sección de arte del mencionado diario. Las reivindicaciones enunciaban lo siguiente: fantástico

1. To us art is an adventure into an unknown world, which can be explored only by those willing to take the risks.
2. This world of the imagination is fancy-free and violently opposed to common sense.
3. It is our functions as artists to make the spectator see the world our way—not his way.
4. We favor the simple expression of the complex thought. We are for the large shape because it has the impact of the unequivocal. We wish to reassert the picture plane. We are for flat forms because they destroy illusion and reveal truth.
5. It is a widely accepted notion among painters that it does not matter what one paints as long as it is well painted. This is the essence of academicism. There is no such thing as good painting about nothing. We assert that the subject is crucial and only that subject matter is valid which is tragic and timeless. That is why we profess spiritual kinship with primitive and archaic art⁷⁴. (Rothko & Gottlieb, 2021).

⁷⁴ 1. Para nosotros, el arte es una aventura en un mundo desconocido, que solo pueden explorar aquellos que estén dispuestos a correr riesgos.

2. Este mundo de la imaginación está libre de fatuidad y se opone violentamente al sentido común.

3. Nuestras funciones como artistas son hacer que el espectador vea el mundo a nuestra manera, no a la suya.

Adolph Gottlieb, norteamericano de nacimiento, había completado sus estudios de arte en Alemania, lo que le vinculaba a Mark Rothko, emigrado de Letonia, en su preferencia por las vanguardias europeas. Los dos artistas, junto con John Graham, amigo de ambos, tenían como pintor de referencia a Milton Avery, con quien pintaron del natural. Aunque Rothko había expuesto con éxito desde muy joven, a comienzos de los años 30 fue Milton Avery quien logró en primer lugar el interés de los museos y coleccionistas.⁷⁵ Al expresionismo figurativo y poético de Avery se sumó a comienzos de los 40 el aliento del surrealismo en la pintura de Gottlieb y en la de Rothko. Da mucho que pensar que Gottlieb y Rothko encuentren su tema en los mitos de la Antigua Grecia y, más particularmente, en el mito fundacional del deseo que es Edipo. Las primeras conversaciones de los dos artistas que dieron lugar a las pinturas de 1941 suelen datarse a finales de 1938.

Los dos artistas norteamericanos no se remontan tan primeramente a los orígenes antropológicos como sí hicieron las vanguardias, muy especialmente, a partir de la máscara africana desde Picasso y Braque, sino que buscan las aguas remansadas de la tradición occidental. Tal vez haya en esa



Fig. 58. Rothko, M. (c.1939). *Antígona* [Pintura]. National Gallery of Art, Washington D.C.

4. Favorecemos la expresión simple del pensamiento complejo. Estamos a favor del gran formato porque tiene el impacto de lo inequívoco. Deseamos reafirmar el plano. Estamos a favor de las formas planas porque destruyen la ilusión y revelan la verdad.

5. Es una opinión mayoritaria entre los pintores académicos que no importa lo que se pinte mientras esté bien pintado. Ésta es la esencia del academicismo. Por el contrario, nosotros afirmamos que no existe la buena pintura sobre nada. El tema es crucial, en particular el tema trágico y atemporal. Por eso profesamos parentesco espiritual con el arte primitivo y arcaico.

⁷⁵ Fue en gran medida gracias a Milton Avery que Roy Neuberger se interesara más tarde por los expresionistas abstractos. Neuberger es el mayor divulgador de Avery a quien compró *Gaspé Landscape*, en 1938.



Fig. 59. Gottlieb, A. (1941). *Oedipus* [Pintura]. Adolph & Esther Gottlieb Foundation. Nueva York.

desidentificación con lo más primitivamente nativo una huida de lo salvaje,⁷⁶ efecto de la barbarie de las guerras mundiales y holocaustos.

La búsqueda mítica lleva a Rothko a *Antígona* y a Gottlieb a *Edipo*. Recordemos que, en su manifiesto de 1943, Gottlieb declaraba con Rothko la importancia de que la pintura tuviera un tema y fuera discernible. Sin embargo, había que encontrar la forma de tratar ese mito fundacional de Europa en un momento en el que del viejo continente solo quedaban las ruinas de una civilización en guerra. Gottlieb halló esa forma personal en el pictograma, mientras que Rothko recurre a una especie de bajo relieve.

La elección de los temas que Rothko lleva a su pintura tiene una fuerte carga de las lecturas de Nietzsche, a las que dedica gran atención desde 1940, particularmente *El origen de la tragedia*. Los mitos en cuestión son Antígona, Edipo, Ifigenia, Leda, Las Furias y Orfeo. A las que se suman imágenes judeocristianas, egipcias y sirias. Estos temas son abandonados finalizada la guerra.

Los historiadores del arte han dado en convenir que la primera pictografía de Gottlieb es *Ojos de Edipo* y que fue realizada en 1941. Sin embargo, hay motivos razonables para dudar que fuera así. Como no pocas veces ha ocurrido en la historia del arte la alteración de una datación supone atribuir la originalidad a un artista sobre otro. En el caso que nos ocupa, conviene reparar, en primer lugar, que no hay duda de que la fuente de inspiración de Gottlieb es el arte primitivo mientras que la de Rothko es el mito clásico, ello lo avalan no sólo las respectivas pinturas sino las lecturas y artistas de referencia que ambos tenían.

⁷⁶ Pese a ello, Gottlieb era buen conocedor del arte africano del que fue gran coleccionista.

Las pinturas de Rothko realizadas, al menos entre 1940 y 1943, lo confirman. Y las de Gottlieb también, con la excepción de los Edipos.

La *Antígona* de Rothko se mostró en varias ocasiones con anterioridad a las primeras pictografías de Gottlieb (mayo de 1942), primero en el *Riverside Art Museum* y más tarde, en diciembre de 1941, en los almacenes *Macy's*. En aquella muestra se encontraban *Edipo* y *Antígona* de Rothko, algunas obras de Avery, Bolotowsky, George L. K. Morris y Jean Xceron, según la nota de prensa de los propios grandes almacenes recogida por Ashton (Ashton, 1988, pág. 198). Es poco verosímil que, dado que la nota de prensa es del 31 de diciembre de 1941 y Gottlieb “inició” sus pictogramas ese año, éste no mostrara un sólo ejemplo de ello junto a sus amigos.

Un par de datos más confirman la dificultad de dar crédito a la datación de los pictogramas edípicos de Gottlieb. El primer escollo que problematiza la fecha atribuida a la primera pictografía de Gottlieb es la célebre pintura *The Sea Chest* donde puede leerse junto a la firma, en el anverso del lienzo, 1942. Aunque difícil de creer por su evidente inmadurez respecto de los



Fig. 60. Gottlieb, A. (1942). *The Sea Chest* [Pintura]. The Guggenheim Museums and Foundation, Nueva York.

pictogramas, sería posible que esta pintura hubiera sido realizada con posterioridad a los primeros pictogramas, como asegura el pintor. Los artistas a menudo no siguen una sola línea y, por lo tanto, es erróneo interpretar todo su trabajo evolutivamente. Pero dada la evidente correspondencia entre *The Sea Chest* y la estructura pictográfica no es descabellado encontrar entre ellas una continuidad.

La cajonera en la que se depositan los objetos marinos de la pintura, no obstante, aparenta ser el antecedente de los pictogramas, donde se habría abandonado la ilusión arquitectónica trasladando a los pictogramas la fórmula ideográfica de casillero. Y así lo reconoce Gottlieb al afirmar que empleó esta forma frontal para “matar el espacio tridimensional”, generalizados en los bodegones surrealistas. Es curioso que David Anfam relacione este trabajo de los bodegones con Dalí y de las pictografías con Joseph Cornell minimizando el antecedente incuestionable de Torres García.

Mondrian, Klee, los dibujos segmentados de los indios tlingit y el pintor uruguayo Joaquín Torres-García sin duda prefiguraron las cuadrículas de Gottlieb, pero un precedente menos trillado dice algo más de su actitud: concretamente las construcciones en forma de cajas que empezó Joseph Cornell en los años treinta. (Anfam, 2002, pág. 83).

Llama la atención el modo en que el especialista en expresionismo abstracto construye el argumento. En primer lugar, se sirve como premisa de una falacia, que las cuadrículas de Torres García estén “trilladas”. Eso podría admitirse tal vez de las estructuras sobre las que Mondrian construyó sus composiciones, en base al puesto destacado que el pintor ocupaba en el panorama de la época, pero no es el caso de Torres García.

Por otro lado, al vincular a Torres García con la cuadrícula deja fuera lo inscrito en ella: el símbolo. Aportación que no encontramos en Mondrian. Además, y sin restar valor a las cajas de Cornell, en realidad, estas cajas no son más que transcripciones a volumen de lo que De Chirico o Magritte habían pintado, y que, remontándonos, provienen de la tradición del bodegón y de los relicarios cristianos. La osada introspección que Anfam se permite para referirse a la “actitud” de Gottlieb no indica nada en relación con los pictogramas salvo su propio deseo de inscribir tales obras en la tradición norteamericana.

Otro dato alza la duda sobre *Los ojos de Edipo*. Si, verdaderamente, las pictografías se iniciaron con el tema de Edipo ¿por qué la primera pictografía en exhibirse fue *Symbol*, datada en 1942? Esta pintura es a todas luces una formulación todavía esbozada de pictografía en la que no ha aparecido el característico viñeteado. Por otro lado, su temática, ecléctica, arcaica está

mucho más en línea con la visión primitivista del mito que Gottlieb manifestará tanto antes como después de la serie de Edipo. Lo que nos lleva a conjeturar que, mientras no pueda acreditarse de forma fehaciente que la serie de los Edipos fue realizada en 1941, *Ojos de Edipo* debió ser realizada con posterioridad a 1942 y por influencia directa del *Edipo* y la *Antígona* de Rothko.

La incorrecta datación no es anecdótica ni un hecho aislado. Debe tomarse como un indicio más del final del paradigma moderno. Habrá otros similares de otros miembros del movimiento. Cuando los cuadros empezaron a adquirir valor en el mercado y los medios a interesarse por los artistas, algunos reacomodaron su trayectoria. La alteración de dataciones es un recurso sencillo y casi irrastreable mediante el cual los artistas de cualquier época pueden intentar pasar a la historia como los primeros. En el arte norteamericano de este periodo el fenómeno tiene un carácter sintomático.

No obstante, la aportación de *Edipo* y *Reflejos* de Gottlieb, sin duda, ejecutadas en el mismo periodo y bajo el mismo estado hipnótico es enormemente valiosa. Con un ímpetu que no tiene nada que envidiar a Magritte o De Chirico, Gottlieb hace propia la fascinación visionaria del surrealismo para aplicarla a la revisión de un mito. A nuestro parecer toda la serie de pictografías de Gottlieb contiene una energía pictórica inspiradísima y movilizante que decae hacia 1951 cuando inicia la serie de paisajes imaginarios.



Fig. 61. Rothko, M. (1949). *Untitled* [Pintura]. Colección particular.

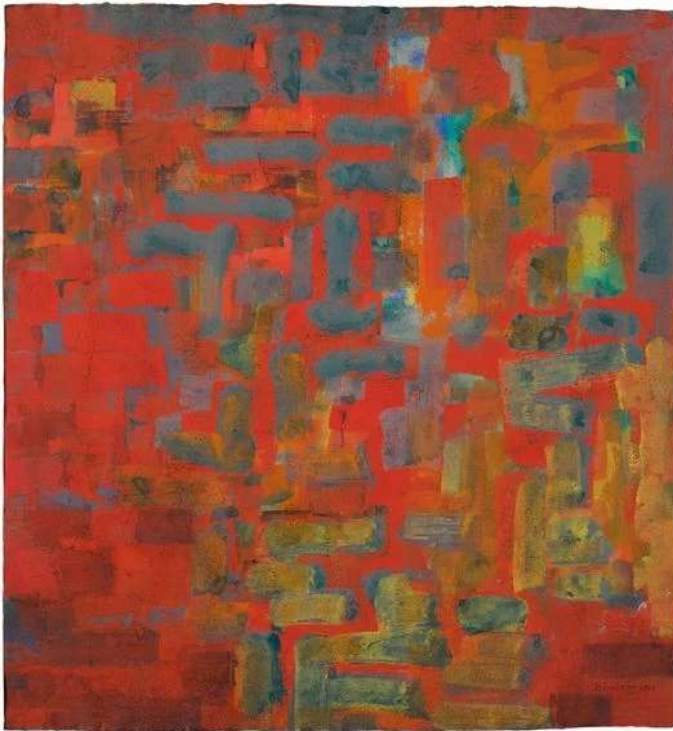


Fig. 62. Reinhardt, A. (1949). *Untitled* [Pintura]. Colección particular.

La influencia de Miró es flagrante en las pinturas de este segundo periodo de mancha y caligramas, con las que Gottlieb ensaya un desvío de la lírica inocente del pintor español hacia territorios casi taoístas. La síntesis que tan creativas formas pictóricas produjo en las pictografías se estanca en estos paisajes dando lugar a pinturas más monótonas y previsibles. En todo caso, debe entenderse como un giro en el desarrollo general del movimiento

expresionista hacia los campos de color. Este segundo momento del expresionismo abstracto tendrá su despliegue desde aproximadamente la fecha de la muerte de Pollock hasta iniciada la década de los 70 y contará con Rothko, Newman y Ad Reinhardt como protagonistas en la corriente más espiritual tendente al monocromo.

5.2.8.3 **Místicos y elegiacos del campo de color**

Precursores del campo de color que se anticiparon a los mencionados autores hay que referirse a Robert Motherwell y a Clyfford Still. Robert Motherwell, como hemos comentado con ocasión de nuestra reseña de la influencia de Matta, apareció en el movimiento en el momento en que los automatismos empezaron a generalizarse. De buena familia, Motherwell no pasó las penurias económicas de la Depresión ni participó en los movimientos sindicales de los artistas. Se perdió también los grandes debates políticos que en la década de los 30 concentraron a los artistas en los bandos, no obstante, Motherwell fue, tal vez, el más explícito ideológicamente, uniéndose, de hecho, a la causa política antifascista con motivo de la Guerra Civil española.

Licenciado en Filosofía en la Universidad de Stanford en 1937 y a punto de doctorarse inició estudios de historia del arte en la universidad de Columbia con Meyer Schapiro. Las clases con el gran maestro marxista le hicieron inmediatamente desviar su vocación poética hacia la pintura. Su inspiración literaria, de los grandes poetas como Mallarmé, Joyce, Poe, Octavio Paz, y algo más tarde, Lorca, alienta no obstante su pintura. Esta devoción literaria muy pronto le lleva a establecer vínculos afectivos con el movimiento surrealista. Y a través de Matta a interesarse por la problemática de la Guerra Civil Española que, en 1939, se había hecho trágica.

La traza literaria, la ideología revolucionaria sin experiencia política directa, así como su dominio de la lengua

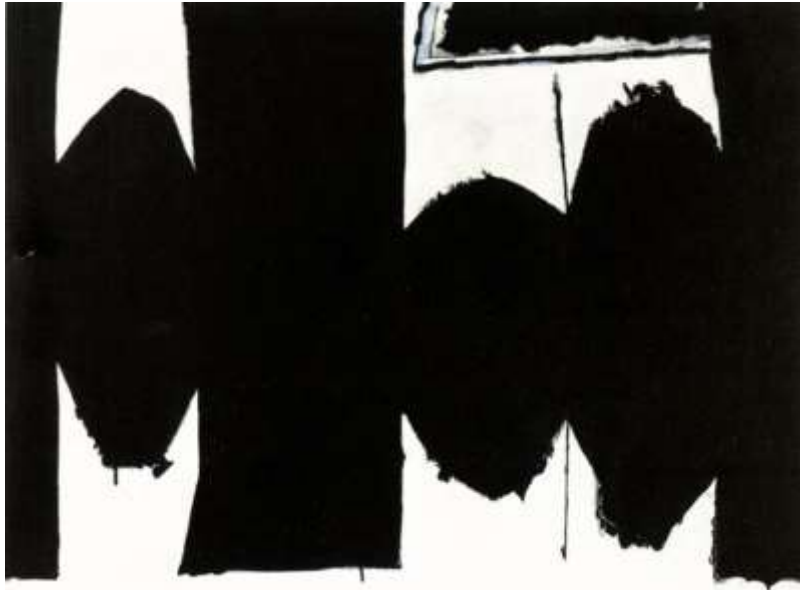


Fig. 63. Motherwell, R. (1959). *At Five in the Afternoon* [Pintura]. Dedalus foundation, Nueva York.

francesa llevaron a Motherwell a convertirse en el embajador norteamericano del surrealismo. Por mediación de Meyer Schapiro, Motherwell contacta con Max Ernst, Marcel Duchamp, André Masson y Breton, cuando el grupo desembarca en Nueva York, Motherwell forma parte entonces de la directiva editorial de VVV, publicación surrealista impulsada por Breton, con la que organiza y participa en exposiciones que proclaman el vínculo entre surrealistas y automatistas norteamericanos.

Los grandes líderes del surrealismo no le toman muy en serio, tampoco sus compatriotas. Pollock solía burlarse y describirle como un charlatán sin estilo propio que había tomado su vocabulario de Miró. No obstante, las grandes dotes de comunicación colocan a Motherwell en el papel de representante del movimiento expresionista abstracto.

La primera exposición individual de Motherwell es en 1944, en la galería *Art of this Century*, en Nueva York. En 1948, empezó la serie *Elegía a la República Española*, que le dará fama, concluyéndola en 1967, con un total de 250 obras.

Clyfford Still (1904-1980) estudió en la Universidad de Spokane, en Washington, graduándose en arte en 1933. Su formación pictórica discurre al margen de la Escuela de Nueva York. Durante varios años se dedica a pintar paisaje en el Oeste. Las pinturas de esa época están protagonizadas por figuras semiabstractas. Participa como artista invitado en la Fundación *Trask* (ahora *Yaddo*), comunidad de artistas en Saratoga Springs (Nueva York) donde pasa los veranos de 1934 y 1935. En 1937, junto con Worth Griffin funda la *Nespelem Art Colony* (Washington). Ambos artistas crearon el primer registro visual del pueblo Nespelem.

Es en San Francisco donde Still tiene su primera exposición individual, en 1943, y donde conoce a Rothko, gracias al cual contacta con Peggy Guggenheim, que un año después presentaría su obra en su galería *Art of This Century*.

Tras el fin de la Segunda Guerra Mundial, Clyfford Still se instala en Nueva York. Mantiene amistad y correspondencia por carta con Rothko desde 1946, hasta mediados de la década siguiente, en que ambos amigos se retiran la palabra. En 1955, en respuesta a la invitación a la inauguración de la exposición de Rothko, Clyfford Still escribió al galerista Sidney Janis:

For several years now I have been unable to avoid the morbid implications of Rothko's works, and the shrewd ambivalence of his verbalisms and acts. His need for sycophants and flattery, and his resentment of everyone, or every truth, that might stand in his path to bourgeois success, could no longer be ignored. In fact he was compelled to remind me of it one day when he grinned and announced that he 'never had any illusions that we ever had anything in common.' Be assured that it gave no pleasure, that afternoon three years ago, to be told that what I had

considered to be gestures of concurrences were merely intended to conceal the claw of exploitation.⁷⁷ (Comenas, Abstract Expressionism 1955, 2021).

El carácter extremadamente severo de Clyfford Still le llevó a ganarse enemistades y mantenerse fuera de las convenciones. Su correspondencia con Rothko, con Pollock y con otros nos informa de su actitud elitista e intransigente frente a las políticas que rigieron el desarrollo del expresionismo abstracto.

En el otoño de 1952, Clifford Still y Jackson Pollock intensifican su relación. La biografía de Pollock, (Naifeh & Smith, 1991) explica este acercamiento por la vulnerabilidad de Pollock y la falta de interlocutores de Still, a lo que no puede dejarse de contraponer un sentimiento de rivalidad positiva, dado que ambos se tenían como los mejores pintores de Norteamérica. En una carta entrañable, tras ver algunos de los cuadros que Pollock había depositado ya en la galería de Janis para la inminente exposición de 1953, Still le escribe:

Lo que decía cada obra, su posición, lo que cada una consiguió debes saberlo tú. Pero por encima de todo, esos detalles y atenciones, la cosa grande, lo que hay que ver, afloraba. Y era que un hombre había estado trabajando allí en el trabajo más profundo que puede hacer un hombre, afrontando lo que es y a lo que aspira.

Salí de allí con la gratitud y el valor renovado que siempre llega en esos momentos. Esta es sólo mi forma de darte las gracias y con la esperanza de que algo de mi obra te haya aportado algo a ti. (Naifeh & Smith, 1991, págs. 615-616).

Según Irving Sandler “Still fue el más opuesto a la tradición, ya que para él, el pasado representaba ‘un cuerpo histórico que ha madurado hasta convertirse en dogma, autoridad, tradición’”. (Sandler, El triunfo de la pintura norteamericana, 1996, pág. 188).

Sin embargo, comparte con Pollock su elevado aprecio hacia Ryder:

⁷⁷ Desde hace varios años no he podido dejar de constatar las mórbidas implicaciones de las obras de Rothko, y la astuta ambivalencia que el artista maneja en sus declaraciones y actos. Su necesidad de aduladores y adulaciones, y su resentimiento hacia toda aquella verdad que pudiera interponerse en su consecución del éxito burgués, ya no podían ser ignorados. De hecho, el propio Rothko se vio obligado a recordármelo un día cuando sonriendo me confirmó que “nunca se hizo ilusiones de que alguna vez hubiéramos tenido algo en común”. No me complació, aquella tarde de hace tres años, en que supe que lo que yo había considerado gestos de concordancia sólo tenían la intención de ocultar la garra de la explotación.

Según Knox, Still hablaba muy poco de otros artistas, pero a veces, de pasada, aludía a un artista o una obra que admiraba. Recuerdo un comentario que hizo sobre nuestro Ryder. Le gustaba Ryder, y le gustaba el título: dijo que “representaba el tema de toda pintura”. Se refería a la obra de Ryder *El templo de la mente*, de 1885, inspirada en el poema de Poe *The haunted palace*. (Auping, Kellein, Landeuer, & Still, 1992, pág. 32).

Michael Auping señala con acierto que la paleta de Still de los años 30 y comienzos de los 40 compartía con la de Albert Pinkham Ryder los negros, los grises y los pardos, así como el gusto por la aplicación del empaste grueso. La pintura de Still evoluciona hacia el campo de color. Entre 1948-49 realiza lienzos negros combinados con tonos tierra, consciente de que el color traía asociado ciertos convencionalismos emocionales.



Fig. 64. Still, C. (1950). *PH-950* [Pintura]. Clyfford Still Museum, Denver.

Es a partir de 1950, en que su paleta se abre a cromatismos más frescos, sobre lienzos de mayor tamaño y áreas más definidas. En el periodo de apogeo del expresionismo abstracto Still es injustificadamente etiquetado como paisajista de las llanuras, sin tener en cuenta el contenido metafísico de su arte. Esta es una de las razones de que Still se mantuviera estrictamente al margen y en ocasiones belicosamente enfrentado a la crítica.

La radicalidad de Still le lleva a negarse a participar en *The New American Painting*, organizada por el MoMA que viajó entre 1958 y 1959 por ocho países de Europa. Still rechazó también la invitación a exponer individualmente en la Bienal de Venecia y en la *Kunsthalle* de Basilea, por “razones ideológicas”.

Barnett Newman fue el pintor expresionista que más lejos llevó la abstracción de los campos de color. Estudió filosofía en el *City College* de Nueva York y, ya a finales de los años 20, destacó como un comentarista de arte perspicaz contracorriente. Durante los años 30, se mantiene al margen de las polarizaciones políticas que enfrentaba a los realismos sociales con los tradicionales. Su rechazo ideológico atacaba también al marxismo que dominaba entre los artistas más jóvenes. Abiertamente anarquista, Newman teorizó un modelo de artista rebelde que reivindicaba la magia y la espiritualidad de los primitivos.

Hay un nuevo movimiento surgido aquí en América que muestra a través de sus obras que, efectivamente, ha reinterpretado el arte oceánico, que también se ha propuesto un arte de la magia, pero que esta vez es un arte visionario, un arte subjetivo sin adornos ilusorios. Sus técnicas son las del moderno arte abstracto pero sus raíces se nutren del mismo tema mitológico que motivaban al artista del Pacífico. Sus artistas por eso están más próximos a él que los surrealistas tradicionales. (Newman, 1990, pág. 141).

Barnett Newman escribió numerosas cartas a los diarios de mayor tirada y a los directores de museos en protesta por la incompreensión del arte abstracto. Pronto sus compañeros del movimiento expresionista abstracto confiaron en él como su portavoz. Así mismo, Newman despuntó como experto en arte primitivo, comisariando exposiciones que resultaron decisivas para la auto comprensión de los artistas norteamericanos.

En 1944, organiza una exposición de escultura precolombina para la *Betty Parsons Gallery*. En 1946, comisaria otra exposición de pintura india de la costa noroeste en la misma galería. Y, en 1947, realiza la exposición *La imagen ideográfica*, en la que participa junto con Hans Hofmann, Ad Reinhardt, Mark Rothko y Theodoros Stamos, entre otros.

Aquella obra que Newman presentaba no tuvo ningún eco crítico, sin embargo, sirvió al artista para formular su posición, a medio camino entre el pensamiento y la espiritualidad que pretendía ocupar dentro de la abstracción norteamericana.



Fig. 65. Newman, B. (1948). *Onement I* [Pintura]. MoMA, Nueva York.

Barnett Newman se apropió del término ideografía en 1947 como medio de dilucidar el modo de significación que el propio Newman y otros artistas, como Mark Rothko o Clyfford Still, deseaban aplicar en su arte. Opuesto al modelo que ofrecía el Surrealismo (y su simbología derivada de Freud) y al que ofrecía el arte abstracto (que desechó por considerarlo un ejercicio formalista), Newman dirigió su atención hacia el arte de los indios de la costa noroccidental de los Estados Unidos, al que describió como “imágenes ideográficas”. Para el artista Kwakiutl, escribió Newman, “una forma era una cosa viva, un medio para transmitir un complejo de pensamiento abstracto, un portador de los formidables sentimientos que sintió ante el terror de lo incognoscible”. (Foster, Rosalind Krauss, & al., 2006, pág. 686).

Newman emprende su actividad como artista abstracto en 1944, destruyendo toda su obra anterior, como luego hará Jasper Johns. En 1948, pinta su obra emblemática *Onement I*. Y en 1950 tiene su primera exposición individual, con pinturas de gran tamaño, en la *Betty Parsons Gallery*. Las reacciones de la crítica y de los propios compañeros artistas son frías, cuando no hostiles. La opinión de Greenberg es ambigua, elogia en público la radicalidad de su propuesta, pero en privado cuestiona su veracidad como artista. Indudablemente, la pintura de Newman exige un fuerte componente de autosugestión por parte del espectador. A diferencia de los conceptualismos de los que será precursor, Newman reivindica un papel intensamente emocional, en el polo opuesto de la condición meramente intelectual que propugnan algunos de los principales conceptualistas.

Durante su vida, Barnett Newman no obtuvo gran atención por parte de la historia del arte. Sin embargo, se trata del teórico más importante del expresionismo abstracto que además supo dar con su pintura prueba tangible de su pensamiento y contrarrestar, en parte, las manipulaciones críticas que todavía hoy siguen dominando en las instituciones artísticas.

5.2.8.4 El expresionismo circunstancial

En los orígenes del expresionismo abstracto participaron del movimiento artistas cuya tradición y posterior lenguaje emprendieron caminos divergentes a la ortodoxia de la corriente. Es el caso de William Baziotes. De padres griegos, Baziotes estudió en la *National Academy of Design* de Nueva York, pasando a formar parte del surrealismo desde fecha muy temprana. Participó en la célebre *First papers of surrealism* organizada por Breton y Duchamp, en 1942, y en la exposición internacional de *collage* de Peggy Guggenheim, con *The Drugged balloonist* (1943).

Baziotes fue un hilo conductor entre los jóvenes pintores norteamericanos y los grandes maestros surrealistas, suministrando conocimiento práctico sobre las técnicas surrealistas a algunos de los principales artistas que las aplicaron, como Pollock. Sin embargo, Baziotes nunca ejerció el expresionismo tal y como lo entendemos, sino que se mantuvo fiel a una figuración onírica biomorfica que exploraba la poética más ingenua, próximas a Paul Klee o Joan Miró.

En la misma línea hay que mencionar a Gerome Kamrowski. De formación muy diversa, Kamrowski estudia primeramente en Nueva York, en 1933, con Hofmann y con el expresionista alemán George Grosz y, más tarde, en Chicago (1937), con László Moholy-Nagy y Alexander Archipenko.

Su pintura está más próxima a la ortodoxia del surrealismo norteamericano representada por Jimmy Ernst que al expresionismo abstracto. Fue a través de Baziotes que Kamrowski se inició en las técnicas automatistas. Es célebre el ejercicio realizado por ambos con Pollock:

En el otoño de 1939, o en el invierno siguiente, llegaron los dos (Baziotes y Pollock) al estudio de Gerome Kamrowski en la calle Sullivan discutiendo acaloradamente si los experimentos de Jackson en el taller de Siqueiros, en 1936, constituían “automatismo”, tal como lo definían los surrealistas. Baziotes que se negaba a creer que un muralista mexicano desacreditado hubiese podido exponer el surrealismo, “intentaba convencer a Jackson –recordaba Kamrowski- hablaba con entusiasmo de las nuevas libertades y técnicas pictóricas y al ver las latas de laca de un cuarto de galón pregunto si podía utilizar pintura de aquella para enseñarle a Pollock las técnicas”. En un lienzo de Kamrowski que

“no iba bien” Baziotes empezó a gotear pintura blanca en un movimiento en espiral utilizando una espátula. Al cabo de un minuto o dos, se hizo atrás e “interpretó” las espirales como un “nido de pájaros”. Luego le pasó la espátula a Jackson que hizo unos “giros de muñecas rápidos, lanzando la pintura sobre el lienzo”, según Kamrowski, pero que cuando terminó “no quiso hacer comentarios sobre el significado”. (Naifeh & Smith, 1991, pág. 350).



Fig. 66. Guston, P. (1956). *Dial* [Pintura]. Whitney Museum of American Art, Nueva York.

Otro caso de expresionismo circunstancial es el de Philip Guston, quien ya disfrutaba de gran éxito como pintor figurativo, y que superado el periodo de abstracción retornaría a un lenguaje figurativo posmoderno. Su inclusión entre los expresionistas siempre le otorgó un lugar aparte. La crítica para calificar la peculiaridad de las pinturas de esos años lo etiquetó

como impresionismo abstracto. Calificación que nos orienta ante una manera de concebir el espacio pictórico, cuya referencia con la natural conserva la emotividad cromática pero liberada de la referencia exterior por el gesto expresivo.

Si bien Guston es un artista fuera de toda duda que supo desempeñarse con desenvoltura en todos los códigos por donde transitó, representa el más claro caso de oportunismo. Que un artista como Guston cayera en la tentación de practicar la abstracción demuestra hasta qué punto existía, en ese momento, una presión para suscribir este tipo de lenguaje. Ni siquiera Greenberg consideró que Guston formara parte del movimiento, sino que “se unió”. Así lo escribió: “In 1948 painters like Philip Guston and Bradley Walker Tomlin “joined up,” to be

followed two years later by Franz Kline. ⁷⁸ (Greenberg, American tipe painting, 1955) a él cuando ya había adquirido su carácter.

Guston se manejó como pudo en el lenguaje extraño a su sensibilidad cuando se hizo requisito indispensable para formar parte de la corriente que conducía al éxito. Nunca insistiremos lo suficiente en que otros autores, excluidos en el reparto de medallas, pintores como Richard Pousette-Dart, realizaron contribuciones claves al desarrollo del expresionismo abstracto cuando esté apenas acertaba a balbucear.

Un caso intermedio entre la pintura gestual y la mística es la obra de Mark Tobey. Formado en el Instituto de Arte de Chicago, Tobey se mantuvo al margen por completo de la escena neoyorquina, desarrollando un tipo de abstracción caligráfica influido por la cultura oriental que fue tomada muy en cuenta por artistas como Pollock y Franz Kline. Se considera que Tobey fue el fundador de la Escuela del Noroeste. Su carrera como retratista se inicia en fecha tan temprana como 1915, en Nueva York. El rumbo de su pintura cambia por completo cuando conoce al pintor chino Teng Kuei que le introduce en la caligrafía. En 1927, Tobey regresa a Seattle y participa en 1928 en la fundación *Free and Creative Art School*. En 1929, ya Alfred Barr exhibe obra suya en el MoMA. Después Tobey viajó por Europa, México y Palestina. En 1934, se instala en China para aprender caligrafía y pintura, y más tarde en Japón donde reside en un monasterio zen para aprender meditación. En 1935, de vuelta en Inglaterra, pinta varias telas (*Broadway, Welcome Hero, Broadway Norm*. Una vez en EE. UU., en 1939, Tobey se interesa por la música, estudia piano y composición con John



Fig. 67. Tobey, M. (1944). *Bars and Flails* [Pintura]. Seattle Art Museum, Seattle.

⁷⁸ En 1948 pintores como Philip Guston y Bradley Walker Tomlin “se unieron”, para ser seguidos dos años más tarde por Franz Kline.

Cage. Es en estos años que emprende su pintura caligráfica que expone en Nueva York en 1944.

La abstracción fría y elevada de Tobey indiscutiblemente dejó su marca en Pollock que admitió la influencia de este en varias ocasiones. Parece acreditado que el lienzo de Tobey *Bars and Flails* (1942) fue la inspiración directa de *Blue Poles* que Pollock pintaría una década después.

5.2.8.5 *Ninth street women*

Vincular entre sí estilos diferentes de artistas expresionistas abstractos por haber sido realizado por mujeres es un modo de discriminación en el que no queremos incurrir, sin embargo, tal vez sea la mejor forma de poner en evidencia el machismo reinante en el arte de aquellos años. Si ser artista de vanguardia en Norteamérica era duro, todavía lo era más para una mujer. Nueva York, es cierto, aportaba un clima de libertad que los artistas aprovecharon para vivir y pintar al margen de ciertas normas.



Fig. 68. Pollock, J. (1952). *Blue Poles* [Pintura]. National Gallery of Australia, Canberra.

No podemos sostener que los miembros del expresionismo abstracto ostentaran costumbres más machistas que las de, por ejemplo, los surrealistas europeos (las evidencias de misoginia en este movimiento dan para más de una tesis), lo que no impide que sea obligado denunciar que las mujeres que

participaron en el movimiento activamente y dieron muestra de tanto o más talento que los hombres, fueron relegadas a un segundo plano por ser mujeres.

La primera muestra numerosa de artistas modernistas fue llevada a cabo en enero de 1943 en *The Art of This Century Gallery* por empeño personal de Peggy Guggenheim que se ocupó de reunir a 31 mujeres de 16 nacionalidades cuyo joven talento (la mayoría por debajo de los 30 años) o bien no había tenido ocasión de mostrarse o había quedado eclipsado por su condición de mujer, su nacionalidad o por ser esposa de un artista reconocido. Citamos a todas ellas: Xenia Cage, Leonora Carrington, Maria Elena Vieira da Silva, Eyre de Lanux, Leonor Fini, Elsa von Freytag-Loringhoven, Suzy Frelinghysen, Meraud Guinness, Anne Harvey, Valentine Hugo, Buffie Johnson, Frida Kahlo, Jacqueline Lamba (Breton), Gypsy Rose Lee, Aline Meyer Liebman, Hazel McKinley (Guggenheim, King-Farlow), Milena Pavlović-Barilli, Louise Nevelson, Meret Oppenheim, Barbara Reis (Poe-Levee), Irene Rice Pereira, Kay Sage, Sonja Sekula, Gretchen Schoeninger, Esphyr Slobodkina, Hedda Sterne, Muriel Streeter, Dorothea Tanning, Sophie Taeuber-Arp, Julia Thecla y Pegeen Vail Guggenheim.

El matrimonio fue para algunas de estas grandes artistas que se casaron con pintores una dificultad añadida. El caso de Lee Krasner es el más sangrante, ni mucho menos el único. También lo sufrió Elaine De Kooning que optó por firmar con sus iniciales para evitar el apellido De Kooning de su marido. Entre las mujeres que asistieron con cierta regularidad a *The Club*⁷⁹ un caso singular por su temprano éxito fue Perle Fine, venida a Nueva York desde Boston, en 1928 formándose en *Grand Central School of Art*, la *Art Students League* y en la escuela de Hans Hofmann. En 1943 recibió una beca de la Fundación Guggenheim y pronto pudo exhibir y vender obra. Tres años más tarde Willem de Kooning la invitó a participar en las reuniones de *The Club*. Sin embargo, las cosas no fueron fáciles tampoco para ella. Según sus propias declaraciones muchas puertas estaban cerradas para las mujeres, particularmente las de la *Kootz Gallery*: “*I know I was as good as anybody else in there, she said when*

⁷⁹ Recordemos que *The Club*, antes de ubicarse en la calle 8, en 1948, celebraba sus reuniones en talleres de pintores, galerías y bares, los más célebres fueron *The Waldorf* y la *Cedar Tavern*.

Samuel Kootz⁸⁰, a New York gallery owner, announced that there would be no women artists in his gallery”.⁸¹ (Lily, 2017).



Fig. 69. Glinn, B. (1957). *Joan Mitchell, Helen Frankenthaler; and Grace Hartigan in 1957* [Fotografía]. The New Yorker magazine.

Grace Hartigan, la única mujer representada con obra en la exposición *The New American Painting* que divulgó el expresionismo abstracto por Europa a finales de los 50, firmó sus primeras obras bajo el nombre de George Hartigan. Grace fue una de las más activas en el primer grupo, pero la historia del arte la recuerda como de la segunda

generación de expresionistas del campo de color e incluso como precursora del *pop art* debido, tal vez, a su retorno a la figuración y el vitalismo con que empleaba los colores. Por suerte para los investigadores Hartigan escribió un diario. Su entrada del 31 de marzo de 1951 revela de forma casi aforística quien tenía el poder en el arte y cómo debía comportarse una mujer para caer en gracia:

No one asks me how my painting is going. Because I'd be too eager to tell, even before the question? What is it about a social gathering that gives me to frenzied desire to make my strength felt? It only alienates, but I persist. Clem (Greenberg) and Jackson (Pollock) act very strange, as though they didn't know what role to play. What would you say to Jeanne d'Arc at a cocktail party? (Hartigan, 2009, pág. 1).⁸²

⁸⁰ Samuel L. Kootz fue, con Betty Parsons, el galerista que más apoyo el arte moderno norteamericano y europeo. Es de suponer que la declaración a la que Perle Fine se refiere fue realizada con motivo de la apertura de la galería en 1945.

⁸¹ "Sé que era tan buena como cualquier otra persona allí", dijo cuándo Samuel Kootz, el propietario de la galería de Nueva York, anunció que no habría mujeres artistas en su galería.

⁸² Nadie me pregunta cómo va mi pintura. ¿Por qué estoy tan ansiosa por decirlo, incluso antes de la pregunta? ¿Qué hay en una reunión social que me provoca un deseo frenético de hacer sentir mi fuerza? Pensar en ello me produce todavía más frustración, pero persisto. Clem (Greenberg) y Jackson (Pollock) actúan de manera muy extraña, como si no supieran qué papel desempeñar. ¿Qué le dirías a Juana de Arco en un cóctel?

Y añade: “Easy for Helen (Frankenthaler) to be the fairy princess, she hasn’t seen the dragon yet”.⁸³ (Hartigan, 2009, pág. 2). En efecto, poco después, Helen Frankenthaler sería escogida por Greenberg como su protegida tras decidir retirar su favor a Pollock.

En cuanto a Lee Krasner, afortunadamente es conocida como al excelente artista cuyo lugar natural se encontraba en la primera generación de expresionistas abstractos, pero, cuya circunstancia vital como esposa de Pollock la mantuvo en la sombra. Posiblemente fue una de las pintoras peor paradas del grupo, por el machismo del arte de la época. Junto con su amiga Elaine De Kooning participó en octubre 1949 en una exposición colectiva en la prestigiosa galería de Sidney Janis que bajo el título *Artists: Man and Wife* en la que se mostraba obra de Arp, Ernst, Picasso, Hayter, Nicholson, Delaunay, De Kooning y Pollock junto a la de sus parejas. Por si el tratamiento de esposa no fuera suficientemente humillante la crítica se encargó de echar leña al fuego. En *Art News* Gretchen T. Munsun escribió:

‘There is a tendency among some of these wives to “tidy up” their husbands’ styles. Lee Krasner (Mrs Jackson Pollock) takes her husband’s paint and enamels and changes his unrestrained, sweeping lines into neat little squares and triangles.’⁸⁴ (Tresadern, 2017).

Este comentario, en la que el crítico recurre a la deplorable retórica de identificar el desorden con lo masculino y el orden y pulcritud con lo femenino, afectó tanto a Lee Krasner que renunció a exponer. Dejó los pinceles para los ratos libres y se concentró en luchar por la obra de su marido Jackson hasta que los vientos fueran más favorables a su pintura.

De familia judía, Lee Krasner decidió muy pronto, a los catorce años de edad, que quería dedicarse al arte. Tras formarse en la *National Academy of Design* a finales de la década de los 20, llegó a ser una de las alumnas

⁸³ Es fácil para Helen (Frankenthaler) ser la princesa del cuento de hadas, ella todavía no ha mostrado el dragón.

⁸⁴ Hay una tendencia entre algunas de estas esposas a “arreglar” los estilos de sus maridos. Lee Krasner (la Sra. Jackson Pollock) toma la pintura y los esmaltes de su esposo y cambia sus líneas amplias y desenfundadas llevándolas a pequeños cuadrados y triángulos pulcros.

destacadas de Hofmann a quien puso en contacto con Pollock y otros miembros del grupo expresionista. La huella de Hans Hofmann sobre Lee Krasner fue muy notable tanto en el lenguaje un tanto ecléctico que la autora desarrolló, como en su aprecio por Matisse y Picasso.

Trabajó en el *Federal Art Project* durante la Depresión e hizo un círculo de amistad en el mundillo del arte neoyorquino ya antes de conocer a Pollock. Entre sus fieles amigos se encontraba el matrimonio Matter, el matrimonio Rosenberg, los De Kooning y Greenberg, a quien introdujo en el mundillo al llevarle al taller de Hofmann. En 1942, participó en una exposición colectiva *French and American Painting* organizada por John Graham en las *New York's McMillen Gallery*. El evento le puso en contacto con Pollock con quien estableció una relación que se prolongó hasta 1956. La convivencia con Jackson le absorbió casi desde el inicio todas sus energías, no solo como compañera sentimental sino como representante, como madre y como terapeuta.

Durante su matrimonio a Krasner le resultó muy complicado sacar tiempo para pintar. El traslado de la pareja a Springs fue decisivo en la evolución de la pintura de Jackson, y, más adelante, también en la de Lee. Pese a que no pudo producir demasiado, el contacto con los artistas, galeristas y críticos le aportó una madurez que empezó a dar resultados pocos años antes de la muerte de Pollock.

Hacia 1947 reanudó su actividad realizando abstracciones gestuales de arabescos en pequeño formato al que adhería elementos como llaves, monedas o trozos de cristal. Después de aquella serie de *Little Images*, Krasner se puso a trabajar en firme para su primera exposición individual que se inauguró en la *Betty Parsons Gallery*, en octubre de 1951. Una vez más la tibia acogida de sus obras provocó las dudas de Krasner que emprendió una serie de *collages* de gran formato con fragmentos de pinturas que Pollock había desechado y de sus propias obras. El excelente resultado pudo verse en septiembre de 1955 en la

Stable Gallery de Eleanor Ward, donde figuraron las famosas *Shattered Light* y *City Verticals*.

Tras la muerte de Pollock, Lee Krasner atraviesa el luto con periodos de insomnio prolongado. Se traslada al estudio de Jackson, lo que le permite ampliar el tamaño de su obra y elabora la serie *Night Journeys*. Lee Krasner logra sacar adelante la serie limitando su paleta a tonos blancos y tierra. A Greenberg no le gustó el rumbo que la pintura de Lee estaba tomando y canceló la exposición que tenía con ella, lo que no abatió a la artista que continuó la serie hasta terminarla, mostrándola en *Howard Wise*



Fig. 70. Krasner, L. (1953). *City verticals* [Collage]. Pollock-Krasner Foundation, Nueva York.

Gallery en 1960 y en 1962 con éxito. Su obra no ha dejado desde entonces de exhibirse por todo el mundo y Lee Krasner encabeza la lista de los artistas norteamericanos más destacados de la primera generación de expresionistas abstractos. Las cinco pintoras unánimemente consideradas hoy como las mujeres pioneras del movimiento son: Lee Krasner, Elaine de Kooning, Joan Mitchell, Helen Frankenthaler y Grace Hartigan. Así lo reivindica Mary Gabriel en su libro *Ninth Street Women* (Gabriel, 2019). Hay más nombres, pero uno de los que debería figurar entre las destacadas, pese a ser ligeramente más joven, es Pat Passlof.



Fig. 71. Passlof, P. (c.1950). *Untitled* [Pintura]. MoMA, Nueva York.

Al igual que su marido, Milton Resnick⁸⁵, Pat Passlof ha sido insólitamente poco estudiada a pesar de haber desarrollado una más que solvente carrera. Además, Passlof aportó aire nuevo al cerrado coto que era *The Club*, promoviendo sesiones semanales nocturnas para que los jóvenes expresaran lo que no se atrevían a decir en las

reuniones de los artistas consagrados. Fueron dichos artistas veteranos y reconocidos quienes, al parecer, acabaron con las reuniones de los jóvenes para evitar ser eclipsados.

5.2.9. La trama Pollock

Sobre Pollock hay que abrir la siguiente doble advertencia:

1. Un artista destaca sobre otros porque acrisola con mayor eficacia el rango simbólico de su tiempo: “El intento de captar a un artista es en última instancia un intento de captarnos a todos nosotros”. (Newman, 1990, pág. 161).
2. El análisis de lo que el expresionismo abstracto significa reclama separar del resto a Pollock y poner atención específica en él, y ello por tres razones:
 - Pollock es el que ocupa lo alto del podio del expresionismo abstracto: debe comprobarse si también aquilata con mayor eficacia el rango simbólico de su tiempo.
 - Se dejó sorprender en el acto de una forma creativa que según Rosenberg y Allan Kaprow no era ya pintar, sino un acontecimiento del que la pintura solo era un rastro. El

⁸⁵ El único comentario acerca de Resnick en el libro sobre el expresionismo de David Anfam es : “Milton Resnick tiene un oportuno sabor a sucedáneo”. (Anfam, 2002, pág. 171). Pat Passlof ni siquiera es mencionada.

público accedió a dicho acto gracias a las fotografías y filmaciones de Hans Namuth.

- Aparte de servirse del automatismo como medio para liberar el inconsciente, como otros artistas del movimiento expresionista, Pollock realizó obra específicamente como parte de la terapia Junguiana que recibió entre 1939 y 1940. Un hecho de especial trascendencia en una investigación como esta que otorga un lugar preferente a la teoría psicoanalítica.

La perspectiva del modo en que Pollock fue institucionalizado, clínica y críticamente, también arroja luz sobre los operadores que participaron en tales maniobras, sus intereses, interrelaciones y prácticas. Las informaciones aportadas sobre la recepción crítica y comercial de la obra de Pollock durante su vida y la función que sus pinturas desempeñaron en el fuego cruzado entre Rosenberg y Greenberg, se detienen con la muerte del artista. No obstante, su leyenda persiste y debe ser explorada desde el presente.

Una vez el patrimonio artístico de Jackson Pollock se da por cerrado, tras su muerte acontecida en agosto de 1956, siguen tres etapas:

1. Aquella en la que el patrimonio del artista está en manos de su esposa, Lee Krasner. Lo característico de dicho periodo es la negativa por parte de quienes tienen el poder decisorio sobre la obra de Pollock a tomar en consideración alguna obra de la que no pueda dar fe directa o indirectamente la propia Lee Krasner. La muerte de Krasner, en 1984, da lugar a la creación de la *Pollock-Krasner Foundation*, en 1985, cuyo propósito fundamental consiste en gestionar ayudas a jóvenes artistas que lo merezcan y lo requieran. Para ello Krasner donó cerca de 23 millones de dólares.
2. Esta segunda etapa se inicia con la creación en 1990 del comité autenticador. La labor de dicho comité fue evaluar obras aparecidas con posterioridad a 1978 para incluir aquellas que se decretaran como auténticas en un suplemento a dicho catálogo

que diera por definitivo el catálogo razonado. Esta etapa concluye con la disolución de dicho comité en la fecha de 1996, una vez el catálogo razonado de la obra de Pollock se da por concluido.

En este segundo periodo se examinan cientos de trabajos atribuidos a Pollock, pero muy pocos fueron autenticados como obra del artista. De resultas de ello, la Fundación fue demandada por diversos particulares. Entre las obras descartadas por el comité encabezado por Francis O'Connor se encontraba el muy controvertido *Red, Black and Silver*, que supuestamente Pollock regaló a Ruth Kligman, quien fue su última pareja, y cuya histórica relación dejó escrita en *Love Affaire*.

3. Una tercera etapa quedó abierta con la disolución del comité de autenticación y la inmediata emergencia de nuevas obras que reclamaban ser autenticadas. Los dos casos más llamativos fueron el descubierto en 1996, una obra reclamada como auténtica por una camionera llamada Teri Horton, que adquirió la pinutra en una tienda de segunda mano, y la probada falsificación vendida al millonario Pierre Lagrange por 17 millones de dólares.

Más allá de la controversia entre los criterios de verificación científicos y académicos, la catalogación de dichos trabajos como verdaderos o falsos no supone gran cosa desde el punto de vista historiográfico. No modifican los criterios existentes sobre el autor, sus métodos, sus etapas, sus formas de trabajo. Son obras que defienden su autenticidad exclusivamente en el estilo, dada su aparición en lugares que no permiten rastrear el contexto en que fueron realizadas.

Un caso completamente distinto es el de los 24 trabajos aparecidos en 2003. En esta fecha, sin comité de autenticación, las obras atribuidas a Pollock encuentran enormes dificultades para ser autenticadas. Se trata de procesos económicamente difíciles de sufragar que implican a expertos en el artista, técnicos en fractales, incluso detectives privados que toman muestras de pigmentos y huellas. En estas circunstancias, pese a las evidencias que indican

que los 24 trabajos aparecidos en 2003 muy probablemente sean auténticos, dichas obras se mostraron en 2007 sin autenticación en una exposición itinerante. La iniciativa se debe a Claude Cernuschi, especialista en expresionismo abstracto y responsable del catálogo de los dibujos junguianos de Pollock, y de Ellen G. Landau, una de los cuatro expertos que componían el disuelto comité.

Taylor⁸⁶ determinó que seis de un total de 24 pinturas descubiertas en 2003 en casa de unos amigos del artista «no tienen los mismos patrones» que otras pinturas de Pollock que ha analizado en el pasado. El hallazgo «no prueba que Pollock no haya pintado las obras», según *Times*, «pero sí abre serias dudas sobre su autenticidad». (EFE, 2006).

No podemos descartar, por lo tanto, que se hayan colado entre las 24 pinturas halladas en el 2003 algunas, cuatro en concreto, falsas. Por contra, las otras 20 obras no sólo deben ser dadas por auténticas, sino que deben ser tenidas en cuenta como información relevante a propósito de su autor. La exposición de las mismas vino completada con la publicación de un libro escrito por Cernuschi y Landau en la que se relata la historia y el vínculo que unió a Pollock con Herbert y Mercedes Matter,⁸⁷ de ahí el título *Pollock Matter*.

Los trabajos de Pollock de 2003 fueron hallados por el hijo de Mercedes y Herbert Matter, Alex, en un almacén de su padre. Según sus declaraciones a la *CNN*, había hallado veintidós pinturas de goteo sobre papel y diez trabajos más de entre los cuales había pintura inacabada y dibujo con esmalte. La datación de Alex Matter, respaldada por Landau, sitúa las obras en un periodo en el que Pollock habría trabajado en el estudio de su amigo Herbert en Manhattan, entre 1946 y 1949. En ese periodo, como sabemos, Jackson no tenía ya estudio en Nueva York sino en Springs, de manera que no es raro que usara el estudio de su amigo para pintar en pequeño formato durante sus estancias

⁸⁶ Richard Taylor, Adam Micolich y David Jonas estudiaron las pinturas y las técnicas de Pollock y expresaron que algunas obras muestran propiedades de fractales matemáticos, proponiendo la hipótesis de que el autor intuiría los movimientos de la teoría del caos. El método fractal, al margen de la teoría, ha demostrado ser eficaz en la autenticación de obras de Pollock.

⁸⁷ Mercedes Matter era amiga de Lee Krasner antes de que esta conociera a Pollock. Ambas estudiaron pintura con Hofmann y estuvieron desde el principio en el ambiente del grupo expresionista abstracto. Mercedes fue miembro de la *American Abstract Artist* en la década de los 30 y se casó con el suizo americano Herbert Matter en 1939.

invernales en Nueva York o los periodos en que permanecía en la ciudad con motivo de la inauguración de una de sus exposiciones.

Resulta enojoso que estos trabajos hayan salido a la luz tan tarde. Cuesta creer que personas tan próximas a Pollock y perfectamente informadas del valor de sus obras hubieran olvidado que tenían estas obras. Es posible que Herbert y Mercedes dejaran deliberadamente estas joyas en herencia a su hijo para que este pudiera obtener beneficios cuantiosos en el momento adecuado, pero, de ser así, teniendo en cuenta que uno de los miembros del comité autenticador ha promovido la autenticidad de las mismas, habría sido más eficaz “hallarlas” una década antes.

Dejando a un lado las conjeturas, en lo que atañe al conocimiento y divulgación de Pollock, las obras descubiertas han permitido a estos dos especialistas, Ellen G. Landau y Claude Cernuschi, poner de relieve en el libro *Pollock Matther*, escrito por Herbert Matter, la influencia que este tuvo sobre la pintura de Pollock, en particular sobre los *dripping*. Según Landau y Cernuschi, Matter había hablado mucho con el artista sobre las formas de visibilizar la energía y el arte como energía capturada.

5.2.9.1 **Etapas artísticas de Jackson Pollock**

Nacido en Cody, Wyoming, el 28 de enero de 1912, Jackson Pollock fue el quinto hijo de un matrimonio compuesto por Stella May McClure, una madre autoritaria, y LeRoy Pollock, padre ausente por motivos laborales, ambos de Iowa. La infancia de Jackson Pollock transcurre en el mundo rural y arrastra secuelas de conflictos afectivos con los hermanos. Como su padre, Jackson pronto incurre en el hábito del alcohol. Presenta problemas de comunicación. Le cuesta expresar sus pensamientos y tiene grandes dificultades para relacionarse con mujeres. El temprano historial alcohólico le lleva a requerir tratamiento psíquico profesional hasta en seis ocasiones diferentes. Las borracheras suelen ir acompañadas de peleas, en muchas ocasiones con sus compañeros artistas.

La primera rivalidad en el ámbito artístico que Pollock manifiesta es consecuencia de su escasa pericia en el dibujo en las distintas escuelas por las

que pasa. Sus mayores enemigos, sobre los que volcará su ira, serán los alumnos más dotados, aquellos a quienes no parece suponerles esfuerzo alguno dibujar con líneas precisas, los preferidos de los profesores y los tribunales. Todos los esfuerzos de Jackson persiguen ocupar el lugar que a estos niños mimados les habrían brindado maestros, estudiantes e instituciones. Entre tanto, Jackson pasaba años y años luchando hasta encontrar un modo de pintar alternativo e incontestable.

La relación entre el saber, entendido como destreza técnica y lingüística que hace del artista alguien competente, y la verdad, criterio último de lo valioso en arte, constituye el eje del conflicto sobre el que trabaja Pollock. Discurre, en una gran proporción, en una esfera imaginaria que raya, y a veces supera, la paranoia. Las peleas de Jackson Pollock en el mundo real escenifican el valor de un arte que no lo ha tenido fácil. Un arte que es dolorosa lucha y que proclama una y otra vez estar impregnado del polvo de estrellas de la verdad que mana por la herida.

En una escena que parece salida del teatro modernista del primer Lorca, poco antes de la fecha de la boda de su querido hermano menor, una noche, Pollock, el despedido artista, sube borracho al tejado de la casa para pelear a puñetazos con la luna gritando: “¡luna maldita, luna maldita!” (Naifeh & Smith, 1991, pág. 249). En este nivel de rivalidad, aquellos a los que Jackson más envidia son Frank Pollock, hermano mayor de Jackson, pintor antes que él, su compañero de clase Harold Lehman, Arshile Gorky, y especialmente Philip Guston. Los tres eran consumados dibujantes. A estos habría que añadir el nombre de Igor Pantuhoff, también estudiante sobresaliente, al que Jackson no llegó a conocer pero que le precedió como artista y amante de Lee Krasner. De un modo u otro, todos estos sujetos



Fig. 72. Desconocido. (1930). *Igor Pantuhoff with one of his paintings at the National Academy of Design* [Fotografía].

fueron los enemigos cuyos lugares exitosos Jackson pretendía ocupar gracias a su pintura.

La respetuosa admiración que Jackson podía profesar a algún artista, ya fuera un amerindio, un muralista, un surrealista o el mismísimo Picasso era en calidad de su profundidad y su veracidad. Y el saber, en esos casos, no cabe separarse del mundo interior. La mágica fórmula hallada para expresar la verdad interior es privilegio de unos pocos y no da lugar a un saber transmisible más que en forma de enigma.⁸⁸ En definitiva, sólo la mitología propia y exclusiva de un artista deja ver su verdad.

El dibujo limpio era una primera evidencia de farsa para Jackson Pollock, pero había otras, como la fidelidad a una corriente o el enmascaramiento en un estilo. No obstante, la perspectiva sobre la obra que realizaban sus compañeros podía rebajar casi hasta cero el resentimiento. En una carta enviada a Louis Bunce,⁸⁹ tras la exposición de abril de 1946 donde ya se mostraban algunos cuadros pintados en su recién adquirida casa campera de Springs, escribía:

...Baziotes creo que es el pintor más interesante de los que mencionabas. Gorky ha hecho un nuevo cambio para mejor, de Picasso a Miró, Kandinsky y Matta. Gottlieb y Rothko están haciendo algunas cosas interesantes, y Pousette-Dart también... Guston ha caído en la repetición de una fórmula... y su material, claro, se debilita en vez de crecer. (Naifeh & Smith, 1991, pág. 483).

Pese a su sobriedad, el informe no logra ocultar la carga afectiva o la animadversión de Jackson Pollock hacia sus compañeros. Frente al trabajo “interesante” de las figuras centrales de su comentario, su amigo Baziotes merece el grado superlativo, “el más interesante”. Por el contrario, es su enemigo Guston quien acapara un apunte más prolijo: cae, repite y no crece.

⁸⁸ “La función del enigma es un decir a medias, del mismo modo que la Quimera aparece como un medio cuerpo, salvo cuando se le da la solución, entonces desaparece por completo”. (Lacan J. , El seminario de Jacques Lacan. Libro 17. El reverso del psicoanálisis, 1969-1970, 2008, pág. 37).

⁸⁹ Pollock conoció a Bunce en sus tiempos de estudiante en el *Art Students League*, entre 1929 y 1931. Louis Bunce había ido a Nueva York a estudiar desde Portland, a donde regresó una vez finalizó su formación. Aunque realizó periódicas visitas a la gran ciudad, no residió allí más que de forma esporádica. La relación con Pollock debió estrecharse en 1940, cuando Bunce regresó a Nueva York para realizar un mural por encargo del WPA, permaneciendo hasta 1942 tratando de ganarse la vida con la pintura de caballete. Su obra pudo verse en distintas partes del país antes que en Nueva York donde formó parte de *American Painting Today* en el *Metropolitan Museum of Art*, en 1950.

La carta nos brinda, además, un revelador estado de cosas a mediados de 1946, que excluye a De Kooning e incluye a Pousette Dart. Bien es verdad que Pollock está suministrando a su interlocutor la información requerida sobre ciertos artistas, pero, incluso teniéndolo en cuenta, podemos asumir que en ese año clave de formación del lenguaje expresionista la contribución pionera estaba en esos nombres. Habría que reflexionar sobre hasta qué punto verdaderamente Pollock tenía a Baziotes como el pintor “más interesante” ya que, además de ser su amigo este artista por pertenecer oficialmente al surrealismo no era rival para Pollock.



Fig. 73. Pousette-Dart, R. (1943). *Fugue Number 2* [Pintura]. MoMA, Nueva York.

La carrera de Jackson Pollock comenzó cuando se encontró con Peggy Guggenheim, quien en 1942 había abierto en Nueva York *The Art of This Century Gallery*. En julio de 1943, ambos firman un contrato. El contrato consistía en una cantidad mensual más la comisión por obra realizada. El primer encargo fue su famoso *Mural* que acordó entregar antes de la inauguración de la exposición de sus obras, prevista para noviembre de ese año. Lo cierto es que según la esposa de Pollock, la pintora Lee Krasner, Jackson permaneció bloqueado ante el lienzo en blanco hasta el 1 de enero de 1944.

Para la apertura de su nueva galería en Nueva York, Peggy Guggenheim puso un anuncio en *Art Digest* invitando a todo artista norteamericano menor de 35 años a presentar su obra. Howard Putzel, secretario y consejero de la coleccionista, fue al estudio de Pollock en la Octava Avenida y llevó una

selección de su obra a *The Art of This Century Gallery* para consideración del jurado. Según el relato de Mary Dearborn:

Mientras Mondrian examinaba *Figura Estenográfica* (Stenographic Figure, 1942) de Pollock, Peggy comentó: "Bastante fea ¿no es así? Eso no es una pintura ¿o sí?" Después de que Mondrian estuviera frente a la pintura por varios minutos, ella continuó su crítica: "Hay una absoluta falta de disciplina en esto," agregando que ella no creía que Pollock fuera admitido para la exhibición. Mondrian respondió, "Peggy, no lo sé. Tengo el sentimiento de que esta puede ser la pintura más emocionante que he visto desde hace mucho, mucho tiempo, aquí o en Europa". Peggy protestó diciendo que no era la clase de cosas que esperaba que fueran del gusto de Mondrian, él respondió que sólo porque fuera diferente de su propia obra no significaba que debía de disgustarle, agregando: "yo no sé lo suficiente acerca de este autor como para calificarlo de 'grande', pero sé que me obligó a detenerme y observar. Donde tú ves 'falta de disciplina' yo tengo la impresión de percibir una energía tremenda. (Dearborn, 2004).⁹⁰

Esa misma *Stenographic Figure* fue la pintura de Pollock mostrada en mayo de 1943 en el Salón de Primavera de la galería de Peggy Guggenheim, consiguiendo llamar la atención favorablemente del crítico de *The Nation*, y del escritor Robert Coates, quien luego popularizaría el término "expresionismo abstracto".

Recurrir al comentario de Clyfford Still sobre el automóvil que conducía Pollock cuando se estrelló, como síntesis de la trayectoria artística y vital del artista, es casi una falta de respeto. Pero como de la falta se trata, merece tomarse nota: "I'd always warned him about that car," he added. "It was an old Chrysler that Peggy Guggenheim had given him in exchange for a picture. It wasn't balanced right, it couldn't handle the curves."⁹¹ (ARTnews, 2005).

Tras la realización del famoso mural para el apartamento de Peggy Guggenheim en 1943, se casó con Lee Krasner en 1945, trasladándose a Springs. Entre 1947 y 1952, Jackson realiza sus pinturas mediante el *dripping*. El reconocimiento le llega a partir de 1949, año en que *LIFE* publica un artículo

⁹⁰ Fragmento recuperado y traducido por Wikipedia.

⁹¹ "Siempre le advertía sobre ese coche ", agregó. "Era un Chrysler viejo que Peggy Guggenheim le había regalado a cambio de un cuadro. No estaba bien equilibrado, era peligroso en las curvas".

postulándole como el mejor artista norteamericano. Desde 1952 hasta su muerte en 1956, su producción decae. Bebe de forma autodestructiva. Su relación con Lee se ha deteriorado de forma irreversible hasta el extremo de que Jackson se separa de Lee y convive con la joven Ruth Kligman. En el momento del accidente, Lee Krasner, que había estado demorando lo inevitable durante los años de convivencia, se encontraba en Europa.

5.2.9.2 **Perspectiva histórica**

A nadie sorprenderá que asociemos la pintura de Jackson Pollock al Discurso histórico. Que es, en definitiva, el discurso que pone de manifiesto la trágica imposibilidad de la relación sexual. A este primer rasgo debe añadirse un segundo indicio: la vivencia mortificante del gozo. Como tercer ingrediente de su histeria hemos de observar la recusación permanente al saber por ser incapaz de curarle. En cuarto y último extremo se encuentra la propia impotencia del sujeto, no respecto del saber sino del relacionar la verdad con su goce, de lo que aflora lo más notable de su comportamiento: la exigencia al otro de un reconocimiento de su integridad.

Antes de desarrollar las cuestiones apuntadas hemos de esbozar un elemento más para completar el esquema de nuestro encuadre.

La cuestión es más compleja. Dado que lo que nos proponemos examinar del Discurso histórico no es la subjetividad de Pollock, ni corresponde en exclusiva al artista, sino acaso al momento expresionista abstracto, nuestra perspectiva se vuelca sobre una determinada modulación discursiva del arte en un periodo, no sobre un sujeto en particular. La cuestión, entonces, debería abordar la participación de la subjetividad histórica de Pollock tanto como la participación de aquellos otros agentes que propiciaron la ocupación dominante de tal Discurso histórico en el panorama cultural.

En definitiva, nuestra perspectiva no nos permite tomar como circunstancial la historia y como esencial la subjetividad del artista analizado: estamos obligados, para mantener la coherencia, a otorgar análogas competencias configuradoras. No en el mismo grado, obviamente, y no porque

una prevalezca o sea mayor que otra, sino porque afortunadamente⁹² no hay modo de cuantificar el proceso.

La pretensión es tomar al creador como criatura y a la criatura como creador, lo que también puede expresarse como interpretar la histeria y examinar la función estructurante del discurso. Lo abordaremos siempre desde los matemas del discurso lacaniano, en el cual no hay lugar para la circunstancia, en el sentido sociológico, sino únicamente posiciones, relaciones y funciones. Se trata de una aritmética, y como tal, no se deja alcanzar por ninguna anécdota. Su lógica se origina al paso por el lenguaje. La prehistoria es inconcebible. Y es de esa legislación y de esa imaginería, aportadas por la dimensión simbólica del lenguaje, que surge la heterogeneidad de sus factores: gozo, verdad, saber, sujeto.

Si nos parece muy dificultoso elegir una obra en particular de Pollock a analizar y no podemos atenuar esta dificultad reduciendo o ampliando su espectro, tal vez debamos incorporar esa dificultad, esa imposibilidad de establecimiento de límites, a la tarea. La pintura de Pollock que hemos tenido ocasión de considerar hasta el momento nos basta para tener sobre ella la idea de un artista que vive la verdad sintomáticamente.

5.2.9.3 Órdenes abstractos

En este punto la pregunta por la abstracción en general es inevitable. ¿Puede explicarse toda abstracción desde este supuesto sintomático? Obviamente no, del mismo modo que no toda figuración visibiliza fantasmas⁹³.

⁹² Lacan se sirve de la ley de la conservación de la energía para localizar en el Discurso universitario la marca del poder del amo. Este saber científico sólo se interesa por las magnitudes. Escribe: “El mismo ideal de una formalización en la que no hay nada más que un cómputo –la propia energía no es sino lo que cuenta, lo que, si se manipulan las fórmulas de cierta manera, resulta que siempre da el mismo total- ¿no está aquí el deslizamiento, el cuarto de vuelta, que hace que en el lugar del amo se instaure una articulación del saber eminentemente nueva?”. (Lacan J. , El seminario de Jacques Lacan. Libro 17. El reverso del psicoanálisis, 1969-1970, 2008, pág. 85).

⁹³ Aunque el término fue originalmente introducido por Freud y reformulado por Melanie Klein nosotros seguimos en su uso la teorización de Lacan quien caracteriza el fantasma por su función defensiva frente al trauma como imagen detenida. A diferencia de Klein, que sitúa el fantasma en la dimensión imaginaria, Lacan le da un valor simbólico, de ahí que “atravesarlo” en la sesión analítica sea el modo de replegar las defensas posibilitando nuevas relaciones con el goce. Su primera formulación fue en el seminario de 1956-1957 *La relación de objeto* y de forma más profusa se ocupó del tema en *La lógica del fantasma* 1966-1967.

Buscar respuesta nos exige abrir una breve digresión. Recordemos que la primera abstracción de Kandinsky y las obras suprematistas de Malévich flameaban del mástil de la revolución. De un modo paradójico, por un lado, operaban convencidos de estar efectuando, al fin, un cambio en la historia de la humanidad, y, de otro, prefiguraban la guerra y el holocausto. Por el contrario, la abstracción, eclosionada en los 40 manifiesta el trauma de la guerra, se interna en el callejón sin salida del *El Cuadrado Negro*⁹⁴.

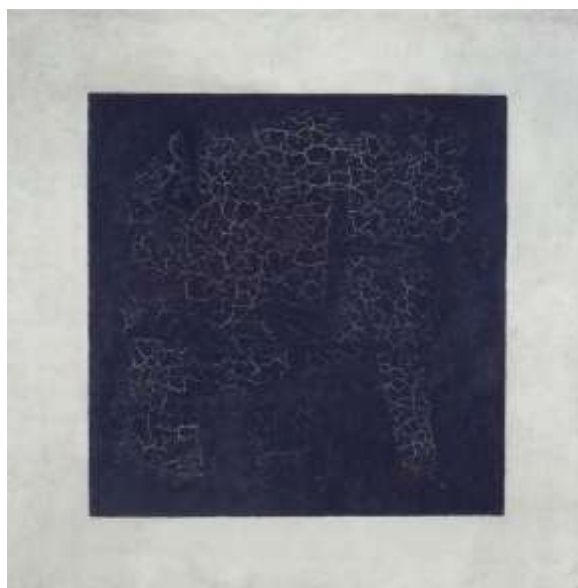


Fig. 74. Malévich, K. (1915). *Cuadrado Negro* [Pintura]. Galería Tretyakov. Moscú.

Dicho esto, para no traicionar los principios suprematistas matizamos lo que acabamos de afirmar, damos paso a lo expresado en propias palabras por Malévich en su manifiesto de 1915:

El cuadrado negro sobre fondo blanco fue la primera forma de expresión de la sensibilidad no-objetiva: cuadrado=sensibilidad; fondo blanco=la Nada, lo que esta fuera de la sensibilidad. (Malevich, 2020).

Entendamos que el *Cuadrado Negro*, desde la perspectiva del artista es una puesta en escena de los principios teóricos sobre los que discurre la práctica plástica, de ahí lo extremo de la propuesta. Resulta considerablemente más sencillo identificar lo que Malévich denomina “sensibilidad” con una composición e incluso con un monocromo de cualquier color. Debe tenerse en cuenta que cuando el artista escribe el manifiesto ya ha tenido ocasión de observar las reacciones y escuchar las críticas, por lo que el texto es también un medio de refutar las impugnaciones mediante explicaciones más detenidas:

⁹⁴ Qué mejor forma de advertir las flaquezas del fantasma como imagen defensa, y viceversa, la habilidad del síntoma para romper los escudos represivos, que observar las craqueladuras de la pintura de Malévich. Allí el negro, al cabo de un siglo, al perder su densidad encubridora, se desvela.

Si se quiere juzgar una obra de arte basándose en el virtuosismo de la representación objetiva, es decir, de la vivacidad de la ilusión, y se cree descubrir el símbolo de la sensibilidad inspiradora en la misma representación objetiva, nunca se podrá llegar al placer de fundirse con el auténtico contenido de una obra de arte. (Ibid).

Así pues, respetamos plenamente el sentido que tiene *Cuadrado Negro*, su valor efectivo, si queremos emplear la terminología de su autor, pero, el hecho de que la sensibilidad logre volcar en el lienzo su límite absoluto, funciona, además, como un augurio del fin de todo arte, representativo y no representativo, ante las puertas del horror, en cuyo interior no cabe simbolización alguna. Es en esta clave que este famoso cuadro de Malévich ha pasado a la historia, a nuestro juicio, acertadamente como punto y final. Cuadrado y final.

Cerrado el excurso, retomamos la discusión planteada no como oposición entre abstracción y figuración, sino como contraposición entre verdad histórica y verdad analítica. Escribe Lacan, en *El reverso del psicoanálisis*: “La verdad de la histórica es que le es preciso ser el objeto a para ser deseada.” (Lacan J. , El seminario de Jacques Lacan. Libro 17. El reverso del psicoanálisis, 1969-1970, 2008, pág. 190). Ninguna modalidad de análisis es posible desde la histeria, pero es por la histerización del discurso que el análisis encuentra la verdad del gozo. Justamente disolver la histeria es interpretar. Entre los extremos ideales de la figura y su ausencia absoluta, hay todo un arco iris de encubrimientos, revelaciones, represiones e irrupciones de lo real que caracterizan el avance del sujeto del inconsciente a oscuras del saber consciente. Nuestro caso es el de Pollock. Si sostenemos que su pintura es inefable ¿cómo transferirla?, ¿cómo ponerla en comunicación y hacerla comunión del expresionismo abstracto?

Nuestro ángulo analítico, ya lo adelantamos, indaga la subjetividad de Pollock, pero también inquiere su pintura al margen suyo, en la unanimidad crítica que lo consagra. Nos preguntamos si los lienzos “definitivos” que el mundo asume a partir de la crítica, alzan, usurpan o legitiman el muro de la pintura. Y, de ser así, en cualquiera de los casos, alargaremos la interrogación al vínculo entre el lienzo y su crítica. Nos preguntaremos si hay resonancia entre la pintura

y el sistema cultural que la divulga. Si su relación será caprichosa, sincrónica, utilitaria, interesada...

5.2.9.4 **Giro pollockniano**

Hecho chorro el color, hecha vena la línea, el crimen nos salpica y nos involucra. Que maravillosamente bien clama eso Pollock en su pintura. Incluso sus detractores más despiadados lo pusieron en evidencia sin darse cuenta al recriminarle que sus lienzos recordaban a un plato de macarrones. Nada más cierto. El comentario, sobre todo, orienta el lienzo como algo regurgitado y visto desde arriba. Contra la pretensión de Greenberg que prescribía la emancipación espacial de la pintura, merced de la renuncia a la perspectiva y cualquier indicador de profundidad, los célebres lienzos de Pollock ubican al espectador a la misma corta distancia del homicida involuntario ante el cadáver tibio aún.

La revolución emprendida por el artista, el giro Pollockniano, tiene su origen material en la manera de aplicar la pintura a distancia, sin que el pincel contacte con la superficie del soporte, pero este lenguaje surge por demanda del lienzo, una vez este se ha extendido en el suelo. La documentación sitúa el hecho en el verano de 1948.

El inocente acto, tantas veces realizado por otros artistas, permite a Pollock participar en lo que ya venía haciendo, girar el lienzo, de un modo distinto: rondarlo. Por alguna razón, este descenso a la tierra del lienzo retira la instancia asociada al caballete de pintar en una sola dirección.⁹⁵ Porque, incluso invirtiendo el lienzo para trabajar determinado aspecto, procedimiento muy habitual, éste conservaba inscrita la dirección y sentido que al artista le hubiera marcado. La radicalidad puesta en marcha por Pollock consistió en confiar la organización de la pintura al acto circular de pintarla.

Mucho se ha teorizado sobre este girar y bailar en torno al lienzo llevado a cabo por Pollock en la ejecución de su *dripping*. Se lo ha identificado como acto ritual, lo cual es indudable. La descripción más hermosa del proceso es la tantas

⁹⁵ El caballete es a la pintura lo que el atril a la cultura. Además de una demarcación litúrgica, una posición estudiosa que pone a salvo del devenir al catedrático. Es la posición de la academia.

veces novelada por Lee Krasner, según la cual Pollock estaría pintando en el aire ininterrumpidamente. Girar sería, en este caso, la forma de mantener el flujo de pintura en movimiento.

Tal vez el *tondi*⁹⁶, realizado por Pollock en 1938, respondía al deseo de superar la pauta que de una forma u otra los ángulos rectos del cuadro imponían a la pintura. Pudo ser a sugerencia de Lee Krasner que realizó algunas pinturas en este formato. Y si no le gustaron y las desechó, en efecto, no funcionan, en parte acaso sea porque el discurso precisa de la regla, que a la postre confirma que la excursión de Pollock avance a cuartos de vuelta. Regla invisible, pero regla al fin.

¿Sería sensato hacer corresponder los cuatro lados del lienzo con las cuatro posiciones del discurso en la pintura *dripping* realizada por Pollock entre 1948 y 1951? Nos conformamos con plantear ese posible itinerario teórico. El nuestro será otro.

5.2.9.5. **Pollock por los cuatro costados**

Como punto de partida nos parece más prudente mirar el movimiento de Pollock como una agitación histérica.

Habrá, para empezar, que distinguir el grano de la paja.

Nadie osa discutir que el expresionismo abstracto, no sólo el de Pollock, re-encantó la pintura. Sin embargo, en no pocos momentos de la obra de Pollock, los rastros ofrecidos al espectador en el lienzo no le permiten sentirse en medio de nada, ni en mitad de una composición, ni en el de una descomposición, ni por entre el maizal de una búsqueda veraniega.

Cuadros como *Shimmering Substance* exhiben un movimiento tan escasamente convencido que no puede siquiera decirse que sean fallidos, eso es lo que nos parece. Negarlo sería deshonesto. Mucha de la pintura de Pollock muestra de una forma que raya el exhibicionismo la absoluta falta de dirección. Tales obras podrían excusarse, argumentando que el automatismo no garantiza

⁹⁶ Pintura realizada sobre formato circular o elíptico. Es significativo que el de Pollock que mencionamos llevara por título *La historia de mi vida*.

los resultados. Sin duda es así, pero el artista es quien decide si eso va a la basura o la galería.

Hay pinturas pertenecientes a este lote del 46 que no se sostienen. Y otras de lotes posteriores, cuando la técnica del goteo ya le ha consagrado como artista que también exteriorizan la débil presencia de subjetividad. ¿Si esto ocurre en el arte figurativo, por qué habría de ser distinto en el abstracto? No hablamos de mala o buena pintura sino de presencia o ausencia anímica. De práctica simbólica a través de la cual un autor deja constancia de un asomo inconsciente o, por el contrario, de experimentación vacua. Lo dicho no reprende este o aquel lienzo, que puede, sin más, dejarnos indiferentes. La crítica se refiere al carácter axiomático que creemos blindar tales lienzos en un *corpus* sagrado y nos intimida, nos predispone a abolir nuestra apreciación.

Algo no anda bien si, como Betty Parsons, tomamos por norma dar por valioso algo cuando no lo “entendemos”. Así lo testimonió la artista Hedda Sterne, amiga y socia de la galería de Parsons: “Betty operaba de acuerdo con el principio de que, si no lo entendías, probablemente era bueno” (Naifeh & Smith, 1991, pág. 464).⁹⁷

La de Betty Parsons, por tanto, que además de Pollock se hizo cargo de Gottlieb, Theodoros Stamos o Joseph Cornell, no es una actitud cualquiera, corresponde a una posición clave en el discurso paradigmático del movimiento.

La cuestión no puede quedarse tampoco zanjada arguyendo que lo que Hedda está queriendo decir de la galerista es que allí donde hay arte automatista la razón se vuelve inoperante. El asunto no tiene sólo que ver con el automatismo. Debemos preguntarnos ¿Qué es lo que Betty Parsons, con 30 años de experiencia en arte moderno y conocimiento directo de autores literarios

⁹⁷ Conviene recordar que Betty Parsons, hija de agente de bolsa, experimentó la llamada al arte en el Armory Show a la edad de 13 años. Estudió en París teniendo como compañero de clase a Giacometti. Se instaló en Montparnasse con el pintor irlandés Adge Baker donde se dedicó a pintar durante ocho años y formó parte del círculo de Gertrud Stein, entre quienes se encontraban Alexander Calder, Man Ray, Isamu Noguchi, Max Jacobs y Tristan Tzara, en los años 20. A mediados de los 30, de regreso en EE. UU. tuvo su primera exposición. Durante los siguientes diez años, hasta que conoció a Pollock trabajó en la *Midtown Gallery*, primero, en la de Sullivan, después, en la de la librería Wakefield, a continuación, donde ya tenía el poder decisorio sobre los artistas que exponían allí, y en la Galería Wakefield a partir de 1944. Tres años más tarde entraría en contacto con Pollock, por mediación de Barnett Newman.

y plásticos a ambos lados del Atlántico, artista a su vez y con obra abstracta más que destacable, no capta y Clement Greenberg sí?

Este fenómeno genuflexional, de declinación de la propia apreciación del arte, no aflora con el expresionismo abstracto, claro está. En Occidente se manifiesta ya en la desconexión entre el arte de las vanguardias y el gusto burgués, pero no es hasta que surge el fenómeno del expresionismo abstracto que el antiguo sentimiento de rechazo antimoderno se transmuta en aprecio.

5.2.9.6 Valor en alza



Fig. 75. Holmes, M. (1949). *Painter Jackson Pollock smoking as he squats on floor, applying paint to canvas in Long Island studio* [Fotografía]. LIFE Magazine.

Algo hubo de suceder en un estrato ajeno al mercantil para que el mercado lograra poner en su órbita productiva la moderna abstracción expresionista. Las obras de Pollock no se vendían hasta que *LIFE* publicó un reportaje el 8 de agosto de 1949 con una doble página a color en la que se reproducía: *Number Twelve*, *Number Seventeen* y al propio Pollock posando ante *Number Nine*, fotografiado en su estudio, en enero, por el prestigioso Arnold Newman. El artículo se

completaba con varias fotografías en blanco y negro de Martha Holmes, quien al año siguiente sería reconocida como una de las 10 mejores fotógrafas de Estados Unidos. Las legendarias fotos tenían el propósito de que el público entendiese el método de trabajo del artista. En ellas se veía a Jackson trabajando realmente. El documento nos permite ser testigos del modo en que Pollock iniciaba una obra.

Pero no nos llevemos a engaño. No fue el talento arrollador de Pollock el que le abrió paso conduciendo al autor hasta el lugar que le correspondía en la cultura norteamericana. Hay demasiada documentación que nos impide tamaña

ingenuidad. El equipo de *LIFE*, una publicación conservadora y hasta el momento anti moderna, sopesó detenidamente si dedicar o no atención a esta figura del arte.

El tratamiento final que la publicación dio al tema no fue la ocurrencia ni la opinión personal de un periodista, sino una dubitativa solución de conveniencia elaborada por varios responsables de la publicación: Margit Varga, directora del departamento de arte, George Hunt, pintor y subdirector, Daniel Longwell, presidente del consejo de dirección, que había comprado un cuadro de Pollock en la exposición de enero, e instigador del artículo, Henry Luce, dueño de *TIME* y de *LIFE*, declarado anti moderno que se debía a su público conservador, Rosalind Constable, columnista de arte, Alexander Eliot que despotricaba desde su sección de *TIME* sobre cualquier cosa moderna, y finalmente, quien redactaba el artículo, Dorothy Seiberling.

Aun así, la información se planteaba bajo el interrogante: “Jackson Pollock. Is he the greatest living painter in the United States?”⁹⁸.

La astucia periodística supo ver que debía ser el público quien decidiese respaldar o rechazar al gran artista. La apuesta de la revista, indudablemente se valía de la épica, pero, en ese momento, no tanto por el artista como por el tema del arte norteamericano, que hasta entonces no había encontrado un tratamiento visual adecuado para interesar al gran público. La clave del enfoque venía del año anterior, octubre de 1948, cuando *LIFE* convocó en el museo MoMA a 16 críticos para que dieran su opinión sobre una serie de obras de vanguardia europea y norteamericana.

Entre los invitados a dar su juicio se encontraban: el profesor e historiador del arte Meyer Schapiro, James Johnson Sweeney, que ya había prestado su apoyo a Pollock para que estuviera en la galería de Peggy Guggenheim, Francis Henry Taylor, director del MET, Leigh Ashton director del *Victoria and Albert Museum* de Londres, el escritor británico Aldous Huxley, que por entonces colaboraba con la industria cinematográfica de Hollywood, Alfred Frankfurter,

⁹⁸ Jackson Pollock. ¿Es el pintor vivo más grande de los Estados Unidos?

director de *Art News* y Theodore Meyer Green, de la universidad de Yale. Obviamente lo que se buscaba era la polémica. Fue de ahí de donde *LIFE* tomó el comentario de Greenberg sobre la obra de Pollock *Cathedral*: “uno de los mejores cuadros que se han hecho recientemente en este país”. (Naifeh & Smith, 1991, pág. 487).

5.2.9.7 **Dogmatismo para un nuevo paradigma**

La cuestión a dilucidar, por tanto, no es cómo se puso en marcha el cambio de paradigma sino por qué los EE. UU. de América introdujeron en su engranaje cultural cómo máxima figura precisamente a Jackson Pollock, por qué se aceptó y oficializó la doctrina Clement Greenberg y por qué el público tan encarnizadamente antimoderno, hasta el momento, se resignó. La convergencia de estos vectores es lo que proponemos entender como Discurso histórico.

El inesperado efecto del artículo de *LIFE* del 49, al que siguieron otros, en distintos medios, fue la casi completa claudicación de la crítica adversa a Pollock. Y la rendición no se limitó a los medios, sino que casi de forma inmediata alcanzó a las instituciones. El 21 de noviembre de 1949, Alfred Barr, quien unos pocos meses antes había desaprobado explícitamente el apoyo a Pollock⁹⁹, asistía a la inauguración de la Exposición en la *Parsons Gallery*.

No fue el arte de Pollock el que detonó la revolución norteamericana del arte, sino el dogma iconoclasta biblicado por Greenberg que la cultura norteamericana al parecer estaba demandando. Si Pollock no hubiese restringido la figuración hubiera seguido siendo el mismo artista. La abstracción total que emprendió fue la dirección que tomaron sus pasos, nada más. John Graham, que le conocía bien y lo impulsó, consideraba chapucero el camino tomado por los expresionistas abstractos en general, lo cual, desde luego, es tan exagerado que no puede suscribirse. Sin embargo, la biografía de Pollock nos brinda suficientes detalles para preguntarse hasta qué punto el expresionismo abstracto no fue para el artista un dogma carcelario.

⁹⁹ Un comentario más extenso sobre ello puede leerse en el punto 5.3.2.6.4. La glorificación de Pollock y su escuela.

El comité organizado para la salvación de Pollock no se habría puesto de acuerdo si lo que estuviera en juego hubiera sido sólo su alcoholismo. Una vez el dispositivo económico y cultural había arrancado, y cada uno encajado en el engranaje, los beneficiarios hicieron lo imposible para evitar la destrucción de la gallina de los huevos de oro. El recurso a los tranquilizantes fue una medida con la que sus promotores institucionalizaron a Jackson Pollock.

5.2.9.8 **Visión clínica del *dripping***

La fase clásica del expresionismo abstracto en el que el movimiento pasó a administrarse profesionalmente tuvo su inicio un día preciso del verano de 1948. Justo después de que Berta Schaefer, diseñadora de muebles y dueña de la *Bertha Schaefer Gallery of Contemporary Art*¹⁰⁰ celebrara una fiesta en su apartamento. Al evento acudieron las personalidades más destacadas del arte neoyorkino. El ambiente estaba cargado. Quien más quien menos había tomado sus copitas. En medio de la desilusión y el ruido a nadie le impresionaban las fanfarronadas de borracho de Jackson. Todos le conocían. Se habían familiarizado con sus pataletas. Hacían cuenta que no estaba allí. Si estrellaba una botella contra una pared, miraban para otra parte. Jackson en los últimos años les había regalado tantas broncas y vómitos que quienes le trataban se habían insensibilizado a sus provocaciones.

Aquella noche Jackson debió sentirse más invisible que nunca. Atacó a puñetazos en primer lugar, a William Phillips, director de *Partisan Review*. Después la emprendió con la acompañante de Greenberg, Sue Mitchell. Pero ni aun así consiguió ser el centro de atención. Desesperado se dirigió a la ventana y anunció que iba a saltar. La tensión creció entre los presentes. Trascurrieron algunos segundos hasta que quienes mejor le conocían vieron que podía suceder. La amenaza iba en serio. Entonces se abalanzaron sobre él impidiendo el suicidio. Unos días más tarde Berta Schaefer, la dueña de la casa, interponía una denuncia contra Jackson.

¹⁰⁰ Galería abierta en Nueva York en 1944.

Las disculpas por escrito de Jackson no bastaron para aplacar la ira de la diseñadora. Sólo tras las suplicas conjuntas de Betty Parsons, Clement Greenberg, Lee Krasner y el vecino y buen amigo de Pollock, Roger Willcox, pudieron convencerla para que retirara la denuncia. El siguiente paso fue sentar a Jackson en la consulta de Edwint H. Heller, su médico de cabecera, quien trató de hacer entender al paciente que no podía consumir ni una gota más de alcohol y para sobrellevarlo le recetó tranquilizantes. Cuando Pollock posó para *LIFE* en el reportaje que le condujo a la gloria llevaba un año sin beber y bajo los efectos de sedantes.

Jackson y Lee lo habían sopesado cuidadosamente. Eran plenamente conscientes de lo que la publicación del artículo podía depararles. Pollock se colocaba frente a los focos antes que ningún otro compañero del movimiento. Antes, en realidad, que ningún artista norteamericano. Quedaba completamente expuesto. Existía, además, el riesgo de ser rechazado por el público.

5.2.9.9 Enfoques psicoanalíticos

Los enfoques psicoanalíticos sobre la pintura realizada por Pollock caben agruparse en dos: junguianos y lacanianos. Del lado lacaniano, Fabián Fanjwaks dispara en todas direcciones, con la esperanza, suponemos, de que algo de lo dicho tenga sentido. Según su análisis, los cuadros inmediatamente anteriores al *dripping*, como *Moon Woman Cuts the Circle* serían “una exaltación de lo femenino en lo que tiene de amenazante y terrible en el imaginario masculino, sobre todo cuando el falo falla para abordar al Otro sexo”. (Fajnwaks, 2021). La abstracción obtenida mediante el *dripping* sería según este autor:

“La tentativa de hacerse de un cuerpo, allí donde el imaginario está desanudado, exactamente como en el caso de Joyce, liberándose así los dos otros registros, real y simbólico. La función de broche que el dispositivo del *dripping* se esfuerza en proponer, a falta de constituirse en un verdadero nudo borromeo, es por cierto inestable”. (Ibíd).

Hay aún dos aseveraciones más comprometidas, la primera, sobre el hecho de ser nombrado el mejor pintor vivo de los EE. UU.: “Esta designación, viniendo del Otro, lo deja en un lugar insoportable al que respondió por el

esfuerzo de una posición de desecho, multiplicando sus andanzas alcohólicas” (Ibid). La segunda, con el apoyo de Lacan, se atreve a conjeturar la carga expresiva de las pinturas:

“La elaboración de Lacan sobre el *sinthome* aborda eminentemente a este como a un “acontecimiento de cuerpo”, tomando al cuerpo en su insuficiencia y anudándolo a la obra de arte. El cuadro no expresa entonces nada. No se trata de algo que empuja o presiona desde el interior del artista, sino que constituye una forma de nominación”. (Ibíd).

El enfoque junguiano de Pollock incide también en el factor clínico, pero para volcar su análisis en el periodo figurativo del artista. Dicho enfoque legitima su competencia en este campo en el hecho de que el artista recibió entre 1939 y 1940 tratamiento psicoanalítico junguiano como terapia en la consulta de un joven doctor llamado Joseph Lewis Henderson. Sin embargo, la interpretación junguiana del arte de Pollock no emergió hasta la década de los setenta en que salió a la luz una colección de 83 dibujos que, al parecer, tuvieron un carácter fundamental en el desarrollo de las sesiones. La entrada en catálogo de este material dio lugar a una hornada de análisis junguianos que extendió sus interpretaciones a cuadros realizados en los años posteriores.

La historia fue más o menos así, Jackson Pollock acudió a Joseph Henderson con un historial de alcoholismo bien probado como consecuencia de dos crisis y un internamiento. Durante la segunda crisis, el paciente prolongó una borrachera durante cuatro días, con sus noches, siendo encontrado inconsciente en la calle. El incidente fue el más grave de una larga lista de peleas, borracheras y escándalos públicos iniciada en la adolescencia. Con anterioridad, el 12 de junio de 1938, el artista había sido internado en la *Bloomingdale Clinic*, con el doctor James Hardin Wall, de escuela freudiana, con el objetivo inequívoco de dejar de beber.

El éxito de la terapia con Henderson era para la familia de Jackson una cuestión de vida o muerte. Desde que se trasladó a Nueva York, a principios de la década de los 30, Jackson permaneció bajo la supervisión de su hermano mayor, también pintor, Charles. Una vez este dejó la ciudad fue su hermano pequeño Sanford, “Sande”, quien se hizo cargo desde su llegada en 1934,

ocultado a su madre Stella, que entonces vivía en Los Ángeles, el preocupante estado de Jackson. La responsabilidad de Sande consistía en ser el compañero de farra de Jackson, rescatándole cada madrugada y procurando que pintara, durmiera y se alimentara.

Cuando Pollock acudió a la consulta de Henderson no soltaba una palabra, de ahí que el analista tuviera la idea de que Jackson se comunicara a través de sus dibujos. La intención era, claro está, hacerle hablar a partir de ellos, pero no fue eso lo que ocurrió.

Los primeros dibujos que Jackson llevó a consulta, muy probablemente, habían sido hechos con anterioridad y, en todo caso, no sacaron al paciente de su cerrada incomunicación. Es así como, casi desde el inicio, Henderson interpretó para Jackson lo que veía en sus dibujos. El terapeuta aseguró años después de la muerte del pintor que sus interpretaciones no eran demasiado concretas debido a que el paciente no lo hubiera tolerado. Eran, por lo tanto, explicaciones generales. Esta dinámica familiarizó a Jackson con una simbología que este habría podido utilizar en su pintura. Conceptos tales como; el camino circular del Tao y su significado de unión de principio y fin; las líneas cruzadas que manifiestan choque de opuestos; la cuenca pélvica relacionada con el nacimiento la sexualidad o el ámbito materno; la serpiente, representación del inconsciente; el *Axis Mundi* vertical, símbolo de la fuerza ego y, por supuesto, los mandalas como fórmulas de integración.

La terapia se prolongó desde principios de 1939, hasta septiembre de 1940, cuando Henderson se trasladó a San Francisco, encontrándose Jackson en un momento muy poco tranquilizador. Apenas sabemos nada sobre cómo discurrieron las sesiones, debido a la confidencialidad que el compromiso entre terapeuta y paciente exige. Por el propio Pollock sabemos, a partir de testigos a los que confió sus impresiones, que el artista tomó la terapia como una instrucción. Al llegar a casa comentaba lo que había aprendido en la sesión. Además, comunicó por carta a su hermano Charles el propósito de hacer una

pintura en la que se representarían los conceptos junguianos de *anima* y *animus*¹⁰¹. (Naifeh & Smith, 1991, pág. 282).

Llama enormemente la atención que un joven terapeuta primerizo que tan ávidamente se había lanzado sobre los dibujos de Pollock no levantara acta de las sesiones, acompañando cada nuevo dibujo con los comentarios analíticos. Se trata de una negligencia inconcebible. Los especialistas coinciden en que el desarrollo de la terapia fue incorrecto y poco profesional. Incluso el propio terapeuta se lamentó, años después, de “lo poco que me molesté en descubrir o analizar los problemas personales de Jackson durante el primer año de su tratamiento conmigo, y sobre todo no entiendo por qué yo no intentaba curar su alcoholismo.” (Naifeh & Smith, 1991, pág. 238).

Por otro lado, según sus biógrafos Steve Naifeh y Gregory White Smith, durante el año y medio que duró la terapia, Henderson consintió hasta tal punto que el análisis fuera ineficaz que llegó a diagnosticar avances en el paciente a partir de dibujos que Pollock había presentado en siete ocasiones anteriores. Quiere decirse, que, si damos crédito a los biógrafos, el analista habría señalado avances a partir de imágenes que con anterioridad no había considerado como signos de progreso. He aquí un buen motivo para que Henderson impidiese que trascendiesen no sólo sus comentarios sino la cronología en que fueron presentadas las sesiones.

Aunque es cierto que Pollock no se dejaba ayudar, la índole de su problema tampoco era un secreto. Incluso personas que no lo conocían demasiado advertían que algo andaba mal en la relación con su madre. Entre los efectos de su emotividad defectuosamente conformada se daban procesos paranoicos sobre su masculinidad, misoginia y rivalidad imaginaria hacia cualquiera que supusiera un potencial enemigo. Pero todo esto fue pasado por alto o minimizado por Henderson, que se ocupó en exclusiva de fantasear progresos e ir haciendo acopio de dibujos.

¹⁰¹ Según Jung “anima” es la imagen arquetípica femenina que anida en el inconsciente del hombre y, a la inversa, “animus” es imagen arquetípica masculina que anida en el inconsciente de la mujer. El *anima* desea reconciliar y unir mientras que el *animus* trata de discernir y discriminar.

El desarrollo de la terapia, la publicación de los dibujos y la dificultad de su catalogación en la que hoy nos encontramos son hechos en estrecha relación. El elemento vinculante es la demanda interpuesta por Lee Krasner. Sabemos que Henderson modificó el relato de lo acontecido en las sesiones para evitar perder el proceso contra Krasner por la publicación de los dibujos, llegando al extremo de negar haber utilizado los dibujos en las sesiones. Pero mentía. Antes de tomar la decisión de vender los dibujos, en 1968, Henderson impartió la conferencia, *Jackson Pollock: A Psychological Commentary*, mostrando estos mismos dibujos como base de su diagnóstico.¹⁰²

Debemos, por tanto, ser muy suspicaces sobre la falta de memoria de Henderson respecto al orden de los dibujos. Pese a que finalmente Lee Krasner perdió el caso, tras un largo proceso que quedó cerrado en 1977, diversos testigos próximos a Pollock, como el de Nene Schard, que vivió en el piso de la Calle Ocho durante varios meses en el periodo en que Jackson acudía a la consulta, prueban que la afirmación de Henderson de que los dibujos no eran sometidos a análisis en las sesiones es falsa. Según esta testigo “Henderson le decía lo que pasaba en los dibujos desde un punto de vista inconsciente”. (Naifeh & Smith, 1991, pág. 282).

A la vista de estos hechos es absurdo poner en duda que el vocabulario junguiano invadió los dibujos de Jackson a partir de un cierto momento de la terapia, lo que lleva a Claude Cernuschi a formularse la doble pregunta:

Can one legitimately attribute the elaboration of a complex Jungian iconographical program to Pollock —by which his drawings and works in general could be psychoanalytically interpreted— simply on the basis of his involvement in analysis?.¹⁰³ (Cernuschi, 1992, pág. 2).

¹⁰² En la conferencia se mencionaba la palabra esquizofrenia. El texto en cuestión se perdió.

¹⁰³ ¿Es legítimo atribuir a Pollock la elaboración de un complejo programa iconográfico junguiano —por el cual sus dibujos y obras en general podrían interpretarse psicoanalíticamente— simplemente porque fue parte del análisis durante su terapia?

Coincidimos con Cernuschi al señalar que, no sólo el vocabulario y la iconografía junguiana sino su ordenación en el papel, la claridad y firmeza del trazo, el modo en que interviene el color, la escala relativa de unos iconos respecto de otros etc., son aspectos que la interpretación debe abordar. Pero negamos que



Fig. 76. Pollock, J. (1943). *Stenographic Figure* [Pintura]. MoMA, Nueva York.

pueda acreditarse una mejoría en el paciente a partir de tales datos, dadas las condiciones en que se desarrollaron las sesiones y la falta de documentación respecto de las mismas.

Por último, advertir la presencia de simbología junguiana en los dibujos, incluso en pinturas realizadas con posterioridad a las sesiones con Henderson no hace la pintura de Pollock junguiana, del mismo modo que recurrir a iconografía picassiana con evidentes reminiscencias al *Guernica* no convierte a Pollock en cubista.

Con respecto a la riada de interpretaciones junguianas surgidas tras la publicación de los dibujos que Pollock mostró a Henderson, de las que no podemos dar cuenta aquí, nos hacemos eco de uno de los elementos predilectos, la numerología. *Figura Estenográfica* (1942), que catapultó a Jackson a la fama gracias a que fue seleccionada, nada menos que por Mondrian, para la exposición en la galería *The Art of This Century Gallery* de Peggy Guggenheim y *Guardianes del secreto* son dos de las obras más comentadas por su contenido numerológico. En ambos casos parece documentalmentemente incuestionable que los signos numéricos y caligráficos fueron añadidos una vez el cuadro se había dado por terminado, es decir, después de que Pollock lo firmó. Este punto es tan relevante o más, psicoanalíticamente, que los signos en sí, e indicaría el nivel superficial de los mismos, a lo sumo fetichista, pero completamente desconectado del mito puesto en escena en el cuadro.

Comentaristas junguianos, algunos de los cuales particularmente exhaustivos, como Elizabeth Langhorne, ponen el énfasis en los números 64 y 42, repetidos en *Figura Estenográfica*, que representaría el ser hermafrodita. Este es su argumento: “For Pollock the totality of the self is achieved by the union of two. Thus the numerical formula $66=42$ can be seen as yet another statement of Pollock's desire for a union of opposites”.¹⁰⁴ (Langhorne, 2020).

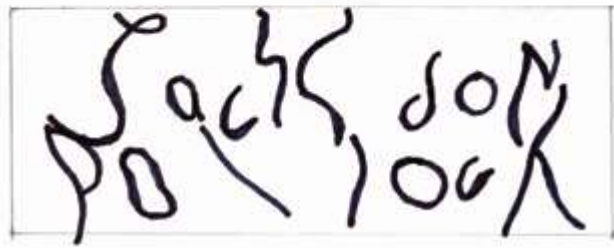


Fig. 77. Pollock, J. (1943-44). *Mural*, 1943-44 y boceto de Henry Adams mostrando firma de Pollock [Pintura y esquema]. ART News Magazine.

Estas lecturas no pueden prevalecer sobre la más candente y central. Los signos, en las mencionadas pinturas de 1942 y 1943, como en la pintura nativa y primitiva, al sobreponerse a la iconografía estarían tratando de romper con la perspectiva, preocupación que Pollock llevaría hasta su máxima expresión en sus pinturas realizadas mediante *dripping*. Por otro lado, la

inquietud por la grafía que manifestó Pollock, a partir de 1940, que muy justamente se relacionó más tarde con los *White Writings*, del también pintor expresionista abstracto Mark Tobey, tendría, además, una función de afirmación. El historiador de arte Henry Adams señaló que en el famoso *Mural*, pintado para el apartamento de Peggy Guggenheim, puede leerse “Jackson Pollock”.

I was just looking at it with my wife—I think it was over breakfast on a Saturday morning,” he recalls. “I was convinced that there was some kind of imagery in the painting, and no one had written about that very clearly. And then at some point

¹⁰⁴ Para Pollock, la totalidad del yo es la unión de dos. Por lo tanto, la fórmula numérica $66 = 42$ puede verse como otra declaración más del deseo de Pollock de una unión de opuestos.

she started to see letters in it. Oddly, she was looking at it upside down". (Taylor, 2009).¹⁰⁵

La pista merece ser rastreada. La fascinación por lo caligráfico de Pollock nos parece que también podría relacionarse con el hecho de que su hermano Charles, pintor antes que él, su primer maestro y guía espiritual de la familia, trabajaba, desde 1939, como calígrafo en la universidad de Michigan. Al incluir caracteres en sus lienzos, Jackson tal vez estaría llevando la caligrafía a un dominio en el que poder derrotar a su hermano, con quien rivalizaba desde niño por el afecto materno.¹⁰⁶

Desde nuestra particular perspectiva lacaniana el psicoanálisis, con respecto al arte, no es más que una teoría que nos ayuda a enriquecer la interpretación. Una teoría muy bien fundamentada y abierta. Ceñirse demasiado a la letra, en este caso, a la de Lacan, tan difícil siempre de re exponer, no ayuda. Sin embargo, es una práctica muy común, especialmente en analistas poco familiarizados con el lenguaje artístico. Cuanto más lejos se halle el autor del ámbito donde ha puesto su foco, en este caso la pintura norteamericana de mediados del siglo XX ejecutada por Jackson Pollock, más rigurosamente se aferra a las afirmaciones de Lacan. Sin embargo, todos sabemos que Lacan entre-dice, citarlo en otro contexto, rara vez le hace hablar.

Las propuestas de Fabián Fajnwaks, traídas aquí a título de ejemplo, tal vez sean demasiado ambiciosas, pero tienen el valor de haberse acercado a los puntos problemáticos: el cambio de lenguaje pictórico y su conexión tanto con el estado psíquico de Pollock como con los intereses de quienes le cuidan, el grado de expresividad de las pinturas abstractas y el nombramiento de mejor pintor norteamericano. Lo abordamos parte a parte.

¹⁰⁵ "Lo estaba mirando con mi esposa, creo que fue durante el desayuno un sábado por la mañana" - recuerda-. "Estaba convencido de que había algún tipo de imagen en la pintura y nadie había escrito sobre ello. Y luego, en algún momento, comenzó a ver letras en el cuadro. Curiosamente, lo estaba mirando al revés".

¹⁰⁶ Lo hasta aquí comentado sobre el análisis junguiano y la serie de dibujos entregada por Jackson a Henderson tiene una mayor explicación en mi artículo "Los dibujos psicoanalíticos de Pollock" publicados en las II jornada sobre dibujo contemporáneo en la Facultad de Bellas Artes UCM. 2021.

En primer lugar, no disponemos de un diagnóstico clínico de Pollock, e incluso, si así fuera, tampoco estaríamos por ello en condiciones de afirmar que, como se deriva de las palabras de Fajnwaks, la pintura efectuada mediante *dripping*, habría sido realizada en estado psicótico. A nuestro entender, el arte no es una tentativa sino una evidencia de que el proceso simbólico está en marcha, anudado, inevitablemente al imaginario y al real.

Ahora bien, es muy coherente estimar, si como hipotizara Fanjwaks el pintor realiza estas obras en ausencia del sujeto, que dichos lienzos no expresan nada. El analista se resiste, no obstante, a dar crédito a su propia hipótesis y busca explicación en la teoría fractal, que confirma la existencia de un patrón de repetición, sostenida, entre otros por Stella Maris Aguilera, según la cual:

El artista depositaba capas de pintura según una técnica meticulosa con la que creaba, sin saberlo, una densa red de configuraciones fractales. Esta complejidad iba aumentando a medida que refinaba su técnica, al modo de un tratamiento posible del goce anclado en la letra a través de ese saber hacer. Tras una febril actividad solía tomarse un descanso. Luego volvía al lienzo, depositando nuevas capas que dibujaban trayectorias de diversos colores sobre la capa de color negro que le servía de anclaje. (Aguilera, 2021).

No podemos suscribir ningún argumento que salte al real. El recurso a la evidencia científica, al instrumental que nos permite el acceso a la verdad del dato, es una salida metafísica. La divagación estaría, en ese caso, afirmándose sobre el contacto de un significante amo trascendente. Puro Discurso universitario. En todo caso, ¿por qué recurrir a los fractales cuando la repetición ya fue explicada por Freud como pulsión de muerte hace más de ciento veinte años en *Más allá del principio del placer*?

Pretender haber hallado el algoritmo Pollock deja tan mal al psicoanálisis como a la historia del arte. Descifrar los métodos de trabajo de este artista es tarea enormemente compleja, y, desde luego, no puede llevarse a cabo en base a los *dripping* solamente. La investigación de los 83 dibujos llamados psicoanalíticos y su puesta en relación con los 3 cuadernos de los que se supone proceden no ha permitido, hasta el momento establecer ni siquiera una secuencia estilística, técnica ni temática. De la formulación, en teoría más

esquemática o embrionaria de los dibujos, no se ha podido extraer una estrategia respecto al modo de mostrar o velar las imágenes.

Por otro lado, no existe evidencia clínica que indique que en el periodo en que se sirvió de la técnica del *dripping* Pollock se encontraba en un estado¹⁰⁷ distinto psíquicamente que cuando desarrolló los mencionados dibujos.¹⁰⁸ En ambos casos, las obras fueron realizadas tras una crisis y puesta en tratamiento. Y por muy junguiana que fuera la evaluación efectuada por Henderson, le creemos cuando afirma: “All of Pollock's work was highly subjective”.¹⁰⁹ (Cernuschi, 1992). El *dripping* no llegó de repente, ni introdujo la abstracción. Fue un recurso empleado por muchos otros artistas, en especial por Janet Sobel¹¹⁰, recurso del que Jackson supo sacar mayor partido.



Fig. 78. Sobel, J. (1946). *Untitled* [Pintura]. MoMA, Nueva York.

De ninguna manera podemos admitir que el *dripping* confirme ni pueda asociarse a un paso al acto de Pollock.¹¹¹

¹⁰⁷ Partimos de la base de que el estado psíquico no queda alterado por la sedación, lo que no equivale a afirmar que los tranquilizantes no desempeñaran un papel en la producción de los *dripping*. Esta idea encontrará más desarrollo en las siguientes páginas.

¹⁰⁸ Personas allegadas que lo trataron durante este periodo han aportado testimonios que confirman que Jackson no dejó de beber sino que redujo la ingesta de alcohol.

¹⁰⁹ Todo el trabajo de Pollock manifiesta una gran carga subjetiva.

¹¹⁰ En su artículo Greenberg reveló que la exposición en la que Janet Sobel expuso obras en *The Art of This Century* que el crítico vio en 1944 con Jackson pudo orientar el uso que el pintor hizo del *dripping*. (Greenberg, *Modern art and Modernism*, 1982, pág. 218).

¹¹¹ Utilizamos aquí la conceptualización lacaniana, no la de Laplanche. El paso al acto sería en la escuela lacaniana una salida de la escena simbólica, cosa que nosotros negamos que se produzca en la pintura que comentamos de Pollock. Por el contrario, nosotros asociaríamos el proceso a un *acting out*, que se mantiene en el ámbito simbólico opuesto al pasaje al acto. Lacan lo caracteriza así: “El *acting out* es esencialmente algo, en la conducta del sujeto, que se muestra. El acento demostrativo de todo *acting out*,

5.2.9.9.1 Los cuadros enfermos

Permanezcamos en el problema. Aceptamos, sin más, que estamos especulando. Un posible replanteamiento consiste en volver a las pinturas, a nuestra experiencia concreta de cada una. No podemos acusar al pintor de esconderse tras la abstracción y hacer nosotros abstracción de sus pinturas para el análisis. El carácter filosófico de nuestras indagaciones no puede partir de una falta de experiencia directa. Experimentemos la obra en particular. Dedicemos nuestra atención al lienzo elegido, el que sea.

Luego de haberlo desgastado, bajo una luz, bajo una sombra, una vez y otra, seamos capaces de garabatear nuestras impresiones. Contrastémoslas, más tarde, con otras que hayamos hecho o haremos sobre otros lienzos, tal vez sobre un *gouache*, tal vez sobre una litografía. Extraviémonos en la arena, las colillas, las huellas de manos, los pigmentos plateados, las manchas de café, sobre las señales latentes, los enredos de malla, las superposiciones, las sobredeterminaciones.

No todo es lo mismo. Mantengamos tan lejos como sea posible el proceso deductivo. No nos apresuremos. Consintamos a nuestras palabras humedecerse en la frescura del color.

La última etapa de Lacan aventuraba para la psicosis un lugar más central. Esta postulación ha ido cobrando peso hasta ubicarse como una de las claves del debate psicoanalítico de nuestro siglo XXI. Un tiempo apodado por Jacques-Alain Miller la época del Otro que no existe (Miller, 2005). Habría que aclarar que, al adoptar los modelos de discurso para la interpretación de un tiempo a través del arte producido en un lugar, no dejamos al margen los otros modos a los que Lacan recurrió para abordar la cuestión clave de relación entre significante y significado, que en la primera etapa situó en el lenguaje mismo, el Gran Otro, después en los discursos, y finalmente en el nudo borroneo.

su orientación hacia el Otro, debe ser destacado". (Lacan J. , El seminario de Jacques Lacan. Libro 10. La angustia, 1962-1963, 2007, pág. 136).

Nuestra perspectiva, dado que estamos realizando una tesis académica ni puede ni debe mantenerse al margen del Discurso universitario, pero, así lo pretendemos, en contraposición con el Discurso analítico. De ahí nuestra elección de los discursos como estructura de referencia para el análisis. Por otro lado, los discursos poseen elementos de mayor precisión y flexibilidad que el nudo borromeo. Ahora bien, la distinción de los tres registros, es, tal vez, la aportación más importante realizada por Lacan, no sólo al psicoanálisis, sino, también a la filosofía, a la teoría del conocimiento y a la antropología. Dejamos, por tanto, fuera de esta investigación el cuarto registro que Lacan agregaría, el *sinthome*, una forma de anclaje que mantendría al psicótico anudado a los tres registros.

El presupuesto teórico del que partimos incompatibiliza neurosis y psicosis y establece entre ellas una discontinuidad tajante. Se trata, más aún, dado que divagamos fuera del ámbito clínico, de operar a partir de tal distinción. Y si por ello hay que encararse con cierto Lacan, al que parece preceptivo acudir cuando se trata del análisis artístico, ese que identifica la escritura de Joyce con la psicosis, lo encaramos.

Nuestro presupuesto exige identificar arte y neurosis. Lo que no significa negar las múltiples trazas psicóticas y perversas que sin duda discurren y hacen oscilar la estructura neurótica. Afirmamos que allí donde convenimos en señalar que hay arte, ha intervenido, prioritariamente, la estructuración neurótica. De ahí que, en la medida en que tengamos una determinada obra como “expresiva”, debamos atribuir que la relativa victoria simbólica que ella aporta y desprende debe remitir las posibles fallas del sujeto creador, a trastornos histéricos, perversos u obsesivos.

5.2.9.9.2 **Histeria en dos palabras**

Como dijimos, siguiendo a Lacan, sus discursos son estructuras que preceden a la palabra. De manera que seremos capaces mediante palabras apenas de señalar a contraluz su bulto estructural. En su traducción Lacan precisa de cuatro términos y otras tantas posiciones, ya que lo formulado no es un enunciado sino un matema, y el él hay operadores funcionando, cuyo

esfuerzo de síntesis viene dado por la insuficiencia del lenguaje. Obviamente estas cuatro fórmulas no burlan las instancias del lenguaje, pero al hablar en otros términos sobre las palabras y sus formaciones, agilizan la dicción de la medio verdad que se intenta evidenciar.

Y, sin embargo, reafirmamos nuestra pretensión de decir la histeria en dos palabras. Esta doblez que enfatizamos se refiere a la verdad revolucionaria que sitúa (a), *en* el denominador de \$. En el discurso histérico del expresionismo abstracto al que nos referimos hay una bipolaridad, a la que tenemos acceso en la obra a través de la interrogante ya formulada de si es arte o nada, o en otros términos, formación sublimatoria o sustitutoria.

Al plantearlo en estos términos no se nos ocurre que sea posible desentrañarlo. Se trata nada más de una manera de destacar la participación de un factor oscilante, de una composición dual de la histeria expresionista que nosotros ubicamos en S_1 .

Las dos palabras que mencionábamos son dos nombres propios, el agente-artista: Jackson Pollock y Clement Greenberg intermitentemente en el lugar del otro como S_1 . La teatralización tiene sus riesgos. Nombrar siempre compromete. Tratamos de salir con ello de la aporía de un arte que sólo un otro percibe, de un oído absoluto que, por consiguiente, ha de ser S_1 consagrador.

Observemos que en el lugar del otro que es el propio de los significantes no se encuentran tales salvo en el discurso matriz de amo, el que pone en marcha la dinámica desde S_1 como agente. Pero aquí es \$, el sujeto dividido, el que inquiere al amo S_1 , como si éste lo supiera todo¹¹².

Hasta aquí la cuestión se mantiene sobre los cánones de la formulación de Lacan, pero en el momento en el que damos a S_1 el nombre de Greenberg todo salta hecho pedazos. Porque el amo no existe, ni existirá, ni existió, se perdió. Es la piedra lanzada. Donde decimos S_1 debiéramos pensar en una primera piedra que ya tenía su dilema estructurador en el gran Otro.

¹¹² El esquema de los 4 discursos se encuentra en el punto 5.1.6.7.

Se trata, por tanto, de una figura mítica que hace comparecer la ley como verbo infinitivo que S_2 en posición del otro interpreta como orden (ley) que S_1 hace saber del deseo a \$.

Y aún habría de matizarse, lo mítico de S_1 es la mano, el lanzamiento, y la piedra, pero de la pedrada da fe S_2 y la totalidad del lenguaje. Esta aclaración debiera ayudarnos a ponernos en el pellejo histérico de \$ y en la desesperada inquisición que ejerce sobre S_1 en posición del otro.

El síntoma es la señal alarmante del padecimiento que inflige al histérico su deseo desconocido por el saber, pero hecho notar como verdad velada gozosa para el sujeto dividido. La paradoja se presenta en el registro de S_2 , que no es ya saber sino medio de gozo para el sujeto \$.

No es seguro que lo que nos llega en las pinturas sea ese saber que Pollock ignoró, pero gozó. Habrá también otros trasiegos significantes. Lo que sí puede afirmarse es que de las respuestas dadas por Greenberg en calidad de S_1 no puede resultar nada. Nadas tangibles. Derrames de pintura. Insignificancias. Mordazas. Y hubo de haberlo porque Greenberg, ahí están sus escritos, ocupó ese lugar.¹¹³

La razón por la que estamos obligados a asignar al Discurso universitario el lugar de S_1 en el Discurso histérico es la misma dada la vuelta en virtud de la cual el analista puede ocupar y ocupa el lugar del agente en el Discurso del analista. Notemos que el nombre y sentido de cada discurso procede del operador que ocupa el lugar del agente, y este accede allí en calidad de representación de aquello que no puede emerger desde su verdad, siempre velada como denominador. Pero también de aquel que se encuentra en el lugar del otro.

El histérico corre una suerte muy distinta en el Discurso del analista porque, su posición respecto de las restantes en esta estructura le permite dejar de dirigir sus lacerantes reclamos a S_1 y, en parte gracias a ello, alcanzar algún

¹¹³ No fue el único S_1 en posición del otro. Por allí también pasaron Lee Krasner, Stella May McClure, y su primer mentor el artista Thomas Hart Benton, quien le impartió clases en *The Art Students League of New York*.

real. Del mismo modo que aquí se suministra al sujeto maneras de sobrellevar



Fig. 79. Pollock, J. (1946). *Something of the Past* [Pintura]. Colección particular.

su histeria de forma no tan sufriente, el Discurso universitario, es decir el amo en posición de saber, presente en la histeria en el lugar de otro, prolonga el confinamiento del sujeto en la histeria. Lo condena *ad eternum*.

Claro está que el histérico tiene constancia veraz inconsciente de ello, y goza. La cuestión, trasladada a la pintura de Pollock, es que su decir sin pensar en el cuadro es instigado por el amo representado en el discurso universitario como S_2 y reconocido como S_1 en posición del otro en el discurso donde el histérico se ve atrapado. Por eso,

insistimos, la histeria del discurso expresionista que la pintura de Pollock denota se debe tanto al artista como al saber que lo ignora. En cierto modo su creador, y en ese sentido superyoico S_1 .

Degustar los *dripping* de Pollock a ritmo de *be bop*¹¹⁴ es un ejercicio de sadismo que anuncia la inminente victoria con que el discurso capitalista totalizará los significantes.

Para no eludir en el análisis lo sustantivo de Pollock hemos optado por centrar nuestra atención en cuatro obras realizadas en 1946. Hay varias razones que aconsejan la elección de este periodo:

¹¹⁴ Una de las opiniones más extendida es que los *dripping* son a la pintura lo que el jazz (sin matices) a la música. Tal afirmación, además de imprecisa, es vaga. El jazz que en esa época de finales de los 40 y primeros años de los 50 estaba desarrollándose en Nueva York era un lenguaje muy novedoso y abstracto. Sin embargo, las armonías sobre las que el músico Charlie Parker y otros vanguardistas del estilo construyeron sus temas y sus improvisaciones eran, en su tiempo y ahora perceptibles, señalables y analizables. La equiparación no dice nada ni de la pintura ni del *be bop*, deja únicamente constancia de la fragmentación de la escucha de quien emite tal comparación.

- Jackson se ha trasladado a Springs, se siente feliz y pinta con fluidez.
- Bebe, pero no ha recibido todavía tratamiento sedante, hecho que no podemos desvincular, por contra, de la pintura realizada a partir del otoño del 48 y que involucra a la práctica totalidad de sus *dripping*.
- Al menos dos de las obras elegidas han sido realizadas tras recibir la consigna de Greenberg, que visita el estudio de Pollock en julio, y otra, con seguridad, con anterioridad ya que formó parte de la exposición de abril de ese mismo año.



Fig. 80. Pollock, J. (1946). *Shimmering Substance* [Pintura]. MoMA, Nueva York.

Las cuatro obras escogidas, pintadas todas ellas en un periodo inferior a seis meses y antes del descubrimiento del *dripping*, fueron realizadas, no obstante, en circunstancias vitales diferentes. La primera *Circumcision*, fechada en enero, fue pintada en la casa y sobre caballete o apoyada en la pared.



Fig. 81. Pollock, J. (1946). *Electric Night* [Pintura]. Colección particular.

La segunda *Something of past*, en julio, es la que Greenberg toma como ejemplo a seguir, fue realizada en el pajar tras haber sido este trasladado. Esta se llevó a cabo con el lienzo acostado en el suelo. La tercera, *Shimmering*

Substance,¹¹⁵ fue pintada ese verano, tras la visita de Greenberg, también en el suelo y en el pajar. De la cuarta *Electric Night*, no sabemos más que la datación 1946 y el material, *gouache* y resina sobre cartón.

Dicho lo cual, cedemos el juicio y la valoración de las obras a quien las contemple. Nuestra intervención en este caso se limita a la elección y clasificación de las pinturas, rehusando cualquier retórica interpretativa. Complementariamente adjuntamos una notación muda de una de ellas *Circumcision*, de la que hemos destacado los elementos principales a nuestra vista, mediante dibujos.



Fig. 82. Pollock, J. (1946). *Circumcision* [Pintura]. The Guggenheim Museums and Foundation, Nueva York.

Aportamos, además en el apéndice, por si fueran de utilidad las siguientes informaciones que nos parecen reveladoras. La primera, procedente del Museo Guggenheim, propietario de la pintura. La segunda, de la biografía sobre Pollock de Naifeh y White Smith, sobre el que se recoge un episodio acontecido en las mismas fechas en que el artista realizó la obra.

¹¹⁵ Sobre esta tela realizamos, en el capítulo siguiente, un comentario más extenso con motivo de la interpretación llevada a cabo por Serge Guilbaut.

5.2.9.9.3 Apuntes mudos a mano alzada

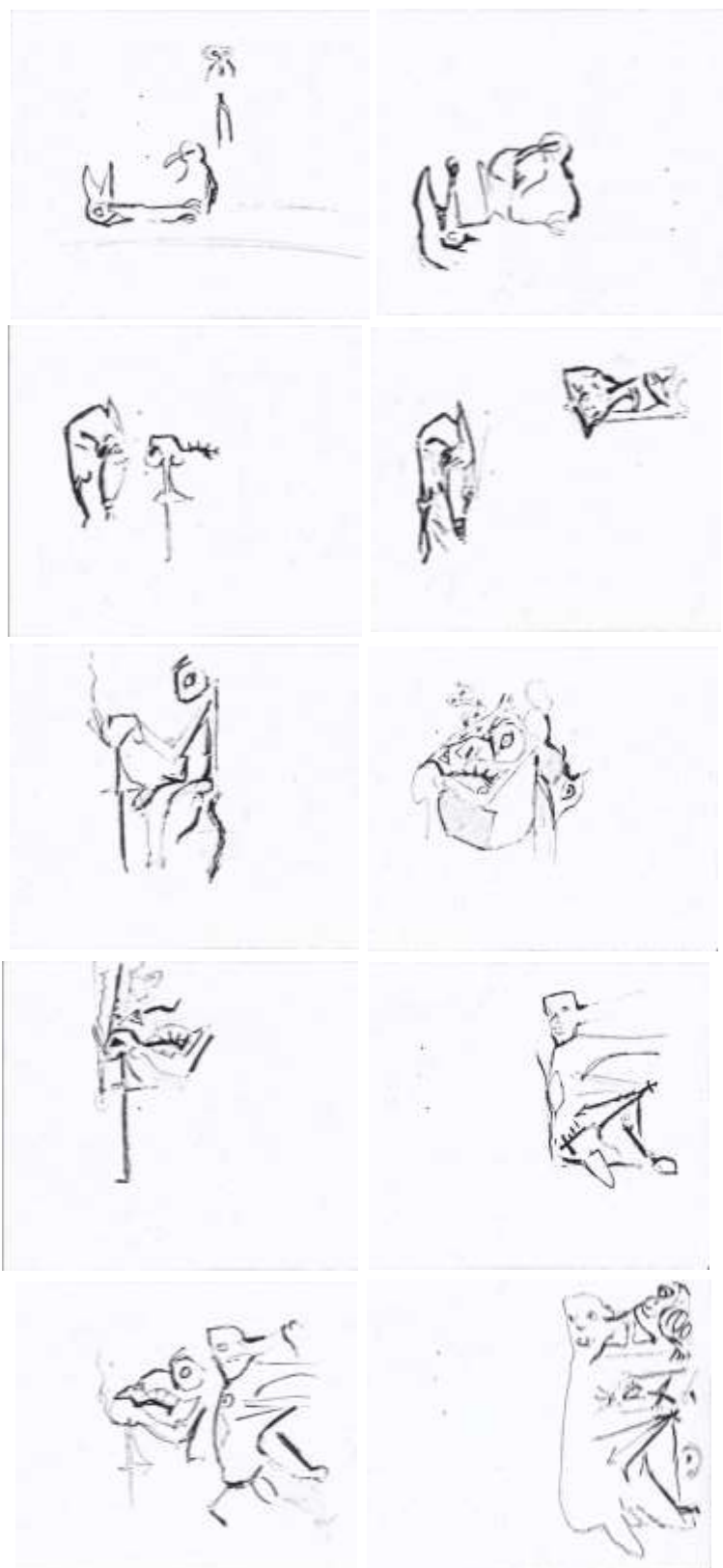


Fig. 83. G. D'Atri, J. (2021). *Apuntes sobre Crucifixión de Pollock* [Dibujo]. Colección particular.

5.3. Parte III: LA BANDERA PINTADA

5.3.1. Introducción

Cuando la llamada pintura de tipo norteamericano parece haber encontrado una salida de los espesos paisajes interiores hacia vastos campos de color, inesperadamente, en el claro del bosque, surge, ondeante, la bandera norteamericana.

Se ha escrito mucho sobre el significado de esta bandera, sobre sus precedentes, sobre la técnica encáustica que Jasper Johns emplea y también sobre el contexto político, económico y cultural que la vio nacer. Pergeñar ese intrincado cruce de intereses y factores cinéticos nos llevará la primera parte de este capítulo.

Examinaremos los efectos del fin de la Segunda Guerra Mundial en la orientación del gobierno norteamericano y sus políticas imperialistas disfrazadas de humanismo democrático, así como la caza de brujas y la guerra de Corea. Finalmente repasaremos las políticas museísticas de la época, especialmente las del MoMA, y las apuestas de los nuevos marchantes que conjuntamente y, no siempre de forma coherente, conformaron el aparato de la industria cultural.

Terminada la Segunda Guerra Mundial, la conjunción de factores intervinientes en el enmarañado panorama del arte se complica a tal punto que se hará necesario retornar unos años para dar protagonismo a ciertos aspectos, acontecidos en el periodo examinado en el capítulo anterior de esta investigación, que entonces no tratamos para no frenar la lectura.

El intento más controvertido y ya clásico de poner luz en el asunto es el de Serge Guilbaut con su célebre *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno a París*. La investigación de Guilbaut, cuyo alboroto todavía hoy resuena, así como la perspectiva social adoptada, prácticamente inédita entonces, con los importantes precedentes de *Abstract Expressionism: Weapon of the Cold War* de Eva Cockcroft, y *American Painting During the Cold War* de Max Kozloff, encajó el fenómeno del expresionismo abstracto en un engranaje dirigido por la política gubernamental de los Estados Unidos.

Dicho estudio se detiene en 1951, año de la exposición de la Calle Nueve, en la que la decadencia del movimiento expresionista abstracto se hace, al parecer de Guilbaut, patente al no hallarse presente en la mencionada exposición algunas de sus principales estrellas. La fecha es, en efecto, muy relevante y será clave en esta tercera parte también para nuestra investigación, pero por razones distintas: el recrudecimiento de la guerra de Corea. Una datación tal vez mejor fundamentada retrasaría la apuntada por Guilbaut un año más tarde, en 1952, fecha en que concluyó el plan Marshall, tras cuatro años de campaña.

En el capítulo anterior habíamos depositado nuestra energía en la interpretación del expresionismo abstracto que entonces relacionamos con el Discurso histórico. Fue un acercamiento a un movimiento al que ahora debemos volver desde una perspectiva distinta, que lo toma en bloque como instrumento privilegiado de la propaganda cultural durante la Guerra Fría. Los protagonistas de estas pesquisas serán, una vez más, Clement Greenberg, Alfred Barr, la CIA y los planes de recuperación. Sin embargo, los nuevos protagonistas van a ser los galeristas, en primer lugar, Samuel M. Kootz, a quien ya conocemos y, fundamentalmente, Leo Castelli, nuevo en esta plaza, cuya trayectoria en seguida rastreadremos.

En este capítulo y en el siguiente, nuestro cometido será localizar las emergencias de los Discursos capitalista y analista y sus respectivos parentescos con el surgimiento de la postmodernidad. Nuestros destinos serán 1958 y 1962. La primera fecha corresponde a la exposición de Jasper Johns con la que puede darse por finalizada la hegemonía del expresionismo abstracto, la segunda fecha corresponde al momento en que, el ya no tan joven, Andy Warhol realiza y expone las 32 latas, de su serie Campbell. Asociamos a estos dos momentos las emergencias de los Discursos capitalista y analista respectivamente, casi de forma solapada. Hemos de tomar perspectiva para observarlo.

No se trata de un procedimiento caprichoso, sino que pretendemos con ello acompasarnos al desdoblamiento que, de forma general, el aparato cultural y particularmente el expresionismo abstracto experimentaron como

consecuencia del cambio de política mundial ejercido por el gobierno de los Estados Unidos, a finales de la década de 1940.

5.3.2. **Política y mercado del arte norteamericano**

Recordemos que tras la Segunda Guerra Mundial los Estados Unidos realizaron el primer movimiento de la Guerra Fría; la creación de la OTAN. El propósito de esta organización, puesta en marcha en 1949, era impedir que los soviéticos tomaran el control de Europa. Había que combatir en todos los frentes; ideológico, moral, económico y político territorial, que era en esos días un fuego que no terminaba de apagarse. La lucha indirecta entre el bloque occidental y el oriental, con sus respectivas ideologías demócrata capitalista y comunista, se libró, en sus momentos más críticos, en los campos de batalla. El primero fue China, en el contexto de su guerra civil, después Corea, más tarde en 1956, en territorio egipcio en la llamada guerra del Sinaí, y finalmente en el ancho espacio estratosférico de la guerra de las galaxias.

La bandera izada por los Estados Unidos en el mercado del arte occidental tiene, por tanto, su contexto en la guerra de Corea, incluso cuando los Estados Unidos estaban convencidos de que ganarían la guerra. Tengamos presente que Corea había sido dividida en dos naciones tras la intervención y el acuerdo entre Rusia y EE. UU., lo que significa que la salida de la OTAN de allí con el rabo entre las piernas suponía un avance del bloque oriental y un potencial acicate para el pensamiento de izquierdas que podría renovar sus esperanzas tras el batacazo que supuso el asesinato de Trotsky.

Vayamos unos años atrás. La orientación hacia una política de izquierdas de los artistas y escritores norteamericanos pasó a ser central a comienzos de los años 30, como consecuencia de la pobreza derivada de la Depresión y de la identificación de esta crisis con el sistema capitalista que habría sido su causante.

El comunismo que Rusia ostentaba en esa época para aquellos idealistas, era la alternativa. En sus primeros compases, la izquierda apostaba por una revolución proletaria en la que el artista tendría su lugar. El arte, por lo tanto,

exigiría un compromiso social de los creadores para concienciar a la población de la necesidad de un régimen socialista.

El segundo compás se produce a mediados de los años 30, concretamente en el Séptimo Congreso del *Komintern* celebrado en Moscú en el que, ante la amenaza fascista, se establece una nueva estrategia basada en la unión de las izquierdas, más allá de sus diferencias. Dicha unión táctica debía promover la alianza internacional de partidos e intelectuales afines en un Frente Popular antifascista. Ya no se trataba de elaborar una cultura revolucionaria, sino de proteger las culturas nacionales existentes frente a la barbarie fascista. Esta tarea la llevaría a cabo el proletariado, dada la decadencia en que se encontraba la burguesía. Los artistas e intelectuales burgueses, sin embargo, debían formar parte de esta liga antifascista en defensa de las culturas. Clase media y proletariado quedaban reconciliadas por esta lucha.

La actitud democrática y el miedo real cada vez mayor, tanto en Europa como en EE. UU. dio muy buenos resultados al partido comunista que registró numerosas adhesiones. En EE. UU. supuso un sentimiento de hermandad entre los artistas y escritores que al fin se sentían parte de un proyecto social común. Simultáneamente, el Primer Congreso de Escritores Norteamericanos, de forma independiente a lo dictado por Moscú, postulaba posiciones similares en lo tocante a la unión de artistas. Al igual que unos meses más tarde, ya en 1936, hacía el Primer Congreso de Artistas Norteamericanos.

El papel de la crítica, desde estas fechas y hasta ya iniciada la década de 1950, es capital en un panorama convulso donde el artista recibía de buen grado aquellas directrices teórico-políticas que le ayudaban a orientar su estética.

Meyer Schapiro, en este momento, estrecha el cerco tanto sobre los nacionalistas como sobre los “individualistas”, lo que era ya un postulado de la razón práctica. La estrategia pretendía neutralizar las posibles canalizaciones fascistas a través del regionalismo, por un lado, y la pérdida de activos artísticos ensimismados en sus vanguardias, por otro. En este contexto es donde se sitúa la discusión entre Stuart Davis y Arshile Gorky.

La intensidad ideológica imposibilitaba la práctica de cualquier género de arte que trasluciera indiferencia social, ya fuera este abstracto o figurativo. Si Schapiro atacaba específicamente la abstracción, Stuart Davis hacía otro tanto con cualquier modernismo que apartase la vista de lo social. Merece la pena observar que la crítica de Stuart Davis a su amigo Gorky no iba dirigida contra su estilo, sino contra el hecho de no colgar los pinceles en beneficio de la acción. Como pudo comprobarse unos meses más tarde, ni el propio Davis fue capaz a esas alturas de su carrera de resignar su estilo para acomodarse al discurso anticapitalista.

Si uno se toma la molestia de revisar la obra de Stuart Davis se percata de hasta qué punto el voto que el compromiso ideológico exigía era voto de clausura. La magnífica pintura de Stuart Davis no tiene maridaje posible con la realidad social. Conecta, eso sí, con la realidad sentimental de su sociedad¹¹⁶.



Fig. 84. Davis, S. (1937-38). *Swing Landscape* [Pintura]. Eskenazi Museum of Art, Indiana University, Bloomington.

La salida a esta contradicción que involucraba a muchos de los artistas de izquierdas empezó a vislumbrarse una vez los tres juicios de Stalin¹¹⁷ fueron percibidos como una purga contra disidentes trotskistas. El sentir general de

¹¹⁶ Su mural *Swing Landscape*, considerado como una de las pinturas norteamericanas más significativas del siglo XX da buena medida del modo en que el artista conectaba con su país y su cultura. Ni siquiera el escenario portuario sirve para acentuar los asuntos claves de la ideología del momento que hubieran subrayado los aspectos relativos al proletariado y la industria. La postura de Stuart Davis con su pintura es semejante a la de Claude Debussy con su música, cada uno en su respectivo contexto.

¹¹⁷ Los juicios, iniciados en 1936 y terminados en 1938, supuestamente condenaban a los miembros del partido comunista que habrían conspirado con occidente para matar a Stalin.

todos aquellos artistas que vivían su práctica modernista como una deslealtad moral al socialismo e incluso al propio pueblo norteamericano fue captado y aliviado por Schapiro, que ahora reconocía su trabajo como parte del tejido cultural, el cual también, quizá no tan explícitamente, daba cuenta de su tiempo. Guilbaut caracteriza este giro político de la crítica como “desmarxización” de la “intelligentsia”. (Guilbaut, *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*, 1990, pág. 31).

Mediante la apertura de este desvío, Meyer Schapiro reponía el prestigio modernista a los artistas rescatándolo del egoísmo del “arte por el arte” que unos años antes Alfred Barr había loado por ser prueba de independencia y libertad. En su memorable artículo *Nature of Abstract Art*, Schapiro arremetía contra lo que Barr había sostenido en el pormenorizado catálogo *Cubism and Abstract Art*. Su acusación fundamental era que el director del MoMA dejaba el movimiento abstracto desconectado de su realidad histórica al afirmar que: “The modern change, however, was ‘the logical and inevitable conclusion toward which art was moving.’”¹¹⁸

Contra esta forma inmanente de entender los cambios de lenguaje en arte Schapiro denunciaba:

The energies required for the reaction, which sometimes has a drastic and invigorating effect on art, are lost sight of in such an account; it is impossible to explain by it the particular direction and force of the new movement, its specific moment, region and goals.¹¹⁹ (Schapiro, *Nature of Abstract Art*, 2013, pág. 14).

Meyer Schapiro tenía razón. Las conexiones entre el arte y el mundo del que surge siempre son profundas y no pueden despacharse presentándolas como reacciones al agotado lenguaje que las precede, ni como simple moda. Pero desconectar la obra de su autor para acoplarla a la corriente histórico cultural en la que se inscribe también es un modo esquemático de generalización. La cita de Schapiro, de hecho, incurre en esta discreta

¹¹⁸ El cambio moderno, sin embargo, supuso “la conclusión lógica e inevitable hacia la que avanzaba el arte”.

¹¹⁹ Las energías necesarias para la reacción, que a veces tienen un efecto drástico y vigorizante sobre el arte, se pierden de vista en tal relato; Es imposible explicar así la dirección y la fuerza particulares del nuevo movimiento, su momento, región y objetivos específicos.

manipulación. Donde Schapiro escribe, citando a Barr: "The modern change,¹²⁰ however, was..." "the logical and..." Alfred Barr escribió realmente "Malevich suddenly foresaw the logical and inevitable conclusion towards which European art was moving". (MoMA, Cubism and abstract art, 1936, pág. 122).

Pasando por alto ese detalle y el hecho de que la exposición del MoMA con su catálogo fue un hito en la historia de la divulgación del arte moderno tal vez no superado, Schapiro señala con agudeza y rigor argumental la debilidad crítica del relato que Barr hace de la abstracción. Sus refutaciones no sólo son impecables, sino que fueron llevadas a cabo en un momento decisivo para los artistas norteamericanos inmersos en la corriente moderna.

Contra la tesis de la autonomía del arte, Schapiro defiende que las condiciones sociales, los valores y el conjunto de circunstancias históricas determinan los cambios de estilos. Pero por si esto no estuviera a la vista en las obras abstractas, el crítico da el paso decisivo al señalar que contenido y forma no pertenecen a estatutos enteramente distintos, sino que ambos se hallan vinculados por su valor expresivo.

Este impagable avance teórico fue muy bien aprovechado por Clement Greenberg poco más tarde quien se dio cuenta de que la distancia entre Barr y este renovado Schapiro de 1937 no provenía de una comprensión radicalmente diferente del arte moderno sino de una consideración opuesta de lo que la tradición/vanguardia europea representaba.

En el fondo la victoria académica de Schapiro sobre Barr en su definición sobre la naturaleza del arte abstracto ponía en evidencia dos asuntos sobre los cuales Greenberg basaría su teoría dos años más tarde. Por un lado, la catalogación de la vanguardia respondía al fenómeno de toda sociedad de justificar sus propias producciones culturales como inevitables. Por otro lado, la contestación planteada por Schapiro indicaba que existía en el seno de esta sociedad una capacidad de revitalizarse a través de la controversia, lo cual podía

¹²⁰ Los subrayados no figuran en el texto original.

salvarla de declinar en un “academicismo de los pequeños detalles”. (Greenberg, La pintura moderna y otros ensayos, 2006, pág. 24).

Esta ambigua retórica hilvanada por Schapiro, permisiva con quienes tímidamente se apartaban de la línea del Frente Popular, asumió rasgos de evidente disidencia, primero con Trotsky, poco después con Breton y finalmente con Greenberg. *Partisan Review*, que ya había cambiado su línea editorial abandonando la ortodoxia comunista, publicaba en agosto de 1938 una carta de Trotsky titulada *Arte y Política*, escrita a petición de la revista. De aquel texto el artista norteamericano podía extraer dos consignas tranquilizadoras: la primera era que había que retirar el apoyo a los apóstoles de la Unión Soviética para otorgárselo al verdadero proceso revolucionario. La segunda que, aunque el arte fuera un elemento sensible de la cultura, no podía escapar a la crisis que la afectaba como a todo el sistema. “No puede salvarse a sí mismo”. (Trotsky, 2021).

To find a solution to this impasse through art itself is impossible. It is a crisis which concerns all culture, beginning at its economic base and ending in the highest spheres of ideology. Art can neither escape the crisis nor partition itself off. Art cannot save itself. It will rot away inevitably – as Grecian art rotted beneath the ruins of a culture founded on slavery – unless present-day society is able to rebuild itself. This task is essentially revolutionary in character. For these reasons the function of art in our epoch is determined by its relation to the revolution. (Trotsky, 2021).¹²¹

En esa situación de crisis el arte era más necesario que nunca para la población porque liberaba y orientaba, según Trotsky. Sin embargo, acechaban al arte dos peligros: actuar de espaldas a la revolución, produciendo mercancía decadente y baldía, y aceptar normas que programasen su actividad revolucionaria. En resumen, el arte o era revolucionario o estaba abocado a la

¹²¹ Encontrar una solución a este callejón sin salida a través del arte mismo es imposible. Esta es una crisis que afecta a toda la cultura, comenzando por su base económica y terminando en las más altas esferas de la ideología. El arte no puede escapar de la crisis ni separarse. El arte no puede salvarse a sí mismo. Se pudrirá inevitablemente, como el arte griego se pudrió bajo las ruinas de una cultura fundada en la esclavitud, a menos que la sociedad actual sea capaz de reconstruirse. Esta tarea es esencialmente de carácter revolucionario. Por estas razones, la función del arte en nuestra época está determinada por su relación con la revolución.

extinción. Pero el servicio que debía prestar a la revolución exigía ser sólo “Fiel a sí mismo”, independiente y vanguardista conforme a sus principios.

Art, like science, not only does not seek orders, but by its very essence, cannot tolerate them. Artistic creation has its laws – even when it consciously serves a social movement. Truly intellectual creation is incompatible with lies, hypocrisy and the spirit of conformity. Art can become a strong ally of revolution only in so far as it remains faithful to itself. ¹²² (Trotsky, 2021).

Unos pocos meses más tarde, en otoño de 1938, Diego Rivera y Breton firman en colaboración con Trotsky el famoso manifiesto *Towards a Free Revolutionary Art*, publicado también por *Partisan Review*. En este texto se rubricaba la identidad libertad-revolución y se declaraba abiertamente que el futuro del socialismo era el trotskismo. Breton además insistía en el rechazo a cualquier idea de apoyo a la patria o nacionalismo artístico.

En 1939, Greenberg publicaba en *Partisan Review* el que posiblemente haya sido el texto más influyente para el arte norteamericano del siglo XX: *Avant-Garde and Kitsch*. El artículo presentaba una inquietante novedad en virtud de la cual lo dicho por Trotsky y Breton, y suscrito por Greenberg, se reorganizaba dando como resultado el germen de una nueva teoría del arte. La teoría en cuestión tomaba prestadas viejas máximas de la vanguardia histórica que quedaban articuladas en torno al concepto *kitsch*, que no era otra cosa que la fórmula manida por el academicismo.

El texto de Greenberg, enormemente lúcido, replanteaba el problema del siguiente modo: la vanguardia era el producto nuevo de una parte de la sociedad decadente que la rechazaba relegándola a la bohemia. Es en ese contexto de aislamiento que surge el arte por el arte y la abstracción, cuya máxima es huir de cualquier contenido.

El contenido debe disolverse tan completamente en forma que la obra de arte o la literatura no pueden reducirse total o parcialmente a algo que no sea en sí.

¹²² El arte, como la ciencia, no sólo no busca órdenes, sino que, por su propia esencia, no puede tolerarlos. La creación artística tiene sus leyes, incluso cuando sirve conscientemente a un movimiento social. La creación verdaderamente intelectual es incompatible con la mentira, la hipocresía y el espíritu de conformidad. El arte sólo puede convertirse en un fuerte aliado de la revolución en la medida en que se mantenga fiel a sí mismo.

Pero lo absoluto es absoluto, y el poeta o artista, siendo lo que es, aprecia ciertos valores relativos más que otros. Los mismos valores en cuyo nombre invoca lo absoluto son valores relativos, los valores de la estética. Y entonces resulta que no está imitando a Dios —y aquí uso "imitar" en su sentido aristotélico— sino a las disciplinas y procesos del arte y la literatura mismos. Ésta es la génesis de lo "abstracto". (Greenberg, *La pintura moderna y otros ensayos*, 2006, pág. 26).

La hábil filigrana de Greenberg permite dar parte de razón a Barr sin quitársela a Schapiro al distinguir el alejandrismo inmóvil de una sociedad decadente de cierto alejandrismo de la cultura actual movilizad por la vanguardia, cuyos métodos provienen y desembocan en la abstracción. He aquí el *quid* de la cuestión. "Negar esta necesidad repartiendo descalificaciones como "formalismo", "purismo", "torre de marfil", etc., es estúpido y deshonesto." (Ídem).

Una vez revalidada la categoría de vanguardia, Clement Greenberg expone su teoría a partir de la dialéctica con la retaguardia. "Un segundo fenómeno cultural", producto de la revolución industrial, al que los alemanes llamarán *kitsch*, y que consistiría en la explotación de la tradición hasta reducirla al cliché. Este proceso de vaciado de contenidos no se lleva a cabo únicamente por las industrias (culturales) sino que la propia academia es un agente privilegiado de este proceso de banalización.

La jugada maestra de Clement Greenberg consiste en emplazar la disputa, hasta el momento crispada por la ideología opuesta, en un terreno cuyos litigantes no son modernidad contra tradición, sino cultura decadente *kitsch* frente a vanguardia. El mayor peligro de esta oposición, provenía según el crítico, de todo lo que engloba la cultura popular.

En la retórica comunista planteada hasta ese momento, incluso en la de Walter Benjamin (*La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*), los términos estaban invertidos respecto al orden propuesto por Greenberg. Los medios, fórmulas y lenguajes propios de la sociedad de masas no sólo deben ser empleados al servicio de la revolución contra el capitalismo, sino que son la expresión antiburguesa más genuina. Por contra, Greenberg indicaba este dispositivo *kitsch* como aquello contra lo que luchar. La oposición de ambas

consideraciones se hace conciliable mediante una oportuna distinción entre popular y *kitsch*:

No es que cada artículo *kitsch* carezca de valor. De vez en cuando produce algo meritorio, algo que posee un auténtico sabor popular; y esos casos fortuitos y aislados han conseguido desorientar a gente que se supone debería estar mejor informada. (Greenberg, *La pintura moderna y otros ensayos*, 2006, pág. 33).

Salta a la vista que Greenberg, aunque sigue sirviéndose del marxismo, tomo de él sólo el instrumental analítico para situar su postura en una crítica al capitalismo completamente distinta. El fin, además, no es acabar con el fascismo sino con la sociedad de masas en la cual ninguna cultura puede sobrevivir. Serge Guilbaut resume así el efecto catapulta del texto Greenberg:

Esta reevaluación de valores funcionó maravillosamente y durante muchos años el artículo de Greenberg sirvió de punto de referencia básico para el estudio del renacimiento de la pintura norteamericana: servida con una salsa nueva, la vieja receta de la vanguardia estaba destinada a obtener un enorme éxito. (Guilbaut, *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*, 1990, pág. 56).

La alianza ruso-alemana fue la gota que colmó el vaso. Aunque el partido comunista mantuvo su poder y lo demostró tanto en las publicaciones como en los congresos de intelectuales y artistas, en todos estos frentes se produjeron escisiones, y las voces contra toda forma de totalitarismo se hicieron oír. Entre las más destacadas la de John Dewey, liderando el Comité para la Libertad Cultural, la de Schapiro, que organizó un grupo disidente en la AAA, y la de otra facción discrepante que proponía debatir sobre si la orientación de la organización debía continuar en línea con el Frente Popular o asumir la independencia propuesta por Trotsky y encabezada por Milton Avery, Mark Rothko, Adolph Gottlieb, Lewis Mumford e Ilya Bolotowsky.

Así de revueltas estaban las aguas en unos años en que se solaparon el fin de las ayudas gubernamentales del *Federal Project* con el estallido de la Segunda Guerra Mundial

Tras la dimisión de Stuart Davis de *American Artists Congress*, en abril de 1940, como consecuencia del triunfo del ala estalinista, Schapiro manifestó su

protesta y la escisión de su grupo, en una carta publicada ese mismo mes en *New York Times*. Acto seguido, el grupo disidente se organizó en torno a una facción independiente, la *Federation of American Painters and Sculptors* (FAPS). En paralelo los críticos Edward Alden Jewell, David Craven y Thomas J. Watson dirigen sus balas hacía Francia que seguía sin tomar en serio el arte norteamericano y que ostentaba el monopolio del mercado en Europa y EE. UU. La guerra es percibida entonces como una situación general propicia a tomar posiciones de fuerza en el tablero cultural.

El fin de los apoyos gubernamentales a la cultura da el último empujón a los artistas que se ven ahora abocados a hacer lo imposible por vender y tener representación en los museos. Con motivo de la inauguración del nuevo edificio del MoMA, en junio de 1939, la dirección adopta el papel de manifiesto apoyo al arte del país.

La necesidad de una mayor cooperación entre museos y universidades con el fin de que podamos desarrollar la erudición, combinada con la capacidad de discernir la obra de arte, más una mayor insistencia en el nivel de calidad; es decir, que nuestros futuros conservadores y directores necesitan dedicar más tiempo al estudio en su juventud, un estudio tranquilo y sin distracciones; con el objeto de formar hábitos de erudición... El Museo de Arte Moderno tiene un deber con el gran público. Pero sirviendo a una élite alcanzará, mejor que de ninguna otra manera, al gran público general a base de obras hechas para satisfacer los más exigentes niveles de calidad de la élite. (Guilbaut, *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*, 1990, pág. 66).

5.3.2.1. **Caída de París**

La toma de París, en junio del 40, se vivió como una tragedia de toda la cultura occidental ya que, más allá de que fuera la capital de Francia, era la ciudad de la libertad y el centro de la vanguardia. Harold Rosenberg hizo una enrevesada lectura del acontecimiento en *Partisan Review*. Recordemos que, a diferencia de Greenberg y otros, Rosenberg era un francófilo, sin embargo, ahora que París había caído era tarea de los artistas e intelectuales norteamericanos tomar el relevo. La misión consistía en proteger y mantener viva la vanguardia a salvo de los fascistas.

La hábil maniobra de identificación de arte de vanguardia (o, si se prefiere, de arte progresista internacional), con Escuela de París facilitaba el traslado del legado a Nueva York. El giro permitía a Rosenberg desvincular la capitalidad cultural del nacionalismo norteamericano, al precio, eso sí, de reconocerse parte de la misma tradición vanguardista. La implicación política de los EE. UU. en la II Guerra Mundial ratificó el liderazgo internacional del que a partir de ese momento el país pretendía hacerse cargo.

“La guerra iba a hacer más por la cultura moderna en los Estados Unidos que todos los esfuerzos de *Partisan Review* juntos”, escribe Guilbaut (Guilbaut, De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno, 1990, pág. 77), ya que los enemigos de dicha cultura eran los nazis. De la noche a la mañana la simpatía hacia la antes antiamericana vanguardia se generalizó a través de diversas campañas. *La Semana para la compra del arte norteamericano* fue el programa anual con el que el gobierno pretendía dinamizar el mercado por las principales ciudades del país. El evento tuvo eco en los medios que generalizaron el debate y contribuyeron a difundir la necesidad de un arte norteamericano.

En esa fecha de 1941 había, por supuesto, reacciones contrarias de la prensa conservadora. En definitiva, seguían siendo fieles a su moral antimoderna. Mientras *LIFE* y *TIME* ironizaban sobre el arte moderno otros medios como el *New York Times*, a la cabeza, propagaron el fuego de la incendiaria carta que Samuel Kootz había escrito. El texto retomaba la idea de Rosenberg, pero brindando la clave de la novedad, ya completamente asimilada por otras industrias, al arte. Había que dejar de copiar a París, arte nuevo para una Norteamérica que por fin despertaba a su comercio. La carta pide ser examinada casi íntegramente:

Under present circumstances the probability is that the future of painting lies in America... We can expect no help from abroad today to guide our painters into new paths, fresh ideas. We have them hermetically sealed by war against Parisian sponsorship - that leadership we have followed so readily in the past - we are on our own... I probably have haunted the galleries during the last decade as much as have the critics... My report is sad. I have not discovered one bright white hope... Subject matter, that's the only thing the galleries are showing... True, some years ago, we had a rash of class-struggle painting, but the boys

didn't have their ideas straight, and they killed what they had by shamelessly putting those ideas in the same old frames - they made no effort to invent new techniques to express their thoughts... Yet no new talent has come forward to challenge them... now is the time to experiment. You've complained for years about the Frenchmen's stealing the American market - well things are on the up and up. Galleries need fresh talent, new ideas. Money can be heard crinkling throughout the land. And all you have to do, boys and girls, is get a new approach, do some delving for a change. God knows you've have time to rest. (Comenas, Abstract Expressionism 1955, 2021).¹²³

El texto merece figurar entre los alegatos pragmatistas norteamericanos por su contundencia y por su descaro. Kootz echa mano del lenguaje apelativo para llevar a su punto de ebullición el ánimo del artista norteamericano. Fija con toda claridad el enemigo a abatir: París. Establece la naturaleza del acto de justicia a llevar a cabo: dejar de ser robados. Y señala incluso el modo de hacerlo: inventar, dejar de ser corderos para ser lobos. Es hora de que los que se dicen artistas abandonen su niñez, su vagancia, su cortedad de miras y se pongan a hacer dinero.

Pero si hay una soflama del texto que despunte sobre todas las demás es aquella en que Kootz dibuja la soledad y el aislamiento norteamericano. Exactamente un mes antes de que EE. UU. participara oficialmente en la Segunda Guerra Mundial como consecuencia del ataque de Pearl Harbor Kootz, el 10 de agosto de 1941, para mostrar el estado de la escena del arte norteamericano, describe a su país como un lugar con los caminos herméticamente sellados por la guerra. ¡Una guerra, sí, pero no la que libran

¹²³ En las circunstancias actuales, la probabilidad es que el futuro de la pintura esté en Estados Unidos ... Hoy no podemos esperar ayuda del exterior para guiar a nuestros pintores por nuevos caminos, nuevas ideas. Los tenemos sellados herméticamente por la guerra contra el patrocinio parisino, ese liderazgo que hemos seguido tan fácilmente en el pasado, estamos solos ... Probablemente he visitado las galerías durante la última década tanto como los críticos ... Mi informe es triste. No he descubierto nada realmente excepcional ... Temas, eso es lo único que muestran las galerías ... Es cierto, hace algunos años, tuvimos una erupción de pintura de lucha de clases, pero los chicos no tenían sus ideas propias, y mataron lo que tenían al poner descaradamente esas ideas en los mismos marcos de siempre; no hicieron ningún esfuerzo por inventar nuevas técnicas para expresar sus pensamientos ... Sin embargo, no se ha presentado ningún nuevo talento para desafiarlos ... ahora es la hora de experimentar. Lleváis años quejándoos de que los franceses os roban el mercado estadounidense; bueno, las cosas van a peor. Las galerías necesitan nuevos talentos, nuevas ideas. Se puede escuchar el ruido del dinero en toda la Tierra. Y todo lo que debéis hacer, chicos y chicas, es adoptar un nuevo enfoque, profundizar un poco para variar: Dios sabe que habéis tenido tiempo para descansar.

contra el fascismo, sino una guerra del mercado cultural en el que el aliado pasa a ser el enemigo!

Como ya mencionamos, y es sobradamente conocido, fueron Samuel Kootz¹²⁴ y Peggy Guggenheim quienes abrieron el mercado modernista norteamericano pero, si bien ambos galeristas emprendieron sus negocios a partir de una conjunción de maestros europeos y promesas norteamericanas, Kootz apeló desde un principio por el valor mercantil del arte, mientras que Peggy Guggenheim llevó a Norteamérica el patrimonio rescatado de la quema nazi.

No es exagerado afirmar que a partir de este momento los artistas de la escena neoyorquina, liberados de sus complejos de inferioridad respecto de Europa y de las constricciones estilísticas impuestas por los compromisos políticos, se pusieron a producir arte. De tal manera que en cuestión de un par de años habían desarrollado obra y alcanzado modos de exponerla, atención mediática para juzgarla y seguridad en sí mismos suficiente para plantar cara a la crítica adversa.

5.3.2.2. **La razón de los artistas**

Vaya por delante que los artistas tenían razón: sus dos obras presentadas, en junio de 1943, en la galería Wildenstein, *El toro sirio* y *El rapto de Perséfone*, de Marc Rothko y Adolph Gottlieb, respectivamente, eran más que dignas. Las pinturas formaban parte de la exposición con la que la FAPS celebraba su tercer año de existencia. Jewell, el crítico de *New York Times*, acudió a la inauguración y escribió su comentario que de forma general descalificaba la muestra, no tanto por la calidad de las obras cuanto por la pretensión de la asociación de que estas telas (y esculturas) representaran el estilo internacional (“globalismo” según los firmantes del manifiesto que presentaban la exposición). En opinión del crítico:

¹²⁴ Samuel Kootz hizo su aparición como crítico e historiador del arte en 1930 con su libro *Modern American Painters*, fecha en que ya había empezado a coleccionar arte moderno. Su carrera laboral como publicista y empresario le mantuvo alejado profesional del arte hasta 1941 en que reapareció muy ruidosamente al publicar en *New York Times* su famosa carta *The future of painting lies in America*. Un años más tarde se dedicaría ya a organizar exposiciones. Y en 1943 publicaría su segundo libro *New Frontiers in American Painting*.

I again agree that it is quite right that we should try to become global in our thinking. And if the art that has baffled me is to be accepted as in line with that effort, then I don't see why, taking Mr. Rothko's "Syrian Bull" by the horns, we shouldn't term the new movement that seems to be afoot "Globalism". It may be esteemed at least as apt as such tags as "Fauvism", "Cubism" and "Futurism" – more apt, in fact, than "Futurism", which tells us nothing about the "simultaneity" of the art the Italian modernists were producing back around 1911¹²⁵. (Jewell, 1941).

Sin embargo, fueron las ampollas levantadas por la crítica a Rothko y Gottlieb las que provocaron la furiosa contestación cuya consecuencia fue, al decir de Guilbaut, que "por primera vez en la historia del arte norteamericano los medios de comunicación creaban un acontecimiento artístico" (Guilbaut, De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno, 1990, pág. 101). El consentido cinismo del que Jewell venía haciendo gala desde hacía años dejó de ser una armadura prestigiosa y segura. Las protestas de los artistas derribaron al crítico. Es significativo que la respuesta a Jewell tomara la forma de una carta firmada por Gottlieb, Rothko y Newman, en lugar de una réplica oficial consensuada por la FAPS (*Federation of American Painters and Sculptors*).

Lo cierto es que, con la ayuda teórica de Barnett Newman, los dos artistas prescindían de su condición de representantes de la Federación para poner en letras de molde su credo estético particular. La jugada debió pillar por sorpresa al resto de los 55 artistas que formaban parte de la muestra. Los comentaristas no han prestado la debida atención al hecho de que, si bien Rothko y Gottlieb fueron los peor parados, otros artistas también fueron objeto de la descalificación de Jewell. Tal vez ello se deba a que no han tenido en cuenta que el crítico se refirió a la exposición en dos ocasiones, la primera el 2 de junio y la segunda el 24 del mismo mes, con motivo de un balance general de fin de temporada. Entre los nombres de cuya obra el crítico se ocupó el 2 de junio figuraban: Ilya

¹²⁵ Una vez más, estoy de acuerdo en que es bastante correcto que intentemos ser globales en nuestro pensamiento. Y si el arte que me ha desconcertado debe ser aceptado como en línea con ese esfuerzo (globalista), entonces no veo por qué, tomando el "Toro sirio" del Sr. Rothko por los cuernos, deberíamos denominar el nuevo movimiento que parece ponerse en marcha "Globalismo". Esa etiqueta no es más apropiada que "Fauvismo", "Cubismo" y "Futurismo", término, este último que no nos dice nada sobre la "simultaneidad" del arte que los modernistas italianos estaban produciendo alrededor de 1911.

Boltowsky, A. E. Gallatin, George L. K. Morris, Charles G. Shaw, Suzy Frelinghuysen, Milton Avery, Morris Davidson y Josef Scharl. Los elogios fueron para los “lienzos silenciosamente inequívocos” de Isabel Bishop. También son mencionados Anne Goldthwite, Marjorie Phillips y John Graham, del que hablaremos en seguida.

Hay, por tanto, dos elementos que prestan al “acontecimiento” su carácter extraordinario. El primero, el uso del derecho a réplica por parte de los artistas hacia el crítico. El segundo, el descarado oportunismo del que Gottlieb y Rothko hicieron gala para destacarse del resto. La inclusión de Newman, hombre muy cualificado del que ya hemos hablado, no es un hecho menor teniendo en cuenta que John Graham, referencia, sin duda, obligada en modernidad, tanto por su libro¹²⁶, como por su arte y sus influencias era también objeto de los comentarios de Jewell en su primera nota realizada el 2 de junio: “John Graham continues his bizarre experimentation with paint, giving us this time a device calle just “Painting”, which might perhaps derive in some queer sor of way from Lautrec, though it also might perhaps not. One can hardly say”.¹²⁷ (Jewell, 1941) .

Es posible que esta extemporánea emancipación de Gottlieb y Rothko (y Newman) fuera vista por Graham como la primera evidencia de traición a la vanguardia. En todo caso, en el fondo, la réplica de los artistas daba parte de razón a Jewell, no en lo relativo a la valía de sus respectivas obras sino a que estas representasen el movimiento globalista. En cuestión de meses, el globalismo americanizado fue sustituido por el americanismo global. Los dos factores que dieron lugar a este cambio nos ubican ya frente al giro discursivo que nos proponemos analizar (del Discurso histórico al Discurso capitalista).

5.3.2.3. **Boom pictórico**

Con la guerra próxima a su fin, en 1944, el desempleo se redujo vertiginosamente, las industrias empezaron a prosperar y EE. UU. asumía

¹²⁶ *System and Dialectics of Art*. Publicado en 1937.

¹²⁷ John Graham continúa su extraña experimentación con la pintura, brindándonos esta vez un dispositivo llamado simplemente “Pintura”, que quizás podría derivar de alguna manera extraña de Lautrec, aunque tal vez no. Difícilmente se puede decir.

posiciones de economía líder en el mercado internacional. Sus ciudadanos recuperaban confianza y poder adquisitivo zambulléndose en un periodo de opulencia. En estas circunstancias, en las que la venta de diamantes experimenta un incremento de entre el 20 y el 100% en el territorio norteamericano, la adquisición de arte se convierte en una práctica generalizada de la clase media. Gracias a las campañas masivas, como mercancía norteamericana que es, la compra de arte norteamericano se tuvo como una contribución al bienestar nacional y como un acto de patriotismo.

En el revitalizado mercado del arte nacional, aunque los artistas más audaces hubieran alzado la voz, la última palabra la tenían los compradores. El llamado *Picture Boom* había incrementado tanto las ventas que podía tenerse la impresión de que había beneficiado a todos los estilos y así fue hasta cierto punto. La guerra contra la modernidad se había resuelto en derrota de los tradicionalistas, quienes, no obstante, no tenían dificultad en encontrar en el mercado lienzos de su agrado con que adornar las paredes de sus casas. En el proceso de alfabetización estética tuvo un lugar muy destacado la prensa. Y había para todos los gustos. Las distintas publicaciones daban el carácter ejemplar a aquellas obras y artistas que mejor se acomodaban a su público.

Hasta tal punto los medios de comunicación ostentaban el liderazgo en la pedagogía en materia del arte que no fue hasta la publicación en *Harper Bazar* de un artículo de 1944 donde aparecía en color *She-Wolf*, que el MoMA se decidió a adquirir dicha obra. Alfred Barr ya tenía noticia de Jackson Pollock pero recién destituido de sus funciones de director, obró con prudencia y esperó a que su pintura gozara de cierta popularidad antes de adquirirla para el museo.¹²⁸

Prueba de que la dirección del Museo de Arte Moderno manejaba a su favor las informaciones sobre arte de la prensa y se servían de ella para respaldar determinadas compras con la simpatía del público, es que James Johnson Sweeney, crítico habitual del *Partisan Review* y asesor de la galería Guggenheim (propietaria de *She Wolf*) salía de su entorno ideológico natural para dirigirse a un público masivo con este artículo en el *Harper Bazar*. Es

¹²⁸ Abundaremos sobre este incidente y la trayectoria museística de Alfred Barr en el MoMA unas páginas más adelante.

evidente que se trataba de una promoción. La buena relación entre el MoMA y Sweeney no es ningún secreto. De hecho, el crítico fue asesor del museo desde 1935 hasta 1946.

La maniobra descrita nos pone sobreaviso de hasta qué punto la adscripción ideológica y social de los medios para con su público debe tomarse con elasticidad. Ya hemos comentado los giros y cambios de posición de *Partisan Review* de la que fueron responsables los acontecimientos políticos, las directrices del partido comunista, los consejos editoriales, los patrocinadores, sino también los otros medios como *The Nation* o *The New Republic*.

En el terreno del arte en este periodo significarse no conllevaba tanto un compromiso político (salvo el patriotismo) como social. El tipo de arte rubricaba el estilo de vida. Si *Fortune* apostaba por tal artista era porque representaba la condición de clase alta. El fenómeno del prestigio presente en la humanidad desde que tenemos noticia de ello, y que nos ha permitido a partir de los ajuares conocer parte de la estratificación social y política de las culturas arcaicas, opera aquí del mismo modo.

En franca oposición a *Harper Bazar* y *Fortune* que se hacían eco de las vanguardias tanto europeas como norteamericanas, *LIFE* continuaba sugiriendo decorar las casas de sus conservadores lectores con arte de siempre. El resto de las revistas con secciones dedicadas a decoración se movían en un eclecticismo moderno apto para todos los públicos.

El marchante y luego galerista Samuel Kootz aprovechó mejor que nadie el reflujo que los medios tenían sobre el mercado del arte adoptando el lenguaje y criterio insolentemente decorativista de las revistas. *Pintura moderna para una casa de campo: pintura importante para viviendas espaciosas*, por ejemplo, fue la exposición montada en 1946, con motivo del primer aniversario de la apertura de su galería.

5.3.2.4. **La bomba atómica**

En agosto de 1945 EE. UU. lanzó sendas bombas sobre las ciudades japonesas de Hiroshima y Nagasaki. El recurso a una medida tan atroz encontró

el apoyo masivo del pueblo norteamericano temeroso de la victoria del fascismo. Una minoría significativa alzó la voz sobre semejante barbarie, entre ellos algunos medios y artistas. Del grupo de expresionistas los únicos que explícitamente criticaron el lanzamiento de la bomba atómica fueron de Willem de Kooning y Barnett Newman.

Se ha extendido la opinión, incluso entre la crítica especializada, de que el expresionismo abstracto es de algún modo el registro pictórico de aquel *shock*. No hay forma, sin embargo, de relacionar las pinturas expresionistas abstractas post bélicas con el horror atómico de la bomba, ni con el consiguiente miedo ante un ataque soviético. Tampoco hay forma seria de sostener que el dramatismo de esos pintores guarde relación directa con la ya perdida esperanza de que un régimen político pudiera poner freno a la locura humana, al parecer, abocada a la autodestrucción.

La bomba no fue el detonante de la abstracción ni tampoco se concretó como tema en ninguna pintura, porque, precisamente, se trataba de huir de la representación. Y, en todo caso, las maneras de aproximarse a los temas nunca habrían sido a través de una cierta forma o evocación.

Posiblemente ya algún teórico estableció previamente esta relación entre la bomba atómica y la pintura expresionista abstracta,¹²⁹ lo cierto es que fue Guilbaut quien popularizó el supuesto vínculo entre el expresionismo abstracto y la era nuclear con la publicación de su libro en 1983. La base más firme de su argumento se refiere a la datación de las primeras abstracciones de Pollock y el carácter fragmentario de las mismas.

El modo en que Guilbaut sube a Pollock a ese carro produce pasmo. Con objeto de recoger el ánimo general del arte tras el lanzamiento de las bombas, el autor cita un artículo publicado en *Fortune*, en 1946, en el que se explicaba: “la energía atómica habría vuelto al mundo tan incomprensible que sólo el arte abstracto podía comunicar el nuevo significado de la experiencia humana” (p.

¹²⁹ Ignoramos en que crítico pudo basarse Guilbaut para difundir esta asociación. Lo que podemos asegurar es que Greenberg no sólo rechazó toda posible conexión entre mundo y pintura, sino que la condenó, mencionando para ello, como modélica, la actitud de indiferencia ante los hechos del mundo de Matisse. (Greenberg, *Art*, 1947, pág. 284).

128). El artículo iba acompañado de dos pinturas realizadas por Ralston Crawford que había sido enviado por la revista a las islas Bikini. El periodista entonces comentaba que las pinturas que fueron llevadas a cabo por Ralston Crawford eran producto del estupor experimentado ante la visión de los “barcos retorcidos y las ruinas metálicas”.

El hecho permite a Guilbaut entonces establecer un paralelo de esas pinturas de Ralston Crawford, realizadas por encargo de la publicación, con las primeras obras abstractas de Pollock sin ningún otro paralelo que “los lectores informados de revistas como *Fortune*” a quienes el autor otorga la capacidad de “ver que los cuadros de Pollock (*Sounds in the Grass: Shimmering Substance*)¹³⁰ representaban la Edad Moderna y la Era atómica”. Ahí es nada.

Inmediatamente surge la pregunta: ¿qué tienen que ver los cuadros de Crawford, pintados *in situ* en su viaje a “el corazón del caos”, con los luminosos y gestuales lienzos llevados a cabo por Pollock en su granero de Springs? La respuesta es que no hay ninguna conexión a excepción de la fecha, 1946, en que fueron realizadas, por cierto, casi un año después del lanzamiento de las bombas, en agosto del 1945.

Pese a la total ausencia de evidencias Guilbaut declara sin rubor: (p.129-130):

Aunque estos primeros cuadros «repetidos» (*Sounds in the Grass* y *Shimmering Substance*) resultaban difíciles de aceptar para la mayoría del público, debido a su uniformidad y su composición caótica, los lectores informados de las revistas como *Fortune* eran capaces de ver que representaban la edad moderna, la Era Atómica...

Y unos párrafos más adelante, continúa:

Los cuadros de Pollock, con sus referencias a una fuente de luz vibrante, iridiscente y brillante y a un calor tan intenso que destruye todos los objetos, reduciéndolo todo a una compleja y retorcida malla de gruesas fibras pegajosas e indiferenciadas, expresaban la fascinación popular por el mito del ladrón del

¹³⁰ Corresponde a la ilustración 79.

fuego. (Guilbaut, De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno, 1990, págs. 129-130).

Lo asombroso del caso es que, en lugar de figurar entre los disparates más sonados de la crítica del arte del siglo XX, la ocurrencia de Guilbaut ha sido asumida como propia por otros comentaristas, generalizada por periodistas y reiterada por guías y mediadores en sus explicaciones del expresionismo abstracto en museos. Por fortuna el MoMA que custodia y muestra *Shimmering Substance* conserva también el sentido común de describirlo como:

With no hint of figuration beneath its richly encrusted surface, *Shimmering Substance* is one of Pollock's first completely nonrepresentational works. The artist squeezed the paint directly from the tube onto the canvas, then manipulated it with a palette knife, or maybe a finger, to create open loops that swirl to the edges. The painting is from his *Sounds in the Grass* series of seven canvases executed in a palette much lighter than in any of his previous work. The allusion to light and nature was perhaps a response to the rural environment of East Hampton, where he had moved the previous year. *Shimmering Substance* has the character of a sun-dappled summer day.¹³¹ (MoMA, 2021).

Por valiosa que haya sido su investigación sobre la trama propagandística durante la Guerra Fría, esta afirmación de Guilbaut basta para poner en entredicho la ética de un trabajo que ha enturbiado muy desfavorablemente la obra de Jackson Pollock y el sentido original del expresionismo abstracto.¹³²

Años más tarde Guilbaut ha efectuado una discreta rectificación a lo dicho:

Sound in the Grass, radically breaks with this well-established tradition. Suddenly, Pollock finds a way, I think under the pressure of the media coverage of the Bikini explosion, to continue, like Fautrier, the task of painting the modern

¹³¹ Sin indicios de figuración bajo la superficie ricamente incrustada, *Shimmering Substance* es una de las primeras obras totalmente no figurativa de Pollock. El artista aplicó la pintura directamente del tubo sobre el lienzo, luego la manipuló con una espátula, o tal vez con un dedo, para crear bucles abiertos que se arremolinan hacia los bordes. La pintura es de su serie *Sounds in the Grass* compuesta por siete lienzos ejecutados en una paleta mucho más clara que en cualquiera de sus trabajos anteriores. La alusión a la luz y la naturaleza fue quizás una respuesta al entorno rural de East Hampton, donde se había mudado el año anterior. *Shimmering Substance* tiene el carácter de un día de verano bañado por el sol.

¹³² El autor realiza además en su famoso libro otras injustificables descalificaciones sobre artistas tales como "la mayoría de los pintores combinaron el mito con las obsesiones personales al crear lienzos biomórficos que iban de las estridentes composiciones de Gorky, fuertemente eróticas, a las burdas y simples pinturas de Clyfford Still". (Guilbaut, De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno, 1990, pág. 145), e historiadores: "Es debido a que es unidimensional por lo que el libro de Sandler apesta a propaganda". (Guilbaut, De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno, 1990, pág. 21).

actuality and history in the making, and the place of the individual in it. I am not saying that pictures like *Eyes in the Heat* or *Shimmering Substance* are a direct illustration of Bikini, far from it: but they should be seen as a reflection on the representation of modern life under those new and scary circumstances, when conditions, for many artists, seemed so dire that past simple aesthetic solutions could not suffice to record modernity. This was still one of the major issues for modern artists: how to continue the task of painting when all one's illusions have been shot down by history or by theory?¹³³ (Guilbaut, *Brushes, Sticks and Stains: Addressing some Cultural Issues in New York*, 2021, pág. 38)¹³⁴.

5.3.2.5. Campañas culturales

Desde 1946 en que Pollock realizó su serie *Sounds in the Grass* y 1948 en que su nombre empezó a sonar en los círculos culturales, la ofensiva del mercado del arte contra París iba dando sus primeros pasos. En 1948, EE. UU. lanzaba su Plan Marshall imponiendo, entre otras cosas, límites a la expansión cultural francesa a través de cuotas y otras medidas. En 1949, el famoso artículo en la revista *LIFE* dio a conocer al gran público a Jackson Pollock y es más que plausible, por tanto, interpretar esta publicación como la apertura de la campaña del CCF (*Congress for Cultural Freedom*) en el terreno del arte norteamericano.

Lo que no significa que Greenberg invistiera a Pollock como el artista más grande de Norteamérica por sugerencia del gobierno o de la CIA a través del CCF. El discreto avance del movimiento encabezado por Pollock seguiría un rumbo accidentado al menos durante un par de años más y no obtuvo un apoyo

¹³³ *Sound in the Grass* rompe radicalmente con esta arraigada tradición. De repente, Pollock encuentra una manera, creo que, bajo la presión de la cobertura mediática de la explosión en Bikini, para abordar, como Fautrier, la tarea de pintar la actualidad moderna y la historia en proceso, y el lugar del individuo en ella. No estoy diciendo que imágenes como *Eyes in the Heat* o *Shimmering Substance* sean una ilustración directa de Bikini, ni mucho menos: pero deben verse como un reflejo de la representación de la vida moderna bajo esas nuevas y aterradoras circunstancias, cuando las condiciones, para muchos artistas, parecían tan terribles que las simples soluciones estéticas del pasado no podían ser suficientes para registrar la modernidad. Este seguía siendo uno de los principales problemas para los artistas modernos: ¿cómo continuar la tarea de pintar cuando todas las ilusiones de uno han sido derribadas por la historia o la teoría?

¹³⁴ Como puede verse, el autor no se retracta. Pese a ser plenamente consciente de que lo afirmado en 1980 carecía por completo de fundamento, trata de elevarlo a un nivel más abstracto. La pintura de Pollock no ilustra ya lo sucedido en Islas Bikini, sino que propone “una reflexión sobre la representación”. Con esta rectificación Guilbaut empeora más las cosas. En lugar de, sencillamente, matizar el alcance de su declaración, involucra a Pollock en un proceso reflexivo. Es evidente que Guilbaut no quiere soltar la presa porque toda su carrera ha sido construida sobre la relación entre arte y guerra fría, y aunque Pollock no tenga absolutamente nada que ver ni con los procesos propagandísticos de la CIA, en parte debido a su temprana muerte, ni pueda su arte relacionarse con la guerra fría o el estupor nuclear, el pintor es una estrella demasiado luminosa para dejarla escapar.

político firme hasta que los artistas hubieron logrado un cierto lugar en el mercado neoyorquino.

El relato transmitido por Guilbaut, además de esquivo en la información directa sobre el Congreso por la Libertad de la Cultura, contiene elementos fantásticos de carácter conspiranoico que no pueden pasarse por alto. El primer comentario de esta índole corresponde al periodo de 1943-44, en que la abstracción no era expresionista todavía ni el expresionismo se había desprendido completamente de la figuración. Concretamente Guilbaut se refiere a los meses posteriores a la primera exposición de Pollock en la galería Arte de Este Siglo, cuando todavía el artista ni siquiera había realizado el mural. Fue en esas fechas, según el crítico “cuando el «círculo interior» (Guggenheim, Barr, Soby, Sweeney y Greenberg) descubrió por fin la imagen «consistente» que andaban buscando” (Guilbaut, *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*, 1990, pág. 113).

Tal aseveración se basa en la adquisición por parte del MoMA de la obra de Pollock *She Wolf* (Naifeh & Smith, 1991, pág. 112). Pero sabemos que Alfred Barr no aceptó desde un principio y de forma incondicional el expresionismo abstracto. Por otro lado, Alfred Barr no buscaba una imagen consistente, puesto que estaba convencido de que el arte conllevaba una complejidad. Lo que Barr vio entonces en Pollock fue una salida surrealista, una interpretación propia del surrealismo, cosa que Greenberg no hubiera suscrito.

En el segundo comentario Guilbaut alude directamente a la promoción mediática de Pollock y las “presiones” recibidas por Greenberg. El operativo se habría puesto en marcha, según el autor, a partir del James Johnson Sweeney en *Harper Bazar* y culminaría con *LIFE*. La campaña, por descontado, continuaría con otros artistas. Sobre ese momento inaugural del expresionismo abstracto y sus conexiones con la CIA, Guilbaut no aporta datos concretos que puedan confirmar su tesis.

Saunders, en cambio, es mucho más meticulosa y aporta muchos datos sobre todo el artefacto propagandístico y sus manejos. En el caso concreto de Pollock y la revista *LIFE* la autora acusa directamente a Barr:

Fue él quien convenció a Henry Luce, de *Time-Life*, para que cambiara su política editorial en relación con el nuevo arte, diciéndole en una carta que debería ser especialmente protegido, no criticado, como sucede en la Unión Soviética, porque esta, después de todo, era «libre empresa artística». Así fue como Luce —que cuando hablaba siempre tenía como muletilla la frase «la salud intelectual de América»— pasó a defender los intereses de Barr y del MoMA. En agosto de 1949, la revista *Life* le dedicó su doble página central a Jackson Pollock, con lo que difundió al artista y a sus obras por todos los hogares de Estados Unidos. La publicación en la revista (y los esfuerzos de Barr para lograrlo) desmienten la posibilidad de que hubiese existido cierto descuido por parte del MoMA. (Saunders, 2015).

Aunque Guilbaut no señala directamente a Alfred Barr en su libro, sí lo hace en el artículo de 2007. Al igual que Stonor Saunders, apoya su aseveración en la carta que Barr envió el 24 de marzo de 1949 a Henry Luce (dueño de *Time-Life*), documento que se encuentra en los archivos del MoMA. Para ambos autores la carta basta para involucrar directamente a Barr en el proceso propagandístico. La frase inculpatória es: “This art should be protected because after all this is *artistic free enterprise*”¹³⁵. Esta supuesta evidencia, a nuestro parecer, se encuentra muy lejos de ratificar lo sostenido por Saunders y por Guilbaut. Ahondaremos en ello inmediatamente.

Pongamos las cosas en orden. Decíamos que en la tesis de Guilbaut existía cierto delirio conspirativo y citábamos “el círculo interior” y su “imagen consistente”, supuestamente hallada en 1943-44. Por supuesto la primera exposición de Pollock en *Art of this Century* tuvo su importancia y ha de figurar como uno de los más significativos indicios de arte moderno norteamericano de aquellos días, pero como ese hubo otros igualmente trascendentes. El propio Guilbaut dedica no poco esfuerzo a subrayar la injusticia cometida con el pintor Byron Browne, por ejemplo.

Para Kootz, Browne era el perfecto representante del internacionalismo (Picasso) teñido de americanismo (violencia). En 1948, cuando el mercado requirió un americanismo teñido de internacionalismo, Kootz dio un giro completo: con la misma rapidez con que había impulsado a Browne a las primeras filas de la

¹³⁵ Este arte debe protegerse porque después de todo forma parte de la economía de libre mercado.

escena artística, lo relegó ahora al montón de la basura, al sótano de los almacenes Gimbel's. (Guilbaut, De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno, 1990, pág. 97).

El moderado reconocimiento que Pollock tuvo de resultados de aquella muestra de ningún modo confirma la existencia de un estilo pictórico ya aglutinado, ni de un consenso mercantil decidido a apoyarlo. Pero incluso, si así hubiera sido, nada garantizaba que los vientos no fueran a cambiar para Pollock como sucedió para Browne. El expresionismo abstracto no puede remontarse más atrás de 1947. Además, no es sólo que el Pollock de 1943 no fuera el mismo que en 1949 hiciera popular sus *dripping* en la revista *LIFE*, sino que los intereses y convicciones del llamado “círculo interior” eran muy divergentes.

Como el propio Guilbaut nos ha permitido observar en su libro, en 1943, las condiciones para que se diera un consenso estilístico que permitiera apostar por una pintura netamente norteamericana todavía no se daban. Faltaban dos ingredientes: el mercado y la propaganda. En lo tocante a la propaganda, aunque EE. UU. ya había intervenido en la II Guerra Mundial, por aquel entonces su enemigo todavía era el fascismo, no la Unión Soviética. Y respecto al mercado, hasta abril de 1943 Kootz no abrió su galería y el mercado que Peggy Guggenheim defendía, por más que hubiera en su galería artistas norteamericanos, era la vanguardia europea. Su respaldo intelectual era el de los surrealistas que miraban por encima del hombro a los norteamericanos. De hecho, Peggy Guggenheim dejó Norteamérica en 1947 y transfirió sus artistas mucho antes. Estaba allí huyendo de los nazis y en cuanto esta amenaza desapareció, ya separada de Max Ernst y distanciada de Breton, regresó a Europa.

Lo que había en 1943 a lo más era una pugna de ciertos artistas y críticos norteamericanos con los surrealistas. Hasta que no entraron en escena Betty Parsons y Samuel Kootz el arte no adquirió su cualidad de mercancía. Había que vencer a los europeos, franceses para más señas, en su campo de batalla, esta es la gran aportación de Kootz. Por otro lado, hay decenas de testimonios que confirman que a Guggenheim no le gustaba Pollock como artista y que, de hecho, intentó romper el contrato y deshacerse del compromiso de vender los

cuadros que tenía de él. Los pintores favoritos de esta mecenas en esa época eran otros. En una carta, fechada en 1943, Peggy Guggenheim se refería a Janet Sobel como “the best woman painter by far in America”¹³⁶. (Zalman, Janet Sobel: Primitive Modern and the Origins of Abstract Expressionism, 2021).

Pero, en el supuesto de que todo el operativo mercantil y propagandístico estuviera en marcha como sostiene Guilbaut, la “imagen consistente” brillaba por su ausencia. ¿Por qué si no Greenberg se habría tomado el trabajo de domar a Pollock hasta que en sus lienzos no quedara ni rastro de representación?

Lo que salió a la superficie en 1943, en gran medida como consecuencia de la presencia surrealista en Nueva York desde comienzos de 1940, no fue una imagen clara y distinta, al contrario, afloraron una diversidad de artistas experimentales algunos de los cuales tomaron aliento en el automatismo, que dieron muestra de sus experiencias en los formatos más diversos, desde el *collage* al mosaico pasando por diferentes técnicas de grabado y las más variadas formas de aplicación del pigmento, la tinta, el esmalte... Ni siquiera la pintura tenía, en aquel momento, el carácter axiomático que luego tuvo.

Prueba de que el trabajo de Pollock en absoluto podía ser tenido como algo cohesionado y autónomo es la inclusión por parte de Sidney Janis de obra del artista junto a la de William Bazotes, Joseph Cornell, Marc Rothko, Mark Tobey, Adolpf Gottlieb, Arshile Gorky y Janet Sobel, bajo la etiqueta “surrealistas” en la exposición *Abstract and Surrealist Art in America* que peregrinó por el país en 1944. En su libro del mismo título, Janis añadía en la lista los nombres de Morris Hirshfield, Louis Guglielmi y Walter Quirt.

Guilbaut se traiciona a sí mismo al unir dos procesos claramente diferentes y feudatarios de intereses originalmente antagónicos como son la construcción de la vanguardia norteamericana y la propaganda cultural durante el inicio de la Guerra Fría. La responsabilidad del dogma expresionista abstracto concierne a la crítica y es casi por entero obra de Clement Greenberg. La propaganda que acomodó las obras ya realizadas a su programa anticomunista,

¹³⁶ Con diferencia, la mejor pintora de América.

en cambio, es, en exclusiva, obra institucional del gobierno norteamericano mediante campaña propagandística y otras vías. No hay duda de que esos dos procesos coincidieron en ciertos lugares: los museos, las exposiciones, los catálogos, las publicaciones, ciertos medios de comunicación, pero eso no los convierte en dispositivos totalitariamente sometidos a tal fin.

Al adelantar las fechas de la campaña en favor del expresionismo abstracto de este modo Guilbaut no sólo revela una lectura disléxica de los acontecimientos, sino que traiciona alguna de sus observaciones más lúcidas sobre el arte producido en aquel momento.

Ciertamente el conjunto de los artistas norteamericanos modernos acusó la sacudida de la promoción del expresionismo abstracto, unos como sus directos beneficiarios, los más como los excluidos y grandes perjudicados. Lo que nosotros nos proponemos demostrar es que la salida de esta situación sí supuso un cruce de intereses, una alineación de los ámbitos político y mercantil, agenciada por un saber hacer mercancía cultural efectuada al margen del programa gubernamental, pero en consonancia/disonancia/resonancia con su retórica, rasgo, como veremos idiosincrásico del Discurso capitalista.

5.3.2.6. **Los equívocos del formalismo**

Antes de examinar el modelo de modernidad del arte defendido por el MoMA conviene acabar de una vez por todas con la identificación entre Greenberg y Barr, enumerando sumariamente sus discrepancias más notables.

El texto de Guilbaut lamentablemente contribuyó a difundir una afinidad entre Greenberg y Barr basada en la defensa que los dos realizaron del formalismo, y lo que es más grave, basada en la supuesta complicidad de ambos en la promoción del expresionismo abstracto. Sendos malentendidos, convenientemente hilados por Guilbaut, deben ser disueltos.

Si en la línea de causalidades del expresionismo abstracto debemos dar la mayor importancia a la política gubernamental de los EE. UU. como herramienta cultural contra el bloque soviético en la Guerra Fría, es preciso, además, adjudicar al énfasis puesto en esta descripción un rasgo de la

postmodernidad crítica enarbolada por Guilbaut. Al poner en cuestión la transparencia de esta perspectiva crítica no restamos valor a las imputaciones por ella efectuadas, lo que intentamos es inscribir esta fuerza teórica en el campo de batalla donde tiene su desarrollo, y que podría perfectamente atribuir a esta retórica la voluntad de recuperar el liderazgo cultural arrebatado por el imperialismo norteamericano.

Dicho esto, procedemos a deshacer este equivoco que injustamente ha colocado en un mismo plano de acción el trabajo divulgador de Alfred Barr con la estrategia crítica de Clement Greenberg. Para ello vamos a dedicar unas páginas a examinar la trayectoria de Barr en el MoMA, no sin antes dejar constancia del escaso rigor del empleo del término “formalismo” en el contexto al que nos referimos.

Debido a la falta de un análisis crítico de la ideología que subyace en las imágenes y los textos producidos en este periodo, la supremacía del nuevo arte norteamericano se considera a menudo como un hecho ineludible, casi como una ordenanza divina; no se analizan sus causas.

Los relatos del pasado se construyen a partir de hechos recogidos con el propósito expreso de dar mayor fuerza a esta concepción, cuya verdad se ha vuelto axiomática. Se pone el acento en la idea de que el arte en Nueva York fue esencial para el desarrollo posterior del arte en todo el mundo y, aún más, que surgió, no se sabe cómo, de la fase final de la larga marcha hacia un arte moderno purificado. Estas teorías, por supuesto, están de acuerdo con el análisis formalista propuesto por Alfred Barr del *Museum of Modern Art* de Nueva York, un análisis defendido por Clement Greenberg durante toda su carrera. (Guilbaut, *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*, 1990, pág. 20)

Concedamos que la teoría del arte de Greenberg es formalista, lo cual no dice gran cosa, una vez asumimos hasta qué punto dicha teoría encubre en realidad una retórica política, económica, cultural. En fin, ciertamente, lo que Greenberg apoya es la prevalencia del expresionismo abstracto en la pintura por responder únicamente a un código no representativo; ni mítico, ni histórico, libre, en consecuencia, de cualquier yugo ajeno al propio arte de pintar. Pero ¿de qué modo puede atribuirse a Barr la defensa de dicha opinión? Una cosa es que Barr

haya aplicado a ciertas obras o autores en determinados textos pertenecientes a los catálogos de exposiciones un análisis formalista (formalismo siempre relativo, pues no aísla las obras de su relación con la época, la situación política, económica etc.) y otra, muy distinta, que dicho criterio emane de una concepción jerárquica del arte que coloque en la cúspide ciertas corrientes sobre otras.

La tela formalista con la que Greenberg se hizo su traje a medida tiene poco que ver con la que Barr usó para su divulgación de la modernidad. A grandes rasgos estas son las tres diferencias irreconciliables:

1. Alfred Barr siempre rechazó que el arte de vanguardia avanzara en una sola dirección como sí sostuvo Greenberg.

2. Desde el comienzo de su carrera Alfred Barr hizo lo posible porque el museo acogiera diversas manifestaciones de esa vanguardia, mientras que Greenberg atacó y excluyó de la élite de la vanguardia todo lo *kitsch*, masivo, lo que incluía diseño, etc.

3. La construcción del liderazgo norteamericano del expresionismo abstracto llevó a Greenberg a sistematizar el desprestigio de otras corrientes claramente originadas por la vanguardia europea, particularmente el surrealismo. Por el contrario, Alfred Barr consideró el surrealismo la salida a la vía muerta en la que, ya al comienzo de la década de los años 30, sentía se encontraba cierta abstracción geométrica debido precisamente al “formalismo”. En el caso concreto de Mondrian, las apreciaciones de Greenberg y Barr son notablemente diferentes. Para Barr la pintura de Mondrian era un callejón sin salida, mientras que Greenberg equipara al pintor neerlandés con Pollock en un artículo de 1948 publicado en *Nation*.

5.3.2.6.1. **Alfred Barr en el MoMA**

La complejidad del análisis de las políticas del MoMA y el papel llevado a cabo en cada momento de su carrera por Alfred Barr rebasa, con mucho, las competencias de esta investigación que sin embargo tiene que hacerse cargo de forma simplificada del asunto. En este capítulo nuestro foco está puesto en la salida del expresionismo abstracto, en los procesos que lo hicieron posible y en

quienes participaron, Barr, entre ellos. Para comprenderlo es preciso previamente dilucidar el trabajo realizado por Barr, siempre representando al MoMA, hasta aquel momento de 1958 en que el objeto reapareció en la pintura norteamericana iniciando una nueva corriente artística.

Con este objetivo cabe establecer tres frentes:

1. El primero sería la relación de Alfred Barr con la vanguardia.
2. En segundo lugar, debe aclararse la posición de Barr respecto del mercado del arte, dado que, en definitiva, deliberado o no, las adquisiciones del MoMA y el modo en que el museo destacó ciertas corrientes, temas, artistas sobre otros marcó tendencias, lo cual redundó en el negocio de no pocos galeristas y marchantes, y artistas en detrimento de otros.
3. El tercer ámbito es el relativo al papel político del arte y las instituciones que lo gestionan. Sobre esta cuestión es necesario desplegar dos planos, uno limitaría la referencia a la esfera de la pintura norteamericana, inevitablemente, a menudo, contaminada por intereses particulares, y el otro se referiría al dispositivo museístico y su imposible independencia en medio del fuego cruzado propagandístico.

5.3.2.6.2. **Hacer entender el arte moderno**

Bajo las directrices de esta primera organización básica podemos ya establecer un esbozo cronológico. Es sencillo convenir que hasta el momento en que el mercado norteamericano no dispuso de artistas que lo representasen internacionalmente, igualando en modernidad a los europeos, la operación propagandística con la que el gobierno llevaría a cabo su imperialismo cultural no comenzó. Y, más o menos, esto no sucedió hasta 1948¹³⁷. En seguida

¹³⁷ En agosto de 1948 se iniciaron los primeros movimientos que, dos años más tarde, se concretarían en la formación del Congreso por la Libertad de la Cultura (CCF). El objetivo de este primer grupo de presión cultural financiado por la CIA fue en esos momentos iniciales contrarrestar las iniciativas soviéticas que habían organizado el Congreso Mundial de Intelectuales en Defensa por la Paz en Polonia con el fin de asociar la causa comunista a la paz mundial, cuya principal amenaza era Occidente.

veremos en detalle la importancia que la Segunda Guerra Mundial tuvo en este proceso.

El MoMA, por su parte, en su primera década de existencia se centró en dar a conocer la vanguardia europea, siendo la atención al arte norteamericano poco más que incidental. Ya hemos tenido oportunidad de comentar que el trabajo del museo en esta primera etapa fue muy criticado por los medios de comunicación mayormente posicionados contra la modernidad.

Durante la Depresión, y una vez se puso en marcha el *Federal Project*, el Museo de Arte Moderno sufrió además constantes acusaciones de antiamericanismo debido a que la pintura que requería el país en aquel momento exigía un realismo que casaba mal con la experimentación formal asociada a la modernidad en las artes plásticas. No obstante, el museo, como se ha comentado, nunca desdeñó los realismos, como avalan la retrospectiva dedicada a Edward Hooper en 1933 y la macroexposición *Three Centuries of American Art*, en 1938, en la que se exhibían muestras de arquitectura, escultura y pintura producidas durante los tres siglos de existencia de los EE.UU.

La situación cambió como consecuencia de las protestas de los artistas norteamericanos que reclamaron a los museos un trato de igualdad respecto de los artistas del otro lado del Atlántico. En ese periodo de finales de los años 30, los reproches al MoMA provenían tanto de los modernistas que no tenían la atención que creían merecían, como de los sectores conservadores, quienes criticaban a la institución por dar prioridad al artista no realista. El alzamiento de los modernos norteamericanos fue propiciado por la conciencia sindical alcanzada durante los años en que estuvieron vigentes las ayudas gubernamentales del *Federal Project*, así como por la desilusión política.

Podría decirse, por tanto, que, aunque el MoMA nació ya en un país en plena campaña de politización gubernamental del arte, no fue hasta que los artistas reclamaron sus derechos que este y otros museos empezaron a modificar el tratamiento paternalista que hasta ahora habían mantenido respecto del pueblo y el arte norteamericano.

Pero, en definitiva, a lo que aspiraban los artistas modernos norteamericano no era sólo a un lugar en la cultura sino a un lugar en el mercado, porque antes que ninguna otra cosa necesitaban conservar la actividad profesional que habían desempeñado durante el periodo anterior. Además, inmediatamente se comprobó, y la Segunda Guerra Mundial volvió esta certeza insoslayable, que el arte moderno precisaba, para realizar sus transacciones, de un mercado internacional.

El mercado local habría bastado para un arte regionalista, pero desde el ataque de Pearl Harbor la nación norteamericana, hasta el momento neutra y aislada, pasó a comandar la democracia mundial. La incorporación de toda esa miríada de nuevas mercancías artísticas modernas al mercado internacional, procedentes de EE. UU. suponía una sacudida completa del tablero, y marchantes y coleccionistas serían los principales damnificados, si no se les tenía en cuenta.

Vayamos un paso atrás para enfocar debidamente nuestro segundo apartado, el relativo a las relaciones de MoMA (y Barr) con el mercado del arte. El examen debe efectuarse desde el origen mismo de museo cuando todavía no era ni proyecto, pues al MoMA le precedió la colección de Abby Rockefeller y el deseo de realizar un museo sólo de arte moderno.

Los modelos de museo entonces disponibles a tomar como referencia eran el Museo Nacional de Historia y Arte, de Luxemburgo y la *Tate Britain* de Londres. Ambas instituciones servían como guía sólo en parte debido a que sus añejas colecciones habían sido modificadas por la introducción del arte moderno, pero no habían sido concebidas a partir sólo del arte moderno. Otro tanto le ocurría al norteamericano *Wadsworth Atheneum*, cuya gestión mucho más vanguardista, no podía sin embargo desentenderse de la colección heterogénea de objetos que atesoraba.

Si bien es innegable que la intención de las fundadoras del MoMA Abby Aldrich Rockefeller, Mary Quinn Sullivan y Lillie P. Bliss era filantrópica, y que no se perseguía con las adquisiciones y exhibiciones llevadas a cabo por el museo un incremento del capital de los particulares fideicomisos, las gestiones de la

colección repercutían, como no podía ser de otro modo, en coleccionistas y galeristas.

La colección particular de Abby Aldrich Rockefeller fue el punto de partida con el que el MoMA nutrió su fondo. Abby consiguió además los apoyos de Anson Conger Goodyear, primer presidente del MoMA, del muy adinerado senador republicano por Massachusetts, Winthrop Murray Crane, del pronto director de museo Paul J. Sachs y otras prominentes fortunas indispensables para el desarrollo del museo. Abby Aldrich fue fideicomisaria y tesorera desde 1929 hasta 1934, y vicepresidenta desde 1934 hasta 1945.

Además de los responsables de distintos departamentos encargados de adquisiciones en su área estas compras estaban supervisadas por un comité asesor. Entre los miembros del comité, compuesto a comienzos de los 30 por Walter P. Chrysler, Jr., Philip Johnson, Lincoln Kirstein, George L. K. Morris, Nelson Rockefeller, James Johnson Sweeney, John Walker III y Edward M. M. Warburg, había críticos, historiadores y también coleccionistas como Sidney Janis, quien se unió en 1933. El comité y la dirección debían también impedir que la política de adquisiciones se inclinase en favor de ciertos marchantes. Sin embargo, esta tarea no siempre era fácil.

En 1935, la directiva del museo decidió presentar la colección completa Sidney Janis en el MoMA. Era la primera vez que el museo mostraba una colección privada y decidió realizarla bajo la condición de anonimato de su patrocinador. De todas maneras, Estados Unidos atravesaba en esos meses los peores momentos de la Depresión y el museo no tenía recursos económicos para adquirir las 16 pinturas que allí se exhibieron firmadas por Juan Gris, Léger, Matisse, Paul Klee, Picasso y Henri Rousseau, entre otros. La colección era prácticamente desconocida.¹³⁸

El nombre de Janis salió del anonimato al año siguiente, cuando el museo presentó *El pintor y la modelo* de Picasso en el marco de la famosa exposición

¹³⁸ Por aquellos tiempos Sidney Janis no había todavía inaugurado su galería. El interés de Janis por el arte surgió a partir de la apertura del MoMA, pero en sólo cinco años se había hecho con piezas de los artistas clave.

Cubism and Abstract Art. El peso que fue adquiriendo este coleccionista en el MoMA en los siguientes años le llevó a comisariar varias exposiciones y a poner en marcha estrategias de exhibición innovadoras, como las desarrolladas en la dedicada al *Guernica*¹³⁹. De hecho, fue Janis quien, indirectamente, provocó la salida de Alfred Barr de la dirección del museo.

Russel Lynes, uno de los estudiosos del tema más acreditado, relata en su libro *Good Old Modern: An Intimate Portrait of the Museum of Modern Art* (Lynes, 1973) que el despido de Barr fue a consecuencia de la exposición dedicada a Morris Hirshfield, en 1943. Este deslumbrante artista *naïf* norteamericano había sido descubierto antes por Janis, en 1939, y presentado en el contexto de otra exposición *Contemporary Unknown American Painters*. La muestra de 1943 dedicada en exclusiva a Hirshfield recibió una lluvia de críticas tanto de la prensa como del público que ridiculizó al artista, lo que enfureció a Stephen C. Clark que hizo cargar con la culpa a Alfred Barr provocando su cese.¹⁴⁰

La pesquisa debe, no obstante, hilar más fino, ya que el MoMA era y es una institución intrincada en la que no sólo hay intereses cruzados, fuerzas ideológicas y mercantiles contrapuestas, sino, incluso maniobras contradictorias, caprichos y animadversiones personales. Lo dicho ha de tenerse especialmente en cuenta a la hora de tratar de explicar el cese de Barr.

Irvin Sandler, en su introducción a la compilación de escritos de Alfred Barr *La definición del arte moderno* proporciona las claves para comprender las cuestiones de fondo concurrentes en el despido de Barr. Conviene hacernos

¹³⁹ En 1939, ya siendo presidente del Comité de Arte del MoMA, Sidney Janis participó en la tramitación del préstamo del *Guernica* y su traslado a Nueva York, donde tanta influencia tuvo en los artistas norteamericanos de la generación de la postguerra.

¹⁴⁰ Esta no fue la única razón, pero fue la que se dio a conocer. También indignó a Clark la muestra de *La silla de limpiabotas*, que sí fue responsabilidad exclusiva de Barr, que no obstante presentó la pieza durante la época navideña y con la siguiente explicación: "On Tuesday, December 22, the Museum will put on Exhibition "the most beautiful shoe-shine chair and box in the world"—a labor of love and art by Joe Milone who came to this country from Sicily thirty-two years ago. The chair and its accessories are completely encrusted with gay baubles and brilliant ornaments gathered over a period of years from push carts and five-and-ten-cent stores. Festive as a Christmas tree, this dazzling chair is being shown by the Museum as an exhibit peculiarly suited to the holiday season" (Newmeyer, 2021). El martes 22 de diciembre, el Museo pondrá en exposición "la silla y el palco de lustrabotas más bellos del mundo", una obra de amor y arte de Joe Milone, que llegó a este país desde Sicilia hace treinta y dos años. La silla y sus accesorios están completamente incrustados con adornos alegres y adornos brillantes reunidos durante un período de años en carritos y tiendas de cinco y diez centavos. Festiva como un árbol de Navidad, el Museo muestra esta silla deslumbrante como una exposición especialmente adaptada a la temporada navideña "

cargo, antes que nada, de la clase de dialéctica existente entre el director del museo y los directivos. Tengamos presente que el MoMA, pese a ser el motor de la vanguardia artística norteamericana durante al menos tres décadas comprendidas entre 1930 y 1960, no funcionaba como una institución pública. A todos los efectos era y sigue siendo un ente cultural privado dependiente de sus patrocinadores, lo cual podía concretarse, por ejemplo, en que un directivo descolgase una pintura de una exposición porque no le parecía oportuna.

Las desavenencias entre Clark y Barr venían de atrás y tenían como escollo fundamental la convicción de Barr, desde el momento mismo de la fundación del museo, de que este debía cumplir dos funciones; una como *Kunstmuseum* (depósito de los fondos de la colección) y otra como *Kunsthalle*, (centro difusor de arte nuevo). Clark por el contrario entendía el museo únicamente como contenedor de la primorosa colección, considerando las otras actividades contraproducentes para la gestión del buen gusto que debía liderar el centro.

El incidente de Joe Milone y su silla de limpiabotas, sumado al de Morris Hirshfield, no fue anecdótico sino la gota que colmó un vaso rebosante de discrepancia¹⁴¹. Hoy nos resulta incomprensible el visceral rechazo de que fue objeto la muestra de Hirshfield porque tendemos a pensar que las dificultades para conectar con el arte del momento se debían a que sus imágenes eran abstractas, estridentes, geométricas u obscenas. Sin embargo, lo que deja bien patente este caso es que el canon de belleza a que estas perspectivas tradicionalistas estaban sujetas se hallaba ligado a un rechazo extremo de la fealdad. Y las muestras figurativas que se apartaban de una mimesis amable y fidedigna ocasionaban aún mayor incomodidad que las abstracciones.

¹⁴¹ Irving Sandler revela en su prólogo a los escritos de Barr (*La definición del arte moderno*) que la crítica de *Art Digest* se mofó del pintor apodándole el “maestro de los dos pies izquierdos”. El *New York World-Telegram* no fue más benévolo al referirse a la exposición como “engendro”. La autora del artículo, Emily Genauer, además aportó un documento de la mayor pertinencia en lo que al despido de Barr se refiere y su mala relación con Stephen C. Clark. Se trata del fragmento de una carta en la que, antes de asumir la dirección del museo, Clark declaraba a A. Conger Goodyear (presidente del MoMA desde 1929 hasta 1939): “«Opino que esta exposición es una tontería; acaso la mayor que hemos organizado, que ya es decir... En esta ocasión he dado mi consentimiento a que se realizara, pero, desde luego, no pienso hacerlo en el futuro... Verdaderamente, pienso que hay que poner freno a todo esto. Sería a todas luces preferible no realizar exposiciones en absoluto que organizar este tipo de cosas... Creo que juntos podemos acabar con esta línea» (Barr, 1989, pág. 32) .

Esto nos lleva al más intrincado de los tres puntos arriba esquematizados y que tiene por objeto aclarar la posición de Barr, o, para ser más justos, las posiciones respecto del arte moderno. La aplicación de los plurales se hace indispensable en este paso de la modernidad a la postmodernidad, uno de cuyos rasgos fundamentales es la incorporación de minorías hasta el momento excluidas.

5.3.2.6.3. **La libre expresión de Occidente**

Para asomarnos a la complicada situación con que Barr se encontró a lo largo de su carrera respecto de las políticas dominantes estudiaremos la exposición de arte italiano que tuvo lugar en el MoMA en 1949. Dicha muestra constituye un hito y existe abundante documentación sobre el tema. A través de la figura de James Thrall Soby, disponemos de información sobre las discrepancias del MoMA con Barr:

Not only was Soby an influential figure in the Museum, but during the years of the gestation of Twentieth-Century Italian Art, Barr was personally indebted to him. As is well known, the board of Trustees fired Barr as Director of the MoMA in 1943. In the ensuing dismissal Barr was bravely defended by Soby, who sustained his nomination, in 1947, as director of the collection.¹⁴² (Bedarida, 2021, pág. 155).

Se trata, por tanto, de la *reentré* de Barr en el MoMA y de su oportunidad para hacer valer su criterio e independencia. Del lado italiano, la expectativa era máxima debido a que, además de recuperar el prestigio y la neutralidad a través de la objetividad que el panegírico estadounidense podía brindar a su recién implantada república democrática, una exposición en el museo neoyorquino representaba la salida al aislamiento en que había permanecido el país durante el fascismo. Como veremos, el mercado, de hecho, se avivó tan pronto los artistas, editores, marchantes etc. entraron en contacto con el “dinamismo” norteamericano.

La interpretación de este comisariado de arte italiano adquiere matices al ponerla en el contexto del 20 aniversario que el MoMA celebraba ese año y que,

¹⁴² Soby no sólo fue una figura influyente en el Museo, sino que Barr estaba en deuda con él. Como es bien sabido, Barr fue destituido de su cargo de director del MoMA en 1943. Soby defendió enérgicamente a Barr y fue Soby quien lo propuso, en 1947, como director de la colección.

entre otras, presentaba 2 exposiciones que trataban de acercarse al fenómeno de la modernidad desde otras tantas perspectivas. La primera, centraba su esfuerzo en evidenciar las relaciones entre modernidad y tradición, la segunda, titulada *La modernidad de la vida cotidiana*, ponía el énfasis en la circunstancia histórica de la modernidad y analizaba sus rasgos a través de los objetos de la vida del ciudadano o de la sociedad de masas. La política del museo quedaba reafirmada con estas muestras que hacían las veces de manifiesto ecléctico frente a los cada vez menos presentes rebeldes conservadores.

The aim of this special series is to demonstrate, persistent doubters to the contrary, that modern art, like the art of any period, is both rooted in tradition and truly pertinent to its own time.¹⁴³ (Goldwater, 2021).

Barr no tuvo nada que ver en las mencionadas exposiciones, pero sí una responsabilidad completa, compartida con su colega James Thrall Soby, en la de arte italiana. Soby se ocuparía del comisariado general de la muestra mientras que Barr se centraría en el futurismo y en la adquisición de algunas pinturas de este movimiento para la colección permanente. A primera vista y teniendo en cuenta que el principal objetivo del gobierno estadounidense era evitar que Francia e Italia se uniera a la causa soviética, uno pensaría que la propuesta expositiva para el MoMA de 1949 habría sido sugerida por el Congreso por la Libertad de la Cultura¹⁴⁴ a través de sus contactos en el museo.

Desde el final de la guerra el gobierno norteamericano había intensificado su labor diplomática en Italia para detener la posible expansión del ya poderoso partido comunista que era tenido en el país como la alternativa antifascista con más posibilidades. En julio de 1947, recién estrenado el Plan Marshall, su asesor económico en la embajada de Roma manifestaba así su apoyo a la exposición de arte italiano que el MoMA estaba preparando: “the underlying

¹⁴³ El objetivo de estas exposiciones era demostrar a los escépticos que persisten en defender lo contrario que el arte moderno, como el arte de cualquier época, está arraigado en la tradición y es verdaderamente pertinente a su propio tiempo.

¹⁴⁴ Congress for Cultural Freedom (CCF).

purposes would be ... to demonstrate the revitalization of the creative force in Italy under a democratic regime”¹⁴⁵ (Bedarida, 2021, pág. 156).

La consigna ideológica era verdaderamente compleja y debía realizarse fundamentalmente a partir de la retórica curatorial ya que la selección de la mayoría de las obras pertenecía al periodo fascista. Incluso las corrientes abiertamente simpatizantes del fascismo, como el futurismo, no podían quedar proscritas.

Por otro lado, no había emergido, tras la guerra, una hornada de artistas cuya obra reflejase las virtudes de la adquirida libertad democrática. Así que Alfred Barr y James Thrall Soby tuvieron que combinar las entrevistas a gente de la vieja guardia, cuyas conexiones y círculo de artistas eran irrenunciables, con visitas a artistas jóvenes o que pudieron acreditar su resistencia al fascismo. El propio Barr expresó en una carta a Charles Rufus Morey, embajador en Roma su manera de abordar la tarea:

As in the past, we plan to organize our exhibition with complete independence of government supervision ... We realize of course that the present political situation in Italy is delicate and complicated We believe that we must choose the exhibition on artistic values alone irrespective of the political affiliations of the artists. This may seem unrealistic during this period, but after a great deal of thought we are convinced that no matter what happens in the next year or so, in the long run even the political consequences of the exhibition will be better if it is selected for quality alone. ¹⁴⁶ (Bedarida, 2021, pág. 156).

La voluntad de dar a conocer en Norteamérica el arte italiano del siglo XX había sido puesta en marcha por el gobierno de Mussolini a través de varias exposiciones en el país ya en la década de los 30. Auspiciada por el dispositivo del Plan Marshall las obras de esta exposición del MoMA debían ser percibidas

¹⁴⁵ Los propósitos subyacentes serían ... demostrar la revitalización de la fuerza creativa en Italia bajo un régimen democrático.

¹⁴⁶ Como en el pasado, planeamos organizar nuestra exposición con total independencia de la supervisión del gobierno ... Por supuesto, nos damos cuenta de que la actual situación política en Italia es delicada y complicada ... Creemos que debemos organizar la exposición en base exclusivamente a valores artísticos, al margen de las filiaciones políticas de los artistas. Esto puede parecer poco realista durante este período, pero después de pensarlo mucho, estamos convencidos de que, pase lo que pase en el próximo año, a la larga, incluso las consecuencias políticas de la exposición serán mejores si la selección obedece sólo a criterios de calidad artística.

como surgidas de un contexto nuevo. A este proceso el especialista Raffaele Bedarida califica “operación renacimiento”.

Tal renacimiento, sobre el que EE. UU. proponía situar el arte italiano, intentaba conjugar la gran tradición de la que procedía con una realidad histórica que exigía reconstruir el país y la identidad nacional. Pero, como señala Bedarida, no sólo el concepto de renacimiento formaba parte de la retórica fascista, sino que las obras presentes en la exposición del MoMA no podían ocultar su glorificación. Bien es verdad que, con los debidos matices, ya que, cualquier vanguardia que se apartara de la tradición romana originaria, convenientemente redefinida, era rechazada, cuando no eliminada, por el aparato fascista.

El gobierno de Mussolini explotó con gran eficacia su legado artístico clásico y renacentista tanto en EE. UU. como en Europa, exigiendo que las cesiones a los expositores de las obras de este periodo se vieran acompañadas de arte “reciente”. Así sucedió en París, en 1935, con la doble exposición de *L'Art Italien de Cimabue à Tiepolo* y *L'Art Italien des XIXe et XXe*.

Otro tanto ocurrió en San Francisco, poco antes del estallido de la Segunda Guerra Mundial, donde se intentó aprovechar la debilidad de la escuela de París para colar en el mercado norteamericano una escuela italiana. La estrategia no dio resultado sencillamente porque ni público ni crítica prestaron atención a las obras contemporáneas sino a Botticelli y los renacentistas.

La exposición *Italian Masters Lent by the Royal Italian Government*, tras una parada en Chicago, llegó al MoMA donde Alfred Barr se las vio y deseo para justificar su presencia en un Museo de Arte Moderno. El término utilizado por Raffaele Bedarida es “secuestro”: “Mussolini’s eternal Renaissance had been hijacked by Barr and rerouted onto his modernist teleology”.¹⁴⁷ La expresión resulta terriblemente sugerente por las connotaciones jurídicas que lo acompañan al atribuirse el acto a una institución cultural respaldada, de una forma u otra, por el gobierno. Pero, claro está, lo que hizo Alfred Barr al incluir la

¹⁴⁷ El eterno retorno del Renacimiento que Mussolini había promovido fue secuestrado por Barr y puesto al servicio de la teleología modernista.

exposición en su museo no fue retirarla de la circulación sino intentar hacerla discurrir por cauces en un sentido distinto.

La pregunta entonces es si Barr mantuvo su independencia en esta comisión y si efectivamente logró llevar a cabo una selección relativamente objetiva a pesar de las presiones. En primer lugar, Barr hubo de contrastar su perspectiva con Soby, en esos momentos, uno de los mayores especialistas de arte moderno italiano de Norteamérica, que había trabajado ya para el MoMA, poseía la mejor colección de Giorgio de Chirico y, como Barr, era un divulgador nato convencido de que había que erradicar la reticencia que en su país existía respecto a la vanguardia europea.

Además, Alfred Barr y James Thrall Soby barajaron la posibilidad de contar con la asesoría de historiadores italianos que finalmente rechazaron porque estos habían representado el arte en el periodo fascista. En su lugar, contaron con la colaboración del marchante Romeo Toninelli, del que Barr además de asesoría y contactos podía obtener, tal vez, alguna obra de su excelente colección futurista. El objetivo era asegurarse de que los artistas representados se hallaran libres de conexiones con el fascismo. Pero llevar a cabo esta misión bajo ese estricto criterio les habría dejado sin no pocos de los artistas más destacados.

Giorgio de Chirico y Filippo Tommaso Marinetti eran los ojitos derechos de la pareja de comisarios. Hay que aclarar que el fascismo de Marinetti no era el abanderado por Mussolini. Las coincidencias de ambos incluyen tanto el nacionalismo como la exacerbación de la violencia. Pero, sin ánimo de disculpar la responsabilidad ideológica que el poeta tuvo en la construcción conceptual del fascismo, y, salvando las distancias, no debe perderse de vista que, como en los otros ismos previos a la Primera Guerra Mundial, predominaba en el futurismo del italiano un impulso iconoclasta que arremetía contra la cultura occidental en su conjunto, el academicismo decadente y el canon greco latino en el que se fundamentaba.

La pólvora de los versos de Marinetti ciertamente vino muy bien a Mussolini para su guerra, como el trabajo de otros intelectuales y artistas que

pusieron su grano de arena en la puesta en pie del delirio fascista, pero el imperio de Mussolini nunca hubiera tolerado la continuidad de una corriente insumisa como el futurismo.

El caso de Corrado Cagli es uno de los que mejor ejemplifica la atmósfera de opresión en que los artistas tuvieron que trabajar bajo el fascismo de Mussolini. Barr y su esposa Margaret Scolari¹⁴⁸ habían ayudado a Cagli a salir de Italia en 1939. En 1941, ya como ciudadano estadounidense, se alistó en el ejército y participó en el desembarco de Normandía. En abril de 1945, el Tercer Ejército de los Estados Unidos liberó los campos de concentración alemanes de Buchenwald y Mittelbau-Dora. Cagli fue uno de los soldados norteamericanos que estuvieron en Buchenwald. Dejó una serie escalofriante de dibujos ejecutados *in situ*. En 1948, una década después de su exilio de Italia, regresó a Roma.

En Nueva York Corrado Cagli transformó su pintura realista al contacto con el surrealismo, convirtiéndose en uno de los autores más audaces y experimentales del panorama internacional. En 1948, anticipándose a las expectativas que ya se habían despertado con la preparación de *Twentieth-Century Italian Art*, Cagli escribía un artículo en *Harper's Bazaar* en el que invitaba a usar con cautela el término “renacimiento”.



Fig. 85. Cagli, C. (1945). *The Concentration Camp of Buchenwald* [Dibujo]. MoMA, Nueva York.

Pese a su actividad pictórica como miembro de lo que se llamó Escuela de Roma, Corrado Cagli estaba fuera de toda sospecha, lo que le había exigido

¹⁴⁸ Margaret Scolari, nacida y criada en Roma, emigró a EE. UU. en 1925. Fue una destacada historiadora de arte. Conoció a Alfred Barr en 1929. Impartió clases de arte en el *Spence School* de Nueva York, desde 1943 hasta 1973. Su dominio del italiano, el francés, el español y el alemán fue decisivo en la relación de Barr con las personalidades del arte europeo. Scolari, además, se encontraba próxima al círculo de algunos futuristas como Giacomo Balla. Como asesora y colaboradora de Barr en el MoMA, participó en la organización de exposiciones, tradujo catálogos y escribió una monografía sobre el escultor italiano Medardo Rosso. En 2010, el MoMA reconoció su contribución con la exposición y el catálogo *Modern Women: Women Artists at the Museum of Modern Art*.

borrar ciertas huellas del pasado. De hecho, de no ser por las investigaciones de Paolo Simoncelli, nada sabríamos de su contribución forzosa al fascismo en la bienal de París con *El Triunfo de Mussolini*.

Cagli partecipò all'esposizione universale che venne inaugurata a Parigi nel 1937. Per la sala d'ingresso del Padiglione italiano, che riscosse un notevole successo nonostante la Francia fosse governata dal Fronte Popolare di Léon Blum, Cagli realizzò una serie di grandi pannelli intitolati "Il trionfo di Mussolini". Il "Trionfo", che partiva dai personaggi dell'antichità romana come Romolo, Cesare Augusto, passando per Camillo Benso di Cavour, Giuseppe Garibaldi e Vittorio Emanuele II si concludeva con un trittico dedicato a un Mussolini a cavallo.¹⁴⁹ (Messina, 2021).

En aquellos días de finales de la década de los 40 la herida del fascismo estaba todavía fresca por lo que la reconstrucción cultural se basaba tanto en la cimentación democrática, a partir de nuevas políticas y nuevos modelos artísticos, como en la demolición y sepultura de todo rastro del fascismo. Transcurridos casi tres cuartos de siglo desde entonces, la memoria de las atrocidades ya debiera permitir incorporar las escasas muestras que los grandes artistas realizaron bajo presión sin temor a que ello sea interpretado como enaltecimiento.

Resulta cínico, por ejemplo, celebrar la recuperación del fresco *La corsa dei Barberi*, realizado también por Cagli en el antiguo *Castello dei Cesari*, hoy Academia Nacional de Danza, obra prohibida por Renato Ricci, subsecretario y ministro con Mussolini, omitiendo el hecho de que la pintura tenía por objeto decorar el gran salón de la biblioteca del edificio que estaba siendo remodelado por el arquitecto racionalista Gaetano Minnucci para ser transformado en Casa de la Juventud por encargo fascista.¹⁵⁰

¹⁴⁹ Cagli participó en la exposición universal que se inauguró en París en 1937, para la que realizó una serie de grandes paneles titulados *El triunfo de Mussolini*. Se ubicaron en el vestíbulo de entrada del Pabellón de Italia y fue un gran éxito a pesar de que Francia estaba gobernada por el Frente Popular de Léon Blum. El *Triunfo de Mussolini*, que partió de los personajes de la antigüedad romana como Rómulo, Cesare Augusto, pasando por Camillo Benso di Cavour, Giuseppe Garibaldi y Vittorio Emanuele II, finalizó con un tríptico dedicado a un Mussolini a caballo.

¹⁵⁰ Por fortuna las órdenes de Ricci no se cumplieron y en lugar de destruir el mural fue ocultado tras un falso muro. Finalizada la guerra, el fresco volvió a encontrarse a la vista, pero no fue hasta 2018 que se restauró. Los motivos de su censura no han quedado claros, siendo el único argumento "inadeguatezza tematica", (Maida, 2021), o sea, insuficiencia temática.

Para la gran exposición de *Artistas Italianos del siglo XX* del MoMA Barr cogió el toro por los cuernos ocupándose del ismo más conflictivo, el futurismo. Ello, por descontado, efectuados las oportunas elusiones y la toma de desvíos necesarios para poner a salvo el movimiento de sus conexiones políticas más intolerables. La principal habilidad de Barr consistió en permanecer siempre en un criterio estético, lo cual le permitió colocar en segundo plano tanto el periodo político como todos los dispositivos ajenos al gran arte de la pintura y la escultura, es decir, textos, manifiestos, acciones performativas, experimentación tipográfica etc. Además:

As Enrico Crispolti has written, with this 'Boccioni-centric' interpretation of Futurism, Barr also freed Italian art historians from uncomfortable self-censorship, initiating the standard framework for Futurist studies.¹⁵¹ (Bedarida, 2021, pág. 158).

La inclusión en la muestra de la pintura metafísica a través de Giorgio Morandi, Carlo Carrà y, fundamentalmente, Giorgio de Chirico, no fue problemática debido a que era obra producida antes de 1920. Otro tanto ocurrió con Modigliani. El problema era qué hacer con la valiosa variedad de estilos desarrollados y espoleados durante el fascismo.

El discurso del MoMA no podía separarse del que el gobierno estadounidense había oficializado. Pero el régimen de Mussolini impugnaba el argumento norteamericano de que la expresión individual no podía surgir bajo un régimen totalitario. La muestra de esas obras, por tanto, debía ir acompañada de algún tipo de denuncia.

La estrategia comisarial recurrió a diversas escaramuzas que abandonaban, todas ellas, el rigor histórico para extraviar al espectador en un laberinto del que finalmente se destacaban artistas vagamente a la contra del fascismo y otros que por su edad debían ser tomados como jóvenes promesas.

¹⁵¹ Como ha escrito Enrico Crispolti, con esta interpretación 'Boccioni-céntrica' del futurismo, Barr también liberó a los historiadores del arte italianos de la incómoda autocensura, ofreciendo una fórmula estándar para los estudios futuristas que siguieron.

Las dos manipulaciones más flagrantes llevadas a cabo por el MoMA fueron realizadas con los viejos realismos y las nuevas abstracciones. Con los novecentistas se trató de ubicar una división entre artistas naturalistas y reaccionarios. La idea central era caracterizar el arte fascista como propagandístico, con el fin de que el arte que careciera del sesgo de la espectacularidad o la explícita declamación de consignas fascistas fuera identificado como disidente.

Así se dio una vuelta completa a Morandi que una vez salido del taller de chapa y pintura del MoMA, quedó listo para ser reabsorbido por la modernidad como uno de los símbolos de resistencia estética silenciosa. La popularidad y respeto de que hoy goza este pintor es el fruto directo del trabajo de blanqueo comisarial realizado por el MoMA en aquella exposición de 1949, al que siguieron otros.

Si hoy continuamos admirando a Morandi, por lo demás, excelente artista, bajo la falaz canonización de la política de la guerra fría ello constituye un preocupante indicio del filtro ideológico que tutela nuestra mirada contemporánea. Como han señalado Raffaele Bedarida, Emily Braun y otros eruditos del arte italiano desarrollado bajo el régimen fascista, Giorgio Morandi era un anti moderno que profesó una pintura conservadora por voluntad propia, no como respuesta “sardónica” al régimen de Mussolini (Bedarida, 2021, pág. 162). Muy al contrario, si Morandi participó en las bienales fascistas fue precisamente porque su arte no era problemático.

Para terminar, la mayor dificultad con la que se encontraron Soby y Barr fue aportar las evidencias del renacimiento que habían inventado para la muestra. Obligados a omitir el realismo social, claramente identificado por el comunismo soviético como su estilo insignia, se optó por loar la abstracción. La jugada pretendía llevar el agua a su molino al vincular la vitalidad de un arte a la abstracción, corriente de la que los norteamericanos eran los amos.¹⁵²

¹⁵² Sin embargo, la abstracción en Italia había sufrido un desarrollo distinto al de EE. UU. lo que produjo la paradoja de que ciertos artistas de la *Fronte Nuovo delle Arti*, que durante un periodo habían practicado y apoyado la abstracción o el formalismo ahora asumían la pintura social, siguiendo a su modo las declaraciones del líder del PCI Palmiro Togliatti de 1948, clamando en favor de un arte naturalista que

Esta operación terminó de desacreditar el escaso respeto que los críticos italianos pudieran aún tener por una muestra que además incurría en omisiones inexcusables como la de Giovanni Papini, artista futurista, escenógrafo, editor, teórico y figura esencial de la modernidad italiana, así como Alberto Burri, Mimmo Rotella o Lucio Fontana, artistas en aquellos días a la vanguardia, para incluir en su lugar obras abstractas de Bruno Cassinari, Renato Guttuso, y Armando Pizzinato, fundadores todos ellos del *Fronte Nuovo delle Arti* que se habían pasado, hacía ya tiempo, a una pintura figurativa de compromiso social que ya destacaba.

Indudablemente la exposición del MoMA, con independencia de que sus autores intelectuales fueran Barr y Soby, representa la acción institucional de mayor envergadura efectuada por los EE. UU. en el mundo del arte tras la Segunda Guerra Mundial. Nunca antes expedicionarios norteamericanos en busca de vanguardia se habían visto envueltos en una misión diplomática con tanta carga política. Hacía sólo 4 años que Mussolini había caído.

5.3.2.6.4. **La glorificación de Pollock y su escuela**

Cerramos nuestra aproximación al desenvolvimiento de Barr en el inestable terreno político con su supuesta contribución a la apoteosis del expresionismo abstracto. Acudimos para ello al famoso episodio de la publicación del artículo de *LIFE* sobre Pollock. Recordemos que Barr fue cesado de su cargo de director en 1943 y, aunque prosiguió vinculado al MoMA no recuperó sus competencias hasta 1949, lo que le deja fuera de la política del museo respecto del expresionismo durante ese periodo.

Como ya comentamos, la carta dirigida al director de la revista *LIFE*, firmada junto a Nelson Rockefeller, acredita indubitavelmente que Barr representa al MoMA en dicha solicitud. Pero, por un lado, si examinamos el argumento: “This art should be protected because after all this is artistic free enterprise”, se observa que lo que se pide es apoyo a la actividad económica. Y

recogiera la lucha de los trabajadores. Esta última tendencia fue encarnada por Renato Guttuso, de cuyo realismo se mofaron las revistas *TIME* y *LIFE*, conforme a lo recogido por Bedarida en su artículo (Bedarida, 2021).

por otro lado, dicha carta no demuestra ni la preferencia personal de Barr por el expresionismo abstracto, ni tampoco que el foco institucional del museo estuviera puesto en exclusiva sobre ese movimiento. Antes bien, lo que el señor Barr avala con la carta es diligencia profesional.

Una de las virtudes de Alfred Barr más reiteradas por quienes le trataron es su lúcida y oportuna retórica. Pese a su empeño, durante la primera década al frente del museo, Barr no pudo cumplir su promesa de reunir una colección atrevida y exclusiva de arte norteamericano, pero una vez el museo ganó la confianza de público y crítica fue el momento de reclamar a los medios que cumplieran con su obligación de promocionar el arte.

Hay que tener en cuenta que al MoMA no sólo le delimitaban internamente los fideicomisarios, y externamente las agitaciones políticas, sino también, obviamente, las novedades y reclamos de los artistas y, en ese momento, la competencia de otros museos. Aunque el museo Guggenheim, en 1948, todavía no contaba con el espíritu renovador de James Johnson Sweeney, al cargo de la dirección, ofrecía al visitante una considerable colección de obra abstracta de artistas norteamericanos. En cuanto al *Whitney Museum of American Art*, que había nacido ya con el propósito de alentar y albergar en exclusiva arte estadounidense, dicho museo había tomado al MoMA la delantera en su puesta en valor de los primitivos y las artes populares. Entonces ¿quién sino el MoMA tenía el prestigio y la obligación moral de poner a la prensa conservadora en su sitio?

Los polígrafos que conjeturan a partir de la caligrafía de Barr en esa carta a *LIFE* la presión, o aún la suscripción de la propaganda gubernamental no tienen en cuenta que si durante la primera década la principal función del museo había sido la divulgación de la modernidad a través del arte europeo, y durante la segunda, la incorporación, lenta, de los norteamericanos consagrados, era ya el momento de que el museo aplicara sobre los creadores más vanguardistas del país, la función tanto o más valiosa de inspirador de tendencia y promoción.

Como señala Anne Deirdre Robson : “Although in 1948 some 60 per cent of paintings in the American collection had been produced 1930 or after, the

museum found it difficult to fulfil its stated aim of building a "daring" and "exclusive" collection of American art, a fact which was admitted by Barr after the Museum's first decade".¹⁵³ (Robson, 1988, pág. 59).

Por otro lado, las evidencias de que Alfred Barr apoyó tanto o más otras formas de entender la modernidad, ajenas, e incluso opuestas al expresionismo abstracto, son demasiado numerosas para listarlas, *Painting and Sculpture by Living Americans* (1931), una retrospectiva de Edward Hopper (1933), *Masters of Popular Painting: Modern Primitives of*



Fig. 86. Wyeth, A. (1948). *Christina's World* [Pintura]. MoMA, Nueva York.

Europe and America (1938). Y, en 1943, *American realists and magic realists*. Añadiremos un sólo caso más, el del cuadro *Christina's World*, pintura realizada por un desconocido Andrew Wyeth, al que la crítica no prestó ninguna atención pero que fue adquirida en 1949 por el MoMA, tras la visita de Barr a la *Macbeth Gallery* de Nueva York donde se exhibía.

Como puede apreciarse se trata de una obra por entero contracorriente, que de hecho fue acogida con frialdad al principio, pero que con los años alcanzó enorme popularidad demostrando que Barr supo ver y confió en el realismo mágico que otros denostaban.

Con Pollock ocurrió todo lo contrario. Sabemos, por testimonios directos de los artistas y marchantes, que Barr demoró cuanto pudo la adquisición de pinturas expresionistas abstractas. Y, en particular, respecto de Pollock, Steven Naifeh y Withe Smith relatan que unos meses antes de la exposición que tuvo lugar en La *Parsons Gallery*, en noviembre de 1949:

¹⁵³ Aunque en 1948 alrededor del 60 por ciento de las pinturas de la colección norteamericana se habían producido después de 1930, al museo le resultó difícil cumplir su objetivo de construir una colección "atrevida" y "exclusiva" de arte estadounidense, un hecho que fue admitido por Barr después de su primera década al frente de la dirección del Museo.

Pocos meses antes Barr había censurado a Peter Blake¹⁵⁴ por su apoyo entusiasta en la introducción de un catálogo que había escrito para Bertha Schaefer. “Dijo que había leído mi introducción y le había parecido “interesante” –recuerda Blake-Luego dijo: “Pero no creo que la obra de Pollock sea algo que nosotros debamos apoyar.” Luego había visto el artículo de *Life* y había suavizado su actitud. “Decidió que Pollock formaba parte del árbol genealógico de la pintura moderna.” (Naifeh & Smith, 1991, pág. 506).

El desparpajo con el que Peter Blake relata el episodio es un indicio de la buena relación que tenía con Pollock y del respeto que le debía al gran jefe Barr. En los últimos meses Blake se encontraba muy cerca de Jackson Pollock, pues había estado trabajando con él en



Fig. 87. Desconocido (1949). Jackson Pollock y Peter Blake observando la maqueta del Museo Ideal. [Fotografía]. Colección particular.

la construcción de la maqueta del Museo Ideal que se mostró en la exposición de noviembre en la galería Parsons. Incluso instó al artista a que realizara esculturas en miniatura para la maqueta. Blake era el director de escultura del MoMA.

El testimonio es lo suficientemente transcendente como para que le dediquemos un poco más de atención. La amonestación de Alfred Barr al joven director de arquitectura del MoMA indica la cautela que, como representante de la línea editorial del museo, Barr debía exhibir, ya fuera por propia convicción respecto del movimiento expresionista, ya por la experiencia de unos directivos todavía reticentes a la llamada de lo salvaje invocada por aquellos artistas. El elogio de Blake era inadecuado, al entender de Barr, por precipitado.

El MoMA estaba ya en condiciones de exigir que el aparato promotor de la prensa y la crítica hiciera justicia al arte norteamericano tanto como expresión

¹⁵⁴ Peter Blake y Jackson Pollock se conocieron en 1947. Se hicieron amigos y dos años después, Blake ayudó al artista a instalar su exposición en la *Betty Parsons Gallery*. Allí presentó una maqueta del *Museo Ideal para una ciudad pequeña*, con miniaturas de los cuadros de Pollock colgados en las paredes.

cultural como actividad mercantil. Una vez estos cumplieran con su parte del trabajo sería hora de que el museo pudiera ocuparse de consolidar y prestigiar.

Pero incluso a mediados de la década de los 50, el MoMA continuaba recibiendo furiosos ataques por su conservadurismo. Es muy conocida la crítica que, en este sentido, realizó Thomas B. Hess (en 1957): " "With the few exceptions noted by Mr Barr, the Museum's exhibitions (MoMA) have ignored what is, to many, the most significant modern art being created today... (Hess, Reply to a Letter to the Editor written by Alfred Barr, 1957)".¹⁵⁵ Teniendo en cuenta que Thomas Hess trabajó con Alfred Barr y Dorothy Miller hasta mediados de la década de 1940, que escribió el primer libro serio sobre Willem de Kooning para el museo y que se dedicó tras la Segunda Guerra Mundial a la crítica desde las páginas de *Art News*, su perspectiva debe ser tomada especialmente en consideración.

5.3.3. El caso de la bandera encáustica

5.3.3.1. Cambio de revoluciones

La dinámica del mercado del arte norteamericano inicia un cambio en 1951, cuyo indicio, como señala Guilbaut, es la exposición en la calle Novena. Lo que conmemora esa fecha es el agotamiento del lenguaje expresionista, un suceso, no obstante, inapreciable para el gran público que dispensará su atención a una segunda generación de artistas.

El nuevo catálogo incorpora a artistas como Sam Francis, Norman Bluhm, Helen Frankenthaler o Joan Mitchell entre otros. La promoción internacional del movimiento no parará de crecer hasta 1958, en que la irrupción de un Jasper Johns lo cambiará todo. La participación de Alfred Barr en este giro de los acontecimientos, no por inesperado menos ansiado, es crucial, pero su principal artífice es un coleccionista al que todavía nadie toma en serio, Leo Castelli junto a su socia, colaboradora y esposa Ileana Sonnabend.

¹⁵⁵ Con las pocas excepciones efectuadas por el Sr. Barr, las exposiciones del Museo (MoMA) han ignorado lo que es, para muchos, el arte moderno más significativo que se crea en la actualidad.

Austro Húngaro de nacimiento, Leo Krausz italianizó su apellido por demanda del régimen de Mussolini, tomando el apellido de su madre, Castelli, a mediados de la década de los 30. Abogado de carrera, trabaja un par de años en una compañía de seguros en Italia y se casa en 1932 con Ileana Sonnabend, poseedora de una fortuna considerable. En seguida, el matrimonio empieza a coleccionar arte. Primero un Matisse, luego obras de los surrealistas con quienes toman contacto en París. Allí, en la Plaza Vendôme, en 1939, el matrimonio abrirá una galería dedicada a mobiliario surrealista con el nombre de su socio el decorador René Drouin. El estallido de la Segunda Guerra Mundial precipitará la partida del matrimonio Castelli a EE. UU.

Instalados en Nueva York, los Castelli lentamente toman contacto con la vanguardia artística norteamericana. Leo sigue aferrado al arte europeo y trata de abrirse camino como marchante nada menos que de Kandinsky, ya fallecido. Las exigencias de Nina, la viuda del pintor ruso, ocasionaron no pocos desconsuelos al primerizo Castelli.

A finales de la década de los 40 Castelli, gracias a su contribución económica, logra formar parte de la reducida comunidad de artistas expresionistas del *Club*¹⁵⁶. En esa época los artistas y asistentes a las míticas reuniones apenas prestan atención al europeo, a quien suelen describir como un dandi con corbata.

Así llegamos a 1951, momento en el que la situación cambia debido a que Leo Castelli financia parcialmente la exposición de la Calle Novena. Allí su capacidad de decisión sobre la selección y colocación de las obras queda repentinamente a la vista de los 74 artistas que participan en la mítica exposición.

Aunque no inmediatamente, la experiencia animará a Leo Castelli a dar el salto a la apertura de su propia galería. Lo hace el 3 de febrero de 1957, siempre con el apoyo y buen criterio de Ileana Sonnabend. Como otros coleccionistas hicieran, Castelli exhibe su colección por primera vez en su propio piso, una vez

¹⁵⁶ *The Club* fue fundado en 1949 por Willem de Kooning y fue este quien invitó a Robert Rauschenberg, lo que nos permite poner una fecha muy temprana al conocimiento de Rauschenberg con su futuro galerista.

remodelado, con el nombre "Leo Castelli, 77 Este, 4". La organización de la muestra respondió a la manida fórmula del contraste entre artistas europeos y norteamericanos. Las estrellas contendientes eran Pollock contra Delaunay. Y no eran los únicos pesos pesados, les acompañaban, del lado norteamericano Marsden Hartley, De Kooning y David Smith frente a los europeos Mondrian, Picabia, Léger, Giacometti y Van Doesburg.

Ivan Karp, cazatalentos y mano derecha de Castelli, ha destacado la importancia de Ilena Sonnabend¹⁵⁷ en la concepción y montaje de esta galería: "Fue

una de las personas que idearon el proyecto de la galería. (...) Tenía una personalidad muy fuerte y una sensibilidad notable" (Cohen-Solal, 2011, pág. 298). Pero indiscutiblemente nada de lo que estamos relatando hubiera tenido lugar sin la intervención de John Graham, quien se casó en 1945 con Marianne Schapira, madre de Ilena. De este modo Graham se convirtió en el mentor del matrimonio. Coleccionista excéntrico, artista ultra vanguardista y crítico respetado, Graham¹⁵⁸ fue el contacto de los Castelli con Pollock y el grupo expresionista. Fue él quien les orientó en el mercado del arte norteamericano.



Fig. 88. Rauschenberg, R. (1956-58). *Monogram* [Ensamblaje]. Robert Rauschenberg Foundation, Nueva York.



Fig. 89. Johns, J. (1955). *Green target* [Pintura encáustica]. MoMA, Nueva York.

¹⁵⁷ Ilena Sonnabend abrió bajo su nombre una galería en París en 1962, dando a conocer el arte estadounidense de la década de 1960 en Europa, especialmente el *Pop Art*. En 1970, *Sonnabend Gallery* abrió en Nueva York en Madison Avenue y en 1971 y se trasladó a 420 West Broadway, en Soho.

¹⁵⁸ Graham es objeto de una reseña más extensa en 5.2.7.6.1. Maestros y mentores.

Un mes después de la inauguración de la galería, Leo Castelli acudió al Museo Judío que, para conmemorar su décimo aniversario, organizó una muestra de arte. Allí había obra de todo tipo de artistas, incluidos Jasper Johns y Robert Rauschenberg. Su presencia en la muestra se debía a Allan Kaprow, un adelantado a su tiempo que ayudó a muchos artistas y formuló con sus *performances* los principios estéticos de una nueva disciplina, esbozada ya por los dadaístas. Allan Kaprow condujo al responsable de la selección preliminar del Museo Judío hasta los estudios de *Pearl Street*, donde tanto Rauschenberg como Johns trabajaban.

De Rauschenberg seleccionaron su *Monogram* en su segundo estado¹⁵⁹ de montaje, mientras que de Johns eligieron: *Target with Plaster Casts* y *Green Target*. Una vez en el museo estas dos piezas, sin embargo, fueron rechazadas.

Dos de los supervisores de la muestra fueron Meyer Schapiro y Leo Steinberg, especialista, este último, en arte renacentista que daría impulso con sus críticas a la generación que siguió al expresionismo abstracto.

Ante las protestas de Johns, el responsable del museo, le explicó: “El profesor Schapiro opina que su *Target with Plaster Casts* debería incluirse en la muestra, pero mis compañeros dicen que si la expongo a lo mejor me despiden. Si se cerraran algunos de los compartimentos, ¿no cree que quedaría aún más misteriosa la obra?” (Cohen-Solal, 2011, pág. 304).

La obra de Johns que finalmente se exhibió fue *Green Target* debido a que Johns se negó a cerrar los compartimentos. Leo Castelli reparó en ella y regresó a casa con una sensación de intriga que le llevó a comentar con su esposa:

“Cuando Leo regresó de la muestra del Jewish Museum”, contaría Ileana, “le pregunté si había visto algo interesante. ‘No sé bien qué opinar de la exposición’,

¹⁵⁹ El más famoso de todos los *combines* de Rauschenberg, su *Monogram*, con el protagonismo de la cabra, fue modificando sus montajes a lo largo de los años desde 1955 hasta 1959 momento en el que adoptó la forma definitiva que hoy conocemos. Durante este periodo el artista realizó diversos bocetos. Existe un registro audiovisual de 1977, en la web de la Fundación Rauschenberg, en que, con motivo de la exposición en el Museo de Arte Moderno de San Francisco se muestra el ensamblaje de los distintos elementos de *Monogram* con la supervisión de Rauschenberg y en presencia de Walter Hopps que se encargó de comisariar la retrospectiva del *Smithsonian American Art Museum* un año antes. La ilustración 87 muestra la obra tal y como su autor debió mostrarla en el museo judío.

me contestó, "pero he visto un lienzo verde; no puedo decir que lo haya entendido, pero la verdad es que me ha encantado. Me intriga tanto que soy incapaz de pensar en otra cosa". (Cohen-Solal, 2011, pág. 302).

El galerista no hizo mención alguna a la cabra, que difícilmente pudo pasarle inadvertida, y que hubo de ver en la muestra del museo judío. Castelli e Ileana, sin embargo, ya por entonces respetaban y recordaban a Rauschenberg por su exposición en la *Egan Gallery*, a finales de 1954. En los meses siguientes Leo Castelli continuaba buscando algo nuevo para su galería ya que la fórmula de europeos contra norteamericanos que continuó empleando, no tuvo demasiado éxito. Alguien sugirió entonces al galerista que echara un vistazo a la obra reciente de Rauschenberg y es así como acudió a visitar su estudio.

Una vez en el estudio de Rauschenberg, el anfitrión, quiso ofrecer al matrimonio una copa, pero tenía el hielo en la nevera del taller de su amigo Jasper Johns. Al oír mencionar el nombre, Castelli saltó como un resorte y se ofreció a acompañarle. El galerista, impresionado ante las banderas, las encáusticas blancas, los números y las dianas, ofreció a Jasper Johns en ese mismo instante una exposición. Ileana Sonnabend fue testigo de aquel momento:

Jasper estaba muy contento. No es que Bob no lo estuviera, pero lo cierto es que casi nos olvidamos de él, de tan impresionados que estábamos con la obra de Jasper. Leo se dio cuenta enseguida. Jasper tenía una serie de cuadros blancos, bellísimos, con números blancos en encausto. Rauschenberg, mientras tanto, había vuelto al piso de arriba; se suponía que íbamos a organizarle una exposición, y estaba esperando una respuesta definitiva. Cuando volvimos, le dijo Leo: 'El trabajo de su amigo es muy interesante, así que haremos una exposición de Jasper Johns y otra de usted'. 'Sí, a usted también le montaremos una, tal como habíamos previsto', le confirmó. Pero ya estábamos en mayo, la temporada a punto de terminar, y Leo quería hacer primero la exposición de Jasper." (Cohen-Solal, 2011, pág. 306).

En mayo de 1957 Castelli incluyó a Johns y Rauschenberg, en la exposición colectiva *New Work*, junto a Norman Bluhm, David Budd, Fiedel Dzubas, Alfred Leslie, Morris Louis, Marisol, George-Earl Ortman y Angelo Savelli. Allí pudo verse por primera vez una de las banderas de Johns. Los comentarios que sobre ella se hicieron pusieron sobre la pista a Castelli de cómo

debía vender la obra de Johns a la prensa. Se trataba de situarla al frente de un nuevo movimiento que algunos llamarían neo dadaísmo y que podría desbancar, al fin, al expresionismo.

Robert Rosenblum fue uno de los primeros críticos que contribuiría a la causa de Jasper Johns. Su breve comentario en *ARTS* atribuía a *Flag*: “a vital Neo Dada spirit”.¹⁶⁰ (Rosenblum, Castelli Group, 1957).

5.3.3.2. **Un golpe de alas**¹⁶¹

Según la descripción de la nota de prensa, la exposición estaba compuesta por obras de un artista de 27 años de edad que presentaba su primera muestra individual:

“The subjects of his work are simple visual symbols: targets, numbers from 1 to 9, or letters from A to Z, the American flag. These themes recur, faithfully reproduced in sizes from large to small; and in various media: encaustic, pastel, or collage. The flag appears alone in red, white and blue; again, against an intense orange fields; or as a ghost of itself, its stars and stripes almost obliterated in a huge white canvas (...) Johns restores to these mass-produced and much abused symbols their original impact. “And not least”, to quote a recent review, “there is his elegant craftsmanship... which lends these pictures the added poignancy of a beloved hand-made transcription of unloved, machine-made images” (Leo Castelli Gallery, 2021).¹⁶²

Leída más de 60 años después llama la atención la proverbial claridad con que la escueta descripción se refiere a un artista que, oficialmente, todavía no se había sometido al ojo crítico. El tiempo transcurrido desde la emisión de

¹⁶⁰ Un vitalista espíritu neo-dada.

¹⁶¹ Literalmente la expresión que usa Lacan para referirse al impulso del Discurso capitalista es *ce coup d’ailes* en su conferencia *Acerca del discurso psicoanalítico*, impartida en la Universidad de Milán del 12 de mayo de 1972. (Lacan J. , 1972).

¹⁶² Los temas de su trabajo son simples símbolos visuales: dianas, números del 1 al 9, o letras de la A a la Z, la bandera estadounidense. Estos temas se repiten, fielmente reproducidos en tamaños de grandes a pequeños; y en varios medios: encáustica, pastel o *collage*. La bandera aparece sola en rojo, blanco y azul; de nuevo, sobre fondo anaranjado; o como un fantasma de sí mismo, sus barras y estrellas casi borradas en un enorme lienzo blanco (...) Johns devuelve a estos símbolos producidos en masa y muy desgastados su impacto original. “Y no menos importante”, para citar una reseña reciente, “está su elegante artesanía ... que da a estas imágenes la conmoción adicional de una piadosa transcripción hecha a mano de imágenes manidas hechas a máquina”.

aquella carta sin firmar, dirigida a los medios, no ha modificado prácticamente nada la percepción que hoy tenemos del artista, pese a que hayamos consignado en nuestro juicio 50 años más de carrera.¹⁶³ Habría que profundizar en el análisis de las cualidades textuales de los trabajos de Jasper Johns y en el hechizo que han oficiado sobre los críticos.

La nota de prensa señala de forma inequívoca los puntos clave: los iconos populares, la función fantasmagórica, y el tratamiento artesanalmente amoroso. El texto sumárisimo se abstiene cautamente de mencionar nombres propios o escuelas. Esa comprometida faena será llevada a cabo con euforia por Robert Rosenblum¹⁶⁴ quien escribe, en el número de enero, de la revista *ARTS*: “His theme selected, Johns will then manipulate it in multiple guises, so that the American flag, for example, may appear in its nude red-white-and blue state; or against an orange field whose color vibrations should give Rothko or Albers”.¹⁶⁵ (Rosenblum, Jasper Johns- First one-man show review, 2021).

En otro comentario Rosenblum señala la relación de Jasper Johns con Duchamp: “easily described as an accurate painted replica of the American flag, but . . . as hard to explain in its unsettling power as the reasonable illogicalities of a Duchamp readymade. Is it blasphemous or respectful, simple-minded or recondite?”.¹⁶⁶ (Rosenblum, Flag, 2021).

La telegrafiada información de la nota de prensa, tan consonante a la frialdad de Johns, reserva para el final del breve texto un brillante broche. Se trata de una figura dialéctica relacionable con el clásico *conciliatio*, mediante la

¹⁶³ No es raro que un artista concrete en su debut el que será su universo poético y temático. Esta es una de las razones por la que algunos de los autores más radicales abandonan la actividad creadora una vez vertida sobre la obra su imaginario, al cobrar conciencia de que, en adelante, están condenados a repetirse.

¹⁶⁴ Robert Rosenblum no era todavía el autor erudito que hoy conocemos por trabajos tan originales como *La pintura moderna y la tradición del romanticismo nórdico. De Friedrich a Rothko* o sus comentarios críticos en *ARTforum* a artistas de la postmodernidad como Frank Stella, Alex Katz, Warhol, Gilbert & George, Jeff Koons o Sol Le Witt... sino un joven de poco más de 30 años que empezaba a abrirse paso en la crítica mostrando ya su paso firme.

¹⁶⁵ Su tema elegido, Johns luego lo manipulará en múltiples formas, de modo que la bandera estadounidense, por ejemplo, pueda aparecer en su estado desnudo rojo-blanco-y azul; o contra un campo naranja cuyas vibraciones de color lo relacionan con Rothko o Albers.

¹⁶⁶ (*Flag*) puede describirse fácilmente como una precisa pintura que replica la bandera estadounidense, pero... es tan difícil de explicar en su inquietante poder sugestivo como las razonables ilógicas de un *ready-made* de Duchamp. ¿Es blasfemo o respetuoso, ingenuo o recóndito?

cual la nota desliza la idea de que la mecanización ha empañado el valor original de la imagen. La frase acompaña a la oposición entre lo hecho a mano y lo producido a máquina, los verbos *belov* y *unbelove* en su forma de participio. La sutileza tiene su foco en la bandera y tal vez, precisamente por su parentesco con ella en la diana.

Los números, las letras, por más que se pretenda hacernos creer lo contrario, se hallan en un plano de casi nula intensidad simbólica. La palabra y la letra pueden asumir el rango de símbolo, desde luego, en la medida en que sea algo despegado de su signación. Pero tal y como se presentaron en la exposición, los números y las letras carecen de la entidad simbólica asociada a la bandera. De otro modo entraría en contradicción con lo sostenido en el texto, dado que los números y las letras adquieren su regularidad del molde de la imprenta. De ahí que Johns escoja plantillas de letras y números, porque no es la signación del número lo que le interesa sino la autonomía aséptica que el número adquiere una vez se ha separado del gesto caligráfico.

Por tanto, lo que Johns restituye y reivindica es el afecto hacia los símbolos de Norteamérica que el sistema industrial ha agotado por repetición mecánica. La distancia con Warhol es, pues, abismal y, en cierto modo, el desafío de este artista que a menudo se presentó como heredero de Johns, consistió en apostar en favor de la mecanización y los métodos industriales de reproducción de imágenes.

Bandera, diana, números y letras, en aquella exposición, no eran temas de obras aisladas, sino que venían formando serie.¹⁶⁷ En cada obra se le daba un tratamiento ligeramente diferente respecto del resto, sin, en el caso de dianas y banderas, permitir que se extraviara la dimensión objetual. El análisis de cada serie no puede realizarse enteramente por separado. Banderas y dianas entrecruzan, en algunos momentos, sus sentidos. No obstante, haremos lo posible por abordar estas obras consecutivamente. Empezaremos por las

¹⁶⁷ Johns, que todavía vive, ha pintado dianas y banderas durante toda su carrera, de manera que no podemos dar por terminada ninguna de las series.

banderas, precediendo su análisis de una introducción sobre la tradición a la que pertenecen.

5.3.3.3. Iconografía de la bandera

Al comienzo de la segunda parte de esta investigación, al comentar las expresiones típicamente estadounidenses, mencionábamos el cine, la novela *pulp fiction*, el jazz, la publicidad... omitimos el mayor de sus iconos, aquel que encabeza toda su simbología, el más originario, el signo unificador de su identidad: la bandera. La importancia de las banderas como agentes de cohesión en los países y en general en grupos unidos gregariamente forman parte de la historia desde muy remoto.



Fig. 90. Desconocido. (1707). *Bandera Británica de las Indias Orientales* [Bandera].

La controversia sobre la inspiración de las barras y estrellas, protagonistas de la bandera de los EE. UU. no se ha resuelto aún, pero parece probable que el diseño resultara de la fusión de la Bandera de la Compañía Británica de las Indias Orientales (casi idéntica a la *Union Jack*, del que tomaría su patrón general) con el escudo de armas de George Washington.



Fig. 91. Desconocido. (c.1775). *Escudo de Armas de George Washington* [Escudo].

The Stars and Stripes tomaría el diseño de la *Union Jack*, exceptuando la cruz de San Jorge orlada en blanco, símbolo de Inglaterra, sobre una Cruz de San Andrés blanca sobre fondo azul, símbolo de Escocia. En su lugar, en la primitiva bandera norteamericana, se colocaron las estrellas procedentes probablemente del Escudo de armas de George Washington.

Lo que a nuestra investigación interesa es averiguar cómo pasó la bandera de ser el símbolo de los EE. UU. en el contexto de la pintura de historia a motivo artístico autónomo.



Fig. 92. De Waldon, F y Peaslee, H. (1954). *Memorial de Guerra del Cuerpo de Marines de Estados Unidos* [Escultura]. Rosslyn, Arlington.

Cronológicamente el precedente más próximo a las pinturas de las banderas de Jasper Johns podría ser el “Memorial de Guerra del Cuerpo de Marines de Estados Unidos”, De Felix de Weldon, erigido en 1954, también conocido como el Memorial de *Iwo Jima*, porque fue allí donde tuvo lugar el épico

momento. La escena reproduce la fotografía realizada en el lugar durante la Segunda Guerra Mundial por Joe Rosenthal, quien obtuvo con esta fotografía el premio Pulitzer.



Fig. 93. Rosenthal, Joe. (1945). *Alzando la bandera de Iwo Jima* [Fotografía]. General Records of the Department of the Navy, 1804 - 1958; Record Group 80; National Archives.

Lo singular de la escultura es que, pese a que Felix de Weldon y Horace W. Peaslee transfirieron con total literalidad al bronce la coreografía de lo acontecido en la cima del Monte Suribachi, en la isla japonesa de Iwo Jima registrado en la fotografía, el

conjunto escultórico pasó a representar ahora de forma abstracta a la totalidad de los marines muertos en acto de servicio desde que el Cuerpo de Marines de los EE. UU. fue fundado.

El caso, desde luego, puede despacharse sencillamente alegando que es así cómo una determinada imagen adquiere su condición simbólica de icono. Se puede también poner el énfasis en el aspecto gremial del cuerpo de Marines que, mediante la apropiación escultórica del hecho que tuvo lugar en la II Guerra

Mundial, restituiría sobre sí el prestigio de representar al todo nacional. Sería, a su vez, verosímil atribuir la consignación operada en el memorándum emplazado en Arlington, Virginia, a la inercia moral de la administración.

La polisemia del monumento circula ciertamente por los tres vectores comentados. Y parece desmedido prolongar el análisis sobre una obra, digamos, de segundo orden y grado, en lugar de ir directamente al original que es la fotografía. Pero es precisamente este anacronismo, esta voluntad decimonónica de poner en bronce para poner en la historia, lo que nos proporciona la mayor connotación.

Se tiene la tentación de afirmar que, a esas alturas del siglo XX, la fotografía había ya obtenido la adhesión catártica del pueblo (en gran medida porque los iconos que ella registraba, como supo ver poco después Warhol, eran de carne y hueso). De manera que las peanas, los mármoles, las plazas públicas donde se plantaban los monumentos pertenecían ya a una codificación de la memoria histórica superada. En parte indudablemente así era. Pero, por lo que se ve, en aquellos momentos la bandera todavía precisaba de un mástil sobre el que elevarse. La fotografía era demasiado evanescente.

Si comparamos la *Estatua de la Libertad* con este *Memorial de Guerra del Cuerpo de Marines de Estados Unidos*, salta a la vista lo que ha cambiado en el imaginario norteamericano: allí donde antes había un ente alegórico representando el ideal de la libertad de Norteamérica, ahora se presentaba un cuerpo militar unido. Donde antes había dos manos, una para iluminar, otra para sostener la ley, ahora hay 12, hermanadas en la sola causa de la victoria militar de la democrática Norteamérica.

La participación en la II Guerra Mundial había brindado, al fin, al pueblo norteamericano el icono con el que autorepresentarse. Pero tanto en la fotografía de Joe Rosenthal como en el Memorial algo fisura la experiencia estética empujándola hacia la exaltación. La bandera en ambos casos permanece subsumida por el género histórico. Se impone reflexionar un momento sobre esta ambivalencia del género de historia en el arte.

Como tantas veces se ha señalado, este género no se refiere a la historia. Su nombre no proviene de los acontecimientos sino de la naturaleza narrativa del lenguaje con que los hechos, fantásticos, épicos o reales, son plasmados. En su sentido más amplio, desde los orígenes, el arte contiene esa dimensión histórica pero la escisión teórica no se llevó a cabo hasta la antigüedad, haciéndose más estricta su jerarquía en el Renacimiento.

Lo cierto es que si el arte norteamericano, y más específicamente la pintura, puso su énfasis en la historia es debido a que se originó en el periodo en el que dicho género era el de mayor prestigio. Esta es precisamente la causa de que los expresionistas abstractos trataran a toda costa de remontarse fuera de la tradición narrativa de la que surgió su cultura y emprendieran un viaje vanguardista por los primitivismos. En este sentido, si la eclosión del arte norteamericano se materializó a través del expresionismo abstracto, no pudo solo deberse al suministro de oxígeno aportado por la vanguardia. Esto no habría bastado de no producirse una conciencia mundial de sí.

Por lo dicho, para encontrar muestras en que la bandera norteamericana tenga un lugar en la pintura fuera del género histórico hay que apartarse del academicismo, de la oficialidad, de la pompa, y examinar los impresionismos, y más tarde los expresionismos figurativos.

Los artistas norteamericanos del primer cuarto de siglo toman la bandera como algo más que elemento glorificador, dependiendo del caso, como ingrediente de una



Fig. 94. Luks, G. (1918). *Armistice Night* [Pintura]. Whitney Museum of American Art, New York.

realidad no estrictamente relacionada con la honra nacional; como tela que flamea o como composición geométrica blanca, roja y azul. Un ejemplo del

primer tipo es *Armistice Night*, óleo realizado por George Luks en 1918, un pintor distanciado tanto del enfoque político como del realismo que solía acompañarlo. “Por lo general, Luks estaba más comprometido con capturar el espíritu del momento que con la transcripción de hechos visuales, en este caso la acción y el drama humano en una multitud de celebración” (Art, 2021).



Fig. 95. Piffard, H. (1918). *The Signing of the Armistice* [Reproducción postal de la pintura].

En un punto equidistante al realismo de denuncia social y al impresionismo puede situarse la pintura del británico Harold H. Piffard sobre la firma del armisticio que circuló como tarjeta postal en Francia. La dulcificación del episodio hoy no puede leerse sino como propaganda de una paz terriblemente quebradiza.

Poco antes del armisticio, el norteamericano Marsden Hartley viajaba a Berlín donde viviría durante dos años adoptando como tema casi exclusivo de su pintura la bandera, la simbología y las insignias militares, una magnífica muestra de ello es *Portrait of a German Officer*, que anticipa parte de la problemática que a continuación analizaremos en la obra de Jasper Johns.



Fig. 96. Hartley, M. (1914). *Portrait of a German Officer* [Reproducción postal de la pintura]. Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

5.3.3.4. Símbolos de la cultura popular

Pese a que la historia oficial atribuye a Johns la introducción en el arte moderno norteamericano como la pintura de símbolos e iconos de la cultura popular, otros artistas habían experimentado ya con estos materiales, empezando por el propio Robert Rauschenberg, o Larry Rivers. Los historiadores, con razón, señalan, que en estos casos las banderas y símbolos no tienen carácter protagonista, sino que desempeñan un papel documental más entre los otros fragmentos intervinientes del *collage*. Sin embargo, no pocas obras del pintor Wally Hedrick desmienten tal afirmación.



Fig. 97. Hedrick, W. (1954). *Flower flag* [Pintura]. Nora Eccles Harrison Museum of Art, Logan.

Si observamos *Flower Flag*, no hay duda de que los símbolos están ahí no como objetos, ni como su representación sino como significantes. En concreto una forma de analizar esta obra es asignar a las barras verticales rojas y blancas un valor icónico de la bandera y a las flores un valor simbólico relativo a la paz.

Hablamos de un artista bien considerado y activo desde principios de los años 50. Dorothy Miller, comisaria del MoMA, tomó contacto con su obra en la Costa Oeste en 1955 e incluyó a Hedrick en la exposición *Sixteen Americans*, de 1959. Pero para entonces el artista ya había asumido una posición políticamente comprometida, y se negó a asistir a la inauguración, con todo lo que ello suponía de renuncia al reconocimiento y el éxito económico. “Hedrick began painting flags in the 1950s, before New York's Jasper Johns did. Soon after, Hedrick - ever the

anti-careerist-painted many of those flags black to protest the Vietnam War”.¹⁶⁸ (Solnit, 2021).

Los indicios de que la obra de Wally Hedrick inspiraron a Jasper Johns son demasiado clamorosos como para ignorarlos. Su importancia en el arte de la Costa Oeste era enorme. Además de ser un artista díscolo, representaba un competidor para Castelli en Nueva York, ya que era el vórtice del movimiento artístico en San Francisco, que operaba en torno a *The Six Gallery*. A diferencia del modelo conservador y estrictamente mercantil de Castelli, *The Six Gallery*, cofundada por Wally Hedrick con su pareja, la artista Jay De Feo, Deborah Remington, los poetas John Ryan y Jack Spicer, Hayward King y David Simpson, se originó como sesión de lectura de poemas y funcionaba como una asociación que daba voz a casi cualquier disciplina artística. Su sede más célebre fue el antiguo taller mecánico en *Fillmore Street*, San Francisco, donde los poetas *beat* leyeron sus obras, entre ellos Allen Ginsberg que recitó, allí, por primera vez ante el público su poemario *Howl*.

John Coplans, fundador de la revista *Artforum*, crítico, comisario, profesor de Universidad en Berkeley (California) y buen conocedor del arte pop, asegura que Hedrick fue quien introdujo la bandera norteamericana en el arte y lo señala como antecedente del pop. (Coplans, 2021).

¹⁶⁸ Hedrick comenzó a pintar banderas en la década de 1950, antes que Jasper Johns. Poco después, Hedrick, siempre en contra de la política militarista, pintó muchas de esas banderas de negro para protestar contra la guerra de Vietnam.

El especialista en este periodo, Thomas Crow, se refiere a otra obra de Wally Hedrick, *Peace*, para subrayar no sólo el carácter de protesta política y vital de la obra (frente a la de Jasper Johns), sino que observa con agudeza que la palabra *Peace* está escrita con una caligrafía típica de los



Fig. 98. Hedrick, W. (1953). *Peace* [Pintura]. Colección particular.

automóviles *hot rod*, añadiendo, de este modo, a la consigna antibélica un acento existencial. Con ello Wally Hedrick se adelanta y abre caminos al conceptualismo, que a menudo recurrió a las palabras escritas, y a las múltiples expresiones asociadas al pop de principios de los 60, que se sirvieron de los coches, la velocidad y los iconos de la cultura *teenager* como motivo de sus obras. (Crow, 2001, pág. 28).

Tanto Jasper Johns como Wally Hedrick sufrieron en carnes propias la Guerra de Corea. Hedrick estuvo en el frente en 1951 y 1952. Jasper Johns fue destinado a Sendai, Japón en 1952. Los efectos de aquella dolorosa experiencia se vieron reflejados en el arte de ambos. Su estancia en Corea provocó que Hedrick introdujera consignas políticas en una diversidad de formatos que el artista ya con anterioridad manipulaba de forma irónica. En el caso de Johns no disponemos de ningún registro previo a la guerra. Pese a que hay constancia de una participación en una exposición que realizó en 1948 en Nueva York, no existe documentación gráfica alguna, por lo que no podemos establecer ningún viraje respecto de su periodo anterior. Sin embargo, hay suficientes indicios de que *Flag* (1954–55), *White flag* (1955), *Target with Plaster Casts* (1955), *Target with Four Faces* (1955) fueron efecto de su estancia en Japón durante la contienda.

5.3.3.5. De entre las llamas: Jasper Johns

Jasper Johns inició su formación artística en Carolina del Sur, de la mano de Catherine Phillips Rembert, entre 1946 y 1947. La profesora de inmediato se convirtió en amiga y mentora. Rembert había estudiado en Nueva York con el prestigioso pintor alemán Hans Hofmann, quien llevaba años dando clases con éxito. De manera que, en una medida que no podemos despreciar, Jasper Johns tiene en común con los expresionistas Lee Krasner, Clement Greenberg y Mark Rothko haber estado bajo la influencia del ideario y la técnica de Hofmann.

Después, y por indicación de Rembert, que conocía bien el panorama artístico de Nueva York, Johns se trasladó a la ciudad, donde tomó clases en la *Parsons School of Design*, en 1948. No tenemos constancia de qué aprendió allí ni con quien tomó contacto, ya que rechazó la beca y se marchó recién iniciados los estudios. La tercera gran experiencia de formación devino de su amistad con Robert Rauschenberg, quien le sacaba cinco años y fue al primer artista que conoció personalmente. El encuentro tuvo lugar en 1954, durante una visita al *Black Mountain*. Les presentó su común amiga, la entonces estudiante de arte y luego crítica, Suzi Gablik.¹⁶⁹

Maestro indiscutible de Johns fue también Josef Albers. La conexión entre ambos es patente en la serie de dianas. Aunque Jasper Johns no recibió clases directamente de Josef Albers, tuvo que conocer su obra muy bien gracias a su amigo y amante, Robert Rauschenberg quien sí acudió a las clases de pintura del profesor de la *Bauhaus* en el *Black Mountain*, de Carolina del Norte. Durante los años comprendidos entre 1933 y 1949 la personalidad de Josef Albers marcó a cientos de artistas que pasaron por la escuela, desde músicos como John Cage, a



Fig. 99. Nolan, K. (1958). *Beginning* [Pintura]. Smithsonian American Art Museum, Washington D.C.

¹⁶⁹ Suzi Gablik estudió en el *Hunter College*, recibiendo clases de pintura de Robert Motherwell. El *Hunter College* se hallaba en el campus de Manhattan, pero tenía también otras sedes. En esa época se impartían clases exclusivamente a mujeres.

pintores como Robert Rauschenberg o Willem de Kooning, arquitectos como Buckminster Fuller pasando por literatos como Aldous Huxley o Anaïs Nin.

Si bien es cierto que Josef Albers centró su trabajo en el cuadrado, y sólo raramente desarrolló su investigación cromática entorno al círculo, su aproximación calculada y metodológica sobre las formas y los colores se adivinan detrás del tratamiento efectuado por Jasper Johns sus dianas.

El fotógrafo Irving Penn logró que ambos artistas posaran en 1964, cuando Johns era uno de los pintores más aclamados de Norteamérica y Albers un maestro retirado pionero de la vanguardia racionalista europea, documentando, de esta manera, el vínculo de las dos tradiciones.



Fig. 100. Penn, I. (1964). *Josef Albers & Jasper Johns* [Fotografía]. The Morgan Library & Museum, Nueva York.

Jasper Johns no fue el único que a finales de la década de los 50 supo hacer propias las maneras de Albers. Entre los artistas embarcados entonces en el expresionismo de campos de color Kenneth Noland fue uno de los que más claramente evidencia esta influencia.

5.3.3.6. **Robert Rauschenberg**

La influencia de Robert Rauschenberg sobre Jasper Johns fue enorme y a todos los niveles. Jasper Johns prácticamente no había pintado hasta que conoció a Robert Rauschenberg. Empezó a producir obra tras visitar a su amigo en el estudio y observar su modo de trabajar. Enseguida se mudó a vivir en el mismo edificio. Dado que Rauschenberg hizo las veces de escuela para Johns y que este nos privó de vestigios que nos guíen en la interpretación de una obra tan hermética, parece oportuno acudir a las formas de trabajar que Rauschenberg realizaba en aquella época para elucidar la abrupta madurez de Johns.

Inicialmente formado en el Instituto de Arte de Kansas City, Robert Rauschenberg se traslada a París a mediados de los 40 y recibe clases en la

prestigiosa Academia Julian. Allí conoce a Susan Weil, otra estudiante, con quien de vuelta a EE. UU. acudiría a *Black Mountain Collage*. Durante su etapa de estudiantes allí (1948), Joseph Albers anima a sus alumnos Robert Rauschenberg y Susan Weil a que presenten obra en la *Charles Egan Gallery*, de Nueva York, y así lo hacen en enero de 1949. La pareja se muda a Nueva York y visitan también las galerías de Samuel Kootz y Betty Parsons, ambas volcadas en los expresionistas abstractos.

Ni corto ni perezoso, Robert Rauschenberg aborda a Betty Parsons para que examine su obra y esta le ofrece participar en una muestra en primavera de 1951. En abril *LIFE* incluye en un artículo de tres páginas algunos cianotipos¹⁷⁰ las impresiones de Weil y Rauschenberg. El horizonte parece abrirse para la pareja de artistas.

En mayo de 1949, Robert Rauschenberg tiene su primera exposición individual en la *Betty Parsons Gallery*. Aunque no vende ninguna de las trece pinturas, la convocatoria es sumamente provechosa. Acuden a la exposición el galerista Charles Egan, Leo Castelli, entonces sólo coleccionista, y el compositor John Cage, a quien todavía Robert Rauschenberg no conocía y del que se hará amigo en el verano siguiente en *Black Mountain College*. Es en esta ocasión cuando Castelli invita al artista a formar parte de la ya comentada muestra de la Calle Novena *Today's Self-Styled School of New York*.

En 1951, Rauschenberg lleva a cabo la serie de pinturas blancas *White Painting* que ofrece a Betty Parsons en los siguientes términos: “will forfeit all right to ever show again for their being given a chance to be considered for this year's calendar”.¹⁷¹ (Foundation, Robert Rauschenberg Foundation, 2021). John Cage señala estas pinturas blancas como una fuente de inspiración directa de su pieza *4'33"* que realizaría en agosto de 1952. Esta serie conceptualista se adelanta tres años a los trabajos similares de su amigo Ad Reinhardt. El verano

¹⁷⁰ El cianotipo es una técnica de impresión que registra el negativo de un objeto monocromáticamente en azul de Prusia. Se consigue al iluminar dicho objeto con rayos ultravioleta. Se trata de un procedimiento similar a la serigrafía, pero, a diferencia de esta, el registro negativo del objeto se efectúa directamente sobre el soporte que recibe la impresión, en lugar de sobre una pantalla destinada a imprimir la imagen tantas veces como se quiera.

¹⁷¹ Perderán el derecho de exhibir estas obras si no aprovechan la oportunidad de programarlas este año.

de 1951 Rauschenberg realiza varias series en el *Black Mountain College*, entre ellas *Night Blooming*, consistente en 18 grandes lienzos casi totalmente negros.

A comienzos de 1952, el fotógrafo Edward Steichen, director del departamento de fotografía del MoMA, adquiere para el museo dos fotografías de Rauschenberg. En primavera, Robert Rauschenberg viaja con Cy Twombly a Charleston, Carolina del Sur, Nueva Orleans, Key West y Cuba. El viaje continuará por Europa tras el verano, en que trabaja y termina la serie *Night Blooming*, consistente en dieciocho grandes lienzos casi totalmente negros. Además, participa en el muy conocido primer *happening* de Cage, *Theatre Piece N°. 1*, en *Black Mountain College*.

El viaje dio lugar a nuevas series: *North African Collages*, *Feticci Personali*, *Scatole Personali*, en los que trabaja con fotografía y dibujo sobre papel, cuerda suspendida, y cajas, albergando objetos, respectivamente. De



Roma sigue a Marruecos donde se queda trabajando por falta de dinero y conoce al escritor Paul Bowles por indicación de John Cage. De vuelta a Roma visita a Alberto Burri e intercambian obras. Tiene una exposición individual en la *Galleria dell'Obelisco* y vende algunos *Feticci Personali*, lo que le permite sufragarse el viaje de vuelta a Nueva York.

Fig. 101. Rauschenberg, R. (1951). *Scatole Personali* [Caja]. Colección particular.

Entre primavera y verano de 1953, Rauschenberg comienza una nueva serie de escultura, *Elemental Sculpture*, que no completará hasta 1959, y que tiene como materia prima objetos encontrados en las proximidades de su estudio de *Fulton Street*.¹⁷² A su vez lleva a cabo los primeros *Gold Painting* que originalmente eran escultóricos y terminaron encauzándose sobre soporte bidimensional.

¹⁷² Rauschenberg comparte estudio con Cy Twombly en el 61 Fulton Street, desde abril de 1953, a su regreso de Italia, hasta septiembre en que se traslada al último piso en 278 Pearl Street, el piso de arriba del estudio donde más tarde se instalaría Jasper Johns.

Ese mismo verano de 1953 Eleanor Ward acude al estudio del artista y contrata una exposición conjunta de Robert Rauschenberg y Cy Twombly para la que será la *Sable Gallery* que ambos artistas se encargan de limpiar y habilitar, ya que era, como su nombre indica, un establo de caballos. Tras la exposición, Rauschenberg permanecerá contratado por Eleanor Ward como encargado de mantenimiento y conserje de la galería.

5.3.3.7. **Cortina de humo**

Aunque sabemos de Jasper Johns que pintaba, al menos, desde 1949, de los años previos al contacto con Rauschenberg no ha sobrevivido ninguna pintura suya porque en 1954 quemó toda su obra. La quema fue, sin duda, un acto telúrico de afirmación como artista original que pactaba lealtad consigo mismo y con nadie más: “I decided to do only what I meant to do, and not what other people did observewhat others did, I tried to remove hat from my work. My work became a constant negation of impulses” (Craft, 2009, pág. 28).¹⁷³

Con la quema de la obra anterior, además de romper el cordón umbilical, Johns elimina los registros de las tentativas, dejando a la historia y a la crítica sin medios de valorar, ni sus referencias estéticas, ni sus destrezas y desarrollo. Aunque susceptible de sublimarse, la quema de arte no nos parece un acto simbólico sino una destrucción de pruebas, no por calculada menos arrebatada.

Es pertinente analizar el hecho antes de examinar la relación de Robert Rauschenberg y Jasper Johns. Las palabras de Jasper Johns a propósito de su forma de trabajar son muy escasas y han sido repetidas por los medios con un respeto que ha exagerado la solemnidad de lo declarado. En esta telegráfica explicación llama la atención la oposición entre el trabajo que Johns se propone hacer por decisión, negando sus impulsos, y lo que “otra gente hace”. Dicho así Johns se presenta como el único que trabaja de esa manera, (lo cual no es cierto), si por “constante negación de impulsos” traducimos racionalidad, elección, mitigación del gesto expresivo.

¹⁷³ Decidí hacer sólo lo que quería hacer y no lo que hacían otras personas. Cuando pude observar lo que hacían los demás, traté de eliminar eso de mi trabajo. Mi trabajo se convirtió en una constante negación de impulsos.

Observemos que la declaración de Johns pasa por las llamas también a Rauschenberg, pero las evidencias de que fue este quien le puso sobre los raíles de ese lenguaje que ahora afirmaba ser enteramente suyo son indiscutibles. Todavía más chirriante es la forma en que Jasper Johns se refiere a sus pares en la explicación de los motivos por los que destruyó su obra anterior a 1954. No los llama artistas sino otras personas. Tampoco utiliza un verbo que caracterice esa actividad realizada por las otras personas como arte. Poniendo buena voluntad entendemos que lo que Johns trata de decir es que no va a permitir que su obra le deje al descubierto.

Muchos años más tarde Jasper Johns depondría el escudo y se dejaría ver en sus trabajos. A propósito de *Summer* (1985), Johns comentó: "In my early work I tried to hide my personality, my psychological state, my emotions, but eventually it seemed like a losing battle. Finally, one must simply drop the reserve".¹⁷⁴ (MoMA, 2021).

5.3.3.8 **Marca blanca**

"Yo (Rauschenberg) sentía mucha envidia de los materiales con los que trabajaba (Jasper): había cera de abeja caliente; olía estupendamente. En cambio mi casa olía como la calle". (Cohen-Solal, 2011, pág. 302).

¹⁷⁴ En mis primeros trabajos traté de ocultar mi personalidad, mi estado psicológico, mis emociones, pero al final me pareció una batalla perdida. Finalmente, uno simplemente debe abandonar la reserva.

Durante los cuatro años comprendidos entre el primer contacto de Johns y Rauschenberg y la exposición de aquel en la galería Castelli, los pintores se veían casi a diario, pero cada uno trabajaba

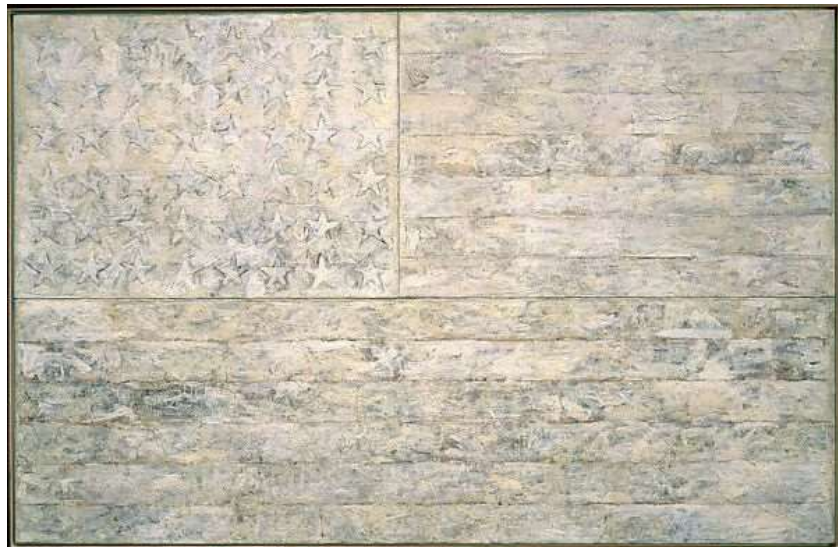


Fig. 102. Johns, J. (1955). *White Flag* [Pintura]. Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

por separado. Como confirma Rauschenberg, la forma de trabajar de Johns era muy ordenada, limpia y minimalista, y su taller tenía aspecto de galería con sus lienzos colgados. Por el contrario, el estudio de Rauschenberg tenía aspecto de almoneda.

Con varias exposiciones prestigiosas a sus espaldas en aquel entonces, Rauschenberg continuaba siendo un artista alternativo, no sólo porque las galerías permanecían instaladas en la exhibición de los expresionismos de campo de color, sino porque, según Rauschenberg: “I am for Art, but for Art that has nothing to do with Art. Art has everything to do with life, but it has nothing to do with Art”.¹⁷⁵ (Parinaud, 1977). Y porque, según Emile de Antonio: “La mayoría de los marchantes que yo conocía eran ciegos avariciosos y de una gran pereza intelectual y lo que pretendían establecer con los pintores eran variantes complejas y terribles de la relación amo-esclavo”. (Cohen-Solal, 2011, pág. 302).

No es necesario insistir en lo mucho que Rauschenberg tuvo que trabajar para poner en bandeja a Jasper Johns la red de contactos y la ruta conceptual que este usó como pista de despegue. No sabemos hasta qué punto Rauschenberg percibió como un golpe bajo el modo en que Johns había transigido al lavado de cara de todo lo que Rauschenberg había desarrollado en

¹⁷⁵ Estoy por el arte, pero por un arte que no tiene nada que ver con el arte. El arte tiene todo que ver con la vida, pero no tiene nada que ver con el arte.

sus *combines*. Lo que todavía hoy puede debatirse no tiene nada que ver con el carácter introvertido y encriptado de la obra de Johns y su recurso legítimo a la depuración, sino que ello fuera, a su vez, una operación cosmética sobre la manera, digamos, chatarrera de Rauschenberg.

No tenemos derecho a cuestionar el modo en que Johns y Castelli se impulsaron mutuamente al estrellazgo, pero es forzoso denunciar que la maniobra puso en agua fría a Rauschenberg mediante el engaño de una postergación. Según la biografía oficial de Castelli fue su esposa quien ultimó la exposición con Rauschenberg cuando este, hartado de que su prometida exposición siguiera sin fecha, se presentó en la galería:

'Vengo a ver si me vais a montar la exposición o no, porque todavía no me habéis dicho nada; quisiera saber por qué se la vais a hacer a Jasper y no a mí. ¿Cuándo va a ser la mía?'. 'La próxima temporada', le contesté, pensando a toda velocidad qué más podía decirle. Entonces le solté: 'Bueno, tú eres mayor que él; tenemos que preparar tu exposición con más cuidado. La de Jasper va a ser al final de esta temporada'. Eso le tranquilizó un poco. (Cohen-Solal, 2011, pág. 315).

Dicha estudiada demora, apenas un mes de diferencia, trastocó el valor y originalidad de un artista que siendo el primero en todos los sentidos fue presentado como el segundo. La mentira piadosa de Ilena Sonnabend no pudo engañar a Rauschenberg porque el trato preferente hacia Johns no se limitó a anteponer la exposición, sino que fue acompañado de todo un despliegue promocional.

En apenas unos meses, la obra de Johns había circulado ya por todo el mundo, exponiéndose en la Zabriskie Gallery, en Berna, Milán, París, Londres, Carolina del Sur, Nebraska, Ohio, el Smith College, el Rollins College de Florida, en Los Ángeles ... Y le consiguió, además, sus primeros coleccionistas en Nueva York: Ben Heller, Robert Scull, la señora de Donald Peters y la de H. W. Glasswall, Robert Rosenblum, Leo Steinberg y Michael Sonnabend. (Cohen-Solal, 2011, pág. 312).

Por otro lado, a Rauschenberg no le debió resultar fácil entender que su amigo no intercediera por él. Cuando, en 1953, Eleonor Ward acudió al estudio de la calle Fulton ofreció a Rauschenberg y a Cy Twombly una exposición

conjunta. Castelli, en cambio, se había servido de él para cerrar el trato con Jasper Johns relegándole a un segundo plano sin ninguna diplomacia.

Poco importan las posteriores declaraciones laudatorias de Johns sobre su amigo Rauschenberg “was the man who in this century had invented the most since Picasso. What he invented above all was ... a pictorial surface that let the world in again”.¹⁷⁶ (Steinberg, 1972, pág. 21), o las autocríticas “Whatever I do seems artificial and false, to me (Orton, 1994, pág. 18)”,¹⁷⁷ o el hecho de que Castelli cumpliera su promesa y explotara también el filón de Rauschenberg¹⁷⁸. Lo singular del caso es que en la operación que nosotros describimos como la puesta en marcha del Discurso capitalista ofició paralela y subterráneamente una transvaloración.

5.3.3.9 Transvaloración del Discurso capitalista

It might be said that Johns formulated his mature personal esthetic, as it was to emerge in his Flags, Targets and Numbers paintings, in direct opposition to Rauschenberg's work. As against the latter's art of polycentric imagery, multipart structures and diversified attention, Johns posited an art of isolated images, iconic structures and focused attention.¹⁷⁹ (Feinstein, 2021).

El comentario de Roni Feinstein nos aporta, además, un sentido extra a las dianas de Johns; el de servirse del icono como estandarte de una estética opuesta al desorden promulgado por Rauschenberg. Es decir, además de la concreción aportada por la condición objetual del icono pintado (sea este diana o bandera), la diana añadiría la función recordatoria, cuyo lema estético recomendaría al espectador y al propio artista apuntar a un sólo objetivo.

¹⁷⁶ Rauschenberg fue el hombre que más había inventado en este siglo desde Picasso. Lo que inventó sobre todo fue ... una superficie pictórica que dejaba entrar al mundo de nuevo.

¹⁷⁷ Todo lo que hago me parece artificial y falso.

¹⁷⁸ De hecho, se dice que Leo Castelli amañó la Bienal de Venecia para que ganara Rauschenberg. Según el crítico Hilton Kramer, en su crónica de la Bienal de 1966: “el único que ejerció de anfitrión del pabellón de Estados Unidos fue Leo Castelli, a quien casi todos consideran responsable de haber amañado el premio que obtuvo Robert Rauschenberg hace dos años” (Cohen-Solal, 2011, pág. 428).

¹⁷⁹ Se podría decir que Johns formuló su estética personal madura, tal como emergería en sus pinturas de Banderas, Dianas y Números, en oposición directa a la obra de Rauschenberg. Frente al arte de imágenes policéntricas, estructuras múltiples y atención diversificada de Rauschenberg, Johns postuló un arte de imágenes aisladas, estructuras icónicas y atención enfocada.

Desde esta perspectiva, la transvaloración a que nos referimos, por tanto, no emergería de la nada, no se pondría en marcha por efecto de un sobrecalentamiento de la maquinaria del mercado del arte, sino que extrapolaría una doctrina estética, el anti vitalismo de Johns. Lo que nos obliga a interrogarnos sobre si este arte impersonal, que cifra su estilo en la inexpressión emanada del icono popular de la sociedad de masas, habría prosperado sin prestarse a la complicidad reductora de las instancias mercantiles. Y lo que es más importante, la pregunta por este proceso debiera también alcanzar a aclarar si, pese a su insuficiencia expresiva, la popularidad de esta nueva corriente artística, expandió, consciente o inconscientemente, la doble consigna de reprimir la vida y apuntar a un sólo objetivo para alcanzar el éxito.

5.3.3.9.1 **El dibujo borrado**

Remontémonos unos años atrás, concretamente a la clara mañana en que el joven Rauschenberg llamó a la puerta del muy consagrado pintor Willem de Kooning. El relato del histórico episodio suele omitir información crucial. La cosa fue así: Robert, que era amigo de Willem desde tres años atrás, como alumno y profesor respectivamente en el *Black Mountain*, acudió al estudio del pintor. De Kooning, como habían acordado, entregó un dibujo a Robert para que este lo borrara y lo presentase como obra suya.

“De Kooning offers him a drawing made from pencil, crayon, and possibly ink, which will present a serious challenge”.¹⁸⁰ (Foundation, Chronology, 2021). El trabajo de borrado le llevó casi un mes y, a pesar del esfuerzo, todavía pueden percibirse hoy ciertas marcas del dibujo.

¹⁸⁰ De Kooning le entrega un dibujo hecho a lápiz, crayón y posiblemente tinta, lo que supondrá un serio desafío, (dada la dificultad de hacer desaparecer por completo estos tintes del papel).

El dibujo borrado, *Erased de Kooning Drawing*, es, por tanto, un trabajo colaborativo en el que De Kooning entendió perfectamente cuál era su papel: dejar un rastro. Otro tanto ocurrió con la marca de huella que Rauschenberg realizó ese mismo 1953 con John Cage. En este caso la tarea se repartía: mientras Cage se ponía al volante, Robert Rauschenberg colocaba bajo las ruedas hojas de papel para que la rueda impregnada de tinta dejara su rodada. La obra hace pensar en la generación *beat*, en la novela de Jack Kerouac y el espíritu de viaje, lo cual, sin duda participa del impulso errante con que Rauschenberg la abordó, pero hay que conectarla también con la espiritualidad Zen que acompaña la reflexión a propósito de la presencia y la ausencia. En 1981, Rauschenberg declaró sobre su relación con la fotografía: “Es la necesidad de estar donde siempre nunca volverá a ser lo mismo”. (León, 2021).



Fig. 103. Rauschenberg, R. (1953). *Erased de Kooning Drawing* [Acción]. San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco.

Erased de Kooning Drawing, por otro lado, que suele interpretarse como parricidio simbólico, va más allá de De Kooning. El gesto extiende su nihilismo sobre el acto de dibujar y sobre toda la representación que lo tiene como fundamento. El desafío, a partir de ese momento, consistía para Rauschenberg

en un cuestionamiento completo de la representación, esto es lo que se ensaya en los *Combines*.

Pero antes de que el objeto vuelva a emerger, Rauschenberg precisa de una etapa de purga que le lleva al monocromo como espejo del mundo. El borrado podría legítimamente incluirse entre los monocromos blancos, dado que el propio Rauschenberg explicó: “It was nothing destructive.... I was trying to purge myself of my teaching...so I was doing monochrome no-image”.¹⁸¹ (Folland, 2021).



Fig. 104. Budnik, D. (1958). *Jasper Johns with Targets with Plaster Casts, and Target with Four Faces*, at the Ernst Haas studio, East 71 Street, New York [Fotografía]. Colección particular.

Es así como el objeto se presenta sin intermediarios, sin representantes. Este privilegiado contacto con la obra de Rauschenberg tuvo que contribuir a que Johns se diera cuenta de que al aislar uno de los elementos, que en los ensamblajes o los *Combines* articulaban la composición representativa a un nivel no mimético sino poético, dicho elemento se ontificaba (de ahí vemos surgir *Flag*, *Target With Plaster Casts* y *Target With Four Faces*). Y que este efecto objetivador hacía readquirir su condición pictórica y no fabril, al presentarlo bajo una veladura de pintura (de ahí cabe hipotizarse la emergencia de *White flag* y *Green Target*).

Sin embargo, para ser justos, es obligado resaltar que la obra de Johns tuvo desde su nacimiento un lugar en el dispositivo complejo de Robert Rauschenberg, actuando como una especie de fertilizante de la comunicación. La obra que mejor recoge este engranaje polisémico es *Short Circuit*, presentada en la *Stable Gallery*, en 1955. Este temprano *combine* surgió como protesta por

¹⁸¹ No fue nada destructivo... Estaba tratando de purgarme de mi enseñanza ... así que me puse a pintar monocromo sin imagen.

el cambio de política de la galería que acababa con la tradición de que los participantes en las exposiciones anuales propusieran a nuevos artistas para las muestras del año siguiente.

Rauschenberg expuso el retablo e invitó a sus amigos artistas a que clandestinamente instalaran sus obras en su interior. Finalmente, ni Ray Johnson ni Stan VanDerBeek, que estaban invitados a participar, aportaron piezas. El *combine* resultante incluyó una bandera de Johns en su lado izquierdo y una pintura de Susan Weil en el lado derecho, realizados, como se deduce por su pequeño tamaño, *ad hoc* para encajar en los casilleros.

Dada la falta de datos, especular sobre las razones por las cuales Johnson y VanDerBeek declinaron la oferta a participar en *Short Circuit*, no nos llevaría a ningún sitio. Sin embargo, esta declinación nos urge invertir el sentido de la indagación hasta ahora efectuada sobre la relación Rauschenberg-Johns para indagar en la relación Johns-Rauschenberg.

5.3.3.9.2 **A la derecha del Padre**

Para un joven creador que estaba empezando como Jasper Johns no debía ser fácil mantener intacta su identidad al lado de un tornado como Rauschenberg que hacía entrar en sus *combines* cualquier material sin distinción de ninguna clase, porque esa era, precisamente, su máxima estética: arte y vida indistintamente. En *Short Circuit*, las autorías de Susan Weil y Jasper Johns, quedan neutralizadas. Para ponerse a salvo de Rauschenberg era necesario, por tanto, salir de su área de influencia.¹⁸²

¹⁸² Nos recuerda los versos de Walt Whitman:
“Me celebro y me canto a mí mismo.
Y lo que yo diga ahora de mí, lo digo de ti,
porque lo que yo tengo lo tienes tú
y cada átomo de mi cuerpo es tuyo también”. (Whitman, 2021).

Quien quiera que robase en 1965 la bandera de *Short Circuit* planteó un desafío al *status quo* del arte contemporáneo. El robo mismo cabía ser interpretado como una acción artística que la ausencia definitiva de la bandera en la obra



Fig. 105. Rauschenberg, R. (1955). *Short Circuit* [Combine]. Art Institute of Chicago, Chicago.

hubiera revalidado. Por otro lado, apenas transcurridos unos años, posiblemente la bandera “valía” más que *Short Circuit* y merecía otro destino. En aquel momento, a mediados de los 60, no estaba ni mucho menos claro que la solución al problema correspondiese a Rauschenberg, puesto que la obra robada era de Johns. Sin embargo, fue ese el enfoque que prevaleció. Podría, en esa tesitura, Rauschenberg haber actualizado su obra invitando a participar a otro artista, ratificando de ese modo la máxima vitalista de su forma de entender el arte, pero no fue eso lo que hizo.

Como enseguida se pudo comprobar, las primeras encáusticas de Jasper Johns precisaron ser restauradas debido a que el artista, en sus comienzos, no dominaba bien la técnica. La pequeña bandera de *Short Circuit* tal vez fuera una de aquellas obras que acusaron la deficiencia técnica, si tenemos en cuenta la temprana fecha de su ejecución.

Nos parece pertinente, entonces, plantear la siguiente fantasía. En 1965 la pequeña bandera requería urgente restauración. De tratarse de una obra de Rauschenberg, él mismo habría intervenido, pero la autoría correspondía a Johns, así que, con idéntica clandestinidad con que instaló su obra en el artefacto de Rauschenberg, Johns la habría desinstalado, en una maniobra poética, típica de la pareja de hecho, que de este modo materializaba su separación de bienes tras su ruptura definitiva. Una fantasía tan hermosa y sugerente como improbable.

En todo caso, lo cierto es que la bandera había sido robada y se exigía una solución. ¿Quién le ponía el cascabel al gato? Salvo si el propio Johns lo solicitara, nadie tenía derecho a pedirle que hiciera una bandera del mismo tamaño para reemplazar la robada.

Una solución de compromiso habría sido colocar en *Short Circuit* una fotografía en color de exacto tamaño al de la bandera desaparecida, de manera que el espectador se podía hacer una idea de cómo era la obra, aunque ésta se hallara privada de uno de sus elementos originales. La medida hubiera sido razonablemente satisfactoria para casi cualquier pintura excepto para una como la de Jasper Johns cuyo acento estaba puesto en la originalidad de la copia.

Rauschenberg encontró entonces la salida perfecta. En 1964 una nueva artista, Elaine Sturtevant, había empezado a copiar obras de pintores del momento sin otra intención que recordarlas. Rauschenberg tuvo noticia de ello y le encargó que copiase la bandera de Johns.¹⁸³ Desde 1965, los visitantes del Instituto de Arte de Chicago lo que ven cuando miran *Short Circuit* es: “oil, fabric and paper on wood supports and cabinet with two hinged doors containing a painting by Susan Weil and a reproduction of a Jasper Johns Flag painting by Elaine Sturtevant”.¹⁸⁴ (Foundation, Short Circuit, 2021).

5.3.3.9.3 **Dar en la diana**

La estudiosa de Jasper Johns, Isabelle Loring Wallace, lleva a cabo una aguda interpretación que permite ubicar la temática de las dianas con gran coherencia en la poética del autor:

Johns major target pieces –*Target with Four Faces* and *Target with Plaster Casts* –encourage an active, physical response, since the spectator can (at least in theory) manipulate these painted objects by raising and lowering their hinged

¹⁸³ Dedicamos un apéndice a la colaboración artística de Robert Rauschenberg y Elaine Sturtevant.

¹⁸⁴ Óleo, tela y papel sobre soportes de madera y mueble con dos puertas batientes que contiene un cuadro de Susan Weil y una reproducción de un cuadro de la bandera de Jasper Johns, de Elaine Sturtevant”.

flaps, a movement that in turn conjures the image of an abstracted blinking eye¹⁸⁵.
(Wallace, 2021).

Además, Wallace sugiere que la atmósfera de intolerancia homófoba que entonces imperaba en el país pudiera haber tenido algún peso en la concepción de la diana como blanco de la mirada hostil.

There may also be a deeply personal meaning to these works, which relates to Johns identity as a closeted gay man from the American South living in the persecutory, anti-communist and homophobic era of Senator Joseph McCarthy.¹⁸⁶ (Ibíd).

Al igual que *Flag*, compuesta de tres paneles de contrachapado a los que se han ido sobreponiendo capas de páginas de periódico, para luego adherir los pigmentos mediante encáustica, con la sugerencia de Wallace las semánticas de *Target with Four Faces* y *Target with Plaster Casts* aglutinan nuevos eventos de significación que problematizan e impiden reducirse a una lectura unívoca.

Como ya tendremos ocasión de comentar al examinar las andanzas de Warhol por esos años, Andy siempre se quejó y manifestó sentirse muy dolido por el desprecio que mostraron hacia él Rauschenberg y Johns. No comprendía cuáles podrían ser los motivos. Es muy conocido el episodio en que Emile de Antonio, que entonces se movía como representante de los artistas explicó a Warhol que Rauschenberg y Johns no le querían cerca suyo porque era muy “chismoso”. El propio Jasper se ocupó de negarlo años después.

¹⁸⁵ Las principales piezas de Johns (*Target with Four Faces* y *Target with Plaster Casts*) estimulan una respuesta física activa, ya que el espectador puede (al menos en teoría) manipular estos objetos pintados levantando y bajando las puertas de las casillas, un movimiento que a su vez evoca la imagen de un ojo parpadeante abstraído.

¹⁸⁶ También puede haber un significado profundamente personal para estas obras, que se relaciona con la identidad de Johns como un hombre gay del sur de Estados Unidos que vive en la era persecutoria, anticomunista y homofóbica del senador Joseph McCarthy.



Fig. 106. Warhol, A. (c. 1970). *Andy Warhol y Jasper Johns* [Fotografía Polaroid]. Colección particular.

Lo cierto es que Andy Warhol era en efecto muy chismoso,¹⁸⁷ tampoco trató de disimular su homosexualidad, al contrario, acentuó su amaneramiento que combinó con tartamudez y exagerada delicadeza, produciendo un cóctel¹⁸⁸ que resultó ser muy eficaz. No es descabellado pensar que a Jasper Johns no le gustara la idea de que le relacionasen con alguien tan escandaloso como Warhol.

Respecto del ambiente ultra heterosexual¹⁸⁹ imperante en el arte por entonces, Warhol da algunos fragmentos en su *Popism* (Andy Warhol; Par Hackett, 2008). Aunque él no lo vivió directamente, tuvo noticias por Larry Rivers que frecuentaba el café Cedar, donde se encontraban Pollock, Newman y Kline, las más de las veces borrachos.

El mundo del expresionismo abstracto era muy macho. Los pintores que frecuentaban el bar Cedar de la *University Place* eran todos unos camorristas, unos tipos violentos que se agarraban, se enseñaban los puños unos a otros y se decían cosas como: “¿A que te rompo los dientes?.” (Hackett & Warhol, 2008, pág. 25).

¹⁸⁷ “Jasper Johns y Robert Rauschenberg no mostraban el más mínimo deseo de que la gente del mundo del arte se enterase de que eran homosexuales. En los años cincuenta, ese descubrimiento habría hecho polvo sus carreras artísticas. Se apartaban todo lo que podían de muchos directores artísticos que les habían dado contratos. Cuando Andy se dirigía a ellos en las inauguraciones, le cortaban.” (Bockris, 1991, pág. 133).

¹⁸⁸ La eficacia de este coctel consistía en que Warhol despertaba en las personas cercanas a él, pero que todavía no le conocían bien, un instinto maternal de protección que el artista manejaba en su beneficio.

¹⁸⁹ Prueba de que el tema sigue siendo tabú es que de las varias muestras que el MoMA ha realizado sobre Jasper Johns y Robert Rauschenberg por separado, en colaboración, y en diálogo, ninguna ha hecho mención a su relación sentimental, lo cual ha sido objeto de numerosas críticas. Otros museos sí han tratado el tema abiertamente, entre ellos la *National Portrait Gallery* de Londres, en 2010, en su exposición *Hide/Seek*.

No sabemos con certeza cuántas banderas realizó Jasper Johns antes de abordar la primera diana. Lo que es seguro es que este motivo fue introducido en el repertorio con posterioridad a la bandera. Según Catherine Craft, de su primera obra extrajo los siguientes principios para su segunda: un motivo familiar, simple y plano.

En efecto, la diana es plana, no así los rostros de yeso que la acompañan en *Target with Plaster Casts* y *Target with Four Faces*. Por tanto, con el paso del primer al segundo motivo se produjeron dos novedades: el volumen y la emergencia de la figura humana. Lo que, en definitiva, contradecía los tres rasgos que hacían distintiva la bandera. *Target with Four Faces* y *Target with Plaster Casts* dejaban de ser simples, dejaban de ser familiares, dejaban de ser planas.

Contemplando estas obras retrospectivamente hay fundamento para interpretarlas como un paso atrás respecto de *Flag*, ya que, se asemejan a los ensamblajes que los artistas de la Costa Oeste estaban realizando y sobre todo a los fetiches elaborados por Rauschenberg durante su viaje por Europa y África. Con estas dos obras Jasper Johns abandonaba la quietud superficial que tan primorosamente había aplicado al resto de las series. Además, suponía una evidente amenaza a la estrategia inexpresiva. En lugar de luz y esperanza las dianas, así vistas, hacían aparecer las sombras del deseo.

La única explicación de que disponemos sobre el origen y sentido de esta obra por parte de su autor es el siguiente comentario: “concerned with the approach and distance and contact with the painting”.¹⁹⁰ (Craft, 2009, pág. 99).

Lo que involucra al espectador. La diana señala la distancia entre el espectador y aquello que mira. La reflexión, ya de por sí incomoda porque obliga a tomar conciencia de sí al espectador, rompe la supuesta inocencia que el objeto diana representa. En cuanto a la aproximación y “contacto” en la que el

¹⁹⁰ Tiene que ver con la forma de acercarse a la pintura, la distancia y su contacto.

espectador se veía concernido, hay que hacer entrar en la obra la cajonera con los fragmentos de cuerpo.

Según Jasper Johns, la idea original era que los cajones tuvieran un dispositivo que emitiera distintos sonidos. Un resto de la ocurrencia ya empleada en una obra previa *Construction with Toy Piano*, de 1954, que adquirió su amiga Rachel Rosenthal. En aquella pieza el espectador era instigado a hacer sonar el teclado de juguete, una invitación a tocar a la que, sin embargo, *Target with Plaster Casts* daba una vuelta de tuerca dado que a lo que se invitaba era a mirar, y no cualquier cosa, sino partes del cuerpo humano.¹⁹¹

Para la primera versión de *Target with Plaster Casts* con casillero Johns no pensó siquiera en música, su interés se centraba en la posibilidad de incluir la condición sonora en una obra de arte pictórica. Esta clase de experiencia no tenía nada novedoso, entroncaba en la corriente experimental y el deseo de rebasar las fronteras entre arte y vida que su amigo Rauschenberg y otros artistas venían practicando. Lo insólito de esta idea de Johns, que no llegó a realizar, es que pretendiera asociar sonido a una imagen tan concreta. Johns nunca aclaró qué sonido tenía previsto para cada uno de los casilleros.

5.3.3.9.4 El escudo de la imagen

Según confirmó Johns, la inclusión de las piezas de escayola no estaba planeada, surgió cuando, una vez realizados los nichos de madera, se dio cuenta de que no podría incluir y hacer que funcionasen los dispositivos sonoros. El caso es que, al problema de llenar el vacío, de poner en los cajones cerrados algo para que los espectadores lo encontraran, Johns decidió que fueran esas partes del cuerpo. La diana, en *Target with Plaster Casts* entonces señalaría, de un modo abstracto pero específico, la mirada fragmentaria del deseo.

El hedor de la muerte se mezcla con el de la sexualidad en este relicario pre pop. Nos percatamos entonces de que tal vez la relación entre los volúmenes ocultos en el interior de los casilleros y los recortes de los periódicos ocultos bajo las bandas de color pintadas en la diana (y en la bandera) sea la fragmentación.

¹⁹¹ El parentesco con los *glory hole* es evidente.

Aunque en el caso de las banderas los recortes de periódico quedan invisibilizados por el pigmento, como también sucede en las dianas que mencionamos, los fragmentos están ahí, como soporte experiencial que da lugar al escudo de la imagen. No sabemos que trazas en particular forman parte del *background* cubierto de amarillo, azul, magenta, pero asumimos que tienen un carácter episódico, acaso biográfico.

Adviértase que, frente al inconveniente, en apariencia exhibicionista, de dejar las trampillas abiertas, perdiendo con ello la complicidad voyeurista del espectador, Johns aportó a los volúmenes el carácter de puntos sensibles del cuerpo silenciados por el anonimato, que la diana señalaba como los blancos a abatir.

A nadie que conozca mínimamente la obra de Johns se le escapa el estrafalario empleo del color en *Target with Plaster Casts*, algo muy llamativo en un autor en cuya paleta predomina el gris.¹⁹² Según Catherine Craft (Craft, 2009), Jasper Johns decidió colorear las piezas de ese modo para evitar el carácter morboso. Los fragmentos en blanco recuerdan a reliquias y en color carne resultan demasiado explícitos. Podemos decir, entonces, que el artista hizo un uso pop del color para neutralizar los fragmentos de yeso. Entre ellos, el pene, que tanto preocuparía a Barr y a Castelli.

Las dos dianas nos llevan por dos itinerarios distintos. En ambos casos la fragmentación expropia la identidad al sujeto (del que se nos deja ver el rostro, la oreja...), pero mientras que en *Target with Four Faces*, la repetición subraya el anonimato de la muerte, en *Target with Plaster Casts* es el deseo quien ha practicado una mirilla en la corteza de la represión. Pulsión de repetición y principio del placer dan lugar a dos obras de género muy distinto, la primera religiosa, la segunda pagana. Lo que nos mueve a preguntarnos si son las imágenes quienes ponen el signo moral/inmoral en las obras o lo obtienen estas por investidura del dispositivo que las alberga, en este caso, las trampillas.

¹⁹² La polisemia emocional asociada al color tal vez más empleado por Johns, el gris, ha sido objeto de múltiples estudios. El intento más decidido por aclarar la sombría gama de grises del pintor fue la exposición que *The Art Institute of Chicago* le dedicó en 2007 precisamente con el título *Gray*.

La perspectiva psicoanalítica y la puritana son antagónicas tanto en sus mandamientos como en su clínica. No olvidemos que el cristianismo (en sus modalidades protestante y católica) es una clínica del alma que castiga al cuerpo. Combate el desorden del deseo con órdenes directas de castidad. Cree que, si la represión tiene éxito, como San Antonio con sus tentaciones, apaga el fuego erótico. Por el contrario, el psicoanálisis postula que el deseo es el éxito de la represión.

Volviendo al caso que nos ocupa, el psicoanálisis diría que si no es el deseo quien abre la trampilla de la represión es la pulsión de muerte quien erupciona, aprovechando o no los cráteres de la represión.



Fig. 107. Art News. (1958). Portada de enero de ARTnews [Fotografía].

Freud ya nos advirtió que la pulsión de muerte no da la cara salvo en las patologías. Para Lacan la neurosis ordinaria contiene la avalancha de la pulsión de muerte dándole curso por la vía del gozo, por lo que el absoluto pulsional no se da más que relativamente. Una de sus formas de evidenciarse es la repetición. *Target with Four Faces* presenta los elementos inequívocos del monumento al soldado desconocido: la diana sobre el pecho los señala como en el frente, y por la trampilla del bunker asoman los cuatro rostros idénticos despojados de sus cuerpos. La nota de prensa de la exposición se refirió a esta obra como una diana “topped by a shooting gallery of casts, life masks from nose to chin.” (Leo Castelli Gallery, 2021)¹⁹³.

Así es, eso está presente en la obra. Sin embargo, al señalar la muerte como el adversario, y hacerlo en forma de reclamo (mediante la diana) el conjunto parece inclinar la balanza en contra del regionalismo de la guerra. En

¹⁹³ Una diana coronada por una galería de tiro de yesos, máscaras de vida desde la nariz hasta la barbilla.

definitiva, desde esta perspectiva, el enemigo sería uno mismo por su búsqueda autodestructiva. En esa lucha no hay otro, sólo el gran Otro de la muerte.

Si la diana llevara escrito, al estilo de las banderas de Wally, “mátanos”, el componente político habría quedado explicitado, pero tal y como Johns terminó su pieza, el *establishment* del arte pudo hacerla pasar sin problemas por un circuito de significaciones inocuo, ni político, ni metafísico. Salvo, claro está, si entendemos que salir del expresionismo abstracto, con lo que esto lleve aparejado de propaganda cultural del imperialismo norteamericano, deba ser tomado en su dimensión política.

5.3.3.9.5 **Apostar sobre seguro**

Si algo había aprendido Castelli en sus diez años largos de experiencia con el arte norteamericano de vanguardia era que había dos caminos para obtener la gloria, uno el apadrinamiento crítico, otro la consagración de estar en el MoMA. Castelli eligió los dos, emprendiendo ambas trayectorias a la par, asegurándose que el éxito no tuviera forma de escurrírsele entre los dedos.

El galerista sabía que necesitaba el respaldo institucional de Alfred Barr que era quien debía culminar el proceso mediante la adquisición de cuadros para el museo. La jugada se desmarcaba, por tanto, de la política provanguardia de la CCF (*Congress for Cultural Freedom*). Con ella se producía un cambio de revoluciones en la industria del arte. La bulimia capitalista mostraba al fin sus dientes sin disimulo.

Pero la asociación entre el marchante y el museo no bastaba para acometer una colonización mercantil exitosa de los templos de la cultura occidental. Había un tercer elemento en juego que debía afiliarse a la causa: la crítica debía ser incontestablemente favorable. Así se hizo posible la cuadratura del círculo. A Castelli y Barr se unió una figura prestigiosa, independiente, abierta y que no se había gastado del todo, pese a defender el expresionismo abstracto. Su nombre nos es familiar: Thomas B. Hess.

A pesar de sus enfrentamientos dialécticos, el último en *El Club*, donde Barr osó afirmar que el expresionismo abstracto estaba agotándose e incitaba a

los jóvenes a emprender nuevos caminos,¹⁹⁴ Hess y Barr estaban mucho más cerca de lo que aparentaban. La común defensa de un artista desconocido como Jasper Johns lo demuestra. Pero, no seamos ingenuos, a Hess no le debió costar mucho apreciar las bondades de la obra de Johns, si, como es más que verosímil, sabía que sus obras iban a ser adquiridas por el MoMA.

Un mes antes de la exposición Hess acudió al apartamento-galería de los Castelli para llevarse *Target with Four Faces* con objeto de fotografiar la obra para ilustrar la reseña de la revista. Lo que significa que en las semanas previas Castelli habría coordinado un operativo del cual la exposición era sólo la puesta en escena final.

Thomas B. Hess se adelantó al resto de los medios y dio a la joven promesa la portada del mes de enero en *ARTNews*, contraviniendo los procesos habituales: “There is no persuasive account of how it ended up on the cover of the January 1958 issue of ARTnews, or how Fairfield Porter reviewed the show weeks before it opened”.¹⁹⁵ (Allen, 2021).

El elogioso artículo de la revista situaba a Jasper Johns en una corriente nueva cuyos rasgos eran ya identificables: “Johns’ first solo show (. . .) places him with such better-known colleagues as Rauschenberg, Twombly, Kaprow and Ray Johnson”.¹⁹⁶ (Adler Beatty; Richard L. Feigen & Co, 2021).

Según la versión oficial, la presencia de Alfred Barr en la galería aconteció el sábado siguiente a la inauguración, y su visita fue en solitario (Cohen-Solal, 2011, pág. 310), pero este relato de los hechos es incompatible con la información dada a conocer por el periodista Greg Allen, quien, reveló que conforme a lo dicho por Robert Scull, el galerista rechazó sus insistentes ofertas

¹⁹⁴ “¿Es la generación más reciente una generación rebelde o acaso se aprovecha de la gloria de media docena de innovadores? ¿Viven, quizá, los artistas de la Calle Diez a base de exprimir la energía de los pintores de los años 40 o de comienzos de los 50? ¿Es ello bueno o malo?; ¿O resulta, acaso, sencillamente inevitable? ¿Es inevitable? ¿Debiera haber existido una revolución en el año 1958? Yo mismo la esperaba ansiosamente, pero no la veo”. (Barr, 1989, págs. 43-44; Bürger, 1987).

¹⁹⁵ No hay un relato convincente de cómo (la obra de Johns) terminó en la portada de la edición de enero de 1958 de *ARTnews*, ni si Fairfield Porter, revisó el programa semanas antes de que la exposición tuviera lugar.

¹⁹⁶ La primera exposición individual de Johns (...) Lo ubica con colegas tan conocidos como Rauschenberg, Twombly, Kaprow y Ray Johnson.

de comprar todos y cada uno de los cuadros el día de la inauguración (Allen, 2021). Lo que nos lleva a suponer que Castelli debía tener poderosas razones para resistirse a las presiones de quien era uno de los primeros coleccionistas que había confiado en él comprándole obra incluso antes de que hubiera abierto la galería.

Otros coleccionistas pujaron también por las obras de Jasper Johns, e igualmente fueron rechazados. En esta primera fase de su operación Castelli estaba creando la demanda y en el palco sólo había sitio para la élite: David Rockefeller, Burton Tremaine y su santidad Alfred Barr. Según Maizels y Foster: “Castelli could create an additional layer of scarcity by refusing to sell certain pieces on the grounds that they were already promised to more established collectors”¹⁹⁷. (Michael W. Maizels; William E. Foster, 2021, pág. 482).

Sea como fuere, contraviniendo todos los protocolos, Alfred Barr adquirió, en nombre del MoMA cuatro obras para el museo: *Flag* (1954), *Target with Four Faces* (1955), *Green Target* (1955) y *White Numbers* (1957). Un empeño desproporcionado para el que Barr hubo de contar con donaciones que complicaban la trama. Los Scull, que, diplomática pero inflexiblemente habían sido apartados de las adquisiciones de las obras de Jasper Johns en la exposición, se colaron por la puerta de atrás financiando para el MoMA la adquisición de *Target with Four Faces* mediante la donación de 630 dólares. Sería el primer movimiento de la enredada relación que en adelante mantendrían galerista, museo y los Scull¹⁹⁸.

Además, Alfred Barr compró para su propia colección *Book*, Dorothy Miller Gray Numbers y James Thrall Soby adquirió *White Target*, todas de 1957. La voz se corrió entre el personal del museo a tal extremo que más de la mitad de las

¹⁹⁷ Castelli podría manejar a su favor la demanda creando una capa de escasez al negarse a vender ciertas piezas con el argumento de que ya estaban prometidas a coleccionistas más establecidos.

¹⁹⁸ El matrimonio Robert y Ethel Scull que había hecho fortuna con una flota de taxis, empezó a coleccionar arte comprando obras de los expresionistas abstractos que subastaron en 1965, para pasar a coleccionar pinturas de los emergentes artistas pop. Con la ayuda de Castelli y de Richard Bellamy, de la Green Gallery, lograron hacerse con una abultada colección que vendieron en 1972, por 2.2 millones de dólares, en una subasta histórica que es tenida como el inicio de una nueva era de especulación en el mercado del arte.

obras de la muestra de 1958 terminaron en manos de personal del MoMA o de sus afiliados. (Allen, 2021).

No contento con eso, más que escarmentado de los malos ratos que los fideicomisarios le habían hecho pasar a lo largo de sus ya casi treinta años vinculado al museo, Barr quiso pulir un par de detalles. Le preocupaba el pene de *Target with Plaster Casts* (1955) e insistió en hacerlo desaparecer. Se reunió con Castelli y con Johns, pero el artista mantuvo la misma postura que en el Museo Judío: los casilleros permanecerían abiertos y el pene dentro con los otros fragmentos del cuerpo coloreados a la vista. Barr entonces renunció y la obra fue adquirida por el propia Castelli.

El otro posible inconveniente de la selección que Barr realizó sobre las obras de Jasper Johns expuestas en la galería Castelli, por raro que pueda parecer, provenía de la bandera norteamericana, protagonista absoluto de *Flag* (1954). El relato, como en otros vericuetos de esta rocambolesca trama, vuelve a ser impreciso. Si damos crédito al MoMA:

MoMA's founding director, Alfred H. Barr, Jr., hoped to acquire the piece along with three others from Johns's first solo exhibition, in 1958 at New York's Leo Castelli Gallery. However, the Museum's Committee and Board of Trustees deemed *Flag* to be potentially "unpatriotic." Barr circumvented their objections by asking architect Philip Johnson to acquire the work and donate it to the Museum at a later date.¹⁹⁹ (MoMA, Jasper Johns *Flag*, 2021).

Greg Allen, sin embargo, pone en duda que el comité llegara a plantear sus objeciones a Alfred Barr. Según el periodista del *ARTNews* la decisión de Barr habría sido tomada en previsión a los posibles inconvenientes que el comité pudiera presentarle. Pese a que el resultado hubiera sido el mismo: la ausencia de *Flag* (1954) del museo hasta 1973 en que fue donado. Un detalle, este último, que podría no ser depreciable.

¹⁹⁹ El director fundador del MoMA, Alfred H. Barr, Jr., esperaba adquirir la pieza junto con otras tres pertenecientes a la primera exposición individual de Johns, en 1958 en la Galería Leo Castelli de Nueva York. Sin embargo, el Comité y la Junta de fideicomisarios del Museo consideraron que *Flag* era potencialmente "antipatriótica". Alfred Barr eludió sus objeciones pidiéndole a Philip Johnson, que adquiriera la obra y la donara al Museo en una fecha posterior.

En todo caso lo que es seguro es que la operación de Barr reportó considerables beneficios en forma de reducción fiscal por la donación a su amigo Philip Johnson.

5.3.3.9.6 El gambito capitalista

A la luz de estos datos, incluso si la comisión verdaderamente rechazó *Flag* por “antipatriótica” tal rechazo cabría interpretarse como parte de la maniobra, puesto que, por errado que aparentase ser el criterio de dar un significado político a la pintura, el museo, con ello, había manifestado tener un criterio, cosa que la compra masiva en la exposición de Castelli por parte de Barr en nombre del MoMA ponía seriamente en duda.

Flag (1954) llegó al MoMA en 1973, una fecha insólitamente tardía, si tenemos en cuenta que obras de la siguiente generación pop, mucho más incómodas, colgaban ya en las paredes, la política anticomunista había aflojado su presión, y, lo decisivo: el matrimonio Skull había subastado su colección.

La estrategia puesta en marcha por Castelli en la primera exposición logró de inmediato crear una demanda y encontrar la complicidad de los coleccionistas que, en adelante, trabajarían como promotores de Castelli. Pero ni siguiera la financiación mediante la compra venta incesante de obras, algunas todavía por pintar, hubiera logrado mantener el engranaje a flote de no ser porque la materia prima se ajustaba a la perfección a los parámetros mercantiles.

Ya hemos analizado la importancia de los motivos de la simbología popular que Jasper Johns puso en marcha, corresponde ahora enunciar nuestra primera conclusión: si tales motivos (de la simbología popular) dieron lugar a una corriente artística, el *Pop Art*, fue, fundamentalmente porque podían repetirse como una mercancía de marca acreditada.



Fig. 108. Johns, J. (1954-1955). *Flag* [Pintura encaústica]. MoMA, Nueva York.

La idoneidad del icono popular provenía de su identificación como marca del autor y del movimiento. Este fenómeno sustituía el tradicional criterio estético que otorgaba el máximo valor a la originalidad. Pese a no ser un producto industrial, y conservar el prestigio de su procedencia creativa y manual, la obra de arte, en virtud de esta circulación mercantil, obtenía sus beneficios de un modo idéntico al de las otras marcas.

Aun así, el sistema precisaba de un mecanismo que garantizase que los precios crecieran revalorizando permanentemente el producto. Es en este punto de aceleración del proceso productivo y repercutivo donde sostenemos tuvo lugar el cambio de las condiciones materiales que posibilitó la transvaloración del Discurso capitalista: donde dar se convierte en recibir.

El excelente artículo *The Gallerist's Gambit: Financial Innovation, Tax Law, and the Making of the Contemporary Art Market* (Michael W. Maizels; William E. Foster, 2021) esclarece de forma pormenorizada la diversidad de mecanismos implicados en este gambito llevado a cabo por Leo Castelli, imitado por otros galeristas y que llegó a convertirse en fórmula nuclear de nuestro mercado del arte contemporáneo.

Fundamentalmente la operación consistió en diseñar nuevos dispositivos financieros concebidos para aumentar el valor de los artistas productivos (y en nómina), para lo cual, además del aparato promotor que generase la demanda, era preciso un régimen de reducciones fiscales que incentivase a los compradores. Por último, la estabilidad del sistema debía mantenerse gracias al prestigio de la marca, racionalizando el producto e incrementando de forma sostenible los precios para evitar poner en peligro el conjunto de la maquinaria por sobrecalentamiento del sistema.

Records of the Leo Castelli Gallery, housed at the Smithsonian's Archives of American Art, provide a detailed account of the gallerist's operations and methods. Castelli's correspondence and other files reveal a devoted individual motivated primarily by a genuine drive to achieve the best possible results for his artists. But the records also show Castelli to be a shrewd businessman whose appraisal practices and dealings at times strayed beyond ethical standards and the law. The Castelli gallery files are replete with apparent conflicts of interest,

and even instances of likely deliberate inflation²⁰⁰. (Michael W. Maizels; William E. Foster, 2021, pág. 495).

Las comedidas palabras de Maizels y Foster son la conclusión de un informe muy detallado en el que se incluyen datos precisos de leyes de política fiscal desde 1917, sus reformas en 1964 y durante la administración Reagan, con sus consiguientes reducciones de tasas, así como transacciones de la Galería Castelli con coleccionistas y museos. Es obligado, considerar a Leo Castelli como el principal agente del nuevo modelo de mercado del arte contemporáneo que nosotros enunciamos como Discurso capitalista, cuyo algoritmo Lacan escribe²⁰¹:



Fig. 109. Lacan, J. (1973). *Discurso capitalista* [Esquema]. Conferencia en Milán.

5.4. Parte IV: UN WARHOL EN MI SOPA

5.4.1. Las orillas del pop

5.4.1.1. Costado mercantil

Según Gilles Lipovetsky, la sociedad de consumo registra hasta ya iniciado el siglo XXI, tres etapas. La primera comprendida entre 1880 y el final de la II Guerra Mundial, estaría caracterizada por la aparición de los grandes mercados nacionales gracias a las técnicas de fabricación ininterrumpida que permitirán grandes producciones y gracias, también, a las infraestructuras que facilitaban su distribución. Así mismo, el menor coste de los productos hizo posible el consumo masivo, convirtiendo al viejo cliente en consumidor moderno. “No será ya del vendedor de quien se fie el comprador, sino de la marca”. (Lipovetsky, 2014).

²⁰⁰ Registros de la Galería Leo Castelli, que se encuentran en los archivos del *Smithsonian American Art*, proporcionan una descripción detallada de las operaciones y métodos del gallerista. La correspondencia de Castelli y otros archivos revelan un individuo devoto motivado principalmente por un impulso genuino para lograr los mejores resultados posibles para sus artistas. Los registros también muestran a Castelli como un astuto empresario cuyas prácticas de tasación y los tratos en ocasiones se desviaron más allá de los estándares éticos y la ley. Los archivos de la galería Castelli están repletos de aparentes conflictos de intereses, e incluso casos de probable inflación deliberada.

²⁰¹ Lacan impartió su conferencia de Milán el 12 de mayo de 1973 donde formuló el matema tal y como lo conocemos, pero se refirió al Discurso capitalista también en los Seminarios 16, 17, 18, en “El saber del psicoanálisis”, y en “Radiofonía y televisión”.

Los productos, por su parte, adquirieron en esos días la fisonomía que hoy conocemos. La mercancía a granel, antes despachada por el tendero, es ahora producto envasado, estandarizado y con marca propia que el cliente adquiriría por sí mismo en los estantes del supermercado. Pero, la gran revolución, de la que todavía hoy somos herederos, resulta de un cambio radical en la filosofía del mercado que consiste en vender a bajo precio y obtener un mínimo margen de beneficio. Un proceso posibilitado por el enorme volumen de producción. Lo cual no sería por sí mismo suficiente si no se elaborasen, al mismo tiempo, dispositivos que modificaran los hábitos de los consumidores. El sentimiento de culpa que acompañaba al acto de comprar llevaba arraigado siglos en el cliente y no era fácil que, de la noche a la mañana, la población, cualquiera que fuese su poder adquisitivo, gastara su dinero sin pudor.

La publicidad y los grandes almacenes fueron los dos potentes dispositivos ideados por el capitalismo, en esta primera fase, para que sus masas se hicieran consumidoras. La publicidad, ejercida desde la diversidad de medios disponibles; carteles, anuncios insertos en publicaciones, y más recientemente, en forma de patrocinio de radio, realizó el trabajo de erosión indispensable para vencer las resistencias de una población fustigada por crisis, hambrunas y guerras. Esta tarea pedagógica encontró en los grandes almacenes el campo de acción, el lugar donde efectuar la praxis del consumo. “Los grandes almacenes desencadenaron un proceso de “democratización del deseo”. (Lipovetsky, 2014, pág. 27).

Tras la Segunda Guerra Mundial, que, por un lado, había puesto sus mecanismos industriales a toda máquina y por otro había sumido a los habitantes de los países implicados en la contienda en una profunda depresión económica y anímica, inicia, según Lipovetsky, una segunda fase de la economía de consumo que, pese a continuar explotando los dispositivos y métodos de la fase anterior, registraba mutaciones “cuya radicalidad propicia a la ruptura cultural no se subrayará nunca como es debido”. (Lipovetsky, 2014, pág. 27). El perfeccionamiento del proceso de esta economía consumista trajo lo que hemos conocido como “sociedad de la abundancia”, siendo sus productos estrella el automóvil, los electrodomésticos y la televisión.

Tres importantes novedades conforman esta nueva fase. La primera involucra a los costes de fabricación, la segunda al perfil del consumidor y la tercera al modo de pago. En la línea de lo ya planteado en su primera fase, los productores de mercancías concentran su esfuerzo en lograr los precios más bajos del mercado. Los hasta el momento tímidos métodos del marketing afinan sus estudios y expanden su campo de actividad alcanzando a toda clase de consumidores mediante la segmentación.

Pero esta sociedad híper estimulada por la mercadotecnia no habría podido satisfacer sus deseos de no haberse ideado un medio de pago en diferido que libraba provisionalmente a la población de los apremios económicos que la vida diaria le exigía. Las letras ofrecían a los consumidores adquirir el objeto de deseo ahora y pagar mañana, promoviendo, con ello, una especie de segundo grado democrático, al redistribuir entre la población, con independencia de su poder adquisitivo, la posibilidad de consumir casi cualquier mercancía.

Sin embargo, por tentadora que pudiera resultar la invitación al consumo masivo, el proceso hubo de superar mandamientos casi ancestrales, arraigados en creencias que recomendaban el ahorro, el control moral, la discreción. Como una mercancía más, ésta de orden simbólico, los mecanismos de la economía de consumo, construyeron entonces y ubicaron en la superestructura, una mitología nueva que acallaba las voces interiores de las viejas conciencias: la mitología de la profesión.

La sociedad de consumo de esta fase se presenta, según Lipovetsky, simultáneamente como una utopía realizada y por realizar, debido a que el bienestar no es completo, sino que puede y debe ser mejorado. “Es un tipo de sociedad en el que la seducción reemplaza a la coerción, el hedonismo al deber, el gasto al ahorro, el humor a la solemnidad, la liberación a la represión, el presente a las promesas del futuro”. (Lipovetsky, 2014, pág. 31).

Esta fase, siempre siguiendo a Lipovetsky, concluiría a finales de los 60, dando lugar a la etapa en la que actualmente nos encontramos, caracterizada por una “búsqueda de la felicidad privada”. Los consumidores de esta etapa habríamos avanzado, en nuestro goce hedonista, al soltar el lastre de necesidad

de apariencia. Si en la fase II el placer de comprar no se había desinhibido por completo de su carga simbólica social de la apariencia que la mercancía representaba, en esta última fase, domina ya la pura experiencia placentera. El sesgo distintivo sigue siendo objeto de deseo del consumidor y el fabricante lo promueve en sus productos, pero el valor de la marca se organiza de un modo diferente.

Es evidente que el esnobismo, el deseo de brillar, de darse aires y diferenciarse no ha desaparecido en absoluto, pero el tropismo hacia las marcas superiores no se basa ya predominantemente en el deseo de reconocimiento social sino en el placer narcisista de sentir cierta distancia respecto de lo ordinario, alimentando una imagen positiva de sí para sí. (Lipovetsky, 2014, pág. 42).

Retornando al ámbito concreto de la sociedad de consumo norteamericana, llama la atención hasta qué punto los rasgos correspondientes a la segunda fase coinciden con los elementos distintivos del *pop art*, lo que nos exige comprobar en qué medida sus productos artísticos no son simple y llanamente consumibles.

5.4.1.2. Costado estético

De todas las corrientes artísticas que tuvieron lugar en el siglo XX la más fácilmente reconocible por el público general es, sin duda, el *Pop Art*. Las marcas de comerciales y los electrodomésticos, automóviles y productos de consumo que protagonizan las obras, como todo el mundo sabe, son la razón de este fenómeno de fácil identificación y simpatía por parte del público.

Este rasgo emblemático de la iconografía pop, cuyo *obstinato* parece ser la ausencia total de anécdota instituye el eje del enjuiciamiento crítico. El analista se enfrenta al hecho de que el arte pop se caracteriza por ser muy visible y masivo, eso explica tanto sus motivos, como sus colores y sus técnicas. Por contra, el crítico observa tanto la ausencia de tema como el hecho de que las obras son realizadas de manera tal que no necesitan ninguna clase de habilidad por parte de su ejecutor, ya que el sello personal constituye un hándicap al

objetivo de completa identificación propia del pop. Lo admirable no es la manualidad sino la técnica puesta al servicio de sus iconos que aparecen impolutos gracias a que no se dejan tematizar.

El análisis del pop exige además situar el movimiento en el contexto de una diversidad riquísima de manifestaciones artísticas que en paralelo se están produciendo. Ya se ha comprobado los limitados resultados que se obtienen de la comparación del pop y del expresionismo abstracto, de manera que trataremos de no incurrir en un reduccionismo igualmente condenable.

Recordemos que nuestra actual idea del *pop art* proviene fundamentalmente de la prensa y la crítica. La hemeroteca nos permite ver las diferentes consideraciones que se fue dando a sus artistas. En general no tuvo tantos detractores como el expresionismo abstracto debido a que la prensa aprendió las ventajas de prestar apoyo a lo nuevo si no quería correrse el riesgo de ser tachado de conservador. La mayor parte de las descalificaciones asociaban el estilo a un comportamiento adolescente. Estos críticos atacaban al artista llamándole “masticador de chicle” y cosas semejantes.

Aunque el mundo del arte serio se resistió a abrirles sus puertas, el espíritu pop contaba desde el principio con la simpatía de la población porque era accesible y conectaba con una cultura ya incardinada, entre cuyos rasgos además se encontraba la excitante liberación sexual y el hedonismo consumista. Algunos de sus principales comentaristas fueron compañeros de estudios de los creadores, arrastrados a relatar lo que pasaba a su alrededor. Distinguir en medio del ajetreo y la creatividad de los artistas de aquellos días los rasgos distintivos del *Pop Art* no era posible en tanto en cuanto no hubiera un sitio para ellos definido por el mercado.

Adviértase que hay artistas pop y artistas con obras pop. El artista pop a menudo es presentado como un creador multidisciplinar pero no para incluir todas sus obras en el repertorio pop sino para subrayar que sus obras pop son piezas de arte efectuadas por un creador inmerso en la vida y en su tiempo. La artista e historiadora del arte Suzi Gablik, amiga personal de Jasper Johns y

Rauschenberg, testigo de la irrupción del movimiento, especifica en los siguientes términos los límites temáticos y estilísticos del *Pop Art*:

That is to say, concrete and legible images where colour tends to be flat, emblematic, and impersonally applied, and where the iconography is extremely explicit and usually unified in a single, non-relational image. Certain artists, like Rauschenberg and Rivers, have not been stressed, since their work runs counter to this view, insofar as it is a hybrid form of Pop. Their subject matter often overlaps, but the style is more painterly, diffuse and multi-evocative, whereas the real dynamic of Pop is best realized when style and subject merge in a single, unified Gestalt.²⁰² (Suzi Gablik & Russell, 1969, pág. 11).

5.4.1.3. Orilla europea, orilla norteamericana



Fig. 110. Paolozzi, E. (1947). *I was a Rich Man's Plaything* [Collage]. Tate Gallery, Londres.

Otras de las peculiaridades asombrosas del *Pop Art* es que tiene dos lugares de origen simultáneos, independientes y muy distantes UK y EE. UU. La historia del arte suele señalar al escocés Eduardo Paolozzi como el primer artista pop de la historia, fama bien merecida, ya que, si observamos su *collage* realizado en 1947 *I was a rich man's plaything* no podemos por menos de reconocer allí los elementos fundacionales de este movimiento.

Esta investigación, salvo con alguna excepción, no se ocupará de este grupo de artistas británicos ni de su mercado, pero sí de aquellos que entraron en el circuito norteamericano ya sea porque se trasladaron a Norteamérica a producir su obra, ya porque formaron parte de la nómina de los galeristas norteamericanos a los que nos referiremos.

²⁰² Es decir, imágenes concretas y legibles donde el color tiende a ser plano, emblemático y aplicado de manera impersonal, y donde la iconografía es sumamente explícita y habitualmente unificada en una sola imagen no relacional. Ciertos artistas, como Rauschenberg y Rivers, no se han destacado (en el catálogo a que pertenece este texto), ya que su trabajo se opone a esta visión, en la medida en que crean formas híbridas de Pop. Su tema a menudo sobrevuela, y el estilo es más pictórico, difuso y multívoco, a diferencia del pop que obtiene sus mejores resultados cuando el estilo y el tema se fusionan en una sola Gestalt unificada.

Las coincidencias entre obras producidas en UK y EE. UU. son abundantes y en ocasiones demasiado asombrosas. El libro de Lippard continúa siendo la obra de referencia de este tema gracias a la colaboración de especialistas en sus respectivos territorios como Lawrence Alloway y la propia Lucy Lippard que estuvo involucrada en primera fila en el surgimiento del pop, del arte conceptual y de los minimalismos. Es preciso señalar sobre el movimiento en UK, que su desarrollo fue ligeramente anterior en sus primeros momentos, al de EE. UU., debido a que:

Entre 1949 y 1951 tuvo lugar en Inglaterra un importante movimiento en dirección al pop art. Fue este periodo en que Francis Bacon comenzó a usar la fotografía en su pintura. Por ejemplo, transformó en una serie de cabezas vociferantes una imagen de la película *El acorazado Potemkin*. (...) Aunque mezclada con otros elementos, la referencia fotográfica llamó mucho la atención entonces. (Lippard, 1993, pág. 28).

Los rasgos generales de ambas orillas del pop, no obstante, son comunes, pero como toda generalización esta es nada más orientativa. El papel y la clasificación que dichos rasgos han jugado en las obras de los distintos autores, no obstante, dista mucho de haber sido analizado detenidamente.

De entre los análisis realizados sobre el tema, uno de los más destacados sigue siendo el realizado por Simón Marchán Fiz en su clásico *Del arte de objeto al arte de concepto*. En él establece:

El repertorio iconográfico del «pop» se ha insertado en un sistema de temas convencionalizados que no ha dependido del mismo arte sino de las sociedades en donde éste ha afluído. (Marchán Fiz, 1994, pág. 42).

Y en base a ello:

De todo ello resulta que la comprensión de las mismas exige un conocimiento del contexto concreto, en donde han ido aflorando, y tiene como nota común el recurso a tópicos, prototipos y estereotipos. A continuación, esbozo algunas unidades temáticas de iconografía recurrente en el «pop» Símbolos del «status». (Ibid.).

Lo que le permite establecer las siguientes unidades temáticas:

- Símbolos del “status”: “Automóviles, objetos domésticos, alimentos, viviendas, etc. Cada uno de estos objetos se convierte en un símbolo portátil de la situación de un individuo o de una comunidad”. (Ibid.)
- Los comerciales: recurso a los medios de publicidad y propaganda de los productos “que pueden elevar el «status» social”. (Ibid).
- Los símbolos técnicos: “En muchas de estas obras es frecuente la interacción continua entre sueños de deseos de la ciencia-ficción y el progreso técnico del hecho científico”. (Ibid).
- Los mitos de masas: héroe mítico que la sociedad de masas renueva mediante los *mass media*. Suelen ser jóvenes procedentes de ámbitos diversos: cine, deporte, música, etc. Y también héroes de cómic.
- La simbología sexual; “El «pop» ha introducido numerosas situaciones sexuales en sus obras, pero bajo la impronta de la conversión de lo erótico y sexual en algo estético. En el «pop» no encontramos pornografía”. (Ibid).
- Síntesis mixtas: “panoramas generales de nuestra época”. (Ibid).

Aparte de estas unidades temáticas Marchán identifica unas notas comunes, a saber:

- Redundancia.
- Carácter obsolecente.
- Semiótica connotativa.

La clasificación de Merchan nos permite comprender lo que ha quedado dentro del pop y qué cosas han sido vetadas. Aunque el motivo aparente es, en un principio, el tratamiento feliz, consumista y sin comentarios explícitos, a medida que la investigación nos muestra autores que trabajaban con temáticas semejantes y sin embargo fueron asilados del movimiento, encontramos que debemos aplicar otras categorías que fundamenten las razones de pertenencia e inclusión en la corriente pop.

A la compilación categorial de referencia exclusiva a la interioridad de sus lenguajes, nosotros añadiremos la exterioridad del mercado que impondrá condiciones tanto a sus productos, como a sus consumidores. Condiciones, como veremos enseguida, de las que aparentemente todos serán beneficiarios.

5.4.1.4. **El estatus del placer**

Como hoy, todavía más los objetos de consumo de los años 60 aportaban estatus. Sin duda, la publicidad contribuyó a dotar a los productos de prestigio social, sin embargo, lo característico del periodo ya no es el “efecto Veblen”²⁰³. Lo que nos permite identificar este periodo es precisamente lo contrario: la democratización del consumo gracias a su bajo precio y, en consecuencia, la igualación de la población al hacer accesibles las mismas cosas a todas las clases. Como dice Lipovetsky, la sociedad de consumo de estos años está regida por una “combinación de dos lógicas heterogéneas, la carrera por la estima y la carrera del placer”. (Lipovetsky, 2014, pág. 35).

Hemos de preguntarnos, por lo tanto, si la oscilante ironía que destilan en mayor o menor medida las obras pop es aporte exclusivo de los autores o, por el contrario, proviene de la ambigüedad de la lógica de consumo. El supuesto, en todo caso, no negaría el proceso simbólico efectuado al hacer salir al objeto de consumo de su lugar, sólo que el papel del autor, en este caso, no habría consistido en ninguna clase de intervención irónica o crítica, sino que se habría limitado a aportar la distancia cínica necesaria para que el público iniciase su reflexión acusando esa ambigüedad.

²⁰³ “El efecto Veblen” consiste en el aumento de venta y demanda de un producto cuando este experimenta una importante subida de precio.

La máxima del *Pop Art* podría enunciarse del siguiente modo: motivos, objetos y símbolos de la sociedad de consumo se convierten en el repertorio de obras de arte, que asumen, a su vez, las técnicas propias de la ilustración, y los procedimientos mecánicos de reproducción propios de la publicidad y la prensa.

Procedimientos, todos ellos, excluidos hasta el momento de las Bellas Artes.



Fig. 111. Rosequist, J. (1960-1964). *President elect* [Pintura]. Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne/Centre de Création Industrielle, Paris.

5.4.1.5. Predicadores del pop

James Rosenquist, por ejemplo, usa pintura y la pone sobre el lienzo, y allí vemos representaciones, pero son realizadas bajo el supuesto del cartelismo. Sus descomunales lienzos constituyen una exigencia de reconocimiento a las instituciones académicas para con las prácticas pictóricas de gran tamaño, limitadas hasta el momento al servicio de las marcas comerciales.

Originario de Dakota del Norte, James Rosenquist, tras tomar algunas clases de arte en el *Minneapolis Institute of Art*, estudió pintura en 1952 y 1954 con el pintor modernista Cameron Booth, en la Universidad de Minnesota. Una vez en Nueva York, Rosenquist continuó su formación en la *Art Students League* donde permaneció desde 1955 hasta 1959. Recibió clases de George Grosz y conoció a Robert Indiana que entonces empezaba a despuntar como artista pop. Paralelamente, Rosenquist, entre 1957 y 1960 se ganó la vida como escaparatista y pintor de vallas publicitarias por toda la ciudad de Nueva York, lo que supuso una experiencia decisiva para el desarrollo de su estilo.

Si bien James Rosenquist no es un artista urbano, ni un muralista, su obra trasluce el deseo de ocupar la galería. El movimiento pop pone en riesgo su

pretensión de ser admitido con honores en los templos del arte. Por eso



Fig. 112. Warhol, A. (1955). Anuncio de Zapatos Palizzio [Dibujo]. Colección particular.

Rosenquist no pinta las paredes de la galería ni los muros de la calle, sino que cuelga convencionalmente el lienzo en la galería limitando la *manera* de la valla publicitaria estilísticamente. La conservación del lenguaje a reivindicar es clave, pero sin que ello impida su traslado mercantil a su dispositivo expendedor.

Merece la pena detenerse a comparar el arte publicitario con firma de Warhol a lo largo de la década de los 50 con las grandes vallas publicitarias sin firma en las que trabajó Rosenquist.

A diferencia de los carteles, las vallas publicitarias que empezaron a surgir terminada la Segunda Guerra Mundial, gracias al desarrollo de grúas que posibilitaban su instalación en altura, estaban hechas para ser vistas a larga distancia.

Warhol, por el contrario, había obtenido un gran reconocimiento por sus delicados dibujos. Pero descubrió que, para ser reconocido como artista pop, tenía que renunciar a su estilo como dibujante publicitario. A este proceso contribuyeron de forma explícita galeristas y críticos que así se lo recomendaron. Concretamente tres influyentes personas le encomendaron limpiar de gestualidad su pintura: el cineasta y representante de artistas Emile de Antonio, Ivan Karp, mano derecha de Castelli, y el joven Henry Geldzahler quien llegaría a ser el primero y más famoso comisario de arte contemporáneo del *Metropolitan Museum of Art* de Nueva York. Tendremos ocasión de verlo en detalle cuando nos adentremos en su obra.

El contraste entre ambas modalidades de publicidad debe ser tenido en cuenta. El lenguaje publicitario que asumen los artistas pop no se interesa por

los objetos sino por los deseos asociados a ellos, relación recién descubierta por la publicidad y que el arte pop casi siempre reportaba sin más.

Roy Lichtenstein es la excepción que confirma la regla. Nacido en Nueva York, fue el primero de los dos hijos de una familia judía de clase media alta. Sus padres inculcaron en él, desde su niñez, el amor por el arte y la música. Desde muy pequeño acudió a museos y se interesó por el arte europeo. Obtuvo su título en bellas artes en la Universidad de Ohio. A finales de la década de los 50, realizó sus primeras pinturas de estilo expresionista abstracto. Llevaba ya casado más de diez años y era padre cuando se interesó por los dibujos infantiles aparecidos en los chicles y en forma de tiras en los periódicos. El hallazgo le llevó a abandonar el expresionismo abstracto y dar un brusco giro estilístico que todavía trae de cabeza a más de un historiador del arte.

Aunque Andy Warhol nunca lo hizo público, algunas personas próximas a él, en los años de comienzo de la década de los 60, revelaron que Lichtenstein tomó la idea de trasladar al lienzo viñetas de cómic y anuncios de la exposición de las pinturas de Warhol en los escaparates de *Bonwit Teller*. Sin embargo, no existen pruebas concluyentes de que así fuera. Lo cierto es que fue Lichtenstein quien firmó con Castelli primero y quien apareció ante público y crítica como el primer artista que llevó al lienzo una viñeta.

La sospechosamente llamativa coincidencia, a los comienzos de sus carreras, de los motivos escogidos simultáneamente por Lichtenstein y Warhol, tiene un elemento en común determinante: el deseo de pintar. Las obras de ambos pertenecen enteramente a la tradición pictórica. La tarea realizada como artistas de estos autores en aquellos trabajos no traslada de manera impersonal al gran soporte los dibujos impresos de periódicos. Ni tampoco el logro de estos artistas consistió simplemente en colocar en el salón de los mayores los dibujos que entretenían a los niños. Warhol y Lichtenstein pintan lo que aman. Exaltan, al pintarla, la hipnótica ensoñación de la viñeta. En segundo lugar, exploran lo que ese reto exige al lenguaje pictórico.

Es preciso, además, subrayar que a Lichtenstein le interesa mucho más la forma que el contenido, de ahí que pronto abandonase los anuncios y se centrase en los recursos pictóricos del cómic. Basta contemplar el diálogo de Lichtenstein con Picasso o Matisse para acusar que su investigación se desarrolla en el contexto del lenguaje de la pintura. La viñeta y la cuatricromía aportan a Lichtenstein un código desde el que aventurarse con su propia voz el espacio pictórico. Tras inaugurarla, Warhol abandonó esa vía, como sabemos, tan pronto Lichtenstein fichó por Castelli.



Fig. 113. Lichtenstein, R. (1963). *Woman with Flowered Hat* [Serigrafía sobre lienzo]. Colección de Laurence Graff.

Aunque hay incluso quien llega a confundir los primeros trabajos de Warhol con los de Lichtenstein ambos pertenecen a tradiciones diferentes y sus actitudes son radicalmente opuestas. En realidad, Lichtenstein continúa la investigación cubista emprendida por Cézanne y Picasso, manteniendo su pintura en el límite de la modernidad, trabajando los colores a partir de los puntos *Ben-Day*.²⁰⁴ No hay una preocupación por la naturaleza del color. El autor se sirve de un procedimiento para llevar al lienzo el efecto de la cuatricromía. Habría que situarlo, por lo tanto, en el polo opuesto a Georges Seurat, quien llegó al puntillismo como consecuencia de una investigación de la luz. En este sentido a Lichtenstein podríamos encajarlo con toda justicia en la definición realizada por Peter Bürger como un neofigurativista:

El cubismo es sobre todo un neofigurativismo, apoyado en un sistema de convenciones distinto del impresionista por el fundamento intelectual de su mirada; pero no menos dependiente de la realidad representada y del propio cometido subalterno de la pintura respecto a lo que existe en su exterior: renueva

²⁰⁴ Se trata de una técnica de impresión que toma su nombre del apellido de su inventor Benjamin Henry Day, el cual puso en práctica este procedimiento en 1879. El procedimiento continuó utilizándose hasta la aparición de los métodos digitales. Los puntos *Ben Day* se limitan a los colores básicos de la cuatricromía: cian, magenta amarillo y negro, cuya combinación da lugar al resto de los colores.

su utillaje lo necesario para hacer verosímil el nuevo punto de vista acerca de las cosas, pero su misión sigue siendo fundamentalmente narrativa. (Bürger, 1987, pág. 16).

Warhol, en cambio, que envidiaba de Picasso principalmente su prolificidad, pero prefería a Matisse por su ligereza, era un artista multidisciplinar, el arquetipo de la postmodernidad. Como vemos, la problemática sobre la definición de la vanguardia anida en el interior del *Pop Art* sin que ni siquiera pueda llegarse a un acuerdo si autores tan semejantes a primera vista como Lichtenstein y Warhol se hallen del mismo lado de modernidad.

Claes Oldenburg es a la escultura lo que Rosenquist a la pintura, con la diferencia de que el primero no provenía de la escultura efímera, sino que adoptó de forma muy personal e irónica los métodos y materiales de los formatos escenográficos para revestirlos de la dignidad antes exclusiva del bronce y el mármol.

Aunque nacionalizado estadounidense, Claes Oldenburg nació en Estocolmo donde transcurrió su infancia hasta su traslado a Nueva York y luego a Chicago, graduándose allí en la *Latin School*. Hijo de diplomático, el joven Claes estudió también en la universidad de Yale para regresar a comienzos de la década de los 50 a Chicago donde por fin se decantaría por el arte, estudiando en *Art Institute of Chicago* en 1954.

Un par de años más tarde se trasladó a Nueva York donde tomó contacto con una escena ya notablemente distanciada del expresionismo abstracto, entre cuyos principales agitadores se encontraban los padres del *happening* y futuros amigos de Claes: Jim Dine y Allan Kaprow. La trayectoria y evolución de Oldenburg, desde el *happening* y la performance hasta las grandes esculturas al aire libre, es una oportunidad más para observar hasta qué punto el pop fue una corriente censora que refinó cuanto pudo todo signo extraño a la marca. Con todo, Oldenburg encontró en el arte público un género mayor en el que integrar sus esculturas blandas, de las que hizo su primera exposición en la *Green Gallery* en 1962, y sus objetos gigantes que supieron adaptarse y renovar la obsoleta concepción del arte público.

Desde sus primeros trabajos, Oldenburg evidenció su interés por llevar a cabo una crítica social satírica a través de la réplica escultórica de productos de consumo, sobre todo alimenticios, como helados, chocolatinas, pasteles, pero



Fig. 114. Oldenburg, C. (1961-1962). *Pastry Case, I* [Escultura]. MoMA, Nueva York.

también otros artículos como ropa. Al principio las obras realizadas en escayola pintada explotaban las formas desaliñadas a las que tan bien se prestaba el material, adelantándose al aspecto de algunas obras de *arte povera*. En 1961 abrió en Manhattan, en *Lower East Side*, una tienda que vendía, como si de productos de consumo ordinario se tratase, esculturas de ropa interior, pasteles de arándanos hechos de yeso pintado etc. La propuesta fue reveladora para codificar los principios del *Pop Art* en Nueva York.

Más tarde Claes Oldenburg encontró un filón en otros materiales como la goma espuma, que le permitió amentar el tamaño de las piezas y realizar lo que hoy conocemos como su escultura blanda. Su exposición *The Store* en el *Lower East* sumió a Warhol en una depresión de la que fueron testigos varios amigos del artista que se lamentaba de que no se le hubiera ocurrido a él hacer algo así.

Con lo dicho hasta aquí creemos haber dejado bien sentada la idea de que el pop no se interesa ni por los objetos ni por la pintura de los mismos, sino por las estrategias de la representación del deseo. Este es su distintivo. Por supuesto, no se trata de nada nuevo. Lo que lo hace distinto es el cruce de tradiciones de las que mana y la actitud de los artistas respecto de la obra, el público, el valor material y el significado.

5.4.1.6. **Disney: el gran animador**

A la cabeza de la tradición cultural genuinamente norteamericana del siglo XX tiene su lugar Walt Disney. La deuda del pop en particular y de la cultura norteamericana en general con Disney es inmensa, hasta el extremo que la marca ha absorbido, con el transcurso de los años, arsenales culturales totalmente ajenos a los códigos morales y modos de producción de la firma, como la factoría de George Lucas o la editorial de cómic Marvel. El hecho no es insignificante, y a la vista de los acontecimientos, habría que preguntarse si no es hora de evaluar también la deuda que la macro marca tiene con el diverso material del que se ha hecho cargo mediante la elaboración o la directa apropiación.²⁰⁵

El semblante de EE. UU. hubiera sido otro sin Disney. El genial dibujante y agudo magnate logró convertir la felicidad y el mundo infantil en un gozo universal, aportando una carga balsámica a la población en el difícil periodo que siguió a la Depresión. Disney fue el modelo reconocido de Warhol en muchos sentidos. Como artista, como ciudadano hecho a sí mismo y como emprendedor, que rompió las fronteras de arte e industria.

El modelo de negocio que Disney planteó era diferente al de Hollywood. Influyó a galeristas y directores de museos ya que, en definitiva, proponía escenografías y modos de visitarlas. Muchas de las esculturas de gran escala de Oldenburg de los últimos años encajarían perfectamente en cualquiera de las instalaciones Disney. No sería improbable que en un futuro no muy lejano la marca adquiriese alguna obra pop para decorar uno de sus grandes parques.

Walt Disney tal vez sea el artista norteamericano más famoso del mundo. Sus proezas empresariales, sus criaturas y sus logros creativos son sobradamente conocidos. A los efectos de nuestra investigación nos limitaremos a comentar que, tras numerosas bancarrotas hasta conseguir una provisional estabilidad con sus estudios de animación, Walt Disney, inició la producción en

²⁰⁵ Recordemos sólo el caso de la película francesa *Alicia en el país de las maravillas*, de 1949 dirigida por Dallas Bower, producida por el marionetista y animador de *stop motion* Lou Bunin, cuyo estreno en EE. UU. fue vetado por Disney debido a que esta poseía los derechos del libro de Lewis Carroll y en realidad Disney no quería que otra película hiciera sombra a la versión que ellos iban a estrenar en 1951.

1934 del que sería el primer largometraje de animación en color con sonido, *Blancanieves y los siete enanitos*, estrenado en 1937, convirtiéndose en el mayor éxito comercial de 1938.

Tras la Segunda Guerra Mundial Walt Disney, que había ido radicalizando su posición política de demócrata a republicano, fue uno de los fundadores de la Alianza Cinematográfica para la Preservación de los Ideales Estadounidenses. Y en 1947 testificó ante el Comité de Actividades Antiestadounidenses contra antiguos empleados suyos acusándoles de comunistas. A comienzos de la década de los 50, Disney inició la búsqueda para llevar a cabo su ansiado proyecto del parque de atracciones. Contrató a ingenieros, diseñadores e incluyó en su proyecto todas las mejoras posibles sobre los parques ya existentes. Finalmente, el parque se emplazó en California, a no mucha distancia de los estudios de animación. En 1955 la inauguración de *Disneyland* fue televisada por la ABC y vista por 70 millones de televidentes.

A comienzos de los sesenta el éxito de Disney se hallaba en plena efervescencia. Su idealización de la niñez daba nuevos frutos en forma de películas de animación, imagen real, programas de televisión, personajes, gamas cromáticas... Aunque la película más influyente, para muchos de los niños que luego serían artistas de la generación pop, fue *El Mago de Hoz* (1939), de Victor Fleming, sin duda fue *Mary Poppins* (1964) de Robert Stevenson, la que distribuyó por todo el mundo puritanismo de color pop.

5.4.1.7. **Publicidad y deseo**

Sin entrar en un análisis profundo de la evolución de la publicidad en la era del capitalismo industrial y los cambios que caracterizaron estas estrategias al comienzo de la era posindustrial, debemos, al menos, mencionar dos aspectos relevantes a nuestra investigación. El primero atañe a la presunta influencia del arte de vanguardia sobre la concepción postindustrial de la publicidad, y el segundo a los orígenes del vínculo entre producto y deseo.

Algunos estudiosos atribuyen una influencia directa del surrealismo sobre la publicidad. La hipótesis sostiene que habría sido el surrealismo quien

mostraría la potencia sugestiva del objeto como artefacto onírico agente de la realización del deseo. En tal caso, habría que extender la deuda de la publicidad postindustrial a la teoría psicoanalítica. El elemento clave para la cosificación de la mujer, según dichos estudiosos, habría sido el maniquí.

El movimiento surrealista con su identificación de la mujer con un maniquí, había dado los primeros pasos hacia la representación de la mujer como objeto. (Gual, 2021, pág. 10).

La relación del surrealismo con la figura femenina merece una atención mucho más extensa de lo que podemos dispensar aquí. Sin embargo, hay que protestar contra generalizaciones como la anteriormente citada. Los tratamientos en relación con el maniquí de los artistas surrealistas fueron muy diversos, y ni mucho menos identificando estos exclusivamente con la figura de la mujer. Como preliminar a la discusión se impone una aclaración sobre los distintos tipos de maniqués.

Quienes afirman que los surrealistas toman el maniquí del escaparate ignoran o desdeñan el mito de Pigmalión y toda la tradición en la que se funda y que da lugar a numerosas obras literarias, escultóricas y pictóricas, surgidas en culturas diversas, de las que cabe mencionar *Pinocho*, *El Golem* o *Frankenstein*. Con ello queremos señalar que la relación del artista con la figura inanimada, sintetizada en el maniquí, en no pocos casos, de creador con criatura, con el múltiple abanico sentimental que ello pueda conllevar es tal vez tan antigua como el propio arte.

En este sentido conviene señalar que el maniquí comercial fue primeramente un instrumento del oficio de sastre, carente de cabeza y extremidades, empleado para realizar los patrones de los trajes. El busto adquirió un lugar desatacado en el sector como consecuencia del incremento experimentado por la confección durante la revolución industrial. Su primer desarrollo se debe a un joven escultor llamado Frédéric Stockman quien fabricó en 1867 un busto con papel maché, estandarizando con ello ciertos tallajes. Los bustos de Stockman facilitaron tanto el trabajo de sastrería que, en 1900, su empresa llegaría a vender en un sólo año cerca de 30.000.

La segunda parte de la historia acontece con la fusión de Stockman con la empresa Siegel, dedicada a la fabricación de perchas. Ambas compañías se asociaron y montaron su fábrica en París. La unión de ambos utensilios, junto a la necesidad de mostrar la prenda de vestir de una forma atractiva en las tiendas, dio lugar al maniquí comercial.



Fig. 115. Beeton, A. (c.1929). *Composing* [Pintura]. Colección particular.

No obstante, desde el Renacimiento, pintores y escultores venían recurriendo a maniquíes que tomaban como referencia para encajar sus figuras en lienzos y yesos. Estos pequeños muñecos, cuyas articulaciones permiten adoptar diferentes posturas, protagonizaron muchas pinturas. El alcance comercial de sus productos era más discreto pero algunos talleres lograron gran reputación por la delicadeza de sus muñecos, es el caso de las figuras realizadas en el taller del francés Paul Huot. El pintor británico Alan Beeton realizó una sugerente serie en 1929 con ellos como protagonistas.

Unos años antes, Giorgio de Chirico ya había adoptado el maniquí como figura central de su pintura metafísica. Estos maniquíes carecen generalmente de identidad sexual y es justamente debido a la carencia de impulso dionisiaco que representan la melancolía de lo humano en tiempos nihilistas. Otro artista asociado al surrealismo, el polaco Hans Bellmer, en cambio, sí centró su atención en la sexualidad del maniquí, explorando las relaciones sadomasoquistas sugeridas de mutilaciones y sometimiento de lo femenino.²⁰⁶

²⁰⁶ El machismo que dominó la práctica totalidad de los movimientos de vanguardia también estuvo muy presente en el grupo surrealista, si bien a partir de 1940, las mujeres comenzaron a salir del segundo plano. En los últimos tiempos se han realizado varias exposiciones de mujeres artistas surrealistas, una de las más interesantes de los últimos años ha sido: *Mujeres fantásticas: Los mundos surrealistas desde Meret Oppenheim a Frida Kahlo*, en El Schirn Kunsthalle de Frankfurt, en febrero del 2020. La muestra incluyó 260 piezas de 34 artistas: Remedios Varo, Eileen Agar, Lola Álvarez Bravo, Rachel Baes, Louise Bourgeois, Emmy Bridgwater, Claude Cahun, Leonora Carrington, Ithell Colquhoun, Maya Deren, Germaine Dulac, Nusch Éluard, Leonor Fini, Jane Graverol, Valentine Hugo, Frida Kahlo, Greta Knutson, Jacqueline Lamba, Sheila Legge, Dora Maar, Emila Medková, Lee Miller, Suzanne Muzard, Meret Oppenheim, Valentine Penrose, Alice Rahon, Edith Rimmington, Kay Sage, Sophie Taeuber-Arp, Jeannette Tanguy, Dorothea Tanning, Bridget Tichenor, Toyen y Unica Zürn.

Para comprender las relaciones entre el surrealismo y el maniquí ha de tenerse en cuenta además las pretensiones del movimiento. El surrealismo

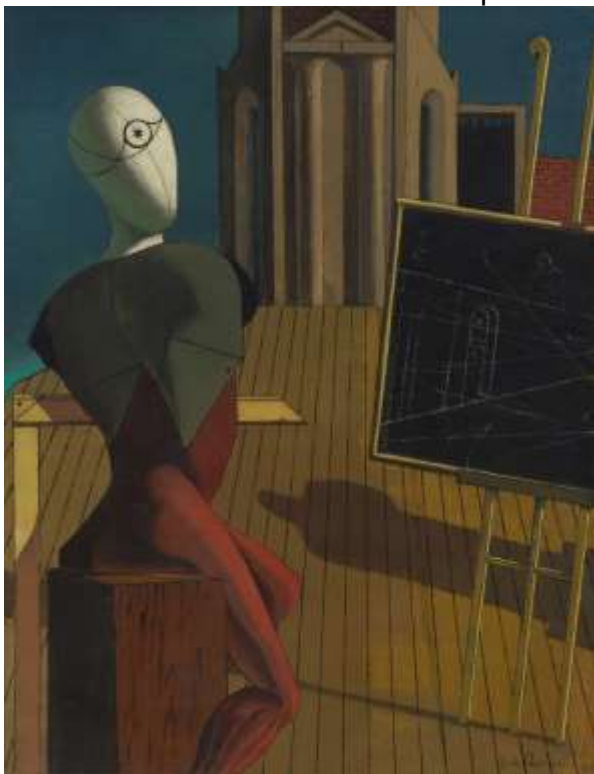


Fig. 116. De Chirico, G. (1914-1915). *El vidente* [Pintura]. MoMA, Nueva York.

posiblemente sea la corriente de vanguardia que más documentación ha generado y, sin lugar a dudas, la que mejor ha sabido teorizarse. Aunque sus manifiestos no son, ni de lejos, la voz de cada uno de los artistas que militaron en el movimiento, acudiremos a la figura aglutinante de André Breton para dar dos pinceladas sobre el tema.

El surrealismo exaltaba lo maravilloso. Su pretensión, mediante el sueño y la fantasía, era liberarse de la tiranía del realismo racionalista, entendido este como

una moral decadente. Sobre esta base se van acomodando distintas expresiones artísticas. En algunas de ellas tiene un papel protagonista el maniquí a través del cual se tendría acceso a lo maravilloso. Breton lo expresa del siguiente modo:

Lo maravilloso no es igual en todas las épocas; participa oscuramente de una especie de revelación general de la que sólo nos llega algún detalle: las ruinas románticas, el maniquí moderno o cualquier otro símbolo capaz de conmover la sensibilidad del hombre durante cierto tiempo. (Breton, 2001, pág. 33).

El maniquí, por tanto, poco tiene que ver con la genitalidad del género, ni acaso con la especie humana. Se trata de uno de los escasos seres mitológicos a los que la modernidad dió a luz y no ha podido asesinar todavía.

El maniquí de Giorgio de Chirico forma parte de la estirpe del centauro, del cíclope que los simbolistas habían puesto en circulación, a través de artistas como Arnold Böcklin u Odilon Redon. Breton identifica al maniquí que protagoniza el cuadro de Giorgio de Chirico, *El vidente*, con el hombre común de

su tiempo: “El hombre contemporáneo, en su alienación, su suficiencia, su total retraimiento en sí mismo”. (Bonnet, 1975).

Otras pinturas como la celeberrima *Las musas inquietantes* (1917-19), presenta a las musas Talía y Melpómene, de la comedia y tragedia respectivamente, como seres híbridos que combinan elementos del maniquí con otros de la estatuaria griega. El *rigor mortis* libidinal de las musas es subrayado en Melpómene, que en lugar de extremidades inferiores descansa su torso sobre un fuste jónico.

El ser maravilloso, medio vivo, medio sin vida, puesto en evidencia por los surrealistas, tuvo su efecto en la publicidad y en el pop. No es necesario recurrir al caso estrafalario de Dalí, quien explotó mejor que nadie los escaparates de mediados de los años 40 en Nueva York. Hubo otros portavoces que filtraron, como lluvia fina, ciertos códigos surrealistas en los medios de comunicación, especialmente a través de la fotografía de moda.

La clave para enfocar las mutuas influencias entre surrealismo y moda es la vanguardia. Al igual que el arte, la moda encontró en la vanguardia un modo de expresión que le distinguía de la tradición. De hecho, es la moda a quien corresponde una inercia natural vanguardista. Por su propia naturaleza innovadora, la moda se ve obligada a incorporar temporalidad y renovación a través de sus colecciones de temporada.²⁰⁷

De entre los artistas pop, la deuda más directa con el tratamiento fetichista del maniquí ha sido la del británico Allen Jones²⁰⁸, a quien, por su explicitud debiéramos incluir solo a medias entre los artistas pop.

²⁰⁷ La moda, al vestirse, aporta al sujeto la sensación más intensa de atractivo que un objeto pueda conferir, debido a que actúa como una segunda piel con la que exhibirse. El contracasos es el hábito monacal, que arruina tanto como puede la anatomía de la figura.

²⁰⁸ Aunque Merchán y otros incluyen a Jones en el movimiento Pop, no encontramos razones de peso para sostener tal inclusión. El interés de debatir sobre si tal o cuál artista es asimilable a determinado movimiento, en qué punto coincide, en cuál discrepa, no es otro que tratar de alcanzar un ajuste mayor en la descripción de lo que esas expresiones particulares han representado para el arte en general y en la instalación de un nuevo paradigma postindustrial.



Fig. 117. Jones, A. (1969). Table [Escultura]. Colección particular.

El caso de Allen Jones disloca los límites del estilo, llevando la provocación más allá de lo que el movimiento puede tolerar. Si, frente a la encrucijada del compromiso político describíamos el hedonismo acrítico como la solución típica del pop,

Jones usa la figura humana femenina para producir insolentes incomodidades morales.

En sus esculturas el masoquismo²⁰⁹ es tanto más obsceno por la crueldad ética que por la física. *Hatstand, Table and Chair*, creadas en 1969, muestra una mujer mesa, una mujer silla y una mujer perchero. La mesa presenta una mujer en cuadrupedia sujetando en la espalda un tablero de cristal mientras ella se mira en un espejo de mano.

El feminismo ha atacado a Jones con dureza, incluso vandálicamente con ácido.²¹⁰ El debate sobre el sentido de la iconoclastia es afortunadamente interminable. Obviamente, estos integristas no han aceptado las reglas del juego simbólico ni han admitido como supuesto que una crítica a la dominación pueda tomar como medio una escultura si la figura es una mujer y sirve de mesa. Tampoco cabe negar que algunas de las personas que han adquirido sus obras asumieron una actitud frívola al darle un papel decorativo en su casa.

²⁰⁹ Los conceptos de masoquismo y sadismo son centrales en la obra de Freud. En su primer acercamiento *Tres ensayos de teoría sexual*, publicado en 1905, establecía que el masoquismo procedía de un sadismo originario que se volvía contra el sujeto masoquista. La perspectiva sobre el tema se enriquece en *Pulsiones y destinos de pulsión*, publicado en 1915, en el que sadismo y masoquismo intervienen en los destinos de la pulsión actuando como agente de inversión o retorno de la actividad a la pasividad. Otros textos esenciales sobre el tema son *Pegar a un niño*, publicado en 1919 y *El problema económico del masoquismo*, de 1924, texto esencial en el que el autor ya incorpora el concepto de pulsión de muerte acuñado en 1920.

²¹⁰ Los ataques contra las esculturas de Jones se produjeron tan pronto estas fueron presentadas en la galería londinense *Westminster*, en 1969. Un segundo acto vandálico fue llevado a cabo 10 años después en el Instituto de Arte Contemporáneo de Londres. En 1986 se produjo un tercer ataque en la *Tate Gallery*.

La problemática a la que Jones se enfrenta es la de la figura humana, de la cual procura dar cuenta a través de una de sus caras, la de la sumisión. Se trata de un artista valiente que va contracorriente. Él lo dice bien claro:

Las esculturas-mueble fueron mi segunda incursión en las tres dimensiones, y permitieron que mis figuras pintadas salieran a pasear fuera del lienzo. El arte figurativo estaba “contra las cuerdas” por el Colour Field Painting [la pintura de manchas de color], y el Minimalismo. Yo, junto con un puñado de artistas como George Segal, Robert Graham y Duane Hanson, encontramos un nuevo lenguaje visual para representar la figura. (García-Osuna, 2016).

Jones, por tanto, sitúa su obra en una tradición coincidente sólo tangencialmente con los intereses del pop. Su contencioso es con la abstracción del



Fig. 118. Graham, R. (1968). *Untitled* [Esculturas pintadas en vitrina de plexiglás]. MoMA, Nueva York.

momento, contra las expresiones, en este sentido, tradicionales que, por razones que más adelante analizaremos, no se hacían cargo de la figura. Los artistas que Jones menciona, cada uno a su modo, encuentran soluciones distintas. De los tres, Jones es el que más se aparta del realismo, tal vez por eso es el que más osadamente aspira a retener en



Fig. 119. Hanson, D. (1969). *Supermarket Lady* [Escultura]. Ludwig Forum für Internationale Kunst, Aquisgrán.

sus figuras uno de los rasgos fundamentales de la subjetividad de su tiempo, el narcisismo.

Las primeras obras de Robert Graham son clarividentes, hoy las vemos como prototipo de uno de los caminos más fecundos que seguirá la figuración escultórica.

A Duane Hanson hay que reconocerle ser el pionero de nuevos materiales; las resinas de poliéster reforzadas con fibra de vidrio que permitieron extraditar la escultura de los mármoles y bronce que lo mantenían confinado en una idealización distante.

5.4.1.8. **Lester Gaba: el eslabón perdido**



Fig. 120. Gaba, L. (1937). *Cynthia enjoys a cigarette at a New York City bar* [Acción con maniquí].

En la lista de artistas que han trabajado sobre el maniquí hay que dar el lugar más destacado a Lester Gaba, el creador del maniquí moderno. Los maniqués abstractos quedaron obsoletos cuando *Cynthia* nació. *Cynthia* era una criatura realista que de inmediato se convirtió en objeto de deseo de los medios. Diseñadores de moda realizaron prendas exclusivas para ella. Cartier y Tiffany dieron lo mejor de sí para que el maniquí luciera sus joyas. Gaba había esculpido un modelo realista pero glamuroso, con leves asimetrías, detalles y efectos de pecas en la piel.

Las cámaras seguían a Cynthia a todas partes, a galas, eventos sociales y a los palcos de la ópera para presenciar *Madame Bovary*,²¹¹ en el Teatro Broadhurst de Nueva York.

²¹¹ El hecho de que el maniquí de Gaba acudiera a estrenos y fuera agasajado por la prensa no puede ser despachado como una simple anécdota. *Cynthia* es un caso de estudio, excepcional, que debe ser examinado por sociólogos del arte.

Tras *Cynthia* hubo otras *Gaba Girls*. El fenómeno de *Cynthia* nos brinda uno de los posibles eslabones perdidos entre el surrealismo y el pop. La participación de un maniquí en cócteles y la interacción con los presentes ofreciéndose a encender su cigarrillo o sirviendo un pedazo de pastel en su plato, combinan por igual la subversión surrealista con la frívola travesura pop. Proponemos, por tanto, considerar a Lester Gaba como uno de los padres del pop. El artista que hizo pop 20 años antes que el resto.



Fig. 121. Desconocido. (c.1937). *Gaba makes a small repair to Cynthia's upper body* [Fotografía]. TIME magazine.

La carrera de Gaba no se limitó a la creación de maniqués, diseñó joyas, fue un muy reconocido profesor de *merchandising* y pintó naturalezas muertas de estilo que, en unos casos, recuerdan a la pintura metafísica y, en otros, a la fotografía de Robert Mapplethorpe en la tersura de sus superficies. Hizo algo más, algo terriblemente pop: escribió un libro sobre cómo realizar esculturas con pastillas de jabón: *Soap Carving Cinderella of Sculpture*, publicado en 1939 por *The Studio Publications*.



Fig. 122. Gaba, Lester. (c.1930). *Gaba's soap figurines* [Esculturas de jabón]. Portada LIFE magazine.

5.4.1.8.1. Chicas *Pin-up*

La relación directa del escaparatismo y el pop fue obra de Andy Warhol, cuyo debut como artista pop tuvo lugar en los escaparates del Bonwit Teller.

Este acto deliberado por Warhol debe ser tomado como la experiencia de laboratorio que fue: introdujo, literalmente, el arte en el canal de la moda. Jasper Johns, Robert Rauschenberg y otros artistas realizaron obras para los

escaparates, pero lo hacían por contrato. En la instalación que llevaban a cabo por encargo, dissociaban su obra del contexto o, a lo más, deslizaban su ironía respecto al marco. A diferencia de ellos, Warhol anunciaba su asalto al arte desde el escaparate. Lo estudiaremos enseguida, antes revisaremos la historia de las Pin-up.



Fig. 123. Gibson, C. (1900). *Swingsuits* [Dibujo]. Colección particular.

La explotación de la mujer como objeto sexual de consumo se lleva a cabo con total descaro en la tradición del *pin-up*. Aunque generalizados en los 40 y 50, las *pin-up* tienen sus antecedentes a finales del siglo XIX. Entre las muchas innovaciones que la fotografía trajo aparejada, la reproducción de imágenes de mujeres desnudas fue una de ellas. Las primeras tarjetas fueron realizadas por

encargo de mujeres del mundo del espectáculo, bailarinas, actrices y también prostitutas, con fines promocionales.

La posterior popularidad de dibujos de mujeres hermosas en actitudes mucho más recatadas fue obra del dibujante Charles Dana Gibson:

Fue el dibujante americano Charles Dana Gibson quien comenzó a realizar en la década de 1890 para la revista LIFE dibujos femeninos inspirados en estas nuevas, educadas e independientes mujeres jóvenes; continuando posteriormente su trabajo en otras publicaciones. Sus representaciones, conocidas como Gibson Girl, dieron lugar al primer arquetipo de belleza femenina estadounidense. Este nuevo modelo se inspiraba en las nuevas mujeres de clase media y alta, en contraposición con la mujer victoriana, con una mayor confianza y conciencia sexual que influiría en el deseo masculino y en el modelo de belleza femenino. Las creaciones de Gibson lograron que el *pin-up* se alejase de su asociación con mujeres de baja clase. (García M. E., 2016, pág. 364).

Las *Gibson Girls*, altas, delgadas, pero con las caderas resaltadas por el corsé, representaban el canon de la *Belle Époque* en EE. UU. y se adaptó como

modelo de belleza femenina hasta que las sufragistas introdujeron cambios determinantes en el modo de vestirse y comportarse de las mujeres.

El modelo de mujer norteamericana descocada popularizado por las revistas y el cine fue, durante los locos años 20, *la flapper*, que dio lugar a un nuevo estilo de *pin-up*, cuyo mayor ilustrador fue Enoch Bolles. Este artista ganó su fama gracias al trabajo realizado para la revista *Film Fun*, encargándose en exclusiva de las portadas, más de doscientas desde 1923 hasta su cierre en 1943, tras ser acusada de contener material lujurioso.

El prototipo dibujado por Bolles no era un modelo inventado por él ni por el cine, sino que fantaseaba sobre un tipo de jóvenes mujeres amantes de las fiestas que solían acudir a clubs de jazz. La *flapper* era, al entender de la época: inmadura y promiscua. Bailaba, bebía, fumaba, consumía cocaína, vestía falda corta, usaba abundante maquillaje y no llevaba corsé. No era raro que estas mujeres acudieran a *petting parties*, donde se practicaba sexo sin coito.

Tras el Crack y durante la Gran Depresión sobrevino un periodo de gran pobreza que afectó a todos los sectores. Los EE. UU. reaccionan a la crisis cambiando de modelo económico; El fordismo, logrando una reactivación del país. Es el momento en el que la mujer entra a formar parte visible del mercado laboral.



Fig. 124. Bolles, E. (1934). *Make way for the sinren!* [Ilustración]. Portada revista Film Fun.

5.4.1.8.2. Revistas para hombres

En 1933, aparece la revista estadounidense *Esquire*, dirigida a hombres. Se trataba de una publicación que se distribuía en tiendas de ropa como promoción a la venta de moda masculina que en aquellos momentos despuntaba. Entre sus artículos, además de críticas y reportajes sobre cine y música, destacaba las fotos de mujeres semidesnudas. La recesión había también afectado a las conductas. En esta revista el erotismo de las mujeres era contrarrestado y disfrazado mediante un tratamiento humorístico. Un nuevo modelo de *pin-up* emerge para los nuevos tiempos, la *petty girl*, obra de George Petty.



Fig. 125. Elvgren, G. (1947). *The Verdict Was, Wow!* [Ilustración].



Fig. 126. Petty, G. (1917). Sin título [Ilustración].

El otro gran maestro del género, activo desde 1930 hasta 1970, fue Gil Elvgren. Produjo calendarios para una firma especializada en este mercado *Brown & Bigelow*. También trabajó para marcas comerciales como Coca-Cola.

Elvgren utilizaba como modelos a chicas jóvenes desconocidas que intentaban arrancar sus carreras en el modelaje. Elvgren les sacaba fotos y luego las pasaba a dibujos retocando sus cuerpos y caras. Les construía el busto, les alargaba las piernas y les achicaba la cintura. Se las maquillaba y se les aclaraban los rostros. También se les agregaba pelo y pestañas. En cuanto a las actitudes, las Pin Ups de Elvgren eran buenas muchachas, que no

podían ser condenadas moralmente por ser “apetecibles sexualmente” ya que su sensualidad se basaba en una supuesta inocencia, donde el viento, sus mascotas o las actividades de trabajo que realizaban sin quererlo las hacían parecer sensuales. (Pecheny & Díaz, 2021).

Este tipo de *pin-up* fue adoptado como mascarón por los soldados norteamericanos durante la Segunda Guerra Mundial. Los soldados no se limitaban a admirar sus imágenes en pósteres o tarjetas, sino que, a menudo, las pintaban en los aviones.

La publicidad dejó asomar cuerpos que anunciaban módicas sumas de erotismo. El desnudo insinuante aparecía en reclames de productos cuyas sugerencias no eran tan inocentes pues prometían aumentar de distintas maneras los encantos para la seducción. (Barrancos, 2002).

5.4.1.8.3. **Maquinación**

Coincidimos con Simón Marchán Fiz en que los temas del repertorio pop incluyen símbolos técnicos, símbolos de masas, iconos sexuales, productos de consumo y de la industria cultural, pero siempre por su condición de objeto de deseo ya establecido, cuya mitología el arte pop contribuyó a hacer reconocible.

La pregunta más insistente que los periodistas y críticos del momento realizaron a los artistas pop fue ¿qué significan los objetos y símbolos en sus obras? El Pop trajo consigo esta pregunta debido a que existía en la obra una profunda ausencia de aquellos elementos que hasta la fecha habían estado asociadas a obra de arte. Ese vacío acuciaba al espectador (más todavía al crítico), a sobredeterminar los elementos que aparecían en los cuadros.

No es preciso insistir en que los museos y galerías norteamericanos habían acogido las vanguardias europeas cuando ya poseían un valor. Las obras pop, al contrario que las procedentes de las vanguardias europeas, o las del resto de la tradición, carecían de un respaldo temático; sus autores se desentendían del convenio entre el espectador y la obra hasta el momento vigente. Donde hasta la fecha había un motivo, un tema, una alegoría, arribaba, de repente, cualquier cosa, tal vez un objeto cogido de la estantería de un supermercado. Y donde antes se adivinaba una diestra artesanía oficiada tras largas horas de trabajo, se presentaba ahora una fría reproducción obtenida mediante procedimientos mecánicos.

Andy Warhol concedió muchas entrevistas y elaboró una gran variedad de tipologías de respuestas, desde la perorata sin sentido, al silencio, pasando por una calculada serie de monosílabos. En ocasiones recurrió a un mediador de su confianza a quien susurraba al oído las respuestas para que este las trasladase con sus propias palabras al periodista o a la audiencia.

Al interés de Warhol por evitar la manipulación de los medios se sumó su concepción de la construcción biográfica como un medio creativo del que servirse para hacer *pop art*. Fue autor de varios libros biográficos y fundó la revista *Interview* (1969). En noviembre de 1963, Warhol cerraba la entrevista con G. R. Swenson, para *ARTnews* con la siguiente afirmación:

Da igual lo que hagas. Todo el mundo sigue pensando lo mismo, y cada año las cosas se parecen más. Quienes más hablan de individualidad son precisamente los que más se oponen a las desviaciones, y dentro de unos años podría suceder lo contrario. Algún día, todo el mundo pensará lo que le plazca, y entonces es probable que todo el mundo piense lo mismo; diría que eso es lo que está sucediendo. (Goldsmith, 2010, pág. 64).

G.R Swenson fue uno de los pocos periodistas que logró hacer llegar las palabras de Warhol al público a través de un medio de gran tirada como *ARTnews*. Desde finales del siglo pasado, en especial a partir de la publicación *Pop Out: Queer Warhol* (1996) han ido apareciendo informaciones que aportan evidencias sobre los malentendidos que la censura de las entrevistas realizadas por Warhol en el comienzo de su carrera han ocasionado. Una de ellas fue esta registrada por Swenson en la que Warhol soltó la que tal vez sea su frase más célebre: «Creo que todo el mundo debería ser una máquina».

Mientras que unos comentarios atribuyen errores a los editores, otros responsabilizan a Swenson de introducir afirmaciones que Warhol nunca habría realizado. Jennifer Sichel, en un reciente artículo titulado *Do you think Pop Art's queer? Gene Swenson and Andy Warhol*. (Sichel, 2021), ha acudido a las grabaciones originales para tratar de aportar algo de luz en el asunto.

Según David Bourdon, el biógrafo de Warhol:

Swenson y Warhol eran buenos amigos, pero el artista aquel día no estaba de humos, e instó al crítico a esconder la grabadora durante la entrevista.' Algunas de las citas más «intelectuales» atribuidas aquí a Warhol podrían deberse a Swenson, sobre todo las observaciones sobre *Hudson Review*, una revista literaria trimestral que no tenemos constancia que Warhol leyera. (Goldsmith, 2010, pág. 57).

En cambio, Jennifer Sichel considera que:

The recording of Swenson's conversation with Warhol affirms that Warhol's statement about being 'a machine' was indeed bound up with his frank effort to imagine 'alternative queer ways of feeling and of being with others in the world'. However, while scholars have done much to elaborate upon and debate the various 'modes of Warhol's queerness', Swenson has all but vanished from the historical record and, along with him, the history of how Warhol's early and explicit on-the-record statements about Pop's relationship to homosexuality got suppressed from publication.²¹² (Sichel, 2021, pág. 62).

Lo cierto es que la transcripción de los fragmentos de entrevista inéditos que, como afirma la autora, interrogan a Warhol sobre la homosexualidad, no aportan ninguna clave sobre el sentido de la frase y el contexto en que fue dicha, únicamente confirman el deseo de Swenson de que Warhol le hablase de ciertos temas. Sichel no transcribe la entrevista completa ni establece enmienda alguna al texto publicado en ARTNews, de manera que debemos dar por hecho que la frase, en efecto, fue preindicada por Warhol, precedida de las siguientes reflexiones, tal y como aparecieron en la revista:

Alguien dijo que Brecht quería que todo el mundo pensara igual. Yo quiero que todo el mundo piense igual. Pero, en cierto sentido, Brecht quería lograrlo por medio del comunismo. Rusia lo hace mediante su gobierno.

Y aquí está sucediendo de manera natural, sin la intervención de un gobierno estricto, así que, si funciona sin que nos lo propongamos, ¿por qué no puede funcionar sin necesidad de abrazar el comunismo? Todo el mundo se parece y actúa del mismo modo, y cada vez las cosas apuntan más en esa dirección.

²¹² La grabación de la conversación de Swenson con Warhol asegura que la afirmación de Warhol sobre ser "una máquina" estaba de hecho ligada a su franco esfuerzo por imaginar "formas alternativas *queer* de sentir y de estar con otros en el mundo". Sin embargo, mientras que los estudiosos han hecho mucho para elaborar y debatir los diversos 'modos de la rareza de Warhol', Swenson prácticamente ha desaparecido del registro histórico y, junto con él, la historia de cómo las primeras y explícitas declaraciones de Warhol sobre la relación del pop con la homosexualidad.

Creo que todo el mundo debería ser una máquina.

Creo que a todo el mundo debería gustarle todo el mundo. (Goldsmith, 2010, pág. 59).

A nuestro entender hay mucho material de Warhol que reclama ser investigado, sin ir más lejos las cajas pendientes de clasificar.²¹³ Es hora ya de abandonar la hermenéutica de esta frase. En todo caso, en lo tocante a la globalización del deseo que Warhol señala como inevitable, nos parece adivinar más resignación spinozista que manifiesto *queer*.

5.4.1.8.4. Las escaramuzas de la figura

Los puntos suspensivos entre el expresionismo abstracto y el pop fueron capturados admirablemente por un artista preclaro que supo fijar la transición. Hablamos de Rauschenberg y su dibujo borrado de De Kooning que ya tuvimos ocasión de analizar.

La ruptura con el expresionismo abstracto no había hallado una solución al problema de la figura humana. De Kooning la maltrató. Rauschenberg la borró y el pop la escamoteó. Es cierto que el *pop art* había recobrado la figuración, pero poniendo su vista sobre símbolos y objetos apetitosos. De la figura humana prefirió, salvo excepciones, no dar cuenta. Este rechazo, tantas veces repetido en la historia de la cultura no impidió que artistas norteamericanos de muy diversos estilos, durante estos años, dedicaran su atención al mundo, sus paisajes, sus figuras humanas y animales.

La discusión sobre qué formas producen una realidad específica y cuáles otras reproducen convencionalmente el mundo nunca terminará de cerrarse. Lo cierto es que en el periodo que nos ocupa la condición vanguardista es privilegio

²¹³ Warhol se apropió como género artístico de la “capsula de tiempo” hasta el momento entendido como archivo. Según el artista la idea de guardar cosas en una caja sin más criterio que ser en ese momento parte de su presente, se le ocurrió en una mudanza. Las cápsulas de tiempo de Warhol almacenan material personal dese 1974, cuando inició la colección, hasta 1987 en que murió. El dispositivo, en manos del artista, “resolvía” el síndrome de Diógenes del que Warhol a menudo se lamentaba y, que, como a todo coleccionista, le impedía deshacerse de ciertos objetos. Una vez las cajas hayan sido analizadas y catalogadas podremos extraer el criterio con que fueron elaboradas, si es que lo hubo, datos para completar la biografía, influencias... Warhol tuvo intención de poner las cajas a disposición de coleccionistas particulares y museos, mediante la galería Castelli, pero con la condición de que el comprador tenía que adquirir la caja en cuestión cerrada. La idea era que funcionase como una caja de sorpresas. El proyecto nunca se llevó a cabo y las 612 cajas ahora pertenecen al *Andy Warhol Museum*, en Pittsburgh.

de quienes, como los artistas pop, evitan, llamémosle así, de manera cautelara, aquellos elementos comúnmente asociados a la tradición representativa.

La vanguardia rechaza la idea de arte como representación. En tanto que productor de una realidad específica, el arte renuncia a cualquier cometido de traducir en figuras realidades ajenas a su propio universo: la obra de arte vanguardista contiene lo real en calidad de juicio. (Bürger, 1987, pág. 15).

El usufructo de la modernidad (en su acepción equivalente a vanguardia) pasó, casi en su totalidad, del expresionismo abstracto al *pop art*. El segundo expresionismo de campos de color, y parte del conceptualismo, disfrutó también del prestigio de la condición moderna.

A ellos se sumaba una diversidad heterodoxa de creadores multidisciplinares cuyo compromiso con la vanguardia les mantenía fuera del circuito convencional del mercado, como Allan Kaprow y Roy Johnson (que, al final de la década de los 60, irían encontrando lugar en las galerías), Eva Hess, Nancy Graves y Richard Serra²¹⁴, entre otros.



Fig. 127. Katz, A. (1959). *Bather* [Pintura]. Colby College Museum of Art, Waterville (EE. UU.).

El resto de los artistas fueron arrinconados en el guardamuebles de la tradición. En ese saco había sitio por igual para Fairfield Porter, Elmer Bischoff, Alex Katz, por citar sólo unos pocos nombres.

²¹⁴ Incluso en su propio tiempo de principios de los 60 sorprende que el *Pop Art* ostente el liderazgo en modernidad (o vanguardia) pues al compararlo con los artistas mencionados, en especial con Eva Hess, la narratividad, convencionalismo y vocación comercial del movimiento pop, frente a la experimentación y construcción de un lenguaje propio de la artista, es bochornosamente manifiesta.



Fig. 128. Graves, N. (1969). *Camel VI* [Escultura]. National Gallery of Canada, Ottawa.

Transcurridas varias décadas, algunos de estos artistas, como Alice Neel, han sido readmitidos en la historia del arte, tras ser revalidada por el feminismo. La contribución a la pintura de todos ellos fue muy valiosa y debe ser revisada.

5.4.2. **Credo pop**

Ya se ha dicho que el Pop fue una corriente entre otras muchas, no la más original, ni la que reunía los artistas más talentosos, sino la más comercial. Los artistas supieron aprovechar la oportunidad que, en efecto, había consensuado sin palabras unos cánones que exigían a los más ambiciosos un esfuerzo connotativo que no contrariase la amabilidad de la forma simbólica popular. Pero eso no equivale a suponer que los artistas pop sacrificaran su vocación de expresión, ni que fueran completamente doblegados, sino que asumieron esas vías convenientemente comerciales para elaborar su comunicación.

En primer lugar, antes de denunciar la falta de compromiso político, social ético, del movimiento pop al completo sería necesario precisar en qué medida una determinada posición crítica, respecto a la organización política y la realidad social, redundaba en una mayor eficacia artística. La filiación política, ya lo vimos al analizar la escena norteamericana y el expresionismo abstracto, no siempre forma parte del proceso creativo de un modo natural.

En segundo lugar, habría que examinar en qué medida las posiciones antiimperialistas y contraculturales no fueron, a su vez, un medio para obtener ciertos lugares en determinados círculos del panorama artístico del momento.

A menudo la aparente facilidad de lectura del *pop art*, el reconocimiento de sus elementos icónicos, la forma, en general, sobria de representarlos y, a qué negarlo, su oportunismo, produce la ilusión de que tras de todo ello sólo puede haber autores, o bien terriblemente frívolos,

o bien terriblemente cínicos. El espejismo se esfuma cuando observamos los titubeos, los errores, los cambios de rumbo de estos artistas.

La autenticidad del credo de este movimiento adquiere claridad y valor cuando lo ponemos en relación con sus sucedáneos, aquellos que se sirvieron del repertorio temático, la paleta chillona de colores y la técnica desvergonzadamente publicitaria para hacerse un hueco en el mercado del arte. Un caso escandaloso es el de Mel Ramos que escogió la estética comercial del *pin-up* para desarrollar una obra decididamente machista, eso sí, en clave de serie B.

¿Hasta qué punto tenían los artistas pop las manos atadas? ¿Podrían permitirse ciertos comentarios contestatarios contra la represión sexual, por ejemplo, contra la guerra, contra la desigualdad, contra el racismo? Obviamente, hubiera resultado complicado atacar abiertamente el consumo teniendo su arte los objetos de consumo como motivos predilectos.



Fig. 129. Ramos, M. (1965). *Tobacco Rose* [Serigrafía]. MoMA, Nueva York.



Fig. 130. Hockney, D. (1965). *Two boys in a pool, Hollywood 1965* [Pintura]. Colección particular.

No puede negarse que el pop, en general, mantuvo una posición ambigua respecto de los objetos retratados y el sistema capitalista del que procedían, pero eso no significa que su arte se halle vacío de convicciones. Ni mucho menos que ciertas convicciones sean más indicadas que otras para ser transferidas, explícita o connotativamente, a las obras de arte.



Fig. 131. Desconocido (c.1982). *Hockney preparando una serie de polaroids* [Fotografía]. Colección David Hockney.

El caso de David Hockney calificado, al principio, de frívolo por su hedonismo vitalista, es paradigmático. Si dejamos a un lado su nacionalidad inglesa y atendemos a su pintura realizada en EE. UU., sus prodigiosos cuadros de piscinas han sido a menudo tomados como un símbolo de estatus. Desde esa perspectiva esta serie de

pinturas no estaría limitándose a realizar una oda al sol californiano, al placer de nadar, a la realización de retratos de sus amigos, sino que haría alarde del estatus allí presente. Y, por consiguiente, sus pinturas funcionarían como propaganda de un sistema consumista, alimentado por el sueño americano.

Por fortuna, el tiempo y la trayectoria de este pintor travieso de talla mayor han aportado la perspectiva necesaria para respetarlo como uno de los artistas



Fig. 132. Wesselmann, T. (1965). *Great American nude no.58* [Collage]. Colección particular.

más concienzudos de su generación a ambos lados del Atlántico. La abundante documentación ha permitido, entre otras cosas, que tengamos acceso a los estudios preliminares de la que es la obra más cara pagada por un artista vivo: *Portrait of an Artist (Pool with Two Figures)* 1972.

En el límite de la incorrección política se sitúa el pintor que más frontalmente abordó la figura femenina, Tom Wesselmann. La condena a la figuración prescrita por Clement Greenberg involucra también cierto temperamento y

modo de vida. Los artistas pop hicieron caer el prototipo de artista bohemio y del arte como rito místico. La oda a los productos de consumo fue, fundamentalmente, una celebración de la vida y del placer antes que una muestra de debilidad consumista consecuencia de una falta de capacidad crítica y compromiso político.

Del mismo modo que las piscinas, los refrescos, los coches eran parte de la obra de arte pop en calidad de símbolos, la figura humana aparece en la obra a modo de icono. Desde nuestra actualidad encontramos muy dificultoso asumir que ciertas pinturas en las que se viera involucrada la imagen, por ejemplo, del presidente de los EE. UU., carecieran de intención política, pero así era. Según Rauschenberg: «Mi obra nunca fue una protesta contra lo que estaba sucediendo». (Suzi Gablik & Russell, 1969, pág. 98). El presidente Kennedy no tiene más connotaciones políticas que la cabra en las obras de Rauschenberg. Ambos forman parte de campos significativos diversos que organizan el cuadro.

5.4.3. El retorno de lo real^{215/216}

Posiblemente el modo en que la pintura vanguardista retomó la figuración, fuera del pop, a finales de los 50, no fue caprichoso. Son muchos los filósofos e historiadores del arte que han analizado la “deshumanización en el arte”, por utilizar la terminología orteguiana, desde comienzos del siglo XX. Ensayistas contemporáneos como Didi Huberman y Valeriano Bozal, entre otros, señalan el efecto de *shock* producido por las imágenes del holocausto.

En Norteamérica, además, el dogmatismo exitoso y marcadamente delimitado por Greenberg puso las cosas todavía más difíciles al artista para

²¹⁵ Lacan dio a lo real una definición precisa, basada en la experiencia clínica, pero sin desentenderse del problema filosófico que desde tiempos de los presocráticos intentaba señalar el ser más allá de la apariencia. Tomando como punto de partida el concepto de realidad psíquica de Freud, Lacan asoció a lo real aquellos fenómenos psíquicos imposibles de simbolizar. La articulación simbólico, imaginario y real (“S.I.R”) supuso un gran aporte a la teoría psicoanalítica que desde Freud confundía estos ámbitos. La interrelación de los tres registros fue una preocupación de Lacan desde 1953 en que organizó la intersección sobre la prioridad estructuradora de lo simbólico. Esta prioridad fue invertida en 1974 con el seminario “R.S.I”, otorgando un papel central al real.

²¹⁶ *El retorno de lo real* es un libro de Hal Foster publicado en 1996, en el que el crítico recurre al real teorizado por Lacan para explicar el paradigma postmoderno del arte contemporáneo, cuyos rasgos se hicieron discernibles en fecha próxima a la caída del muro de Berlín y el consiguiente eclipse de las hegemonías ideológicas.

abandonar el canon abstracto. Lo cierto es que, con anterioridad a todo esto, la forma de abordar la figura, particularmente la humana, ha constituido una decisión de las más problemáticas a las que un artista pueda enfrentarse.

En la Costa Oeste de EE. UU., desde mediados de los 50, Bruce Conner, escultor y cineasta independiente, rescataba la figura con todos los rasgos macabros del holocausto y de la crueldad humana. Su espejo nos mostraba un mundo crudo y sin esperanza. La fantasía no puede prosperar en un planeta en el que los niños son atrozmente aniquilados. Por supuesto, ese horror al que Conner obscenamente recurría para despertar conciencias tiene una función simbólica, pero sin renunciar por ello a la eficacia morbosa de la explicitud.



Fig. 133. Conner, B. (1959). *Child* [Escultura]. MoMA, Nueva York.

Edward Kienholz es otro gran artista de la barbarie quien tampoco se mordió la lengua. Trabajó durante los primeros años en Los Ángeles. Allí abrió en 1957 con su amigo Walter Hopps la célebre *Ferus Gallery*, en su segunda etapa fue gestionada por Irving Blum, quien dio a conocer allí a los artistas de Nueva York: Frank Stella, Roy Lichtenstein y Andy Warhol. En 1961, Edward Kienholz estuvo presente en el MoMA, en la famosa exposición *The Art of Assemblage*. A partir de 1970 Kienholz firma las obras con su mujer, la artista Nancy Reddin. Entre 1969 y

1972 realiza una de sus instalaciones más poderosas, *Five Car Stud*, mostrada en la Documenta 5 de Kassel, Alemania. Su recuperación del espacio escenográfico, tan bien aprovechado por la iconografía barroca, abrió el camino a la escultura que seguía por entonces en un segundo plano respecto de la pintura.

En esta *Five Car Stud* Edward Kienholz realiza su denuncia contra el racismo y el odio que en EE. UU. muchos norteamericanos blancos ejercen contra las minorías raciales. Las figuras de tamaño natural aprovechan los elementos siniestros del maniquí y la máscara, introducidos por el cine de terror. Refuerzan el dramatismo el escenario nocturno y la iluminación de los faros de los coches. La conjugación



Fig. 134. Kienholz, E. (1969-1972). *Five Car Stud* [Instalación]. Kawamura Memorial Museum of Art, Sakura. Foto Delfino Sisto Legnani Studio.

surrealista es declarada y las citas a Hans Belmer y a otros artistas europeos que militaron en el movimiento también. Junto con Bruce Conner, Edward Kienholz quedó en EE. UU. relegado al circuito *underground* durante décadas.

Esa dificultad que la figura humana tuvo en reaparecer en el arte se acusa muy claramente en la obra de H. C. Westerman. En un registro completamente diferente al de Kienholz y Conner, este escultor proto-pop, sin abandonar la acidez, opta por un engranaje más humorístico de las piezas dando lugar a figuras robóticas que indudablemente traen al arte plástico modelos de la serie B, presentes en relatos cinematográficos, en el cómic y en la novela de ciencia ficción, pero también del futurismo europeo, de los retratos de objetos y máquinas.



Fig. 135. Westermann, H. C. (1959). *Memorial to the Idea of Man If He Was an Idea* [Escultura-ensamblaje]. Museum of Contemporary Art Chicago, Chicago.

H. C. Westermann es un artista contracorriente que propuso fórmulas adaptables al *pop art* que serían refinadas y traducidas al vocabulario del movimiento. En esa clave debe mencionarse



Fig. 136. Escobar, M. (1961-1962). *Los Generales* [Escultura-ensamblaje]. Albright-Knox Art Gallery, Buffalo.

también a Marisol Escobar, una verdadera pionera que logró romper las filas de hombres para entrar en el circuito, nada menos que de la mano de Leo Castelli y con el apoyo de Warhol.

5.4.3.1. El caso excepcional de Andy Warhol

Desde un punto de vista teórico, Warhol es quien aporta los fundamentos al manifiesto nunca escrito del *Pop Art*. Su trabajo se sitúa de una forma deliberada sobre un principio de enfrentamiento y antagonismo a ciertos cánones, concretamente a los consignados por Clement Greenberg. Los desafíos que aparentemente Warhol dirige al mercado del arte son, de hecho, una desmentida *kitsch* al dogmatismo expresionista abstracto. La lectura de los textos de Greenberg, en especial, *Vanguardia y Kitsch* nos permiten observar hasta qué punto Warhol extrajo su credo del índice de rasgos negativos caracterizados por el crítico.

Nacido Andrew Warhola²¹⁷, Andy Warhol fue el tercer hijo de Andrej y Julia Warhola, naturales de Miková, pequeña aldea situada en la actual República Eslovaca. El nombre de Andrew se relaciona tanto con el de su padre, como con el del abuelo materno y con el de un tío. Su fecha de nacimiento, así como las circunstancias del mismo, fueron temas ficcionados por el propio Warhol desde muy temprana edad, pero pese a sus esfuerzos por ocultar su edad hay evidencias de que nació el 6 de agosto de 1928, en Pittsburgh, Pensilvania, donde sus padres residían desde hacía ya diez años.

Andrej se dedicaba a la construcción, lo que le obligaba a pasar casi toda la semana fuera de casa. Era hombre duro, y ahorrador. Los que le conocieron lo describen como un hombre inteligente, voluntarioso y aficionado a la lectura.

²¹⁷ Las circunstancias del cambio de nombre se tratan más adelante.

Julia acusaba más los estragos de la Primera Guerra Mundial. Le costaba acostumbrarse al nuevo país y mantenía ciertas reservas a integrarse en él. Entre sus estrategias de resistencia, la más destacada fue su negación a aprender el inglés. Por el contrario, su marido, se esforzaba por asumir las costumbres de la ciudad industrial que era Pittsburgh, en los días previos a de la Gran Depresión.

El descenso de actividad en la industria empobreció mucho la población. La familia Warhola tuvo que mudarse, Andrej perdió el trabajo y Julia se vio obliga a trabajar limpiando casas a tiempo parcial. Julia, además, elaboraba flores de hojalata con latas de fruta en conserva. Victor Bockris recoge un testimonio de Warhol en el que reconoce el talento artístico de su madre: “Mi madre siempre tenía muchas latas por allí, latas de sopa entre otras. Era una mujer maravillosa, y como artista, era muy buena y correcta, como los primitivos”. (Bockris, 1991, p. 25).

Julia fue madre de cuatro hijos, de los cuales sólo sobrevivieron Paul, nacido en 1922, John, nacido en 1925 y Andy, nacido tres años más tarde. El cuarto hijo de Julia era una niña que murió a las seis semanas de nacer, en 1913, en la aldea donde ella se quedó sola porque su marido había ya emigrado a América.

“Necesitábamos un médico, pero no había ninguno en nuestro pueblo. Lloré mucho. Sí, casi enloquecí cuando murió mi hija. Abrí la ventana y grité:” Mi hija se muere”. (Koestenbaum, 2002, págs. 34-35).

Julia nunca superó la muerte de su única hija, ni pudo ni quiso desprenderse de sus raíces. Sus dos hijos mayores también contribuyeron a sacar la familia adelante durante los primeros años de la Depresión.

En 1949 Andy Warhol se gradúa en Diseño Artístico en el *Carnegie Institute of Technology* (hoy Carnegie Mellon Institute). No debió ser fácil para el joven artista marcharse sin trabajo a Nueva York e ignorar los fatales presagios de fracaso que le auguró su madre. Posiblemente Andy Warhol no hubiera reunido el valor para emprender la aventura de no haberle acompañado su amigo

Philip Pearlstein. El hecho tuvo lugar en junio de 1949, una semana después de haber obtenido el título de licenciatura.

La revista *Glamour* publicó por primera vez un dibujo de Warhol el 6 de agosto de 1949. El dibujo ilustraba un artículo titulado *El éxito es un empleo en Nueva York*. Lo notable de esta primera publicación, sin embargo, no era el dibujo sino la firma: Andy Warhol en lugar de Andy Warhola. Andy aseguró que se trató de un error de imprenta, pero no hizo nada por remediarlo y continuó el resto de su vida con el nuevo apellido.

La etapa de completa independencia de Warhol terminó en 1953, como consecuencia de la visita realizada por su hermano Paul y su madre. Ambos encontraron a Andy viviendo en un apartamento del 216, de la calle 75, en una situación de pobreza lamentable, entre ratones y chinches. A Paul le llamaron mucho la atención los zapatos rotos que usaba su hermano. A Julia le alarmó la ropa hecha harapos. La impresión fue tan penosa que, transcurridos unos pocos meses, tras vender la casa familiar, Julia se instaló en Nueva York para cuidar de su hijo.

En 1952 la *Hugo Gallery* organizó su primera exposición, titulada *Quince dibujos basados en la obra de Truman Capote*. En 1953, Warhol conoce y contrata como agente a Fritzie Miller, quien dará un fuerte impulso a su carrera comercial al conseguirle trabajo para *Ladies' Home Journal*, *Vogue* y *Harper's Bazar*. Los nuevos clientes pagaban bien y los encargos se multiplicaron. El estilo, como ilustrador, de Andy se hizo reconocible y muy apreciado.

En 1954, Warhol realiza tres exposiciones en la *Loft Gallery* a las que acuden las principales personalidades del mundillo de la publicidad. Warhol, ya entonces, ha estilizado bastante su disfraz de joven vulnerable y saca buen provecho de ello, pero este actúa de repelente cuando los interlocutores son artistas o intelectuales del llamado arte puro. El pintor Fairfield Porter, que acude a la primera exposición, critica a los artistas que suelen exponer allí por ser comerciales, y a la galería por prestarse a darles cobertura.

Warhol tenía muchos encargos, así que, tras romper con su asistente Vito Giallo lo sustituyó inmediatamente por Nathan Gluck, a quien también conocía de la galería Loft. Su colaboración con él fue muy próspera durante los siguientes nueve años. Fue por mediación de Gluck que Warhol trabajó en los escaparates de *Bonwit Teller's*. La asistencia de Gluck aportó a Andy muchas claves para paliar las lagunas culturales y conceptuales que le mantenían desconectado del gran arte. Gluck era buen conocedor del surrealismo, había contactado



Fig. 137. Warhol, A. (1956). *Studies For A Boy Book Bodley Gallery Announcement* [Dibujo impreso]. Colección particular.

personalmente con Duchamp y era un erudito en materia de grabados. Técnicamente, además, había experimentado mucho antes que Andy con el *collage* y las técnicas fotográficas desarrolladas por Richard Chad.

En 1956 Warhol logra exponer en la *Bodley Gallery* material semejante al que la *Tanager Gallery* había rechazado un año antes consistente en dibujos a tinta de hombres jóvenes, algunos de ellos, de carácter explícitamente homosexual. En la misma *Bodley Gallery*, en diciembre de 1957, exhibía *A Show of Golden Pictures* que retoma el tema de los hombres, pero sin la frescura que empleara en la exposición del año anterior, sino recurriendo al dorado y a las imágenes calcadas. Los 19 dibujos formaban parte del libro y estaban separados por papel de seda de colores.

A mediados de 1959, Andy y Julia tuvieron una fuerte discusión. A Julia le parecía que Andy no aportaba suficiente dinero a la familia (los hermanos de Andy, que ya estaban emancipados, y los sobrinos). En consecuencia, Julia hizo algo extraordinario: preparó su equipaje y se volvió a Pittsburgh.

Al cabo de pocos meses regresó, a petición de Andy que estaba completamente desequilibrado. La aparición en el panorama de Jasper Johns en la galería Leo Castelli abrió la puerta a un movimiento en el que de inmediato Andy se alista, el *Pop Art*.

Hay diversos testimonios que corroboran el hecho de que el dibujante publicitario Andy Warhol, hacia finales de 1959, decidió ser el famoso artista Andy Warhol, rey del *pop art*, y por extensión de los límites del imperio, rey del arte postmoderno.

El nuevo Andy había decidido abiertamente poner de relieve sus debilidades. Por ejemplo, se había comprado unos peluquines nuevos, rubios plateados, que llevaba despeinados y ligeramente torcidos. También había empezado a cambiar su forma de hablar; respondía a cualquier pregunta murmurando monosílabos, muchas veces incoherentes. (Bockris, 1991, pág. 143).

Muy consciente de que el modo en que su arte podía encumbrarle, sin renunciar a su verdad, precisaba de un enmascaramiento. Andy organizó una aparatosa escenografía para construir el personaje. La obra, desde este punto de vista, no era lo único importante. La primera persona decisiva con la que Warhol contactó fue Ivan Karp, que trabajaba como cazatalentos para Leo Castelli. En la misma fecha Warhol recibe la visita en su estudio de Emile De Antonio, que había impulsado a Robert Rauschenberg, Jasper Johns, y a Henry Geldzahler, que acababa de entrar en el *Metropolitan Museum* como conservador auxiliar de la sección de arte contemporáneo y que en unos años sería su gran comisario. Todos accedieron a la obra de Andy en condiciones semejantes, cuando el artista se encontraba trabajando en sus primeras series pop de cómic y Coca Cola de 1960.

En aquellas ocasiones Andy aparecía con su peluquín plateado, tartamudeando, contestando con monosílabos, exagerando el amaneramiento, de manera que quienes le conocieron entonces tuvieron la impresión de haber encontrado un diamante en bruto. La vulnerabilidad tras la máscara de extravagancia que Warhol mostró fue una elaborada veta que el joven artista explotó deliberadamente.

Me comporté con bastante arrogancia», dijo Karp. «Le dije que las únicas obras que me parecían importantes eran las frías y directas, como la de la botella de Coca-Cola. (Ibid).

Los recién adquiridos padrinos llevaron los cuadros de Andy Warhol ante las personas que creían podían y debían promocionarlos, pero fue en vano. La obra de este artista estridente les parecía horrible como el propio Warhol:

Cuando Karp y Geldzahler enseñaron las obras de Warhol fueron rechazados ásperamente por los propietarios de galerías Sidney Janis, Richard Bellamy, Robert Elkron y Martha Jackson: ésta le ofreció una exposición, para luego cancelarla, al advertir que la presentación de sus cuadros tendría malas repercusiones sobre su galería. Tal como ella había temido, mucha gente del mundo del arte despreciaba a Andy Warhol. No sólo creían que era «como un bicho que ha salido de debajo de una piedra», sino que consideraban que sus obras eran ridículas. Se reían cruelmente, y aseguraban que pronto volvería al mundo del arte comercial, que juzgaban que era su sitio. (Bockris, 1991, pág. 146).

Warhol quería formar parte del elenco Castelli a cualquier precio. Ivan Karp logró arrastrar al galerista hasta el estudio de Warhol donde vio parte de su trabajo con la serie de las latas, adquiriendo un dibujo. Los biógrafos difieren en la fecha en que se produjo este encuentro. No es descartable que el propio Warhol interviniese en la alteración de fechas indicadas en la biografía de Victor Bockris (que, pese a publicarse tras la muerte de Warhol, estuvo supervisada por el artista, quizá encargada, ya que Bockris era redactor de la revista *Interview* que Warhol financiaba y controlaba). Lo más probable es que entre el artista y Castelli se produjeran dos encuentros, el primero en la galería de Castelli a finales de 1961 y el segundo en el estudio de Warhol en enero de 1962. El caso es que Castelli rechazó frontalmente a Warhol, pese a lo cual el artista buscó nuevos caminos para conseguir ser aceptado. En su biografía Bockris asegura que tras ser rechazado Warhol le replicó: “Me aceptará. Volveré”. (Bockris, 1991, pág. 148).

Así sucedió, pero hubieron de transcurrir dos años para que Castelli le aceptara. La estrategia consistió en entrar por la puerta de atrás a través de Ileana Sonnabend. A juzgar por la descripción de las obras que ella vio, el encuentro debió tener lugar a finales de 1961, tras el primer rechazo de su marido.

Él era muy tímido. Charlamos, me enseñó sus sellos, los cuadros que había hecho con sellos de correo aéreo, y también una botella de Coca-Cola y un montón de dibujos de zapatos: me encantaron, me parecieron muy interesantes. Me contó que no tenía amigos²¹⁸, así que le volví a llamar. Adquirimos la costumbre de pasear juntos; íbamos a la calle Cuarenta y dos. (Cohen-Solal, 2011, pág. 329).

Pero la amistad de Ilena Sonnabend no dio sus frutos hasta el 21 de noviembre de 1964. Las tensiones existentes y descritas por varias personas próximos a ambos derivaban oficialmente del rechazo del galerista Leo Castelli que acudió al estudio del artista arrastrado por Ivan Karp cuando Andy se hallaba pintando la serie de las latas allá por enero de 1962. El argumento fue que su obra se parecía demasiado a la de Lichtenstein. Otras fuentes señalan lo enojoso que podía resultarle a Leo Castelli la extravagante homosexualidad de que Andy hacía gala.

Pero hay una tercera razón no señalada por ningún comentarista y es el temor del galerista de que Andy pudiera producir obra incómoda. De hecho, no parece casual que Warhol entrase en la nómina de Castelli con la obra menos incisiva de su producción, la serie *Flower Paintings*, realizada una vez concluyó su etapa negra y tras el batacazo de la serie *Death and Disaster* de 1963 y el escándalo de la Feria Mundial de Nueva York de 1964 donde exhibió un muro pintado de color plata.²¹⁹

Confirma esta hipótesis la omisión en la bienal de Venecia de 1966 de la que Andy había quedado excluido y en la que, bajo el comisariado de Henry Geldzahler, figuraban Roy Lichtenstein, Jules Olitski y la expresionista abstracta Helen Frankenthaler. La razón argüida en aquel momento por el comisario fue

²¹⁸ Este testimonio nos suministra dos datos interesantes: por un lado, el descaro de Warhol que no duda en mentir y recurrir al patetismo para engatusar a la señora de Castelli y, por otro, lo alejado que se encontraba tanto Leo como Ileana Sonnabend del círculo íntimo de los artistas con los que trataron. Un ejemplo de ello es que cuando Ilena Sonnabend se ofreció a pagar a Warhol el viaje en barco a Francia en 1965, Warhol le propuso que le pagase 4 billetes de avión, para ir con sus amigos Gerard Malanga, Edie Sedgwick y la Chuck Wein.

²¹⁹ El hecho fue que Warhol había instalado un mural en el pabellón estadounidense con los retratos de trece delincuentes. Al parecer, la obra provocó la protesta del gobernador porque la mayoría de los delincuentes eran italianos y esto constituía una ofensa para este colectivo, de manera que Philip Johnson, que comisariaba la muestra, le comunicó a Warhol que debía retirar los retratos y realizar otro mural. Ante la escasez de tiempo para llevar a cabo el encargo y tras rechazar su propuesta de hacer un mural con la cara del gobernador, Warhol pintó la pared de plateado, lo que fue considerado por el público como una tomadura de pelo.

“Andy no me parecía un pintor colorista” (Cohen-Solal, 2011, pág. 427). Pero luego reconocería que sabía que “si le llevaba a Venecia, iba a haber muchísimo revuelo”. (Ibid).

Hasta ese momento Henry Geldzahler había sido el mayor apoyo de Warhol, por lo que el artista se resintió mucho de aquella traición. Tanto más cuanto había sido Geldzahler quien le había hecho cambiar el rumbo y abordar las imágenes de muerte y desastres que le valieron el rechazo del público y le complicaron las relaciones comerciales.

Y el 4 de junio de 1962, Henry Geldzahler había sugerido a Andy que empezase a observar el otro lado de la cultura americana. «Ya has afirmado demasiado la vida», le había dicho.

- ¿Qué quieres decir? -había preguntado Andy.

-Ya basta de afirmaciones de la sopa y de las botellas de Coca-Cola. Es posible que no todo sea tan maravilloso en los Estados Unidos. Ya es hora de alguna muerte. (Bockris, 1991, pág. 177).

La explicación de tan repentino cambio de posición por parte de su amigo Henry Geldzahler es que, a lo largo de aquellos seis años de amistad, el jovencito entonces conservador del MET había progresado mucho y era ya una figura conocida por la prensa. La revista *LIFE* había publicado fotos suyas en la piscina. El intrigante erudito que tantas noches de locura había pasado en compañía de Billy Name y la extraña fauna de *The Silver Factory* quería evitar ahora a toda costa el escándalo.

La exclusión de Warhol de la bienal tuvo lugar poco antes de que el artista presentase su primera exposición en la Galería Castelli, y por supuesto, tuvo como consecuencia un recrudecimiento en las malas relaciones entre Castelli y Geldzahler. El galerista tenía razón al afirmar que a partir de 1965:

Las fuerzas de Greenberg reaccionaron enérgicamente en contra de lo que Salomon y yo veníamos haciendo, y para ello contaron con la colaboración eficaz de Geldzahler, que estaba de parte de Greenberg tras haber apoyado mucho a Andy. (Cohen-Solal, 2011, pág. 425).

Pero el giro que había dado Henry Geldzahler no tenía que ver con las fuerzas de Greenberg sino con las ambiciones del propio Geldzahler que aspiraba a ser un segundo Alfred Barr, y, por tanto, necesitaba desapegarse de aquellos vínculos que lastrarán alcanzar su objetivo. Es así como se produce la aparente paradoja de que el joven comisario defendiese los viejos valores y el veterano galerista los nuevos lenguajes.

La realidad es que el MET pasaba a desempeñar el lugar que hasta el momento había ostentado en exclusiva el MoMA, gracias a la alianza de Geldzahler con su nuevo director René d'Harnoncourt, lo que dificultaba los manejos que Castelli llevaba realizando desde 1958 gracias a la complicidad de Alfred Barr, con la adquisición de los cuadros de la primera exposición de Jasper Johns, hecho que ya hemos comentado en detalle.

Desandemos unos pasos. La entrada de Andy Warhol en el mercado del arte no tuvo lugar con Irving Blum en Los Ángeles en 1962 debido a que la galería, demasiado comprometida con la vanguardia, estaba desconectada de las operaciones económicas que ya se estaban llevando a cabo en Nueva York. Tampoco se produjo de la mano de Leo Castelli en noviembre de 1964, cuando Warhol entró a formar parte de su séquito. Andy dió el gran salto, dos años antes, en noviembre de 1962, con su exposición de *Marilyn*.

Un acontecimiento crucial tuvo lugar en 1962 entre las exposiciones en la *Ferus*, en Los Ángeles y la de la *Stable Gallery*, en Nueva York: el descubrimiento de la serigrafía. Sucedió en verano. A Warhol le entusiasmaron tanto las posibilidades que el nuevo procedimiento le proporcionaba que produjo toda la obra destinada a la exposición de otoño en apenas un par de meses. Y esta vez lo hizo en completa soledad, sin testigos que pudieran echar a perder la primicia.

Los errores hasta el momento cometidos habían enseñado a Warhol a dejar todo bien atado antes de soltar la bomba. La munición de las viñetas de cómic había sido malgastada al exhibirla en un escaparate, facilitando que otro explotase la idea. Lo mismo ocurrió con la serie de las latas, que se volvió en su contra por la mala gestión de la prensa. El efecto de su bomba secretamente

elaborada, la serie de marilynes en la que estrena la técnica de la serigrafía, debía estar garantizada. Para ello usó la fórmula inventada por Castelli: meter una de sus marilynes en el MoMA a través del mismo caballo de Troya, Phill Johnson, cuyo asistente, desde 1960, y amante, David Whitney se había convertido en íntimo de Andy.

La noche del 6 de noviembre de 1962, en la inauguración de la exposición en la *Stable Gallery* donde Warhol presentaba *Marilyn Diptych*, *100 Soup Cans*, *100 Coke Bottles* and *100 Dollar Bills*, Andy no podía estar mejor acompañado. Además de sus amigos, Geldzahler, Karp, De Antonio, los críticos afines David Bourdon y Gene Swenson, los artistas Marisol Escobar, Robert Indiana y Ray Johnson, estaba presente el galerista Leo Castelli que “con una sonrisa lobuna se dio cuenta de que había infravalorado enormemente a Andy Warhol” (Bockris, 1991, pág. 163).

La exposición se vendió casi entera con dos significativas adquisiciones, ambas para ser donadas al MoMA, una Marilyn la compró William Seitz, la otra Philip Johnson, la famosa *Gold Marilyn*.

La incorporación de Warhol al elenco pop aceleró el movimiento del mercado. Además, Ivan Karp había facilitado que Richard Bellamy, responsable de la *Green Gallery*, se hiciera con parte del botín de artistas pop, al ponerle en contacto con el coleccionista Robert Scull. El negocio de Castelli se tambaleaba. Necesitaba un refuerzo urgente, así que hizo los ajustes necesarios para impedir que los otros

galeristas le comieran la merienda. En otoño de 1963, David Whitney entraba a trabajar como conservador en la galería de Castelli. El galerista había aprendido a marchas forzadas la lección que Andy le diera la noche de su inauguración en la *Sable Gallery*.



Fig. 138. Warhol, A. (1962). *Gold Marilyn Monroe* [Serigrafía y pintura]. MoMA. Nueva York.

El joven conservador le reportó un prestigio indiscutible a la galería, y logró atraer hacia ella a los miembros abiertamente homosexuales de la comunidad artística, cada vez más numerosa. (Cohen-Solal, 2011, pág. 422).

5.4.3.2. **Los dioses del escaparate**

Bradford R. Collins establece una relación entre las crisis nerviosas que Andy Warhol experimentó a lo largo de su vida y la producción de sus imágenes (Collins, 2001, pág. 69). Todo parece indicar que en el periodo en el que hablamos se produjeron dos crisis: una a finales de 1959, antes de la producción de las imágenes exhibidas en los escaparates, y otra a finales de 1961, consecuencia del contrato de Lichtenstein con la Galería Castelli. La instalación de la primera serie pop de Warhol en la Bonwit Teller fue en abril de 1961. La fotografía fue tomada por su asistente y también artista Nathan Gluck.

Si prestamos algún crédito a Collins, debemos desestimar la explicación de Bockris de que toda la serie en blanco y negro de 1960, así como la de los superhéroes, responda a la intención de Warhol de llevar al lienzo lo más feo y banal. Muy al contrario, estaríamos ante imágenes refugio hechas emerger por el artista en un proceso regresivo que, no obstante, habrían sido cuidadosamente seleccionadas e instaladas en ese específico lugar. Esta hipótesis, además desharía el enigma de por qué razón Warhol, que estaba desesperado por

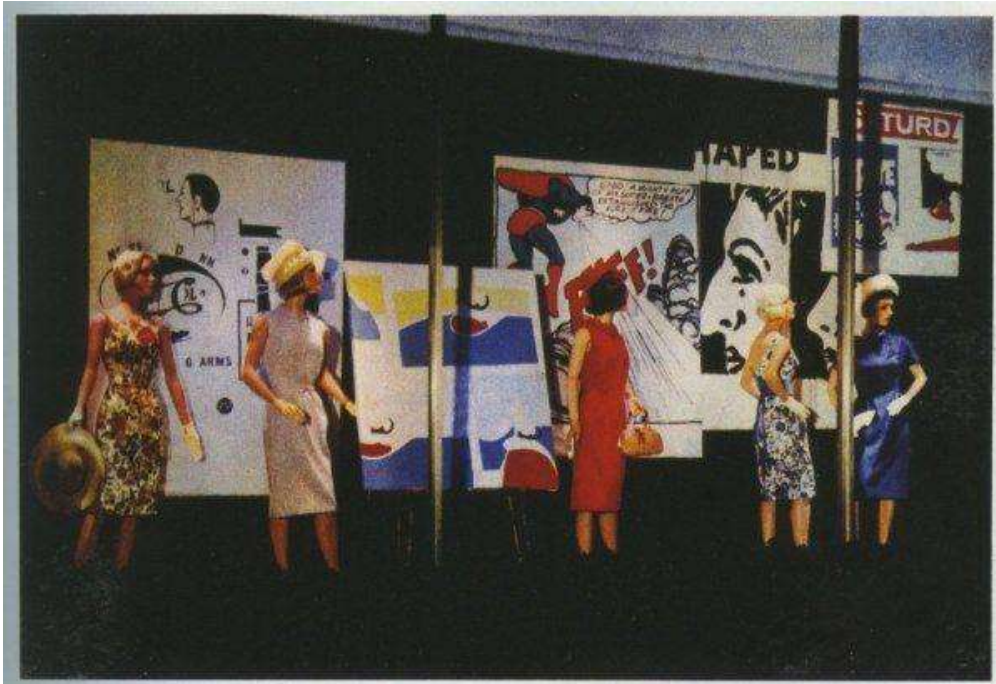


Fig. 139. Warhol, A. (1961). *Escaparate de Bonwit Teller*. [Instalación pictórica]. Luis De Jesus Los Angeles art gallery, Los Angeles. Foto de Nathan Gluck.

exponer en Castelli, no presentó a éste las obras para que las exhibiera en su galería.

Muy posiblemente a Warhol le animó también el hecho de que su ídolo Jasper Johns hubiera exhibido ya en los escaparates de esos mismo grandes almacenes una de sus pinturas. Aunque habitualmente Rauschenberg y Johns colocaban en los escaparates obra realizada expresamente para ser emplazada allí, recurriendo al seudónimo Matson Jones, en 1957, antes de que el galerista Leo Castelli firmara con Jasper Johns, este exhibió una de sus banderas, concretamente *Flag on Orange Field*. Espectador privilegiado



Fig. 140. Warhol, A. (1961). *Superman*. [Pintura]. Whitney Museum of American Art, Nueva York.

de este hecho, es posible que Warhol, a la vista del éxito alcanzado por Jasper Johns sólo unos meses después de que su obra fuera mostrada en el Bonwit

Teller, atribuyera alguna clase de poder mágico a aquellos escaparates y probara suerte.

La historia del arte no ha reparado hasta el momento en el carácter unitario de esta obra mostrada en los escaparates. Los lienzos han sido analizados por separado o conectados por su temática (cómic, anuncios impresos...). Si nos fijamos bien en la fotografía del escaparate, apreciamos que el elenco de imágenes no ha sido colocado de forma arbitraria, sino que se habría hecho formar parte a las pinturas de una escenografía de la que los maniquíes serían sus elementos escultóricos. Nos encontramos, por tanto, a la entrada de un templo en el que las diosas femeninas, modernas cariátides, custodian imágenes cuyo vínculo temático podría girar en torno a *el génesis de la identidad*.

A esta interpretación se puede objetar que la presencia de los maniquíes es algo impuesto y común a todas las “instalaciones” llevadas a cabo en los grandes almacenes por los estilistas que recibieron el encargo de decorar el escaparate. Lo cual, no obstante, no resta intencionalidad al montaje de Warhol, al contrario, subraya el carácter integral del planteamiento. Warhol no toma el escaparate como mero albergue, ni se sirve de los maniquíes como elementos estéticos, ni como objetos del comentario distanciado de sus pinturas. Las pinturas comparten estatus con los maniquíes, ambas expresiones componen el retablo del que la hornacina del escaparate no será un elemento ajeno.

En pro de esta hipótesis debe tenerse en cuenta el conocimiento que Warhol tenía del escaparate como medio expositivo. Igual que Robert Rauschenberg y Jasper Johns, llevaba años colocando allí obra suya, pero a diferencia de los ya consagrados artistas, Warhol se percató del potencial que el escaparate con los maniquíes le brindaba como *site specific*. No puede descartarse que durante el proceso de realización de las pinturas Warhol cayera en la cuenta de que, de ser exhibidas en los escaparates, adquirirían cierto significado conjunto.

Sabemos que Warhol, al iniciar esta serie de pinturas no estaba pensando en dónde serían expuestas. Bastante tenía con encontrar su propio lenguaje. Sin

embargo, no podemos descartar que alguna de las obras finalmente expuesta en el escaparate fuera realizada *ex profeso* para completar la serie. Volvamos a las imágenes.

En primer término, se sitúan las figuras femeninas completas e ideales, todas ellas con la mirada vuelta hacia su izquierda. A su espalda, los lienzos de Warhol, con Superman en el centro enviando un soplo desde los cielos. A los lados del dios, figuras fragmentadas en blanco y negro, a la izquierda; la desintegración de

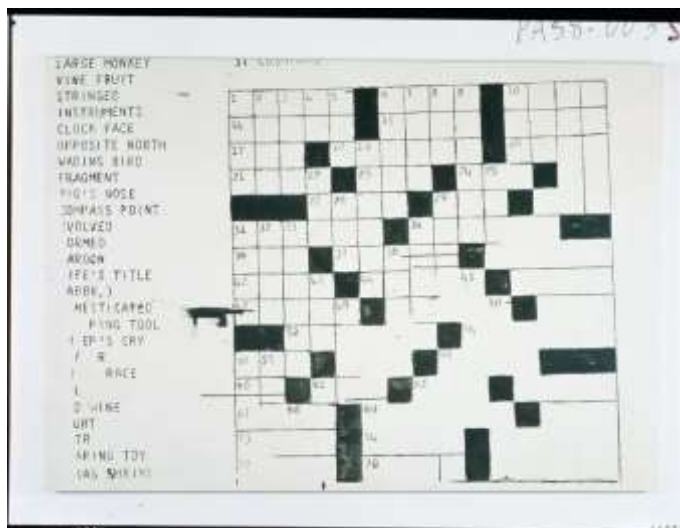


Fig. 141. Warhol. A. (1962). *Crossword*. [Pintura]. Colección particular.

un hombre, a la derecha; la recomposición del rostro de una mujer, entre ambos, lienzos en color que presentan otros héroes, Popeye, Little King.

Otra coherencia de las obras expuestas en los escaparates de Bonwit Teller: *Advertisement, Before and After, Little King, Superman, Saturday's Popeye* y *The Little King* provendría de la alusión homoerótica, como sugiere G. Comenas. De dar crédito a este posible vínculo entre las pinturas, Warhol estaría poniendo a la vista de forma velada sus propios mitos eróticos infantiles.

Gary Comenas señala que algunos de los personajes como Popeye y Superman son “nancies” (Comenas, Andy Warhol Pre-Pop, 2021), que en jerga se utilizaba para referirse a los homosexuales. Dichos personajes serían débiles y se transformarían al ser henchidos con una fuerza extraña. Esta sería la razón de que Warhol incluyera a Nancy también en su repertorio: la resonancia sexual de su nombre, algo que podría explicar igualmente Dick Tracy (dick, en argot, significa pene).

La propuesta interpretativa de Comenas gana en verosimilitud a medida que nos percatamos de la importancia que desempeñan los nombres, su sonido

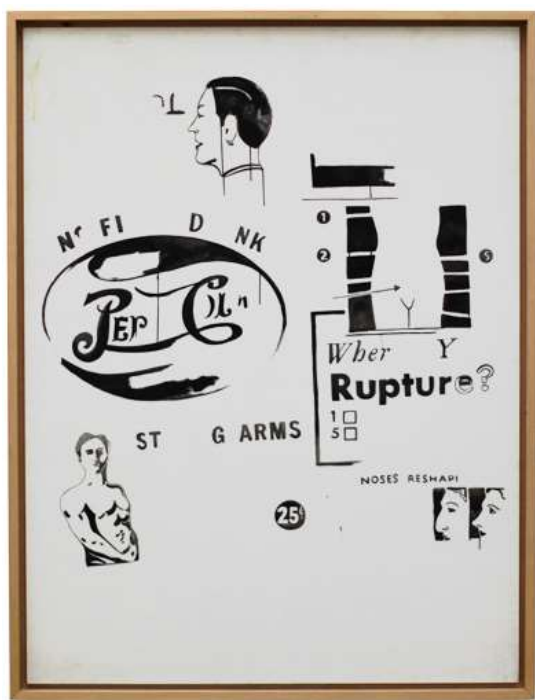


Fig. 142. Warhol, A. (1961). *Advertisement* [Pintura]. Colección particular.

y deletreo en las obras realizadas por Warhol en este periodo. *Crossword* (1961), por ejemplo, lleva a su máxima expresión las posibilidades plásticas que brindan las palabras. Warhol detecta la potencia del crucigrama como metáfora de una subjetividad en permanente construcción. Las fallas en la escritura son indicios de la actividad de instancias discursivas que hablan una lengua desconocida e inaprensible. El límite interno del lenguaje encuentra en sus casillas vacías un modo excepcional de materialización gráfica.

El crucigrama, además, en manos de Warhol se convierte en jeroglífico que subraya la duda, el lapsus, el pulso titubeante de la caligrafía, la errata, el borrón, la negación y las aportaciones del gesto pictórico.²²⁰ En el seminario 1 Lacan escribe:

Cada vez que hay represión en el sentido estricto de la palabra -pues represión no es repetición ni tampoco denegación- se produce siempre una interrupción del discurso. El sujeto dice que le falta la palabra. (Lacan J. , El seminario de Jacques Lacan. Libro 1. Los Escritos técnicos de Freud, 1953-1954, 2001, pág. 390).

A lo que Lacan está aludiendo aquí, a propósito de la represión, es a que el sujeto no puede llegar nunca al fondo del ser. La represión impide que la confesión sea intolerable. Este mecanismo interruptor que deja al sujeto sin palabra, lo deja también *in albis*. El ser espera revelarse (Ibíd) pero, gracias a que la represión funciona adecuadamente, nunca llega a revelarse plenamente. Este entrecortamiento de la comunicación demorando la revelación no es algo exclusivo del sueño, ni una estratagema extraordinaria del inconsciente sino su

²²⁰ Nos encontramos ante un tema mayor del psicoanálisis que exige una profusión que frenaría la interpretación de las obras que estamos analizando. Pero no podemos pasar por alto, al menos señalarlo.

ley. “La interrupción es la ley de la conversación. El discurso cotidiano tropieza siempre con el desconocimiento” (Ibid).

En el escaparate, *Advertisement*, y, todavía más *Where is your rupture?*, ambas de 1961, no pueden ser más elocuentes enunciaciones de la angustia de fragmentación descrita por Lacan que a veces aparece por la pérdida de identificación narcisista.

Obsérvese, además, que, en las dos elaboraciones del tema, *Advertisement* y *Where is your rupture?* Warhol explora lo imaginario y simbólico de la letra hasta los límites con lo real. La operación efectuada sobre la palabra “your”, presente en el anuncio original, consiste en un desplazamiento hacia la palabra castellana “yo”. El efecto se acentúa con la imposición de una veladura blanca de la palabra “rupture”. Lo que da lugar a un enunciado que resulta ser una nueva formulación de lo que el poeta Rimbaud expresara como “yo es otro”.

En *Advertisement*, en cambio, Warhol deja caer el sostén signifiante del signo quedando la “Y” suspendida en el lienzo no como una letra sino como una marca, huella de la falta, obtenida como repetición del sexo femenino.

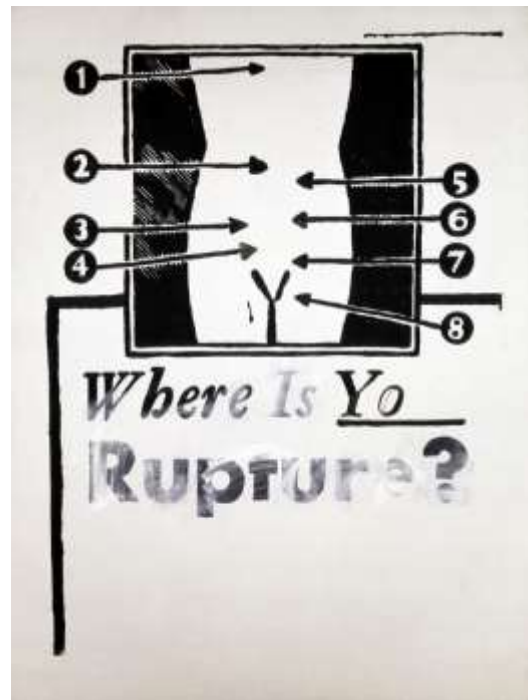


Fig. 143. Warhol. A. (1961). *Where is Your Rupture*. [Pintura]. Colección particular.



Fig. 144. Duchamp, M. (1915.1923). *El gran vidrio* [Técnica mixta]. Philadelphia Museum of Art, Filadelfia.

5.4.3.3. El gran vidrio, la gran ventana

David McCarthy observa la influencia de Duchamp en *Storm Door* (1961): “several paintings, among them *Storm Door* (1961), were clearly tied to *The Large Glass* in the choice of subject matter”²²¹ (McCarthy, 2006). Así mismo, el autor señala que Warhol pudo basarse en el formato de panel doble duchampiano para sus *Silver Elvis* de 1963.

Pero aún podemos ir un paso más allá e identificar la fractura del vidrio con la fractura de la pintura de Warhol exhibida (para rizar el rizo) en un escaparte. La vinculación de esta pintura de Warhol con el *Gran Vidrio* de



Fig. 145. Thomas, F. (1963). *Silver Elvis serie in The Ferus Gallery* [Fotografía]. Frank Thomas Archives.

Duchamp revalida el análisis que hemos efectuado con los debidos matices: la transparencia que el artista francés nos ofrecía sobre la “naturaleza” de las relaciones entre hombres y mujeres, está rota. De este modo la fractura no queda limitada a la identidad particular sino a la convención de género.

Examinando una vez más *El gran vidrio*, advertimos que el uso de mercurio exige que revisemos la idea de transparencia, que, en efecto aporta el vidrio, para observar, además, rasgos especulares. En definitiva, no podemos perder de vista que la organización del deseo tiene en su centro la fantasía. De manera que por muy transparente que aparente ser el vidrio, el proceso vitrificado nunca captura el vuelo del deseo. En síntesis, podría afirmarse que tanto *El gran vidrio* como *Fractura* logran retratar las oscilaciones del deseo al

²²¹ Varias pinturas, entre ellas *Storm Door* (1961), estaban claramente vinculadas a *El gran vidrio*.

indicarnos la falla como inseparable del funcionamiento del sistema. Lo mismo que hizo Freud al describir la neurosis.

5.4.4. Latas de sopa Campbell

La fuente más fiable de cómo surgió la idea de la serie de las latas Campbell es la que recoge Bockris y que procede de Ted Carey, según éste, Warhol estaba muy deprimido tras ver la exitosa exposición de Oldenburg y pidió a Muriel Latow que le vendiera alguna idea para sus pinturas.

Después de asistir a principios de diciembre (de 1961) a la excelente exposición de Claes Oldenburg en el Lower East Side titulada *The Store* (La Tienda), con sus esculturas blandas pintadas con colores chillones y que representaban algunos de sus temas favoritos -ropa interior, helados y pasteles- se molestó tanto por no habersele ocurrido la idea a él que cuando Ted Carey le invitó a cenar, Andy respondió que estaba demasiado deprimido para salir. (Bockris, 1991, pág. 148).

Pese al bajo estado de ánimo de Andy, Carey se presentó con Muriel en casa del artista, momento en el cual le sugiere que pinte cosas que todo el mundo ve cada día, por ejemplo, una lata de sopa. La idea le gustó tanto a Andy que se puso manos a la obra al día siguiente. La fecha de la exposición de Oldenburg es correcta y es coherente con el primer boceto de lata que Castelli compra en enero del 1962.

Todos los analistas coinciden en señalar la serie de latas Campbell como la obra que dotó a Warhol del elemento distintivo que estaría presente después en toda su obra. El propio artista considera que esta serie es su mayor aportación a la historia del arte. No obstante, es, simultáneamente, tal vez, la obra peor conocida. Casi nadie sabe cuál es el tamaño de cada pintura, ni el número total de la serie. Wikipedia²²² asegura que se trata de serigrafías, lo cual es incorrecto, ya que su técnica es el estarcido. No pocas fuentes sitúan su

²²² “Las pinturas individuales fueron realizadas con un proceso semimecanizado de serigrafía” (Wikipedia, 2021).

producción en *The Factory*, lo cual es también falso ya que fueron realizadas en el estudio de la Avenida Lexington.

La obra más conocida de la segunda mitad del siglo XX, que pasa, además, por ser directa y popular, resulta estar plagada de errores en su descripción y repleta de prejuicios interpretativos. No faltan incluso los críticos que piensan que toda esta confusión es típicamente warholiana. Que se trata, por consiguiente, de un efecto deseado y que, en definitiva, forma parte de la obra. No podemos estar más en desacuerdo.

Warhol, además hizo todo lo posible por ser noticia y consiguió que la prensa se interesase por sus latas. Al parecer, el hecho de que un artista estuviera pintando una lata de sopa despertó tal revuelo que la revista *TIME* le dedicó un artículo apenas Andy inició la serie. Fue el 11 de mayo de 1962, en el contexto de un artículo sobre el *Pop Art* que describía el trabajo de Warhol como "retratos" de las latas de sopa Campbell. Los efectos del artículo no se hicieron esperar. La casa de Warhol, sin apenas lugar para los lienzos, empezó a recibir visitas. Los conocidos del artista, alertados por el artículo, acudían a visitarle y a ver las famosas latas.²²³

La predisposición mediática del momento y el impulso polémico que Andy había sabido encontrar al elegir la lata como motivo pictórico, impusieron una marca prematura imprevista a la obra que condicionó su lectura de tal modo que ni el propio Warhol fue capaz de revertir. Como inmediatamente tendremos ocasión de examinar, aquel sesgo se ha generalizado como su significado.

Entre las visitas que acudieron al estudio de Andy durante el proceso de ejecución de las latas, fue la del Irving Blum, ese mismo mes de mayo de 1962, la que cambió la suerte del artista. Andy estaba pintando la lata número 18. Irving Blum, quien había encontrado anodinos los trabajos que Warhol le había mostrado un año antes, se presentaba allí de repente para firmar con el artista su primera exposición individual en su galería *Ferus* de Los Ángeles, en julio.

²²³ Un hecho insólito tratándose de un pintor que todavía no había expuesto.

Contra todo pronóstico, el enorme eco mediático que la pintura había suscitado, no atrajo público a la galería. La exposición recibió duras críticas, burlas en la prensa y también el apoyo de algunos medios estratégicos como *Artforum*. El caso es que el aparato propagandístico del que Warhol supo aprovecharse fue también el causante de que su obra no fuera tomada en serio.

Ningún comentario que dediquemos a los preliminares del éxito de Warhol será demasiado extenso dado que fueron esas reacciones previas las que decidieron la suerte de su obra, atrayendo el aprecio de unos y el desprecio de otros. Está dialéctica del escándalo preconditionó a la serie y, por usar palabras de Marchán²²⁴, la esterilizó en su polisemia:

Distingo claramente que una cosa es la determinación de la innovación artística en su forma económica y otra distinta su especificidad lingüística y sus contenidos sociales. Esto no obsta para que veamos cómo en cada tendencia la primera faceta esteriliza con frecuencia los logros de la segunda o a veces la preconditiona unilateralmente. (Marchán Fiz, 1994, pág. 15).

La entrevista realizada por su amigo David Bourdon es una pieza de estudio clave para entender la amargura con que Warhol sobrellevaba que su obra maestra pasara a la historia sin siquiera haber sido debidamente contemplada. La entrevista en cuestión fue realizada apenas cinco meses después de la exposición en la *Ferus Gallery*. En ese breve tiempo Andy ya se había dado cuenta de lo extremadamente difícil que iba a resultarle lograr que el público viera su obra desnuda de prejuicios.

Buena parte de la gente que afirma que mi obra es vacua la juzga bien a partir de una ilustración reducida, bien a partir de una idea abstracta. Dicen: “¿A quién le interesa una lata de sopa? Ya sabemos cómo es”. Pero a menudo creen que he cambiado algún elemento. “¿Oh, mira! ¡Qué flor de lis tan bonita!” Como si la mayoría de las mujeres no tuvieran una lata de sopa en la despensa en que no hubiera una flor de lis en la etiqueta. Nadie se fija en nada: es demasiado laborioso. Creo que alguien debería ver mis cuadros en persona antes de decir que son vacuos. (Goldsmith, 2010, pág. 52).

²²⁴ Marchán Fiz utiliza esta expresión al referirse al predominio de factores económicos sobre lingüísticos, en las obras surgidas a partir de los sesenta. No se refiere específicamente a esta serie, de la que sí hará mención en otros momentos de su libro.

La queja del artista es bien clara: la gente no se toma la molestia de mirar la obra, pero sí el derecho de juzgarla a partir de una fotografía, una simple mención en un periódico o un programa de radio. El testimonio es uno de los pocos en que Warhol se lamenta abiertamente de la reacción del público y se explaya. Toda la entrevista obedece al intento de Andy Warhol de re-adueñarse de su obra.

Esta es la razón de que su interlocutor sea David Bourdon, a quien Warhol en absoluto tiene como un escriba incondicional. La relación de Bourdon con Warhol se remonta a mediados de los 50, cuando Bourdon ya escribía críticas de arte. En esa época iban juntos a galerías porque ambos coleccionaban. A finales de la década, sin ninguna razón en especial, dejaron de verse. Cuando Bourdon tuvo noticia de que Andy había dado el salto al arte con mayúsculas fue a visitarle. Al ver su obra le dijo:

-Bueno, ponte en mi lugar: te conocía sólo como diseñador publicitario, y ahora que te has hecho pintor sigues con temas publicitarios. Sinceramente, no sé qué pensar.

Pero, al menos, no se había reído. Caí en la cuenta de que siempre podía aprender de las reacciones de David cómo reaccionaría la gente del arte favorable a mi estilo y, al mismo tiempo, algo recelosa de él. Supongo que es bueno tener, como mínimo, a un escéptico inteligente como amigo. (Andy Warhol; Par Hackett, 2008, pág. 35).

Si Warhol eligió a David Bourdon como su entrevistador no fue, por tanto, para que este escribiera una oda, ni para que maquillase sus palabras aportándole una claridad de sentido de la que Warhol nunca se habría responsabilizado. Andy recurrió a Bourdon porque sabía que le haría preguntas inteligentes y que podría responder sin presión y extenderse tanto como fuera necesario en las respuestas.²²⁵

La entrevista se llevó a cabo en dos sesiones, la primera el 24 de diciembre de 1962, y la segunda, el 14 de enero de 1963 y nunca se publicó. En

²²⁵ Ya en esta época Warhol exigía, frecuentemente, cubrir el micrófono de la grabadora para no sentirse intimidado. El miedo escénico le paralizaba, especialmente en los primeros minutos de una intervención ya fuera sobre un escenario, ante las cámaras o frente a una grabadora.

esa fecha Warhol ya estaba siendo juzgado por sus obras posteriores, las Marilynes, los Elvis y los Desastres. En estos casos, ya tendremos ocasión de analizarlo, los temas eran icónicos y fueron realizados mediante procedimientos serigráficos, a diferencia de las latas, cada una de las cuales había sido pintada con esmero y no como un acto automático. Sobre las latas dice Warhol:

Lo que pasa es que me gustan las cosas corrientes. Cuando las pinto, no intento que parezcan extraordinarias. Me limito a pintarlas como son, normales y corrientes. (Goldsmith, 2010, pág. 48).

De manera que la serie de las latas contiene dos elementos distintivos frente a las obras inmediatamente posteriores: el tema, una cosa corriente, una lata de sopa, y la técnica; una pintura muy sobria, lo que en cierto modo se pone en concordancia con el tema. La intención vendría a ser, tal y como cabe deducirse de las palabras del artista, que el objeto manifieste el tono afectivo gracias al redoble obtenido de su magnificación artística que sin embargo no se obtiene mediante el gesto pictórico.

Una de las frases más repetidas en casi todas las entrevistas en la que es interrogado por el significado de las latas y por la razón que le movió a pintarlas ha sido simplemente que le gustaba, que era lo que comía y que le llevaba a su infancia. Pero en lugar de prestar crédito al artista cierta crítica prefirió revestir la obra de una “basura sociológica”²²⁶ de la que el artista se sentía ajeno. Acerquémonos, ya a su serie de las latas de forma tan inocente como nos sea posible.

²²⁶ Así califica Warhol el mencionado artículo del *TIME* en esta entrevista con Bourdon.

5.4.4.1. Fijarse

La primera sensación es de sorpresa. Las latas son grandes, 51 cm x 41 cm, y al mismo tiempo pequeñas. El tamaño, en esta obra en particular, lo es casi todo. Nos da su talla afectiva y una pauta de lectura. Nos invita a mirar un cromó agigantado. Nunca un cuadro, sino una viñeta. Una viñeta amplificada por la emoción. Queda fijado en el tamaño el asombro infantil.



Fig. 146. Rosen, S. (1962). *Installation view, Ferus Gallery, Los Angeles, 1962, with Campbell's Soup Cans* [Fotografía]. SPACES—Saving and Preserving Arts and Cultural Environments Archives.

Inevitablemente, las pinturas de las latas de sopa son grandes respecto a la idea (reportada en las reproducciones de libros de arte) que tenemos de ellas, y pequeñas, en relación con el espacio y la tendencia generalizada desde el expresionismo abstracto a ocuparlo de forma colosal.

Salvo que tengamos mucha suerte y nos encontremos en el MoMA una de las raras veces en que exhibe la serie en su totalidad, (lo habitual es que la colección se halle desperdigada en exposiciones internacionales), tendremos que hacer un esfuerzo de imaginación, e inferir a partir de las pocas pinturas que podamos contemplar, la potencia de la serie completa. Ya en esa tesitura, debemos elegir cómo preferimos presenciar mentalmente el montaje, tal y como lo hace el Museo de Nueva York, o tal y como se expuso por primera vez en la *Ferus Gallery* de Los Ángeles.

Este montaje de la *Ferus Gallery*, en el que los cuadros fueron colocados uno al lado del otro sobre una estantería, nos parece más sugerente y afín al espíritu expositivo de la época y al sentido de la obra. El montaje del MoMA lo presenta todo para ser capturado de un golpe de vista, lo que aproxima esta serie de pinturas individuales a las obras posteriores de Warhol que repetían una

misma imagen en un solo lienzo de gran tamaño. De hecho, si el espectador no se molesta en leer la información en la que se indica el título y la técnica empleada, es fácil que crea que es una sola tela impresa que ha sido cortada y enmarcada individualmente.

La idea de totalidad, así presentada la serie, es rotunda. El tamaño de cada pintura, su tiempo propio, disminuyen, y la intrepidez de ir de una a otra, de leerlas, demorarse, de incluir en la obra los interludios, desaparece. La totalidad anula las ranuras.



Fig. 147. Bob Adelman. (c. 1964). *Andy Warhol buying soup cans Warhol in an N.Y.C. supermarket, 1964* [Fotografía]. Colección de Bob Adelman.

Por el contrario, la instalación de la *Ferus Gallery* sugiere un camino, un hilo en una búsqueda hacia un origen o un destino. O, mejor todavía, una invitación a emprender un viaje. Este montaje provoca una enorme expectación por saber que hay al final de esa senda. Y a vivir episódicamente la serie. E, inevitablemente, una vez finalizada la pesquisa, el público que así contemple la serie, tal vez sufra una especie de decepción.

Es posible incluso que el espectador retroceda y vuelva a echar un vistazo a la hilera de las latas en busca de alguna clave y se percate entonces de la caligrafía de las etiquetas, de la variedad de sabores... Y al salir de la exposición, el que allí asistió, sin duda no pudo, como nosotros, por menos que preguntarnos: ¿Qué cosa marcan esas migas en el camino?

Detengámonos unos instantes a reflexionar sobre ello. Aquella serie debió provocar a quien la viera por primera vez, sin haber tenido noticias previas, una mezcla de euforia y decepción desconocida. En contraste con aquella experiencia que muy pocos privilegiados tuvieron ocasión de experimentar, los visitantes del MoMA tienen a su alcance una totalidad. Este signo debe ser tenido en cuenta, nos indica, con toda claridad, como la obra ha sido institucionalizada. El museo minimaliza la serie despojándola de todo misterio. Nos la presenta

como un realismo. Estamos convencidos que es preciso romper el gestaltismo que el MoMA impone a la serie para ver la obra de Warhol.

Volvamos a la obra. Si nos acercamos lo suficiente podemos apreciar la textura del pigmento sobre la tela. Las 32 latas fueron pintadas con acrílico sobre lienzo. No se trata, como a menudo se cree, de variaciones sobre un mismo tema. Tampoco son réplicas. Las 32 pinturas corresponden a otros tantos sabores. Hecho que queda descrito en la etiqueta: *Clam Chowder, Chicken Noodle, Cream of Vegetable, Onion, Green Pea, Scotch Broth, Vegetable, Split Pea with Ham, Vegetable Beef, Bean with Bacon, Cheddar Cheese, Old fashioned Tomato Rice, Beef, Cream of Asparagus, Cream of Celery, Black Bean, Turkey Noodle, Beef Broth, Chicken Gumbo, Turkey Vegetable, Chili Beef, Vegetable Bean, Cream of Chicken, Cream of Mushroom, Pepper Pot, Chicken with Rice, Consommé, Tomato, Minestrone, Chicken Vegetable, Beef Noodle, Vegetarian Vegetable.*

Warhol no dio ninguna indicación sobre el modo de ordenar las latas. El MoMA las coloca consecutivamente por el orden cronológico en que Warhol ejecutó las pinturas, lo que representa ya una vulneración del sentido de la obra. La predilección por el registro y el archivo de los museos impone esta camisa de fuerza a la serie. Andy Warhol, probablemente, hubiera preferido que colgaran las latas cada día en un lugar distinto. Incluso que alguna de las latas no estuviera a la vista, que hubiera que buscarla. ¿Quién nos asegura que eso no sucede ya?

5.4.4.2. **Técnica**

A propósito de la técnica empleada en esta serie abundan los errores. En parte la razón de tales equívocos se explica por la falta de conocimiento de los diferentes tipos de procesos de impresión, copia y estampación. Ni siquiera los historiadores de arte conocen en detalle todas esas técnicas. La mala descripción del proceso empleado por Warhol se debe, entre otras cosas, a un prejuicio contra el uso de técnicas que auxilien al artista en su tarea de pintar. Entre las críticas recibidas por Warhol a esta serie se le acusó de traicionar la tradición al emplear fórmulas de transcripción pictórica ilícitas.

Con esta propuesta, por tanto, Warhol no sólo hacía recaer sobre sí las críticas de quienes defendían el arte expresionista abstracto en aquellos días, sino también la ira de ciertos defensores del arte figurativo que lo que denunciaban de las pinturas era que habían sido obtenidas haciendo trampa. Las técnicas empleadas en la serie de las latas, sin embargo, no consistieron en serigrafía, sino en estarcido.

Como otros muchos pintores desde el Renacimiento, Warhol se ayudó de sistemas de proyección y plantillas para mantener los contornos de las figuras, las letras y las filigranas en su lugar exacto. Pero había un fundamento para ello, como se ha indicado: quería evitar al espectador la distracción del gesto pictórico.

El interés por el efecto de las imágenes impresas y el particular modo en que éstas sintetizan las masas de pintura, las líneas, los valores tonales y la gama cromática es común a casi todos los pintores pop. Esta inquietud llevó a algunos de ellos a una investigación de los artistas que les precedieron desde esta nueva perspectiva. Litzchestein, aunque rara vez recurrió a la fotografía, realizó cientos de serigrafías, explorando las posibilidades de la separación de los colores por puntos y reinterpretando mediante estas técnicas a clásicos como Matisse o Picasso.

David Hockney, el excelente pintor pop inglés de colores vibrantes y luminosos, es uno de los mayores estudiosos de maestros como Caravaggio, Velázquez, Jan van Eyck, etc. en lo que a técnica se refiere. Divulgó estos conocimientos en 2002 en un documental de la BBC titulado *David Hockneys Secret Knowledge* y en su libro *Secret Knowledge: Rediscovering the lost techniques of the Old Masters*, publicado en 2006, en la editorial Thames and Hudson.

Hacer justicia al *Pop Art* pasa por comprender la sensibilidad de sus artistas hacia las imágenes, la técnica de impresión y la cuatricromía. Warhol empleó los medios de reproducción mecánica a bocajarro, sin pedir permiso ni dar ninguna clase de rodeo formal, porque era extremadamente sensible a las imágenes obtenidas por estos medios. Y no dudó en ponerlos al servicio de sus

ideas, en parte porque era la forma natural de reproducir aquellos efectos de las tintas impresas mecánicamente, en parte porque tales métodos daban mayor rendimiento que la pintura tradicional a su modo particular de producción.

Para Warhol la cantidad era un valor absoluto. Cuanto más mejor²²⁷. Y la repetición, un modo de conseguir fácilmente alcanzar cantidades. Esta idea resulta un tanto chocante y David Bourdon en su entrevista de 1963 le preguntó por ello:

D.B.: Has conseguido una manera nueva de utilizar la imagen preconcebida. Otros artistas podrían utilizar esas mismas imágenes preconcebidas de muchas otras maneras.

A.W.: Es que me gusta usar las cosas una y otra vez. Apela a mi sentimiento estadounidense del ahorro. (Goldsmith, 2010, pág. 46).

Al contemplar las pinturas de las latas, apreciamos que, en efecto, el uso de la vieja técnica del estarcido usando una misma plantilla pudo servirle para las 32 latas, pero sólo en el dintorno puesto que las letras son distintas en cada una de ellas, y la laboriosidad de calcar la caligrafía y ceñirse a ella es sin duda un proceso artesanal tan arduo como la copia del natural, cuyo margen de interpretación permitiría incluso que la palabra fuera ilegible.

Sin embargo, la repetición forma parte de la obra, no se queda al margen. No se queda guarecida en la materialidad del recurso técnico su área de sentido, tampoco queda totalmente incluida en la estrategia de reiteración típica de la publicidad. Estas circunstancias hacen que la repetición sea en la serie de las pinturas más notable. Su emergencia, no obstante, se sobrepone al motivo, desvelando, en definitiva, que, cualquiera que sea el motivo, no puede apartarse de la insistencia repetitiva inscrita en el lenguaje.

²²⁷ A diferencia de la generación de expresionistas a quien Picasso marcó por la fuerza creativa de su obra, el interés de Warhol no se debía al revolucionario lenguaje del pintor sino al elevado número de obras. Con motivo de la noticia de la muerte del artista, Warhol, al saber que había realizado 4000 obras en toda su vida, se puso manos a la obra con la intención de hacer otro tanto en un solo día. "Y todas serían obras de arte porque serían el mismo cuadro". "Empecé y llegué a las quinientas y luego paré. Pero me llevó más de un día, creo que un mes. Así pues, a quinientas por mes, me habría llevado ocho meses hacer cuatro mil obras de arte". "Fue una desilusión el caer en la cuenta de que tardaría tanto tiempo". (Warhol, 1981, pág. 141).

No se desprende de ello que el objeto protagonista de la repetición sea banal, ni mucho menos, como mucha de la historia del arte ha generalizado, que la repetición sea nada más que un recurso para subrayar la banalidad.

5.4.4.3. **Retrato de objeto**

Andy pidió a Julia que comprase una lata de cada una de las treinta y dos variedades de sopa Campbell en el supermercado A & P, Y empezó a trabajar sobre su idea. Primero realizó una serie de dibujos. Luego sacó diapositivas en color de los mismos, las proyectó sobre una pantalla y empezó a experimentar con diferentes dimensiones y combinaciones (...) Por último, descubrió el formato adecuado para las latas de sopa. (Bockris, 1991, pág. 151).

Victor Bockris revela el método de la proyección, pero reserva el misterio del formato. Se trata de un descubrimiento, dice. Algunos historiadores han calificado las pinturas como serie de retratos de objeto. Ciertamente el retrato y la lata guardan entre sí una relación de semejanza en su verticalidad. La dimensión de los lienzos empleados por Warhol es de 50´8 cm x 40´6 cm. Las medidas universales de bastidores no ofrecen ningún lienzo de esas proporciones.

El soporte utilizado por Warhol es ligeramente más estrecho que el estándar que se usa para el retrato. La tradición del retrato, raramente confina su atención al rostro, se complace más frecuentemente en abordar el volumen de la cabeza insertada en el torso. El retrato, desde el más estrictamente cerrado sobre las facciones de la cara, hasta el que recoge el cuerpo entero en un contexto que acompaña descriptivamente la representación del retratado, discurre siempre en vertical²²⁸. Lo mismo que la lata.

David Bourdon se divierte haciendo la siguiente comparación:

Existe cierta semejanza en términos formales entre tus latas de sopa y la Mona Lisa (...). Fíjate, el escote se parece a la base de la lata de sopa. La silueta de la cabeza y el cuello es prácticamente idéntica a la silueta de la lata. Su sonrisa

²²⁸ Existe una tradición de retratos acostados pero el formato rectangular que presenta a figuras yacentes introduce connotaciones generalmente asociadas a la sexualidad, a la muerte, a la derrota o al sueño, por razones obvias.

describe la misma curva que la lata, y queda en el centro de la imagen que ocupaba la modelo, el lugar donde encontramos el medallón dorado de la etiqueta de sopa. (Goldsmith, 2010, pág. 52).

La idea nos parece disparatada, como al propio Warhol que así lo hizo saber. El expediente subjetivo de las latas no proviene del supuesto hecho de que retrate. Conforme a nuestra hipótesis las latas no son retratos, ni como veremos enseguida bodegones. El formato descubierto por Warhol²²⁹, en efecto, es vertical y se aleja con ello del formato apaisado o cuadrado preferido de los pintores de su tiempo. Pero no por ello corresponde al retrato ni proviene de los estándares de la tradición pictórica. La dimensión de 51 cm x 41 cm casa mejor con la proporción del cartel. De ser así, el formato elegido para ubicar la lata sería, sencillamente, el nicho más adecuado a una serie que repite el motivo.

5.4.4.4. El móvil del motivo

En este sentido, hay que destacar que cuando Warhol asegura que eligió las latas porque le gustaba la sopa, habría que añadir también que las pintó porque le gustaban las latas como motivo

pictórico. Las latas contenían dibujos: una flor de lis, letras de molde con sombras exteriores, letras con hiladas doradas en el interior, y un color muy afín a su gusto por los colores primarios, el rojo cadmio²³⁰. De otro modo, habría dejado la serie inacabada como hizo con aquellas otras pinturas en las que había que seguir la línea de puntos numerada.



Fig. 148. Warhol, A. (1962). *Campbell's Clam chowder bin* [Pintura estarcida]. MoMA, Nueva York.

²²⁹ *The artist referred to them affectionately as "portraits".* MoMA, recoge, entre la información que acompaña la serie. Nótese que una cosa es que Warhol se refiriese a ellos afectuosamente como retratos y otra que las pinturas retratasen latas. Incluso si tomamos al pie de la letra como un hecho que determina que aquellas pinturas son retratos, no queda con ello cerrado que cosa sea lo que las pinturas retratan.

²³⁰ El medallón dorado del centro, que en esta serie no incluye el dibujo que las latas de sopa tenían en su etiqueta, hace referencia al premio que la marca ganó en la Exposición Universal de París de 1900 por su excelencia. Aunque Warhol no lo dibujó en esta serie, un motivo similar fue recurrente en los dibujos del artista desde sus tiempos de estudiante hasta finales de los 50. Otro elemento distintivo de Warhol en etapas anteriores y posteriores es el dorado.

El único motivo por el que no las acabé es que me aburrían; sabía cómo iba a ser el resultado. (Goldsmith, 2010, pág. 48).

De manera que, por mucho que se haya repetido y que el propio Warhol haya declarado que con estas técnicas busca borrar lo humano, los dejes



Fig. 149. Warhol, W. (1962). *Do It Yourself (Landscape)* [Acrílico, lápiz y letraset sobre lienzo]. MoMA, Nueva York.

emocionales, etc., en cada una de estas pinturas hay ilusión. Amor por el objeto, por la sopa, por la infancia perdida, por la caligrafía²³¹ y también, desde luego, por la cultura norteamericana de la que son representantes también las viñetas de cómic, los anuncios y las estrellas de cine.

Uno de los documentos que mejor sintetiza todo lo que hemos dicho sobre la clase de artista bohemio que Warhol era antes de alcanzar la fama, y el ser afectivo que hay detrás de la serie de las latas, es esta foto tomada en su estudio de la Avenida Lexington.

Gary Indiana, quien dedicó todo un libro a analizar el efecto de la serie de las latas de sopa en el mundo del arte con gran agudeza, describe las posturas filosóficamente antagónicas entre el artista triunfador y el rapsoda solitario.

In the bohemian artist, both desire and contempt for popularity and material reward produce an ambivalence seldom resolved and usually self-defeating. Capitalism in its current, all-pervasive form exacerbates the preextant desire for fame and money and ratifies egregious opportunism. ²³² (Indiana, 2010, pág. 155).

²³¹ La devoción por la caligrafía como modo de dibujar letras se aprecia muy claramente en sus trabajos de ilustraciones comerciales. Julia Warhola fue la calígrafa de muchos de los trabajos de su hijo que consideraba indispensable su aportación. La decoradora Suzie Frankfurt, quien realizó con Warhol un paródico libro de recetas de cocina, y que frecuentó la casa donde el artista vivía con su madre, declaró: "Cuando estábamos preparando Wild Strawberries, Andy tuvo que encadenarla (a su madre) a la caja de luces para conseguir que terminase su trabajo de caligrafía". (Bockris, 1991, pág. 135).

²³² En el artista bohemio tanto el deseo como el desprecio por la popularidad y la recompensa material producen una ambivalencia generalmente contraproducente que rara vez se resuelve. El capitalismo en su forma actual y omnipresente exagera el deseo preexistente de fama y dinero y ratifica el oportunismo atroz.

Esta fotografía registra de forma proverbial la ambivalencia de Warhol, para quien el talento y las profundas convicciones artísticas eran condición necesaria pero no suficiente para lograr el éxito.

Andy pone en palabras de De Antonio la siguiente frase para ilustrar este pensamiento: “No importa lo bueno que seas: si no te promocionan bien, no serás uno de los nombres recordados”. (Andy Warhol; Par Hackett, 2008, pág. 37).



Fig. 150. Desconocido. (1962). *Andy Warhol at his 1342 Lexington Avenue studio with Campbell's Soup* [Fotografía]. The Andy Warhol Museum, Pittsburgh.

5.4.4.5. Doble flujo de sentido

Existen fundamentalmente dos líneas interpretativas sobre la serie de las latas de sopa. La primera atribuye la originalidad de la obra a la elección del objeto. A esto suele añadirse el comentario sobre la técnica de ejecución, aséptica, con la que el artista se distanciaría de todo artificio expresivo, así como de la tradición que la origina. Esta tesis pone el acento en el carácter popular del objeto, que reivindica la cultura norteamericana frente a la vanguardia²³³ europea, y, en alguna medida, las clases medias frente a las burguesas.

La segunda interpretación pone su foco en la técnica repetitiva empleada por Warhol, sin distinguir, con ello, entre esta serie y las obras llevadas a cabo posteriormente mediante técnicas de reproducción mecánica. En consonancia con la repetición, según esta corriente interpretativa, el artista habría elegido un objeto anodino con el que acentuar la burla hacia el mundo del arte, de sus

²³³ Estamos identificando “vanguardia” con tradición europea ya que es la tradición inmediata. Lo paradójico es que con tal identificación asociamos, tal vez injustificadamente, a los muy diversos movimientos de las vanguardias históricas con la tradición burguesa a la que se oponía. Tal identificación es intencionada, pues, a los efectos de quienes defienden la postura americanista, los vanguardistas europeos representan una élite burguesa que, en efecto, se opone a su tradición, pero se mantiene al margen del pueblo y sigue, por lo tanto, generando nuevas élites burguesas a las que dirigirse.

temas, sus intereses, sus instituciones, sus valores, sus tradiciones, sus coleccionistas y sus artistas.

La crítica iría dirigida al *status quo* capitalista, sin distinción entre vanguardia y tradición. En ningún caso respondería a una estrategia encaminada a acabar con el sistema, al estilo de las situacioncitas. Al contrario, se serviría del sistema, se beneficiaría y ampararía en él, practicando una suerte de vandalismo tolerado que a todos divierte y beneficia.

Obviamente, ambas ideas conviven en la interpretación oficial que, según el caso, da mayor peso a lo popular o a lo ideológico. Ambos elementos indudablemente están presentes en la obra, sin embargo, en nuestro análisis no atendemos al objeto por ser popular ni por ser anodino. No fijamos nuestra atención exclusivamente en su contenido ni en su marca, tampoco sólo en su repetición, sino en su repetición y su diferencia. El objeto de nuestro análisis es el objeto de deseo perdido.

Las dos líneas interpretativas corresponden a una dicotomía originada en la dislocación de objeto y representación. Marchán Fiz explica el proceso involucrado en las obras neofigurativas:

Así, pues, tanto desde una perspectiva semiótica -su transformación en símbolo- como desde los resultados genéticos -significante de la inteligencia conceptual-, la imagen icónica artística apunta hacia la racionalidad y la imagen-concepto. Y esto explica la posibilidad de problematizar simultáneamente la representación plástica y la realidad representada. (Marchán Fiz, 1994, pág. 23).

Volvamos a mirar la obra. Una lata de sopa sobre fondo blanco. Si no nos acercamos cuesta asegurar que se trata de una pintura. Dudamos, por la ausencia de gesto, que sea pintura, pero sobre todo dudamos que sea un objeto. Eso que se nos presenta, como la pipa de Magritte, privado de sus dimensiones espaciales, no parece tampoco ser un objeto. Nos mantenemos, así, atrapados en la visión de una imagen. Ahora bien, distinguimos que no se trata de imagen de producto, (promoción de marca), por el contexto, ya sea este un museo o una página web de arte, por la escala de las pinturas y por su reiteración.

La doble profanación que la obra llevó a cabo, hay unanimidad crítica sobre ello, consistió en sacralizar una lata de sopa y en prescindir de la tradición pictórica, conservando de ella sólo el soporte, el lienzo, hasta entonces reservado a las obras de arte.

Pero quienes mantienen sus observaciones en este marco pasan por alto lo más crucial: que el objeto en cuestión no emblemiza la serialidad o la producción industrial sino la condición de objeto perdido. En definitiva, es la seriación del objeto lo que pone de manifiesto que no se trata de un mero objeto sino del objeto de deseo. Este hecho no sólo plantea discrepancias interpretativas respecto de la obra en cuestión, discrepancias siempre enriquecedoras ya que aportan polisemia y mantienen abierto y activo su sentido, sino serios desacuerdos teóricos respecto de lo que el arte es y lo que el análisis puede desvelar.

5.4.4.5.1. **Contra la interpretación**

La crítica de Gary Indiana, de una coherencia indiscutible, condensa una posición general del fenómeno Warhol como un destino del arte en la era del capitalismo global con el que fundamentalmente estamos de acuerdo, pero al que debemos contestar cumplidamente. Estas son sus palabras:

When Warhol painted the Soup Cans, the culture was in need of works of art that weren't intended to "say" anything, to "represent" anything. Warhol's paintings were simply what they were. The Campbell's Soup Cans weren't the "manifest content" of some "latent content" behind them. They didn't need— and clearly Warhol didn't wish for them— to be parsed in the way Freud analyzed his patients' dreams. In 1962 Warhol's work had the singular virtue of resisting the kind of otiose, convoluted readings that Clement Greenberg and other critics injected into Abstract Expressionism. There was nothing to read into Warhol's works. Indeed, as Warhol correctly thought, they were as close to nothing as a picture of something could be. They startled, they shocked, they pissed people off. They also refreshed the sense of surprise and unmediated pleasure of looking at beautiful visual objects without requiring them to "mean" anything. All they revealed, really,

was that a soup can grabbed off a supermarket shelf could be beautiful exactly as it was, in all its monumentalized banality.²³⁴ (Indiana, 2010, pág. 151).

Como una primera enmienda a esta categórica afirmación nos limitaremos a plantear las siguientes cuestiones:

1. Al decir que la cultura, en la época de Warhol, necesitaba obras de arte que no pretendiesen significar nada: ¿Qué significa no significar nada? ¿Acaso es posible que una operación simbólica no signifique nada? ¿Acaso al referirse al querer decir del arte pretende referirse al decir alegórico? ¿Es qué un significante puede desvincularse de su cadena significante, emerger espontáneamente?
2. ¿A qué cultura se refiere, a la sociedad estadounidense, al mercado del arte, a la sociedad de consumo?
3. Al decir que “las pinturas de Warhol eran simplemente lo que eran”, ¿desde qué instancia realiza el crítico el enunciado?

Siendo benévolo con Indiana, concedamos que lo que “quiere decir” es que la lectura que la crítica había establecido sobre la base del expresionismo abstracto en aquellos días no encontraba un modo fructífero para su interpretación en las obras de Warhol. Y, viceversa, que ciertas obras pop figurativas que presentaban objetos de la sociedad de consumo precisaban de un modo de interpretación distinto al liderado y extendido por Greenberg.²³⁵ Ahora bien, se ha generalizado una identificación entre la interpretación, cuyo monopolio ostentaba Greenberg, y el psicoanálisis completamente

²³⁴ Cuando Warhol pintó las latas de sopa, la cultura necesitaba obras de arte que no tuvieran la intención de “decir” nada, de “representar” nada. Las pinturas de Warhol eran simplemente lo que eran. Las latas de sopa Campbell's no eran el “contenido manifiesto” de algún “contenido latente” detrás de ellas. No lo necesitaban, y claramente Warhol no deseaba que fueran analizados de la forma en que Freud analizaba los sueños de sus pacientes. En 1962, la obra de Warhol tuvo la singular virtud de resistir el tipo de lecturas espontáneas y enrevesadas que Clement Greenberg y otros críticos inyectaron en el expresionismo abstracto. No había nada que leer en las obras de Warhol. De hecho, como Warhol pensó correctamente, estaban tan cerca de la nada como podría ser una imagen de algo. Estas imágenes sobresaltaron, sorprendieron, cabrearon a la gente. También refrescaron la sensación de sorpresa y el placer inmediato de mirar hermosos objetos visuales sin requerir que “signifiquen” nada. Todo lo que revelaron, en realidad, fue que una lata de sopa tomada del estante de un supermercado podría ser hermosa exactamente como era, en toda su banalidad monumentalizada.

²³⁵ Ya mencionamos que la nueva generación de críticos se dio a conocer con la primera exposición de Jasper Johns. Entre ellos Leo Steinberg, Robert Rosenblum, y luego, Gene Swenson y Lucy R. Lippard, entre otros.

indocumentado. El mayor enemigo de la interpretación en general y del análisis psicoanalítico del arte en particular fue Clement Greenberg.

5.4.4.5.2. **Retrato de objeto de deseo**

Debemos examinar ahora hasta qué punto la elección de objeto lata de sopa concierne al tema en cuestión, a saber, objeto de deseo perdido, en otras palabras, al modo en que la lata encarna la fuga permanente del deseo, de objeto en objeto, de un significante tras otro significante.

Retrocedamos un paso y volvamos al “objeto natural”, la lata de sopa que Warhol pinta. Ni al crítico más despistado se le escapa que dicho objeto difiere en cada pintura. La pregunta entonces no es en qué difiere el objeto natural (en el sabor) sino por qué difiere en la pintura. Al interrogarnos así nos damos cuenta de que existe una relación entre la imagen y el deseo. Difiere porque el artista quiere en un sentido literal y general. No es que quiere que difiera simplemente, sino que tiene la capacidad de querer y la despliega. La diferencia, así, manifiesta de algún modo ese deseo.

De la relación entre la imagen y el deseo nos da cuenta el objeto merced de su diferencia. Si observamos como espectadores la pintura tal vez estemos tentados a creer que esa circunstancia imaginaria del objeto se debe a que estamos mirando una pintura. Ese obstáculo tal vez sea el más difícil de sortear y el que ha paralizado la obra en una lectura plana, fetichista, en definitiva, aterrada y gozosa.

Las dos principales sendas críticas, antes citadas, ofrecen sobre la obra de Warhol que estamos comentando una discrepancia que es de la mayor relevancia. Una toma la parte por el todo, otra el todo por la parte. La primera, la que destaca el objeto, toma a su vez la pintura y, de ahí, extrae la metáfora. Pero al asumir la obra como la pintura de la lata de sopa, el juicio abstractivo desplaza el objeto de la metáfora: “las latas”, a “la lata”, sacrificando con ello tanto el elemento estructural como su mecanismo fundamental puesto aquí en uso, la metonimia.

En contraste con esta unificación particularizante, la interpretación que exalta la multiplicidad con la que se atacaría la tradicional idea de obra original, asume que las 32 pinturas son intercambiables, en tanto representantes del arte como mercancía. La audacia del autor, desde esta interpretación, sería destacable, ya que habría puesto en marcha un mecanismo paradójico conforme al cual, atacando al mercado del arte obtendría más beneficios que suscribiendo el consenso de la originalidad. Así mismo, el artista saldría fortalecido en su posición de autor gracias a declararse copista, un suplantador de sí mismo.

Esta es, evidentemente, una lectura más rica que la que centra el elogio en la popularidad del objeto representado, porque se hace cargo, a su manera, de la totalidad de las 32 latas, con las reflexiones que ello suscita, tanto sobre la originalidad del arte, como sobre la mezquindad coleccionista. Ahora bien, no por ello deja, este punto de vista, de incurrir en el mismo principio unificante que lleva a prescindir del elemento serial de la obra.

Warhol traza un estrecho cerco sobre el objeto de deseo: la serie. A los efectos de esta interpretación, sin embargo, lo relevante no es ni siquiera el motivo, podría ser otro, ni tampoco que se trate de un objeto de consumo, podría no serlo. A los ojos de esta interpretación es que “X” haya sido pintado con idéntica técnica “Y” veces, siendo “Y” un número moderadamente elevado.

Todo eso es cierto y sin duda Warhol lo tuvo en cuenta y lo enhebró a la obra con astucia e ironía. Lo que pretendemos poner de relieve es que la banalización que del objeto hace esta lectura (cuánto más barato y estúpido sea el motivo retratado tanto mayor el sarcasmo y la osadía del artista) ocasiona que, junto con la desestimación del ingrediente serial, quede aplastado el objeto de deseo. Y, en consecuencia, todo contacto de la obra con el público, exceptuando aquellos privilegiados que pertenecen a la élite del mundillo del arte que puede captar la ironía.

5.4.4.5.3. La obstinación de significar

Según ya dijimos, el objeto del deseo era un objeto de deseo perdido. También hemos avanzado la idea lacaniana de que el sujeto adquiere su

provisional subjetividad por efecto de significación de un significante S_1 , ante otro S_2 , lo que posibilita la representación. Veamos ahora en que consiste la pérdida y de qué manera podemos entender que este proceso pudiera estar siendo suscitado en la serie de las latas.

En primer lugar, tengamos en cuenta que la gestación de este sujeto por identificación con S_1 al comparecer ante S_2 no queda cerrada. Esto parece obvio, ya que queda inscrita en la serie que acaba de iniciarse en ese comienzo (siempre virtual, nunca cronológico) de la serie significativa. La identificación prosigue en S_2 , S_3 , S_4 ... imposibilitando la fijación del sujeto que se pierde y se halla en cada identificación. Este despliegue metonímico se observa con mucha claridad en las latas de sopa: S_1 , S_2 , S_3 ; sopa de tomate, sopa de cebolla, sopa de gamba....

Que se trate de latas de sopa y no de otra clase de objeto industrial contribuye a la escenificación de este proceso. La lata, y por extrapolación, la etiqueta, es decir, el significante con el que se identifica y el que da sustancialidad provisional al líquido contenido. Podría decirse que la incierta densidad dota al vacío del significante, de la sopa, del sujeto, de movilidad. Y que es la cadena significativa la que se mantiene en tensión mientras el sujeto rueda sin lograr ponerse en pie más que como significante.

Ahora corresponde encontrar la coordinación entre la carga libidinal del objeto y el yo, de un lado, y el *obstinato* objetual y su diferencia. Empezando de atrás a adelante, desde el fondo hasta la figura, encontramos particularmente revelador que Warhol no nos aporte únicamente el signo aislado, la lata de sopa, sino, muy al contrario, lo presenta como una cifra en un contexto profusamente descrito con la misma escritura. La lata de sopa es el objeto traído a primer plano en el contexto de una serie de latas de sopa que funciona al mismo tiempo como su coro y como su réplica. Y más precisamente, como su serie significativa.

Si se tratara de un sueño, y el analizante únicamente nos brindase la imagen de la lata de sopa, el análisis sería muy dificultoso debido a que no es posible arrancar la imagen latente de su contenido manifiesto. La imagen habría sido blindada por un silencio inexpugnable. Pero disponemos de todo un

contexto de actos de habla (pintada) que repiten una y otra vez lo mismo, la lata de sopa. Así consideradas las cosas irrumpen en nuestro análisis no una sino dos claves: por un lado, disponemos de un discurso del que analizar la imagen de la lata de sopa, y por el otro, somos instados, además, a averiguar el sentido de la repetición.

No se nos escapa, desde luego, que la serie opera, así mismo, como cerco de silencio respecto de la lata de sopa central. Se oculta en su omnipresencia. Lo cual, paradójicamente, nos revela, habla, como los síntomas, nos pone al corriente de la pertinaz estrategia de desconocimiento. Podría inferirse de esto que estamos diciendo que sugerimos que sólo una de las latas es real y el resto simulacros. Esta sería, en su sentido estricto, una lectura histórica, porque creería posible encontrarse en presencia del significante amo. También el Discurso universitario se nutre de la ilusión de que un significante amo es alcanzable, pero lo tiene como un evento existente fuera del lenguaje.

Sin entrar a detallar las distancias que el psicoanálisis guarda respecto del concepto clásico de verdad, debemos detenernos a repasar ahora de qué manera la supuesta dependencia de significado que el significante tiene viene dada por una determinada relación del sujeto con el saber. Para explicarlo Lacan recurre, como ya se dijo, a un algoritmo en el que cada uno de los lugares desempeña una función.

Por el momento basta con que atendamos a la barra que separa, en el algoritmo de Saussure, el significante del significado. Allí la “S” mayúscula, el significante, se diferencia del significado representado mediante “s” minúscula, enfatizando la relación de determinación que esta minúscula tiene respecto su mayúscula. El algoritmo, S/s, marca a su vez la existencia de un elemento separador que demarca los dos órdenes como no equivalentes, imposibilitando un trato directo de “S” con “s”.

Sin embargo, para que el efecto significante opere produciendo significado es necesario algo más, a saber, otro significante. La razón es bien sencilla, sin la existencia de ese otro significante, el primer significante no tendría cota alguna. El significante dice porque hay otro significante que desdice,

marcando un contraste, presentándole una interferencia a su decir. Fuera del juego binario, la significación no alcanzaría nunca su cometido. La cifra que el significante aspira a dar al significar oscilaría de la nulidad a la infinitud, de no ser porque otro significante, estando allí, hace prevalecer la existencia de una regla y un terreno de juego. Es así como el significante adquiere su valor semántico de significar.

Habíamos escrito que en este juego se despachaba además la relación del sujeto con el saber. En efecto, la presencia de dos significantes nos permite no sólo acotar los alcances de la significación sino la trama de un código y de un otro que escucha. Eso dado a significar, significa retroactivamente desde el otro. Es ahí donde podemos entender, a falta de un desarrollo mayor en el que haremos entrar el factor decisivo de inconsciente, que el sujeto representa al significante para otro significante.

5.4.4.5.4. Lo imaginario y más allá

El otro supuesto es que todas las imágenes se mantienen cerradas en una reflexividad de la que no pueden desmarcarse. Esto condenaría la obra a un bucle imaginario. No es lo que nos parece. No creemos que haya una lata “real”²³⁶, pero sí que lo real abre una fractura a través de la repetición.

Remontándonos a Warhol, a las pinturas instaladas en *Bonwit Teller*, y, sobre todo, al modo en que Warhol concibió su exhibición, encontramos, respecto de la fórmula expositiva de las latas en la *Ferus Gallery*, similitudes y diferencias. En los escaparates de los grandes almacenes intervenidos por Warhol el factor especular del deseo encontraba su explicitud en los maniqués. Los transeúntes, al mirarlos, escenificaban la dialéctica imaginaria, actuando el cristal del escaparate como el azogue del espejo.

Aun cuando sea de forma connotativa, el espejo forma parte de esta instalación en *Bonwit Teller* y lo captamos. En cambio, para determinar la

²³⁶ La afirmación del ser, propia de la ontología, corresponde al Discurso del amo. Provoca la realidad al afirmarla. “Toda dimensión del ser se produce en la corriente del Discurso del amo, de aquel que, al proferir el significante, espera de él lo que es uno de sus efectos de vínculo, que no hay que descuidar, y que depende del hecho de que el significante manda. El significante es ante todo imperativo”. (Lacan J. , El seminario de Jacques Lacan. Libro 20. Aun, 1972-1973, 2008, pág. 43).

presencia del espejo, o, lo que es lo mismo, el componente imaginario de la imagen, en la serie de las latas, debemos reparar en que nosotros no salimos, nuestras figuras no se encuentran allá del cristal, y, sin embargo, nos sentimos apelados. Lacan explica muy bien:

Si ustedes inclinan el espejo, la imagen misma cambia. Sin que la imagen real se mueva, por el sólo hecho de que el espejo cambia, la imagen del sujeto, colocado al lado del espejo esférico, verá en este espejo, pasará de una forma de boca a una forma de falo, o de un deseo más o menos completo a este tipo de deseo que antes llamé despedazado. (Lacan J. , El seminario de Jacques Lacan. Libro 1. Los Escritos técnicos de Freud, 1953-1954, 2001, pág. 69).

Volviendo a las latas, en esas pinturas, el cambio de posición del espejo es lo que nos deja fuera del campo de visión como figuras totalizadas, pero nos mantiene como sujetos tambaleantes del deseo. Desde esta perspectiva nos damos cuenta de la insuficiencia de la consideración de esta obra de Warhol como “retrato de objeto”. Muy al contrario, la obra nos parece un retrato tipológico del sujeto²³⁷ como registro de toda subjetividad neurótica.

Si las *Latas de sopa Campbell* son la piedra angular de la posmodernidad se debe a la puesta en juego de los tres factores de un modo nuevo. La obra, el sujeto y el artista. No podemos hablar ni de arte ni de postmodernidad si no encontramos la relación de estos elementos. Warhol mueve el espejo haciendo posible que tomemos conciencia de la precariedad que nos sujeta. Lo mismo que el analista en la sesión clínica.

5.4.4.5.5. **Pintura del sujeto**

Las interpretaciones que subrayan que la banalidad de la lata que Warhol escoge como motivo no hace sino poner de manifiesto irónicamente la crisis de la representación, captan la debilidad de lo simbólico, como tema de la obra, pero por adherencia al referente mundano, a la lata de sopa. Esa interpretación no repara en lo que hay de fundamental en la fragilidad simbólica

²³⁷ Nos vemos obligados a dejar el desarrollo de este punto para más adelante. El propio Lacan no pudo tratar el sujeto como objeto hasta el seminario 11. Previamente debemos avalar nuestra interpretación en una serie de conceptos psicoanalíticos clave.

que Warhol señala, que no se refiere a nada del mundo, sino a la leve consistencia del sostén simbólico del sujeto.

La serie de las latas forma parte de la historia del arte y no del historial clínico de un enfermo mental porque ha producido un sentido que no ha quedado completamente clausurado. No registra la compulsión de repetición en su grado patológico sino en su grado neurótico estructurante.

Avanzamos un bosquejo de las tres consideraciones que Freud extrajo del fenómeno de la repetición y las distintas formas que tomó en su teoría a lo largo de su obra. Inicialmente, el tratamiento que Freud dio al tema, fruto de la observación de determinados comportamientos y de ciertos procesos del recuerdo, un tratamiento clínico.

Más tarde aquello que había sido atendido como excepción traumática pasa a ser visto por Freud como un efecto estructural de la represión. Finalmente, contra todo pronóstico y para escándalo y reniego de sus seguidores y de toda una corriente freudiana que en este punto le abandona, la repetición pasa a ser una compulsión, un destino, una fatalidad que lleva lo vivo a inclinarse por morir.²³⁸

La tesis que hemos apuntado, en relación con la serie de las latas de Warhol, obtiene claridad a la luz de estos tres sentidos que Freud nos ofrece sobre la repetición. No hay duda de que es en virtud del efecto estructurante de la repetición que la serie nos dice algo, y no cualquier cosa, sino prioritariamente que el deseo persigue objetos que huyen porque la represión así lo establece y que la repetición lo estructura. Por tanto, y a propósito de la repetición, de la cual, además de la lata de sopa, la serie trata, Warhol nos muestra aquí esto: la repetición es estructurante. El objeto del deseo es siempre objeto perdido.

Decimos que esta repetición es estructurante porque presenta diferencias. Inadvertidas, o deliberadamente pasadas por alto incluso por historiadores y críticos de arte. Son las leves diferencias las que permiten que

²³⁸ El germen de esta idea es expuesto en *Recuerdo, repetición y trabajo elaborativo*, en 1914, y desarrollado con todas sus consecuencias en *Más allá del principio del placer*, en 1920.

asumamos las pinturas como conjunto y no como mera repetición. La genialidad de Warhol consiste, en gran medida, en localizar la diferencia en un objeto aparentemente igual. Cuando el artista se queja de que crítica y público no tienen imaginación, denuncia, no sólo que estos no miran (no se fijan) sino que no ven: para Warhol una lata de sopa de tomate es un paisaje completamente diferente que una crema de espárragos.

A.W. El arte ha muerto.

P. ¿Por qué ha muerto?

A.W. Nadie piensa. Ya nadie utiliza la imaginación. La imaginación ha muerto. (Goldsmith, 2010, pág. 67).

5.4.4.5.6. **El bodegón centrifugado**

Sin duda la propuesta warholiana de las latas lleva una carga de ironía conceptual hacia el consumidor de arte, pero, meditemos sobre ello ¿en qué consistiría el sarcasmo si no en señalar que, a diferencia del consumidor de sopa, que elige su sabor favorito, el de arte ni se fija en la diferencia, ni tiene imaginación para percibirla?

Cabe pensar, entonces, que el *quid* de la estrategia de Warhol en la pintura de la serie de las latas no se halla en la atención repetida a un sólo motivo, como señala la crítica de uno y otro signo. El alarde del que Warhol se complace es conseguir que su motivo resuma toda una tradición pictórica. Lo cual es tanto más brillante cuanto su técnica pictórica es en apariencia completamente ajena a dicha tradición.

Lo dicho se entenderá mejor si consideramos hipotéticamente a Warhol como perteneciente a la tradición de Monet y de Morandi. Es decir, en la tradición de la pintura figurativa moderna. En la serie de la *Catedral de Rouen*²³⁹, el pintor impresionista representaba una misma cosa, la catedral, 30 veces, dando lugar a pinturas diferentes, sin modificar, en la mayoría de los casos, el encuadre ni la

²³⁹ Las pinturas de la Catedral de Rouen, más de treinta en total, fueron realizadas entre en 1892 y 1893 por Monet.

vista. La diferencia era obtenida a partir de la gama cromática del crepúsculo del anochecer, del mediodía, del plenilunio o de la frugal luz primaveral.

Giorgio Morandi, en cambio, en un tozudo ejercicio de marginalidad, recreó en su estudio, a partir de bodegones, el mundo que en esos días no era fácil encarar con actitud contemplativa.²⁴⁰ En la pintura de Morandi, la leve variación en la posición de los elementos de la composición conquista la exuberancia de la diferencia.

La perspicacia de Warhol consiste en poner en equivalencia la lata de sopa de tomate con la catedral a mediodía, y la lata de crema de espárragos con la catedral al atardecer. El objeto es el mismo pero el cuadro completamente otro. Y, en la estela impresionista de Monet, Warhol propone una experiencia sensorial evocadora.

En ese sentido la interpretación más conservadora y nacionalista, que también la hay, de las pinturas de las latas Campbell demuestra alguna sensibilidad hacia la fuerza sugestiva que la lata primero y la pintura después, pretende invocar. Sin embargo, a nuestro entender, el himno de la sopa es antes canto al paisaje fantástico de la infancia que a la cultura norteamericana, aunque ambos sean inseparables. En resumen, puede decirse que el atrevimiento de Warhol consiste en dar arte, en un solo golpe, una muestra de euforia al tiempo que en su envés denuncia la falta de sensibilidad para experimentarla.

Andy Warhol abre su libro *Popism* con un largo párrafo dedicado a situar la nueva corriente pictórica en el panorama de principios de los sesenta. Cierra el párrafo con la siguiente frase: “El *pop art* exteriorizó lo interior e interiorizó lo exterior”. (Andy Warhol, 2008, pág. 11). Lo que, por supuesto, se refiere a tomar de los escaparates, los supermercados y los quioscos de periódicos ingredientes que habían sido despreciados por los expresionistas abstractos, cuyo universo era estrictamente privado. Sin embargo, el pop, asimismo, exteriorizó esos interiores subjetivos, coto del expresionismo abstracto, por medio de esos referentes próximos como objetos de consumo.

²⁴⁰ Hablamos sobre este pintor en el capítulo 5.3.2.6.3. La libre expresión de Occidente.

Hemos dudado sobre si las pinturas de las latas son o no retratos. Acabamos de sintonizarlas con el género paisajístico pero su sintonía es limitada. Pensar cada una de las latas de la serie como un bodegón no es la forma más lúcida de situarla en la tradición. En primer lugar, porque el bodegón, ya esté protagonizado por objetos inanimados, ya por frutos, animales muertos, flores o alimentos, centra su interés en la composición a partir de la colocación de los elementos en el espacio pictórico. En segundo lugar, prescindiendo de las intenciones moralizantes que el género fue adquiriendo a lo largo de la historia,²⁴¹ porque el bodegón, naturaleza muerta o *still life*, tiene un carácter teatral.

Así, los elementos, en el bodegón, son dispuestos escenográficamente por el propio artista, a fin de aprehender las espacialidades de sus volúmenes, el modelaje que la luz y la sombra construye, las texturas cromáticas, etc. Se diría que el artista recrea el mundo para estudiarlo. Ninguno de estos factores está presente en las latas de Warhol. No hay composición, dado que no hay más que un elemento. No hay espacio pictórico, ni volumen ni estudio del mundo. Todos esos vectores se centrifugan en una síntesis que busca la unidad fuera del cuadro, en su relación de semejanza y diferencia con las otras pinturas de la serie.

Están más acertados, en este sentido, quienes, como Lucy Lippard, califican cada pintura como retrato de objeto (al modo en que lo hizo Picabia), siempre y cuando liberemos el término de su arraigo en la vanguardia y lo enriquezcamos con la perspectiva psicoanalítica: todo objeto posee “un carácter fundamentalmente antropomórfico, digamos incluso ergomórfico”. (Lacan J. , El seminario de Jacques Lacan, Libro 3. Las psicosis, 1955-1956, 2009, pág. 252).

Al contrario que Sánchez Cotán, por citar uno de los mayores maestros del bodegón, la obra de Warhol basa su género en la ausencia de composición, como decíamos. La ausencia de espacio pictórico y de contexto arquitectónico, así como el aislamiento de cada lata en un sólo lienzo declaran una renuncia

²⁴¹ Como género pictórico independiente el bodegón aparece en el siglo XVII. Con anterioridad, los elementos que luego serán típicos del bodegón, como animales muertos, frutas, flores y útiles de cocina formaban parte de pinturas en un segundo plano y subordinados a diferentes temas.

estilística al recurso de la composición, pero también al trampantojo neodadaísta de Jasper Johns en la diana y la bandera.

La comprensión de que, en la serie de Warhol, cada lata corresponde a un sabor distinto no logra sofocar la vivencia de un descarrilamiento lógico más fundamental emparentado con el hecho hiperreal de que todas las latas son iguales.

Hay muchos dibujos preparatorios en los que puede observarse como Warhol juega con la lata. En ellos la lata es sometida a distintas acciones: es abierta, es machacada, es apoyada sobre un plano, es intervenida por una luz creando una sombra. La elaboración final de la serie resigna los ejes espaciales del género, y de la pintura, en general. Lo que la ubica en el contexto del ideal platónico. Lucy Lippard tiene razón al destacar que:

Los objetos del pop renuncian con determinación a la exclusividad única que confiere el tiempo. No están ni demasiado gastados ni abandonados. Cualquier lata de sopa «Campbell» puede parecerse a cualquier otra de la misma marca, ya que no ha tenido tiempo de adquirir un carácter propio; cualquier televisor comercial, conectado con un canal determinado, se encuentra en idéntica situación a los otros, sea cual sea la ciudad donde estén. (Lippard, 1993, pág. 78).

Lippard señala y niega al mismo tiempo la condición de las latas de sopa. Y eso, posiblemente, se deba a que la autora no quiera admitir que la lata no está ahí en su condición material de objeto, sino en su condición lingüística de significante. La razón por la que la lata no denota singularidad no es porque no haya tenido tiempo de desgastarse, sino porque no es el referente en el mundo del significante sino el propio significante.

De manera que ni por la vía de la técnica empleada ni por la del espacio pictórico hay fundamento para situar la serie de las latas en el bodegón. También queda descartada su inclusión en el género ateniendo a su función alegórica. El único parentesco que encontramos con el género es su paganismo. En efecto, La Reforma abrió las puertas, en los Países Bajos, a una pintura de la que se ausentan los motivos religiosos. Los pintores tienen oportunidad a partir de

entonces de trabajar directamente para mecenas burgueses y empiezan a abordar escenas de la vida cotidiana.

Tanto el paisaje como el bodegón, que habían permanecido subordinados en la pintura, desempeñando un papel complementario se emancipan. El artista adquiere así la libertad de trabajar y se entrega con fruición exaltando la sensorialidad a través de los frutos de la tierra. La serie de las latas de Warhol posee ese carácter hedonista en el que la pintura no tiene otro interés que dejarse seducir por aquello que pinta. Pero niega al mismo tiempo, o más exactamente, encripta la contraseña del goce. La ambivalencia esencial de la serie surge de la contradicción que supone el deleite de desear un objeto que no está más ahí que otro objeto.

Ni siquiera ensayando una extrapolación de la experiencia de no poder elegir entre la catedral al amanecer o al anochecer, de ser incapaz de quedarse con este o aquel bodegón, logra, el espectador, encauzar la serie de Warhol en el plano lógico. La sensación de desmontaje de la esfera simbólica en la que se sostiene la contemplación sublimada, (ya sea frente a un paisaje, ya frente a una obra de arte), es, frente a la serie de Warhol, de una intensidad insoportable. Ello se debe a que, ante la serie de las latas, si se fracasa en la asimilación de la obra como ambivalencia esencial de la relación objetual, uno, o se queda atrapado en el registro imaginario, que niega la serie, es decir que no ve la ley que cumple el desear, o bien, resuelve el conflicto mediante la sublimación encubridora de sobreponer un significado.

Tal vez el mayor esfuerzo al que la teorización psicoanalítica se enfrenta consiste en la comunicación de su análisis. La oposición del público, de cada espectador, a nuestra interpretación, es enérgica. Tenemos en nuestra contra sus resistencias y la propia jerga psicoanalítica, demasiado técnica, que es recibida como un dispositivo que disloca el sentido común. Si esto es así en general, lo es aún más respecto al arte, y todavía más vivamente en relación con una obra de todos, fácil, asimilada ya, como esta serie de Warhol. Decimos esto ahora como prolegómeno a nuestro siguiente comentario, todavía más arduo y contraintuitivo. Se trata de invertir los términos, donde había objetos poner miradas, y donde se encontraba la mirada, poner el objeto.

La serie es un atlas que posibilita esa perspectiva. Ese es el marco simbólico y su temblor. La intermitencia como única forma posible de recibir el fulgor de lo real.

5.4.4.6. **Condensación**

Contra lo sostenido por Arthur C. Danto, que fue el filósofo que a partir de las *Brillo Box* de Warhol pretendió hacer creer que la filosofía era la tabla de salvación del arte en su periodo de disolución post histórico (*La transfiguración del lugar común*, 2002), a nuestro parecer el arte no necesita de una teoría para que haga visibles las categorías sobre las que se asienta. Es la teoría del arte la que encuentra su campo de acción en fundamentar dichas obras de arte sobre ciertas categorías. (Harina de otro costal es que no pocas supuestas prácticas artísticas respondan mejor hoy a la calificación de teoría del arte escenificada).

¿Y cuáles son las categorías sobre las que tiene fundamento esta serie de la lata? Condensación y desplazamiento. Iniciamos así, la réplica a la aseveración de Gary Indiana sobre los contenidos latentes y manifiestos del sueño. Nos referimos a esta crítica como representación de toda la corriente teórica que niega que el psicoanálisis tenga legitimidad en la interpretación del arte y todavía más del *Pop Art*. Recordemos que la objeción de Gary Indiana consiste en negar que la lata de sopa pueda ser otra cosa que lata de sopa. Siendo rigurosos, tampoco sería, ni un producto industrial, ni un símbolo norteamericano, ni un *ítem* del capitalismo...

Asumamos esta premisa. La lata de sopa no es más que lata de sopa. O más exactamente: en el lienzo de la lata de sopa de tomate, la lata de sopa de tomate no es más que lata sopa de tomate. En el lienzo de la lata de crema de espárragos... Se trata por tanto de un juego filosófico del que queda descartado el acceso transcendental. El único acceso interpretativo posible sería, o bien el de la filosofía analítica, o el de la hermenéutica.

Nuestra posición psicoanalítica rechaza la vía de la filosofía analítica en la medida en que ésta limita su campo de juego a un despliegue referencial del lenguaje respecto al mundo (lata se sopa, pintura que la representa, museo que

la alberga). Los referentes con los que nosotros pondremos en relación aquello que nos propongamos analizar, en este caso, los lienzos de las latas, son lingüísticos, simbólicos, pertenecen al orden del lenguaje.

Decíamos que la negativa de cierta crítica a dar un contenido latente a la lata de sopa impide que ese objeto represente otra cosa, ya sea material o ideal. Sin embargo, no creemos que al señalar que tal lienzo de Warhol retrata la lata de crema de espárragos, o, para ser más claros todavía, la de, por ejemplo, pollo con arroz, recoge, con idéntica legitimidad, la condensación efectuada sobre aquellos ingredientes para obtener el resultado que aspira a erigirse en exclusiva como el contenido material del lienzo.

Como ya hemos señalado no creemos que sea casual que el artista elija un producto condensado. En todo caso, de lo que estamos seguros es de que, si la serie de las sopas posee mayores resonancias que las pinturas y serigrafías de la Coca Cola, es, en parte, porque se trata de un producto condensado y como tal se percibe.

Y si aceptamos que la sopa de pollo con arroz no puede ser tal cosa si no a costa de ser simultáneamente un producto condensado ¿por qué negar otro tanto al lienzo de Warhol, a saber, que además de retratar una lata de sopa y retratar una condensación, es a su vez, una condensación? ¿Acaso, cuando atribuimos esta obra a Warhol no es merced de una operación de síntesis conceptual que parte de no entrar a discriminar si el autor fue enteramente consciente o no de ella? Bien, acudamos a Freud para ver en qué consiste el proceso de condensación.

Recordemos que, a Freud, según Lacan, no le interesa tanto encontrar el significado del sueño como demostrar que la fórmula a través de la cual se expresa comparte una estructura común con el habla. *Verdichtung* es el término alemán empleado por Freud para explicar los mecanismos del sueño. Escribe sobre ella por primera vez en *La interpretación de los sueños* (1900)²⁴² y también

²⁴² En cuanto al procedimiento de Warhol, no dista demasiado del empleado por la marca Campbell en la elaboración de su gama de sopas. Ellos inventaron para el alimento lo que el lenguaje del sueño había inventado para el deseo inconsciente, la condensación. Arte y mercado se hacían eco el uno del otro. Desde este punto de vista el título *La interpretación de los sueños* adquiere una resonancia hollywoodense a lo

en *Psicopatología de la vida cotidiana* (1901) y en *El chiste y su relación con lo inconsciente* (1905). Para introducirnos en la cuestión, acudimos a Laplanche y Pontalis tal y como recogen la entrada en su *Diccionario de Psicoanálisis*. La condensación es:

Uno de los modos esenciales de funcionamiento de los procesos inconscientes: una representación única representa por sí sola varias cadenas asociativas, en la intersección de las cuales se encuentra. Desde el punto de vista económico, se encuentra catectizada de energías que, unidas a estas diferentes cadenas, se suman sobre ella. Se aprecia la intervención de la condensación en el síntoma y, de un modo general, en las diversas formaciones del inconsciente. Donde mejor se ha puesto en evidencia ha sido en los sueños. Se traduce por el hecho de que el relato manifiesto resulta lacónico en comparación con el contenido latente: constituye una traducción abreviada de éste. Sin embargo, la condensación no debe considerarse sinónimo de un resumen: así como cada elemento manifiesto viene determinado por varias significaciones latentes, también sucede a la inversa, es decir, que cada una de éstas puede encontrarse en varios elementos; por otra parte, el elemento manifiesto no representa bajo una misma relación cada una de las significaciones de que deriva, de forma que no las engloba como lo haría un concepto. (Laplanche, 1996, pág. 76).

Freud en *La interpretación de los sueños* realiza una pormenorizada teoría en la que describe el funcionamiento de los principios de condensación y desplazamiento. Para ilustrarlo, además, describe y analiza sueños propios y de pacientes suyos, entre ellos, el famoso sueño de la monografía botánica. Sirviéndose de él, y de su conocimiento de las vivencias psíquicas propias, traza los diversos itinerarios que los elementos del sueño han conectado con la vivencia diurna que excitó el sueño.

La transcripción del sueño de Freud es muy breve, la recogemos íntegra en una cita, no con objeto de seguir el análisis sino para ilustrar el papel de sus elementos clave y el modo en que sobre ellos y a partir de ellos se entran las asociaciones:

Tengo escrita una monografía sobre una variedad (indeterminada) de planta. El libro yace frente a mí, y estoy hojeando una lámina en colores doblada.

Disney que estaba en el ambiente de los Estados Unidos y que respondía a una demanda masiva de optimismo infantil y fantasioso.

Acompaña al ejemplar un espécimen desecado de la planta. (Freud, La interpretación de los sueños, 2014, pág. 290).

Lo que nos interesa aquí es señalar que Freud localiza en el sueño dos puntos nodales: “monografía”, por un lado, y “botánica” por otro. Dichos nudos conectan, por diversas ilaciones asociativas, vivencias psíquicas significativas de distinta índole. Si los nudos operan como tal es porque son multívocos, es decir, significan diversas cosas y de diversas maneras.

La formación del sueño no se cumple entonces como si cada pensamiento onírico singular o cada grupo de ellos brindara una abreviación para el contenido del sueño, y después el pensamiento que sigue ofreciera otra abreviación en calidad de subrogación, a semejanza de un electorado que designase un diputado por distrito, sino que toda la masa de pensamientos oníricos es sometida a una cierta elaboración después de la cual los elementos que tienen más y mejores apoyos son seleccionados para ingresar en el contenido onírico. (Freud, La interpretación de los sueños, 2014, pág. 292).

La condensación lleva a cabo su tarea mediante una sobredeterminación de alusiones sobre la imagen en cuestión que, a su vez se zafa de la estrechez de dicha cadena asociativa encontrando el hilo de otro ovalillo al que vincularse en el sueño. Lo que Freud describe es el mecanismo de concatenaciones del sueño y la multiplicidad de referencias que una determinada imagen comanda en su discurrir.

Hay que tener presente que en el sueño la imagen es provisional, tanto porque se metamorfosea o se refiere a cosas opuestas, como por qué funciona como punto de fuga al que van a confluir inquietudes o reminiscencias dispares. En otras palabras, y si nos atenemos a una de las imágenes de acumulación gestadas por los diversos procesos de condensación: más que ver en la imagen un significado, lo que podemos rastrear mediante análisis es la multitud de elementos que han hecho fortuna, tras los que hay varias vivencias psíquicas significativas nodales que han sido conectadas por el soñante para realizar un deseo.

Repasaremos enseguida las distintas formas que la condensación encuentra para sobredeterminar las imágenes. Antes de ello se impone aclarar

los términos de nuestro paralelismo entre artista y soñante. Como Freud señaló, el soñante construye sus imágenes con materiales diversos, a menudo, sucesos del día, “ocasiones indiferentes” que entran a relacionar vivencias que van dando lugar a una dramaturgia que sólo tiene sentido para el durmiente. El analista, como persona ajena, no ostenta privilegio alguno en la interpretación del sueño del analizado. Adquiere el privilegio en virtud de cierta familiaridad con el universo afectivo del analizante, y merced de cierta metodología; la asociación libre, en el contexto de un marco muy concreto y acordado como es la sesión.

¿Cómo, entonces, relacionar al artista con el soñante? Por un lado, el analista no ha sido invitado por el artista a realizar su indagación. Pero incluso si eso no fuera al caso, y no opusiéramos reparo ético o metodológico alguno a una práctica así, ¿de qué modo podría el analista desandar lo andado por el deseo del artista/soñante mediante condensaciones y desplazamientos?

No se pretende tal cosa. La aplicación del psicoanálisis al arte, tal y como nosotros la entendemos, se conforma con:

1. Establecer que tras de la imagen²⁴³ hay acumulación de sentidos procedentes de diversas cadenas asociativas y otros procedimientos del sueño.
2. Señalar que han hecho fortuna precisamente porque hay una actividad y una inquietud. El trabajo simbólico ha sido efectivo.
3. Establecer que si la imagen remueve a otras subjetividades es porque logra conectar con las inquietudes de otros continuando en esa otra subjetividad el correr de lo significativo.

Nuestra hipótesis parte de la premisa de que todo arte es invención. La dimensión simbólica no surge de la pericia mimética ni de la elección de objeto, sino de la adhesión a ambos y por vía de ambos de vivencia psíquicamente significativas puestas en marcha para la realización del deseo. La clase de vivencias anudadas a la obra por el autor no puede precisarse ni establecerse de una vez para siempre, dependen, por vía transferencial, de lo que el

²⁴³ Se prefiere aquí el uso genérico de “Imagen”. No estamos incurriendo en un reduccionismo abstractivo de la obra de Warhol. Nos referimos genéricamente a la obra de arte objeto de análisis, sea esta cual sea.

espectador con su escucha es capaz de hacer resonar. Sin embargo, los tonos dominantes de las diversas recepciones de una obra o un autor nos informan del rango de receptividad que se presentaba en tal o cual momento. Prestemos, pues, atención a los dos sentidos otorgados a la serie de las latas.

Recordemos, en relación a la serie de las latas de Warhol, que diferenciábamos una interpretación más popular, que reivindicaba la lata como icono de una cultura norteamericana. Que, en definitiva, se honraba de ser representada por la lata de sopa. Mientras que había otra lectura que no establecía la identificación con el objeto, sino que tomaba la serie de pinturas como un acto de ironía respecto del mercado del arte. Para este grupo, más intelectual, el objeto retratado era completamente banal.

Siguiendo a Freud, es plausible que ambos extremos opuestos hayan logrado entrar en el contenido de la pintura de la lata. Este sería el efecto más perceptible de la condensación. Volveremos a esto enseguida, antes debemos contestar ¿Cuál es la finalidad de la condensación?

En el caso del artista que estudiamos, podríamos suponer que es conseguir el éxito mediante la depuración de una imagen cautivadora. Apoyamos esta conjetura en los testimonios biográficos con que contamos acerca de la personalidad del sujeto y de las circunstancias concretas.

La realización del deseo de Warhol, en efecto, podría ser la obtención de reconocimiento como artista, dinero y fama. Sin embargo, otra vez con Freud, este podría ser un deseo vicario, una fantasía tomada como rehén por otras fuerzas anímicas deseantes o incluso angustiantes. En todo caso, lo clave para nuestra investigación no consiste en acorralar el deseo de Warhol para reducir su obra a una interpretación concreta. A donde queremos remontarnos es al caudal emocional de esa obra de arte como afluente de otras corrientes asociativas.

La intención al acudir a Freud es, en primero lugar, hacer ver que la condensación es un procedimiento tanto del sueño como del arte. Segundo, destacar que ese procedimiento, junto con el deslizamiento que enseguida

abordaremos, actúa burlando la represión del inconsciente para lograr la realización del deseo. Tercero, que no es posible, ni siquiera teóricamente, desprender una obra de arte de su condición de manifestación de subjetividad.

5.4.4.7. **Metonimia**

El tema es retomado por Lacan en el seminario 3 dedicado a la psicosis, que aporta a las formas teorizadas por Freud una nueva codificación basada en el trabajo de Roman Jakobson sobre las afasias. La función metafórica del lenguaje posibilita la sustitución de una palabra por otra, mientras que la función metonímica conecta las palabras. Los significantes se hallan en todos los casos conectados y discurren por un eje vertical sintagmático y otro horizontal paradigmático.

La metonimia coordina por contigüidad mientras que la metáfora sustituye por equivalencia. Veamos como Lacan establece la equivalencia entre condensación/metáfora, desplazamiento/metonimia. Las fórmulas son: Metáfora: $f(S'/S) S = S (+) s$; metonimia: $f(S....S') S = S (-) s$

Estos mecanismos del lenguaje, que son, a su vez los mecanismos del inconsciente.

De manera general, lo que Freud llama condensación en retórica se llama metáfora; lo que llama desplazamiento, es la metonimia. La estructuración, la existencia lexical del conjunto del aparato significante son determinantes para los fenómenos presentes en la neurosis, pues el significante es el instrumento con el que se expresa el significado desaparecido. Por esta razón, al atraer la atención sobre el significante, no hacemos más que volver al punto de partida del descubrimiento freudiano. (Lacan J. , El seminario de Jacques Lacan, Libro 3. Las psicosis, 1955-1956, 2009, pág. 317).

Victor Bockris afirma: “La película favorita de Andy era *Alicia en el país de las Maravillas*, de Bill Osco”. (Bockris, 1991, pág. 35). Lo cual es completamente imposible ya que se está refiriendo a la infancia de Warhol, por lo que la película en cuestión debió de ser la de 1933 y Bill Osco nació en 1947.



Fig. 151. McLeod, N. (1933). *Alicia en el país de las maravillas* [Fotograma de la película].

Osco, efectivamente realizó una comedia musical erótica sobre la Alicia de Lewis Carroll, y muy posiblemente a Warhol le encandiló aquella versión, pero el pequeño Andy debió de entrar en Wonderland a través de la película de la Paramount estrenada en 1933, dirigida por Norman Z. McLeod

sobre guión adaptado por Joseph L. Mankiewicz.

Charlotte Henry daba vida a Alicia. En el reparto se encontraban Cary Grant como la Falsa Tortuga y Gary Cooper como el Caballero Blanco. Recordemos que Andy había acudido al café *Serendipity*²⁴⁴ a mediados de los 50 a vender sus dibujos y ver a los famosos que allí acudían, entre ellos Cary Grant.

²⁴⁴ Abierto en 1954, Serendipity fue el primer café boutique de Nueva York. Pronto congregó, pese a su pequeño tamaño, a famosos; gente del espectáculo, poetas desconocidos y bichos raros como Warhol. Otros atractivos del lugar eran sus postres y las lámparas Tiffany.

Así que, mira por dónde, si el objeto perdido de deseo fuera la sopa de Falsa Tortuga nos encontraríamos con que dentro del animal hay un galán, nada menos que Cary Grant. Dentro de la lata hay un condensado que ha unido, como lo hace el sueño, atributos de distintos seres que guardan inesperadas similitudes con la tradición del príncipe encantado.



Fig. 152. Desconocido (1933). Cary Grant junto a su personaje, la Falsa Tortuga, en la película *Alicia en el país de las maravillas* [Fotografía].

El malestar de la Falsa Tortuga, además, se asemeja al de una persona que quiere cambiar de sexo. Percibe su cuerpo como provisto de elementos incompatibles con su identidad. Warhol tuvo bastante relación con travestis, trabajó con ellos en varias películas (los transexuales en su época eran escasos). El caso más notable es el de su musa Holly Woodlawn, que protagonizara *Trash*, y que nunca llegó a realizar la operación de cambio de sexo. Andy se refirió al rasgo común de los travestis que conoció como esclavos de una fantasía de belleza femenina de la que nunca salían.

Sabemos que de todos los sabores de sopa la preferida de Warhol era la de tortuga porque así lo declaró en la entrevista con Bourdon de 1963.

Incluso compro las que ya no se fabrican. Si alguna vez encuentras la de sucedáneo de tortuga, guárdamela. Era mi favorita, pero debo de ser la única persona que la compraba, porque dejaron de fabricarla. (Goldsmith, 2010, pág. 53).

La asociación de la serie de las latas al Discurso del analista tiene dos formas de inteligirse, la primera se refiere al deseo, la segunda al orden y despliegue significativo. Ambas son lo mismo, pero es preciso estar al tanto de ciertas claves lacanianas para que se advierta.

Respecto del origen y sentido (de la verdad, del saber, del deseo) el dispositivo del Discurso del analista posibilita que el sujeto supuesto saber tenga del semblante amo una consideración excremental. Esto es posible en virtud de

la percepción del proceso significativo en su despliegue, y de las distintas posiciones que los términos ocupan en el discurso (no es seguro que el analizante llegue a formarse una idea completa de los límites del discurso y de su relación de divergencia con los otros) pero como consecuencia de su travesía analítica observa ahora el carácter fantasmagórico de la significación.

5.4.4.8. **Johns versus Warhol**

En la obra de Jasper Johns, la sustitución de la bandera por una pintura de la misma, aporta una metáfora muy rica por sus multívocos referentes, (Norteamérica, los códigos del pueblo norteamericano, la política, una fuerza cultural superior a Europa, la democracia, el anticomunismo, la censura del macartismo...), como se ve, ambivalentes. Pero, aunque esta obra posiblemente habría funcionado también de otro modo (podría haber sido pintada de manera en que el plano de la representación se ubicara sobre un eje distinto del plano del lienzo y de ese modo lienzo y representación de la bandera serían perfectamente discernibles, imposibilitando su confusión), Johns deliberadamente construyó su metáfora sobre esa confusión. Y es en virtud de este proceso que convierte la bandera (el icono) en cuadro, que surgen los significados para el significante cuadro de bandera.

La creatividad de Jasper Johns no se limitó a eso. Si bien pintó muchas banderas norteamericanas respetando la codificación cromática, su disposición y magnitud relativa, en ocasiones, la alteró, o más bien, la sometió a contextos significantes de la que salía modificada. Al pintarla de blanco, al repetirla en distintos tamaños, al triplicarla y sobreponerla, al hacerla formar parte de un cuadro mayor sobre un fondo de color, etc.

La cuestión es que todos estos significantes se remontan a un mismo y sólo ideal S_1 “amo”, aquel cuya composición visual identificamos con la bandera norteamericana. Es decir, la manera en que Jasper Johns se sirvió, como otros artistas de su tiempo también hicieron, de la multiplicidad, y que dará lugar a un modo de producir arte llamado múltiple, se basaba en el reconocimiento del motivo al que aludía el cuadro como S_1 . La ironía con que dicha pintura haya

sido realizada en el sentido de que pueda significar esto o aquello, no modifica el lugar S_1 ²⁴⁵ de la bandera a que todas las representaciones aluden.

Incluso si la bandera acusara discretas variaciones, por ejemplo, una estrella de David en lugar de las de cinco puntas, o variasen en número las mismas, siempre y cuando la *Gestalt* se mantuviese, aquellas pinturas representarían la bandera norteamericana (es por ello que sostenemos que encaja en el Discurso capitalista porque remite a S_1 y toma el lugar del significante amo).

Ninguna de las latas de la serie de Warhol remite a una S_1 particular (Lacan J. , 1972) porque todas ellas difieren, su parentesco es metonímico, mostrándonos en su despliegue lo contrario que la obra de Jasper Johns: que no hay un más allá del significante fuera del acto del lenguaje, y que la jerarquía es invariablemente subjetiva.

Pero la ética del discurso warholiano no proviene de ahí, sino del recordatorio (la serie es una teatralización didáctica a este fin elaborada) de que el deslizamiento metonímico es la precondition del arte (Freud diría del sueño). Esta máxima se hace así también de alcance refundacional de la estética. ¿No nos recuerda este subrayado (mediante una obra de arte basada en la metonimia) que la metonimia no es una corriente continua sino alterna que gracias al desplazamiento burla las censuras?

La censura de Jasper Johns, lo sabemos porque él lo ha declarado, es propia, viene de sí mismo y va a sí mismo.²⁴⁶ Pero a ese arte autocensurado (que tanto complace al capital por su fácil manejo), Warhol replica con un arte que revela y recuerda que tal cosa no es posible (como luego confirmará el

²⁴⁵ Obviamente es un S_1 delirante, puesto que el hecho de que se reconozca como bandera ya la inscribe en una cadena significativa que la precede y la hace legible como tal.

²⁴⁶ En la medida en que tal cosa es posible, ya que los mecanismos de la represión tienen como operadores instancias contrapuestas (ello, superyo) que fueron constituidas en alguna proporción a partir de vivencias intersubjetivas.

propio Jasper Johns)²⁴⁷, porque, en definitiva, las fantasías son las grietas por las que *ello* goza. Yo no le puede hacer callar.

Que hayamos hecho pasar las obras de Johns y Warhol, como también lo hiciéramos con las de Frédéric Auguste Bartholdi y Jackson Pollock, por las modalidades discursivas lacanianas nos ha dado juego, y eso ya es bastante. El juego ha consistido en encontrar el arte, casi siempre, en un lugar distinto del que nos habían dicho se escondía. Los últimos casos de estudio, son dos ejemplos de lo que decimos. Dos casos en los que observar y valorar el fluir metonímico, su detención y fijeza, el momento metafórico y su aporte de significación (realización del deseo que sólo puede desenvolverse inconscientemente).

Si ponemos una serie frente a otra, las dianas (o las banderas) y las latas, advertimos en la primera, fijeza, frente al discurrir de la segunda. La fijeza puede legítimamente ser tomada como el instante de advenimiento metafórico, pero puede a su vez operar como recuerdo encubridor que ha suspendido la cadena significante.

La cuestión es que tal imagen, surgida por sustitución de un recuerdo inaceptable en el sujeto creador de la misma, posiblemente, no sea capaz de hacernos partícipes de su sentido, y en tal caso hay que preguntarse en calidad de qué pasa a la cadena significante de los espectadores, y cuál es la participación en esa gestión de la imagen de alguna instancia discursiva.

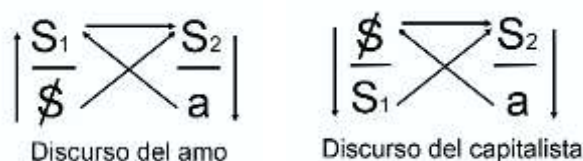


Fig. 153. Lacan, J. (1969- 1972). *Discursos del amo y capitalista* [Esquema]. Seminario *El reverso del psicoanálisis* y Conferencia de Milán.

La puesta en escena de la cadena metonímica de Warhol opera por sí misma como metáfora, lo que sí se trasmite y es legible. De manera que, por un

²⁴⁷ Ver declaración de Jasper Johns en la nota 173.

lado, la obra nos alerta del tenor “realista” (Lacan J. , 1972, pág. 498) del tiempo que hace preponderar la cadena metonímica, por otro nos demuestra (sólo si recogemos el guante) que la forma de encontrar solución a nuestros problemas es soñar nuestros sueños.

Nuestra hipótesis no se interesa tanto en cómo discurriría el producto achatado por la perversión, cuanto en la descripción del sujeto que lo ha agenciado. Hemos de suponer que este sujeto agente del capitalismo es quien produce esta mercancía. La produce con la impunidad de ser el amo nodriza de todos los significantes posibles, y la altivez de no de ser indemne al malestar del histérico que también estuvo allá arriba, en el lugar del numerador supremo. La diferencia es que los aspavientos significantes desplegados por el histérico, incluso a costa de ser malinterpretados en su amplificación cultural por el saber regente, eran gozosamente verdaderos. Estos otros del capitalismo son significantes *in vitro*, sin rastro de la subjetividad que lo engendró y ultra capaces en su función de satisfacer y agitar las demandas del otro.

El Discurso capitalista resulta de la torsión del Discurso del amo, pero no al estilo de una variación, como la que dio lugar al Discurso universitario, que señala la dirección del giro del que resultaban los otros dos discursos (histérico y del analista). La violencia de esta mutación proviene del modo en que los operadores $\$$ y S_1 son sacados de su lugar sin que el valor de las posiciones sea modificado. Los efectos sobre toda la estructura son inevitables. Porque, aunque todo siga igual que en el Discurso del amo, es decir el saber se encuentra en posición del otro, y el producto es (a), S_1 no es más que el representante del sujeto dividido que nada sabía. Ahora es el sujeto dividido el que representa al significante amo que se halla, además, como en el Discurso universitario en la posición inaccesible de la verdad.

Esto puede leerse, como que, por un lado, S_1 ya no es la causa primera motriz del deseo de saber de la ciencia, porque $\$$ no resulta del proceso, sino que es él quien lo pone en marcha como agente, como representante de S_1 .

El único precedente de $\$$ agente era el del histérico, pero en aquel discurso los otros operadores y su configuración nos informaba precisamente de

su condición histórica. Ahora, por el contrario, nada nos indica cómo es que este \$ se sujeta, ni de qué manera puede postularse como agente directamente orientado a S_2 sin la mediación de S_1 . O planteado de una forma más misteriosa, ¿qué clase de secuestro de la subjetividad ejerce S_1 para que \$ tolere sin aparente mortificación ser las piernas, los brazos, los ojos, las orejas... de S_1 .

La tentación de caracterizar el problema vincular de este \$ del capitalismo como el de una voluntad abducida se desmorona de inmediato, ya que este sujeto dividido no puede aquejar en su base un síndrome de Estocolmo, toda vez que su agencia se ejerce desde la total falta de identificación. Rubén Fasolino da cumplida cuenta de cómo entonces la significación se da a partir de aquí:

El sujeto puede establecer las cadenas de equivalencias y oposiciones de cualquier discurso, de cualquier vínculo para hacer emerger el gozo perdido en el lugar de la producción. Ahora es indiferente que la ganancia pueda perderse puesto que el discurso del capitalista volverá a establecer para el sujeto los caminos hacia la recuperación –hasta que el cuerpo lo permita. (Fasolino, Santiago, & Álvarez, 2021, pág. 182).

Pero si el sujeto dividido en este Discurso capitalista no sólo representa sino saca de la nada nuevos (S_1), entonces ¿cómo seguir pensando su cobijo como el lugar de la verdad? Y ¿cómo seguir tendiendo por verdadero y velado ese lugar, al mismo tiempo que mantener la agencia nativa de significantes a partir de \$, no nos obliga a reformular lo que indeterminadamente nombrábamos como inconsciente? Nuevamente es Fasolino quien nos aporta luz para encontrar salida a esta aparente contradicción lógica. Como sospechábamos aquel inconsciente freudiano-lacaniano no es ya el inconsciente capitalista, pues, aunque funcionalmente realiza el mismo trabajo, sirve a otro fin, merced de una modificación clave:

Parece similar a lo que acontece en el discurso del analista, pero la diferencia es radical: ahora el sujeto no admite la falta en el *Autre* y su desestimación debe ser suplida por un fetiche que anule la escisión, mientras que en el dispositivo analítico la manquedad se mantiene y se trata de saber-hacer-con ella. (Fasolino, Santiago, & Álvarez, 2021, pág. 185).

En definitiva, la epifanía que el analizante experimentaba en el Discurso analítico es sustituida en el Discurso capitalista por la fantasía prepotente que garantiza al cliente suministros significantes ilimitados, ante la eventualidad de que algo falte (en el menú ofertado).

Esta factoría, en efecto, habría cambiado las condiciones de producción de los significantes, anticipando las demandas en forma de más productos disponibles de los que se pueden consumir. El sujeto consumidor interpretaría su insaciabilidad como un incentivo, puesto que todo lo que se alcance a desear está a su disposición. En esta fantasía, la falta sería falta de poder adquisitivo. Obsérvese que la quinta dimensión digital ha hecho caer no sólo los límites físicos del mundo de la experiencia tridimensional, sino también la tiranía del tiempo,²⁴⁸ al borrar los identificadores que hasta el momento nos permitían orientarnos en las distinciones entre trabajo y juego, sumisión y desobediencia, libertad y predeterminación, etc...

En un circuito así ¿cómo seguir amparando ciertos eventos bajo la privilegiada etiqueta de arte, filosofía, o cultura?

Quizá, entre otras cosas, sea desde estas placas continentales desgajadas y al paio, que se divisa todo lo dicho. Y mientras S_1 y S_2 prosigan haciendo sus señales de humo, la tarea de interpretarlas sea entretenida, aun a sabiendas de que no hay rescate posible.

6. CONCLUSIONES

La presente tesis doctoral se propuso dar cuenta del confuso estado del arte contemporáneo lanzando interrogantes allí donde se estimó podían hallarse agentes de su movilización y claves para la configuración del paradigma en cuyo

²⁴⁸ Recordemos que el mundo occidental y la civilización desarrollada a partir de él se entendió a partir de las dos modalidades de tiempo; la lineal de los humanos y la cíclica de la naturaleza. Existe abundante material mitológico de la Grecia Antigua dedicado a estos dos modos de regulación temporal, a sus interventores, a sus representantes y dioses. El modelo resistió vigente hasta Kant que introdujo el tiempo como forma *a priori* de la sensibilidad. Tras la “revolución” kantiana sobrevino la ruptura cuántica, prefigurada por la teoría de la relatividad, pero fue aquella una ruptura meramente teórica. Esta que ahora comentamos, la del Discurso capitalista, funde, de hecho, los dos itinerarios temporales en un único imperativo categórico que ordena: ¡goza!

aparato discurre. Una primera gran dificultad consistió en decidir, dado nuestro objeto de estudio, el área sobre el que desplegar la investigación. Optamos por enfocar la actividad sobre EE. UU. desde sus orígenes hasta comienzos de la década de los 70 del pasado siglo.

El riesgo de tal empeño era abarcar demasiado poco, debido a que, a primera vista era insensato en un estudio sobre la marcha de nuestro arte contemporáneo excluir a Europa y todo lo que se hallase fuera de los límites fronterizos norteamericanos. El mayor peso de la hazaña ha consistido en mantener el compromiso de revisar la historia de los EE. UU. extrayendo de su desarrollo aquellos elementos culturales, económicos y políticos que participaron intensamente en su configuración.

Como el lector comprobará a lo largo de estas páginas, que deambulan al principio de forma dilatada por las tierras salvajes, que poco a poco van siendo colonizadas, el paso va acelerándose, y las palabras se aprietan a medida que nos aproximamos a la desembocadura de la investigación. No obedece este aumento de pulso a un recurso dramático, si bien mantener el interés de la lectura no es un objetivo secundario.

La razón de la prisa, tan opuesta, acaso incompatible a la filosofía, es la razón de la modernidad. Su paso natural roto, en su avanzar, por los palos que ella misma interpone a las ruedas de sus certezas.

Obras como la de Freud y como la de Lacan han demostrado ser auxilio teórico al que acudir para evitar caprichosos paisajismos o, en el extremo opuesto, negligentes faltas de observación. Bajo su signo analítico, el inevitable historicismo en que hemos incurrido ha sido una y otra vez sacudido para desmentir supuestos, adelantar grandes trechos, por la vía de los sueños y volver *après-coup* para hallar en la novela familiar norteamericana las claves míticas.

Las carencias y desventajas del historicismo y del psicoanálisis cultural han tratado de ser equilibrados mediante la contraposición a las abstracciones de los grandes nombres y significados hitos borbotones de estudios culturales, por lo general ignorados. Nos hemos topado por ello con la paradójica

responsabilidad de inscribir muchos nombres dejando sin nombrar a otros. Sólo podemos alegar en favor de nuestra forzosa injusticia que somos parte del discurso. Que los significantes siguen unos tras los talones de los otros.

La honestidad en el escrutinio de los artistas y sus obras ha constituido una premisa ética que ha marcado el ritmo del avance y la maduración de la reflexión. Por sobre todas las cosas, nuestra modesta aportación a la filosofía del arte ha procurado que su solvencia nunca fuera sorteada mediante fuerzas argumentativas, relegando la esencial primera tarea del contacto estético directo y su valoración.

La tesis no ha querido renunciar a su vocación de averiguar a qué puedan deberse las flaquezas emocionales de la estética contemporánea y su casi nula participación en la configuración de la subjetividad. La sensación de desvalimiento de la certeza emocional respecto de un evento artístico no ha cambiado sustancialmente conforme la investigación se ha desarrollado. Cada caso de estudio ha sido, en este sentido, una evaluación y puesta a punto de los personales dispositivos emocionales, a la par que una toma de conciencia de los instrumentos institucionales y su eficacia discursiva sobre la recepción de las consignas.

El arco temporal sobre el que hemos aplicado nuestro análisis ha demostrado ser suficientemente amplio, pero no sobredimensionado a nuestros propósitos. Es cierto que nuestro primer caso de estudio no aparece hasta finales del s. XIX, y, dado que nuestro examen se remonta casi dos siglos atrás, es lícito preguntarse si acaso ha sido ese el tiempo preciso para gestar un arte autónomo y genuino en EE. UU.

Otro tanto podría aplicarse al siguiente caso estudiado, ubicado tras de la II Guerra Mundial. ¿Es que no ha habido desde 1886, que se presentó ante el mundo la Estatua de la Libertad, hasta 1949, en que Pollock era aclamado en todo el país y tenido en cuenta en Europa por pinturas como *Number 1*, ninguna obra y artista digno de tenerse en cuenta?

Algo así sería, desde luego, verdaderamente extraordinario, toda vez que desde comienzos del siglo XX Europa no paró de proliferar en vanguardias, ismos y convulsas corrientes. Lo cierto es que Norteamérica nació moderna, a diferencia de Europa, cuya modernidad requería a esas alturas de apremiantes correctivos. Ese fue el motivo de que eligiéramos Norteamérica como campo de estudio. Pero, de ninguna manera incurriremos en la barbarie eurocéntrica de estimar que el arte recién empezó su desarrollo al llegar de las colonias. Tampoco puede extraerse del momento elegido para poner punto y final a esta tesis, a comienzos de la década de 1970, que no haya arte de interés a partir de entonces, o que éste carezca de un criterio distintivo respecto de los ya analizados.

A poco que se tenga noticia del psicoanálisis, se habrá oído que el malestar en la cultura, decretado por Freud y por otros intelectuales de su tiempo, no estima posible la completa novedad simbólica. Pero sí es viable que nuestra tradición edípica haya dejado de poderse explicar con este mito en la señalada fecha. (No olvidemos que el genocidio nazi suministró una evidencia empírica de anulación del dispositivo civilizatorio) Afortunadamente, aquel horror no prosperó, pero ya no nos cabe negar su posibilidad.

Lo que queremos evidenciar al decir esto es que ni siquiera la iconoclastia más radical representa una novedad simbólica completa. Nos desmarcamos de la línea que pregonó el fin de la historia. Desde la teoría psicoanalítica lo que pueda producirse acontece en el lenguaje y debe ser analizable y descriptible desde las modalidades discursivas elaboradas por Lacan. Pero tal vez sea hora de buscar otro mito al depuesto Edipo.

He aquí la razón de que sólo hayan sido considerados por nuestro análisis el mismo número de obras de arte que de discursos. Otros podrían haber ocupado su lugar. Nunca más exacto y literal, puesto que las modalidades discursivas adquieren su idiosincrasia particular: amo, universitario, histérica, analista, del lugar ocupado por los términos significante amo, saber, sujeto y plus de goce.

Sin embargo, rompemos una lanza por los artistas y obras que hemos tipificado para dar cuerpo a cada discurso. Podrían haber sido otros, sí, puesto que todo acto simbólico medianamente elaborado se explica mejor desde un determinado tipo de discurso. Las obras elegidas: La Estatua de la Libertad, la obra expresionista abstracta de Pollock, las banderas y las dianas de la primera exposición de Jasper Johns y la serie de las latas de Warhol, no son piezas cualesquiera. Su elección viene acompañada de la descripción razonada del movimiento, y del contexto en que se desarrolló.

El plexo de factores en juego, la multiplicidad de intervinientes con distintas funciones, como sugerimos unas líneas más arriba, va complejizándose hasta casi ser indescifrable. Justamente esa maraña de perplejidad y equívoco emocional experimentado hoy frente al arte de nuestro tiempo era el punto de partida, la inquietud que aspirábamos, sino a deshacer, al menos a inteligir.

Creemos haberlo logrado. Y no diremos que sin una pizca de desesperanza. Nuestra fe en la necesidad de interpretación permanece intacta. La observación del predominio del Discurso capitalista canibalizando los trabajosos versos sueltos que escapan a su procesado, no es más abrumadora que la arremetida de otras pandemias globales. Las ágoras, los jardines, los ateneos, los huertos, seguramente nunca fueron parte más que del mundo de los sueños.

A qué negar que nos resistimos a transigir y a aceptar que de este mundo imperfecto deban evaporarse las creaciones y los creadores. Y nos resistimos, sobre todas las cosas, a que la causa de la deportación continúe siendo ignorada. Confiamos en que nuestro esfuerzo investigativo, como el de tantos otros que se atreven a sostener sus interpretaciones al margen de los convenientes lemas imperantes, desmonten el camuflaje del que se sirven interesadamente los agentes del mercado cultural.

Nuestra ingenuidad no llega a tanto como para creer que la situación mejorará. Tampoco nos conformamos con publicar reflexiones para su circulación limitada en el ámbito académico. Nuestra defensa de la interpretación, que actualice y contradiga, si así ha de ser, perspectivas

prefiguradas sobre las obras emblemáticas de nuestra cultura, es la defensa ya de nuestra libertad de expresión. Y muestra del respeto a la serie de procesos de elaboración simbólica que a veces logran ser sublimes, y que, en todo caso, o son vías de comunicación, o no son nada.

Quisiéramos asegurar que las exigencias académicas han ponderado las intrepideces, al punto de conferir a nuestra investigación rigor suficiente. Quisiéramos también que no hayan estos convenios teóricos aplastado por completo el apasionamiento con el que hemos avanzado en estas páginas. Pero eso será el lector quien lo decida.

7. BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía citada

- Adler Beatty; Richard L. Feigen & Co. (23 de octubre de 2021). *Ray Johnson Estate*. Obtenido de rayjohnsonestate.com: <http://www.rayjohnsonestate.com/timelines/1954-1964/>
- Aguado, M. P. (29 de diciembre de 2010). *El frontón del Congreso de los Diputados*. Obtenido de Atacama servicios culturales: <http://atacamacultura.blogspot.com/2010/12/el-fronton-del-congreso-de-los.html>
- Aguilera, S. M. (9 de julio de 2021). *El dripping de Jackson Pollock*. Obtenido de Consecuencias. Revista digital de psicoanálisis, arte y pensamiento: <http://www.revconsecuencias.com.ar/ediciones/003/template.php?file=arts/aplicaciones/aguilera.html>
- Allan Poe, E. (26 de Mayo de 2021). *El hombre de la multitud*. Recuperado el 26 de mayo de 2021, de El boomeran(g): <https://www.elboomeran.com/>
- Allen, G. (3 de octubre de 2021). *How Leo Castelli, MoMA, and Two Wealthy Collectors Charted Today's Rocket-Fueled Art Market*. Obtenido de ARTnews: <https://www.artnews.com/art-news/market/leo-castelli-archive-moma-contemporary-art-market-1202667829/>
- André Parinaud. (1977). *catalogue of the exhibition Paris New York Paris*. París: Editions du Centre Pompidou.
- Andy Warhol; Par Hackett. (2008). *Popism*. Barcelona: Alfania.
- Anfam, D. (2002). *El expresionismo abstracto*. Barcelona: Destino.
- Aragon, L., Breton, A., & al., e. (28 de mayo de 2021). Ne visitez pas l'Exposition Coloniale. *Le Monde*.
- Arnold, J. (2014). A «África» con Aimé Césaire y Wifredo Lam. *América sin nombre*, 151-164. Obtenido de

https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/45942/1/America-Sin-Nombre_19_17.pdf

Art, W. M. (22 de octubre de 2021). *George Luks*. Obtenido de Whitney Museum of American Art: <https://whitney.org/collection/works/909>

ARTnews. (5 de diciembre de 2005). *Art Is a Force for Life, Not Death: Clyfford Still on the Power of Painting, in 1976*. Obtenido de ARTnews: <https://www.artnews.com/art-news/retrospective/art-is-a-force-for-life-not-death-clyfford-still-on-the-power-of-painting-in-1976-5427/>

Ashton, D. (1988). *La escuela de Nueva York*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Auping, M., Kellein, T., Landeuer, S., & Still, P. (1992). *Clyfford Still*. Madrid: M.N.R.S.

Barr, A. (1989). *La definición de lo moderno*. Madrid: Alianza.

Barrancos, D. (2002). *Moral sexual, sexualidad y mujeres trabajadoras en el período de entreguerras*. Buenos Aires: Taurus.

Barthes, R. (1999). *Mitologías*. México: Siglo XXI.

Bedarida, R. (15 de septiembre de 2021). *Operation Renaissance: Italian Art at MoMA, 1940–1949*. Obtenido de [www.researchgate.net: https://www.researchgate.net/publication/260101042_Operation_Renaissance_Italian_Art_at_MoMA_1940-1949/link/56a6306f08aeca0fddcb478f/download](https://www.researchgate.net/publication/260101042_Operation_Renaissance_Italian_Art_at_MoMA_1940-1949/link/56a6306f08aeca0fddcb478f/download)

Binetti, M. J. (13 de noviembre de 2013). *Kierkegaard como romántico y como crítico del romanticismo*. Recuperado el 14 de junio de 2021, de <https://cef.pucp.edu.pe/wp-content/uploads/2013/11/Kierkegaard-como-rom%C3%A1ntico-y-como-cr%C3%ADtico-del-romanticismo.pdf>

Blumenberg, H. (2016). *Literatura, estética y nihilismo*. Madrid: Trotta.

Bockris, V. (1991). *Andy Warhol: la biografía*. Madrid: Arias Montano Editores .

Bonnet, M. (1975). *Naissance de l'aventure*. París: Editions José Corti.

Breton, A. (2001). *Manifiestos del Surrealismo*. Buenos Aires: Argonauta.

Brown, M. W. (1963). *The story of the Armory Show*. Nueva York: The Joseph H. Hirshhorn foundation.

- Bürger, P. (1987). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.
- Campbell, B. (2003). *Mexican Murals in Times of Crisis*. Tucson: University of Arizona Press.
- Cernuschi, C. (1992). *"Psychoanalytic" Drawings*. London: Duke University Press.
- Chavez, J. (9 de enero de 2018). Nueva York presume su influencia en el arte de Tamayo. *La Razón de México*. Obtenido de <https://www.razon.com.mx/cultura/ny-presume-su-influencia-en-el-arte-de-tamayo/>
- Cohen-Solal, A. (2011). *El galerista. Leo Castelli y su círculo*. Madrid: Turner Noema.
- Collins, B. R. (2001). Dick Tracy and the Case of Warhol's Closet. *American Art*, 54-79.
- Comenas, G. (4 de julio de 2021). *Abstract Expressionism 1955*. Obtenido de Warholstars.org: <https://warholstars.org/abstract-expressionism/timeline/abstractexpressionism55.html>
- Comenas, G. (20 de noviembre de 2021). *Andy Warhol Pre-Pop*. Obtenido de warholstars: <https://warholstars.org/warhol1/9larryrivers.html>
- Coplans, J. (23 de octubre de 2021). *The New Paintings of Common Objects*. Obtenido de Artforum: <https://www.artforum.com/print/196211/the-new-paintings-of-common-objects-37109>
- Craft, C. (2009). *Jasper Johns*. Nueva York: Parkstone Press.
- Crichton, M. (1977). *Jasper Johns*. Nueva York: Harry N. Arams INC .
- Crow, T. (2001). *El esplendor de los sesenta*. Madrid: Akal.
- Dearborn, M. V. (2004). *Mistress of modernism*. Boston: Houghton Mifflin Books.
- Dickinson, E. (2012). *El viento comenzó a mecer la hierba*. Madrid: Nørdicalibros.
- EFE. (11 de febrero de 2006). Cuestionan la autenticidad de seis pinturas de Jackson Pollock. *Diario de León*.

- Emerson, R. W. (2014). *Ensayos*. Madrid: Cátedra. Obtenido de <https://www.catedra.com/libro/letras-universales/ensayos-ralph-waldo-emerson-9788437632841/>
- Emerson, R. W. (2015). *Diario íntimo*. Barcelona: Biblok.
- Emerson, R. W. (s.f.). *El espíritu de la naturaleza*. Librosdot.com. Obtenido de <http://www.librodot.com>
- Fajnwaks, F. (9 de julio de 2021). *Jackson Pollock, el dripping como sinthome*. Obtenido de Virtualia revista de la EOL: <http://www.revistavirtualia.com/articulos/226/el-saber-hacer-del-artista/jackson-pollock-el-dripping-como-sinthome>
- Fasolino, R. C., Santiago, A. S., & Álvarez, P. L. (2021). *Pertenencias/Exclusiones; Estudios sobre la comunidad y sus límites*. Buenos Aires/Madrid: La cebra.
- Feinstein, R. (30 de octubre de 2021). *"Jasper Johns: The Examined Life" (Review of Museum of Modern Art Retrospective)*. Obtenido de RoniFeinstein: <https://www.ronifeinstein.com/book/jasper-johns-the-examined-life/>
- Flint, L. (11 de diciembre de 2021). *Jackson Pollock. Circumcision*. Obtenido de Guggenheim: https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKEwiiOKqA-ob3AhUtx4UKHRXKAJkQFnoECAUQAQ&url=http%3A%2F%2F88.27.24.9.81%2Fpsico%2Fsesion%2Fficheros_publico%2Fdescargaficheros.php%3Fopcion%3Dtextos%26codigo%3D365&usg=AOvVaw1F80Hli_U9To
- Folland, T. (22 de octubre de 2021). *Erasing Art: Rauschenberg's Erased de Kooning drawing*. Obtenido de SFMOMA: <https://smarthistory.org/erasing-art-rauschenbergs-erased-de-kooning-drawing/>
- Foster, H., Rosalind Krauss, Y.-A. B., & al., a. (2006). *Arte desde 1900*. Madrid: Akal.

- Foundation, R. (22 de octubre de 2021). *Chronology*. Obtenido de Robert Rauschenberg Foundation: <https://www.rauschenbergfoundation.org/artist/chronology>
- Foundation, R. (28 de octubre de 2021). *Robert Rauschenberg Foundation*. Obtenido de www.rauschenbergfoundation.org: <https://www.rauschenbergfoundation.org/artist/chronology>
- Foundation, R. (27 de octubre de 2021). *Short Circuit*. Obtenido de www.rauschenbergfoundation.org: <https://www.rauschenbergfoundation.org/art/artwork/short-circuit>
- Franklin, B. (s.f.). *Autobiografía*. Recuperado el 26 de Mayo de 2021, de Freeeditorial: <https://freeditorial.com/es/books/autobiografia-de-benjamin-franklin>
- Freud, S. (1992). *Psicología de las masas y análisis del yo* (Vols. XVIII, Obras Completas). Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (2014). *El malestar en la cultura* (Vols. XXI, Obras Completas). Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (2014). *La interpretación de los sueños* (Vols. IV, Obras Completas). Buenos Aires: Amorrortu.
- Gabriel, M. (2019). *Ninth Street Women*. Nueva York: Back Bay Books.
- Gallery, L. C. (3 de octubre de 2021). *A press release for Jasper Johns's 1958 exhibition at the Leo Castelli Gallery in New York*. Obtenido de Digital Public Library of America: <https://dp.la/primary-source-sets/pop-art-in-the-us/sources/1484>
- Gambone, R. L. (2009). *The Popular Art and Illustrations fo George Benjamin Luks*. Jackson: University Press of Mississippi.
- García, A. (23 de octubre de 2021). *"No pensaba en las subastas, no eran parte de mi vida"*. Obtenido de El País: https://elpais.com/diario/2011/02/25/cultura/1298588402_850215.html
- García, M. E. (2016). *De la «garçon» a la «pin-up»: mujeres y hombres en el siglo XX*. Madrid: Cátedra.

- García-Osuna, V. (2016). Allen Jones: con él llegó el escándalo. *Tendencias del Mercado del Arte*. Obtenido de <http://www.tendenciasdelarte.com/allen-jones-febrero-2016/>
- Goldsmith, K. (2010). *Andy Warhol: Entrevistas*. Barcelona: Blackie Books.
- Goldwater, R. (15 de septiembre de 2021). *Modern art in your life*. Obtenido de www.moma.org:
https://assets.moma.org/documents/moma_catalogue_2744_300160535.pdf
- Goodman, C. (1986). *Hofmann*. Nueva York: Abbeville Press.
- Green, T. (2010). *The response to Matisse's 'Blue Nude'*. Obtenido de Artinfo: <http://blogs.artinfo.com/modernartnotes/2010/11/the-response-to-matisse-blue-nude/>
- Greenberg, C. (1947). *Art. Nation*, 284.
- Greenberg, C. (1955). American tipe painting. *Partisan Review*, 219.
- Greenberg, C. (1982). *Modern art and Modernism*. Nueva York: SAGE.
- Greenberg, C. (2006). *La pintura moderna y otros ensayos*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Gualí, J. C. (2 de noviembre de 2021). *Arte y publicidad, la segunda postguerra mundial*. Obtenido de www.academia.edu:
https://www.academia.edu/29816996/ARTE_Y_PUBLICIDAD_a%C3%B1os_50
- Guilbaut, S. (1990). *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*. Madrid: Mondadori.
- Guilbaut, S. (14 de septiembre de 2021). *Brushes, Sticks and Stains: Addressing some Cultural Issues in New York*. Obtenido de MACBA: https://img.macba.cat/public/PDFs/serge_guilbaut_sota_la%20bomba_eng.pdf
- Hackett, P., & Warhol, A. (2008). *POPism*. Barcelona: Alfabia.
- Harris, J. (1999). *La modernidad a debate*. Madrid: Akal.

- Hartigan, G. (2009). *The Journals of Grace Hartigan 1951-1955*. Nueva York: Syracuse University Press.
- Hess, T. B. (1957). Reply to a Letter to the Editor written by Alfred Barr. *ARTnews*, 57.
- Hess, T. B. (1959). *Willem De Kooning*. New York: George Braziller, INC.
- Indiana, G. (2010). *Andy Warhol and the can that sold the world*. Nueva York: Basic Books.
- Jackson Turner, F. (enero-abril de 1987). El significado de la frontera en la historia americana. *Secuencia*(7). Obtenido de <http://secuencia.mora.edu.mx/index.php/Secuencia/article/view/170/157>
- Jardón, P. (20 de junio de 2021). *Museo virtual de historia de la masonería*. Obtenido de Museo virtual de historia de la masonería: <https://www2.uned.es/dpto-hdi/museovirtualhistoriamasoneria/index.htm>
- Jewell, E. (13 de junio de 1941). "Globalism" pops into view. *New York Times*.
- Kalberg, S. (2008). *Max Weber. Principales dimensiones de su obra*. Buenos Aires: Prometeo.
- Koestenbaum, W. (2002). *Andy Warhol*. Madrid: Mondadori.
- Kooning, W. d. (2014). What Abstract Art Means to Me. *The Willem de Kooning Foundation*. New York: The Willem de Kooning Foundation. Obtenido de The Whillem de Kooning Foundation.
- Lacan, J. (1972). Acerca del discurso psicoanalítico. Milán. Obtenido de <https://www.google.com/search?client=firefox-b-e&q=Acerca+del+discurso+psicoanal%C3%ADtico+Conferencia+de+Lacan+en+la+Universidad+de+Mil%C3%A1n+del+12+de+mayo+de+1972++Traducci%C3%B3n+cr%C3%ADtica+de+Juan+Bauz%C3%A1++>
- Lacan, J. (2001). *El seminario de Jacques Lacan. Libro 1. Los Escritos técnicos de Freud, 1953-1954*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, J. (2003). *La instancia de la letra* (Vol. 1 (Escritos)). Buenos Aires: Siglo XXI.

- Lacan, J. (2006). *El seminario de Jacques Lacan. Libro 18. De un discurso que no fuera del semblante, 1971*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, J. (2007). *El seminario de Jacques Lacan. Libro 10. La angustia, 1962-1963*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, J. (2008). *El seminario de Jacques Lacan. Libro 17. El reverso del psicoanálisis, 1969-1970*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, J. (2008). *El seminario de Jacques Lacan. Libro 20. Aun, 1972-1973*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, J. (2009). *El seminario de Jacques Lacan, Libro 3. Las psicosis, 1955-1956*. Buenos Aires: Paidós.
- Langhorne, E. (2020). Jackson Pollock "The Monn-Woman Cuts the Circle" . *Arts Magazine*, 58.
- Laplanche, J. (1996). *Diccionario de Psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.
- Le Bon, G. (2005). *La psicología de las masas*. Madrid: Ediciones Morata.
- Leo Castelli Gallery. (12 de octubre de 2021). *A press release for Jasper Johns's 1958 exhibition*. Obtenido de Digital Public Library of America: <https://dp.la/primary-source-sets/pop-art-in-the-us/sources/1484>
- León, J. (22 de octubre de 2021). *Es la necesidad de estar donde siempre nunca volverá a ser lo mismo*. Obtenido de revistaestilo.org: <https://revistaestilo.org/2021/08/29/robert-rauschenberg-en-la-raiz-de-lo-interdisciplinario/>
- LIFE. (15 de Enero de 1951). Irascible Group of Advanced Artists Led Fight Against Show. *LIFE*. Obtenido de https://time.com/08_00986802/
- Lily, C. (18 de julio de 2017). *The Calla Lily dialogues*. Obtenido de Perle Fine: Abstract Expressionist (1905-1988): <http://www.thecallalilydialogues.com/the-dialogues/2017/4/18/perle-fine-abstract-expressionist-1905-1988>
- Lincoln, A. (19 de noviembre de 1763). The Gettysburg Address.
- Lipovetsky, G. (2014). *La felicidad paradójica*. Barcelona: Anagrama.
- Lippard, L. (1993). *El Pop Art*. Barcelona: Destino.

- Lipset, S. M. (1992). Algunos requisitos sociales de la democracia de desarrollo económico y legitimidad política. En *Diez textos básicos de ciencia y política*. Madrid: Ariel.
- Lynes, R. (1973). *Good Old Modern: An Intimate Portrait of the Museum of Modern Art*. Nueva York: Atheneum.
- Maida, D. (15 de diciembre de 2021). *Verso il restauro della Corsa dei Barberi, il murale di Corrado Cagli al Castel dei Cesari a Roma*. Obtenido de Artribune: <https://www.artribune.com/arti-visive/arte-moderna/2018/12/restauro-corsa-dei-barberi-murale-corrado-cagli-castel-cesari-roma/>
- Malevich, C. S. (9 de julio de 2020). *Manifiesto Suprematista*. Obtenido de Universidad Obrera de Cataluña: <http://biblioteca.uoc.edu/es/recursos/recurso/malevich-kazimir-severinovich-1915-manifiesto-del-suprematismo>
- Marchán Fiz, S. (1994). *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad postmoderna*. Madrid: Akal.
- Marinas, J. M. (2019). *La ética del don y la comunidad política*. Madrid: Guillermo Escolar.
- Martí, J. (1992). *Obras completas* (Vol. 16). La Habana: Editorial de ciencias sociales.
- Marx, C. (1858). *Bolivar y Ponte*. New York: The New American Cyclopaedia.
- Marx, C. (7 de enero de 1865). A Abraham Lincoln, presidente de los Estados Unidos de América. *The Bee-Hive Newspaper*, pág. 7.
- Marx, C., & Engels, F. (1976). *Marx and Engels Collected Works* (Vol. 6). Nueva York: International Publishers.
- McCarthy, D. (2006). Andy Warhol's Silver Elvies: Meaning through Context at the Ferus Gallery in 1963. *The Art Bulletin*, 354-372. Obtenido de <https://www.jstor.org/stable/25067249>
- Messina, D. (2021). Censura e controcensura: il caso del “novecentista” Corrado Cagli. *Storia in rete*. Obtenido de <http://www.storiainrete.com/censura-e->

controcensura-il-caso-del-novecentista-corrado-cagli/?utm_source=rss&utm_medium=rss&utm_campaign=censura-e-controcensura-il-caso-del-novecentista-corrado-cagli

Michael W. Maizels; William E. Foster. (13 de noviembre de 2021). *The Gallerist's Gambit: Financial Innovation, Tax Law, and the Making of the Contemporary Art Market*. Obtenido de [academiccommons.columbia.edu](https://academiccommons.columbia.edu/https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:1M2Y1uvRkMsJ:https://academiccommons.columbia.edu/doi/10.7916/d8-6dw3-6r84+&cd=2&hl=es&ct=clnk&gl=es&client=firefox-b-e):
<https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:1M2Y1uvRkMsJ:https://academiccommons.columbia.edu/doi/10.7916/d8-6dw3-6r84+&cd=2&hl=es&ct=clnk&gl=es&client=firefox-b-e>

Miller, J.-A. (2005). *El Otro que no existe y sus comités de ética*. Buenos Aires: Paidós.

MoMA. (1936). *Cubism and abstract art*. Nueva York: The Museum of Modern Art. Obtenido de <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2748>

MoMA. (24 de febrero de 1991). *Art of the Forties*. Obtenido de MoMA: https://assets.moma.org/documents/moma_press-release_327586.pdf?_ga=2.132695114.578683040.1624907600-807532245.1624907600

MoMA. (14 de septiembre de 2021). *Jackson Pollock, Shimmering Substance* . Obtenido de MoMA: <https://www.moma.org/collection/works/78376>

MoMA. (25 de octubre de 2021). *Jasper Johns Flag*. Obtenido de MoMA: <https://www.moma.org/collection/works/78805>

MoMA. (25 de octubre de 2021). *Jasper Johns Summer*. Obtenido de MoMA: <https://www.moma.org/collection/works/79864>

Moreno, D. (2018). George Santayana y José Ortega y Gasset nuevos datos. *Revista de estudios orteguianos*(36). Obtenido de <https://dialnet.unirioja.es>

Murlender, L. (2014). La escuela de Joaquín Torres-García y su tesis americanista: Buscar a América. *Diversidad*, 43-59.

Naifeh, S., & Smith, G. W. (1991). *Jackson Pollock*. Barcelona: Circe.

Newman, B. (1990). *Escritos escogidos y entrevistas*. Madrid: Síntesis.

- Newmeyer, S. (11 de noviembre de 2021). *Exhibition "The most beautiful shoe-shine chair and box in the world"*. Obtenido de MoMA: https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/846/releases/MOMA_1942_0088_1942-12-17_421217-81.pdf
- Ortega y Gasset, J. (1962). *España Invertebrada* (12ª ed.). Madrid: Revista de Occidente.
- Ortega y Gasset, J. (2010). *La rebelión de las masas*. México: La guillotina.
- Orton, F. (1994). *Figuring Jasper Johns*. Nueva York: Reaction Books.
- O'Sullivan, J. L. (1845). Annexation. *The United States Magazine and Democratic Review*. Obtenido de <https://pdcrondas.webs.ull.es/anglo/OSullivanAnnexation.pdf>
- Panofsky, E. (1984). *Idea*. Madrid: Siglo XXI.
- Panofsky, E. (1987). *El significado de las artes visuales*. Madrid: Alianza .
- Panofsky, E. (2003). *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Tusquets.
- Parinaud, A. (1977). *Paris New York Paris*. París: Musée national d'art moderne, Editions du Centre Pompidou.
- Paz, O. (15 de agosto de 1987). *Carta de Octavio Paz a Raquel Tíbol*. Recuperado el 1 de junio de 2021, de Proa: <https://proa.org/esp/exhibicion-proa-rufino-tamayo-textos.php>
- Pecheny, L., & Díaz, C. (3 de noviembre de 2021). *La mujer en la publicidad norteamericana. Emancipación y cooptación*. Obtenido de universoepigrafe.wordpress.com: <https://universoepigrafe.wordpress.com/2016/11/28/la-mujer-y-la-publicidad-norteamericana-emancipacion-y-cooptacion/>
- Pulitzer, J. (16 de marzo de 1885). We must raise the money! *New York World*. Obtenido de <https://www.nps.gov/stli/learn/historyculture/joseph-pulitzer.htm>
- Ripa, C. (1593). *Iconologia overo descrittione dell'imagini universali cavate dall'antichita et da altri luoghi* (Vol. 1). Roma: Heredi di Gigliotti.

- Robson, A. D. (1988). *The market for modern art in New York in the nineteen forties and nineteen fifties: a structural and historical survey*. Londres: University of London.
- Rome. (1 de agosto de 1949). *LIFE*, 27, 50.
- Rose, B. (1979). *American Painting: The Eighties*. Nueva York: Visa Press.
- Rosenberg, H. (1969). *La tradición de lo nuevo*. Caracas: Monte Avila Editores C.A.
- Rosenblum, R. (Mayo de 1957). Castelli Group. *ARTS*(31), 53.
- Rosenblum, R. (27 de 10 de 2021). *Flag*. Obtenido de [www.moma.org: https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/learn/courses/Johns_2008.pdf](https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/learn/courses/Johns_2008.pdf)
- Rosenblum, R. (27 de octubre de 2021). *Jasper Johns- First one-man show review*. Obtenido de Artsy: <https://www.artsy.net/artwork/jasper-johns-jasper-johns-first-one-man-show-review-leo-castelli-gallery-review-by-robert-rosenblum-arts-magazine-arts-digest>
- Rothko, M., & Gottlieb, A. (31 de julio de 2021). *Statement – Adolph Gottlieb, Mark Rothko, with Barnett Newman*. Obtenido de Art Theory: <https://theoria.art-zoo.com/statement-adolph-gottlieb-mark-rothko-with-barnett-newman/>
- Ruppert, R. (18 de enero de 2018). *Franklin's Secret Efforts to bring about Reconciliation*. Recuperado el 26 de Mayo de 2021, de Journal of the American Revolution: <https://allthingsliberty.com/2018/01/franklins-secret-efforts-bring-reconciliation/>
- Sandler, I. (1996). *El triunfo de la pintura norteamericana*. Madrid: Alianza.
- Sandler, I. (1 de julio de 2021). *Conversation with Adolph Gottlieb*. Obtenido de Adolph & Esther Gottlieb Foundation : https://static1.squarespace.com/static/57e2badeb3db2be3f76272dd/t/582f4e62e58c6277887119ae/1479495267890/Cooper_Pictographs.pdf
- Saunders, F. S. (2015). *La CIA y la guerra fría cultural*. Valencia: Ramón Llull Editorial.

- Schaffner, F. J. (Dirección). (1968). *El planeta de los simios* [Película]. EE.UU: 20th Century Fox.
- Schapiro, M. (1988). *El arte moderno*. Madrid: Alianza.
- Schapiro, M. (octubre de 2013). *Nature of Abstract Art*. Obtenido de Org-curating: <https://www.on-curating.org › issue-20-reader>
- Segal, R. (1995). *The black diaspora*. Nueva York: Farrar, Straus and Giroux.
- Sichel, J. (5 de noviembre de 2021). *Do you think Pop Art's queer? 'Gene Swenson and Andy Warhol*. Obtenido de Oxford Art Journal: https://watermark.silverchair.com/kcx044.pdf?token=AQECAHi208BE49Ooan9kkhW_Ercy7Dm3ZL_9Cf3qfKAc485ysgAAAsEwggK9BgkqhkiG9w0BBwagggKuMIIcCqglBADCCAqMGCSqGSIlb3DQEHATAeBglghkgBZQMEAS4wEQQMDFROkpob_BMQzFjtAgEQgIICdAfsSo-ZfQSmILpIG055TE1KJ09rF8bQhl-BmvTcv-MP8TW_
- Simmel, G. (1977). *Filosofía del dinero*. Madrid: Instituto de estudios políticos.
- Solnit, R. (23 de octubre de 2021). *Inventing San Francisco's art scene / 1950s bohemians altered the world from their lofts in the city*. Obtenido de www.sfgate.com: <https://www.sfgate.com/living/article/Inventing-San-Francisco-s-art-scene-1950s-2806467.php>
- Steinberg, L. (1972). *Jasper Johns: The First Seven Years of His Art*. Nueva York: Oxford University Press.
- Suiter, T. (23 de Junio de 2020). *The Leisurely Historian...* Obtenido de Cartoonists in the Armory Show, 2: George Luks: <http://leisurelyhistorian.witchcitydad.com/>
- Suzi Gablik, & Russell, J. (1969). *Pop art redefined*. Londres: Thames and Hudson.
- Taylor, K. (1 de octubre de 2009). Hidden in Plain Sight? *ARTnews*. Obtenido de <https://www.artnews.com/art-news/news/hidden-in-plain-sight-245/>
- Thoreau, H. D. (2012). *Desobediencia civil*. México: Tribuna Ediciones.
- Tocqueville, A. (2005). *La democracia en América*. México: Fondo de Cultura Económica.

- Tomkins, C. (2019). *Duchamp*. Barcelona: Anagrama.
- Torres García, J. (1934). *Universalismo Constructivo*. Montevideo: Museo Torres García.
- Tresadern, M. (12 de noviembre de 2017). *Artuk*. Obtenido de The women artists obscured by their husbands: <https://artuk.org/discover/stories/the-women-artists-obscured-by-their-husbands>
- Trotsky, L. (4 de Septiembre de 2021). *Art and Politics*. Obtenido de www.marxists.org:
<https://www.marxists.org/archive/trotsky/1938/06/artpol.htm>
- Wallace, L. (15 de noviembre de 2021). *What was the Target in Jasper Johns' paintings?* Obtenido de [phaidon.com](http://www.phaidon.com):
<https://www.phaidon.com/agenda/art/articles/2017/may/15/what-was-the-target-in-jasper-johns-paintings/>
- Warhol, A. (1981). *Mi filosofía de A a B y de B a A*. Barcelona: Tusquets.
- Weber, M. (2013). *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. Barcelona: Península.
- Wesep, H. B. (2000). *El excepcionalismo norteamericano. Una espada de dos filos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Whitman, W. (15 de noviembre de 2021). *Canto a mí mismo*. Obtenido de google.com:
<https://mrpoecrafthyde.files.wordpress.com/2012/01/cantoamimismo1.pdf>
- Wikipedia. (10 de diciembre de 2021). *Latas de sopa Campbell*. Obtenido de Wikipedia: https://es.wikipedia.org/wiki/Latas_de_sopa_Campbell
- Wolf Brown, M. (1963). *The story of the Armory Show*. Nueva York: The Joseph H. Hirshhorn foundation.
- Zalman, S. (22 de octubre de 2021). *Janet Sobel: Primitive Modern and the Origins of Abstract Expressionism*. Obtenido de Academia.edu:
https://www.academia.edu/21519689/Janet_Sobel_Primitive_Modern_and_the_Origins_of_Abstract_Expressionism

Zalman, S. (22 de octubre de 2021). *The canonisation of Surrealism in the United States*. Obtenido de New Art Examiner: <https://www.newartexaminer.net/the-canonisation-of-surrealism-in-the-united-states-part-1-of-2/>

Zanetta, R. (27 de agosto de 2012). Las mujeres de Emily Dickinson. *El país*. Obtenido de https://elpais.com/elpais/2012/08/27/mujeres/1346043600_134604.html

Bibliografía general consultada

Assoun, P. L. (1984). *Freud y Nietzsche*, México: Fondo de Cultura Económica.

Barthes, R. (1994). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós.

Baudrillard, J. (1978). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.

Baudrillard, J. (1997). *América*. Barcelona: Anagrama.

Baudrillard, J. (1997). *La ilusión y la desilusión estéticas*. Caracas: Monte Ávila editores.

Benjamin, W. (2019). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Buenos Aires: Ediciones Godot.

Bourriaud, N. (2006). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Brea, J.L. (2005). *Estudios visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal.

Bryson, N. (1991). *Visión y pintura. La lógica de la mirada*. Madrid: Alianza.

Castoriadis, C. (1998). *El psicoanálisis, proyecto y elucidación*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Claramonte, J. (2011). *Arte de contexto*. San Sebastián: Nerea.

- Crow, T. (2002). *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*. Madrid: Akal.
- Danto, A. C. (1984). El fin del arte. *El Paseante*, 1995, núm. 22-23. Disponible en <https://www.ugr.es/~zink/pensa/Danto1984>.
- Danto, A. C. (2002). *La transfiguración del lugar común*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. (2006). *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Dewey, John. (2008). *El Arte como experiencia*. Barcelona: Paidós.
- Di Filippo, M. (2018). Walter Benjamin y Jacques Rancière: arte y política. Una lectura en clave epistemológica. *Revista de Epistemología y Ciencias Humanas*. Disponible en <https://www.revistaepistemologia.com>
- Didi-Huberman, G. (1997). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
- Didi-Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo: memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós.
- Foucault, M. (2010). *¿Qué es un autor?* Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Freud, S (2006). *La pulsión y sus destinos*, Obras Completas, Tomo XIV. Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (2000). Apéndice C. *Palabra y Cosa*, Obras Completas, Tomo XIV. Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (2000). *Introducción del narcisismo*, Obras Completas, Tomo XIV. Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (2000). *La represión*, Obras Completas, Tomo XIV. Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (2000). *Lo inconsciente*, Obras Completas, Tomo XIV. Buenos Aires: Amorrortu.

- Freud, S. (2000). *Recordar, repetir y reelaborar*, Obras Completas, Tomo XII. Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (2000). *Tres ensayos de teoría sexual*, Obras Completas, Tomo VII. Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (2006). *Análisis terminable e interminable*, Obras Completas, Tomo XXIII. Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (2006). *De Guerra y muerte. Temas de actualidad*, Obras Completas, Tomo XIV. Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (2006). *Duelo y Melancolía*, Obras Completas, Tomo XIV. Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (2006). *El creador literario y el fantaseo*, Obras Completas, Tomo IX. Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (2006). *El delirio y los sueños en la «Gradiva» de W. Jensen*, Obras Completas, Tomo IX. Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (2006). *El narcisismo*, Obras Completas, Tomo XIV. Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (2006). *El problema económico del masoquismo*, Obras Completas, Tomo XIX. Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (2006). *El problema económico del masoquismo*. Obras Completas, Tomo XIX. Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (2006). *El yo y el ello*, Obras Completas, Tomo XIX. Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (2006). *La identificación*, Obras Completas, Tomo XVIII. Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (2006). *La masa y la horda primordial*, Obras Completas, Tomo XVIII. Buenos Aires: Amorrortu.

- Freud, S. (2006). *La negación*, Obras Completas, Tomo XIX. Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (2006). *Lo ominoso*, Obras Completas, Tomo XVII. Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (2006). *Los vasallajes del yo*, Obras Completas, Tomo XIX. Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (2006). *Más allá del principio de placer*, Obras Completas, Tomo XVIII. Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (2006). *Moisés y la religión monoteísta*, Obras Completas, Tomo XXIII. Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (2006). *Psicopatología de la vida cotidiana*, Obras Completas, Tomo VI. Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (2006). *Recordar, repetir y relaborar*, Obras Completas, Tomo XII. Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (2006). *Tótem y Tabú*, Obras Completas, Tomo XVIII. Buenos Aires: Amorrortu.
- G. Potter, V. (1985). Charles Sanders Peirce 1839-1914. *Royal Institute of Philosophy Lecture Series 19*, pp. 21-41. Traducido por Oskía Lamberto (2012). <http://www.unav.es>
- Gombrich, E. H. (2003). *La preferencia por lo primitivo*. Barcelona: Editorial Debate, 2003.
- González, F. (2011). *William James: el pragmatismo consecuente. Verdad, experiencia y relativismo*. [Tesis doctoral. Universidad de Santiago de Compostela]. <http://hdl.handle.net/10347/4037>
- Goopnik, B. (2020). Warhol. *A Life as Art*. London: Penguin Random House.

Habermas, J.; Baudrillard, J.; Said, E; Jameson F. et al. (2010). Foster, Hal, ed. *La posmodernidad*. Barcelona: Kairós.

Hernández, B. (2017). *Santayana frente a la “tradición gentil” en la filosofía americana*. Limbo. Núm. 37, pp.139-145. Disponible en <https://dialnet.unirioja.es>.

Kantor, S. (2003). *Alfred H. Barr, Jr. and the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art*. Massachusetts: MIT Press.

Krauss, R. (2006). *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza.

Kuspit, D. (2004). *The Psychoanalytic Construction of Beauty*. Disponible en <http://www.artnet.com/magazine/features/kuspit/kuspit7-23-02.asp>

Lacan, J. (2003). *Escritos*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Lacan, J. (2008). *El seminario de Jacques Lacan. Libro 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis, 1964*. Buenos Aires: Paidós.

Lacan, J. (2008). *El seminario de Jacques Lacan. Libro 14. La lógica del fantasma, 1966-1967*. Buenos Aires: Paidós.

Lacan, J. (2008). *El seminario de Jacques Lacan. Libro 16. De un otro al otro, 1968-1969*. Disponible en <https://www.lacanerafreudiana.com.ar/2.1.6.5%20CLASE-05%20%20S14.pdf>

Lacan, J. (2008). *El seminario de Jacques Lacan. Libro 2, R.S.I., 1974-1975*. Disponible en <https://www.lacanerafreudiana.com.ar/2.1.10.7%20CLASE%20-07%20%20S22.pdf>

Lacan, J. (2008). *El seminario de Jacques Lacan. Libro 2. El yo en la Teoría de Freud y en la Técnica Psicoanalítica, 1954-1955*. Buenos Aires: Paidós.

- Lacan, J. (2008). *El seminario de Jacques Lacan. Libro 4. La relación de objeto, 1956-1957*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, J. (2008). *El seminario de Jacques Lacan. Libro 5. Las formaciones del inconsciente, 1957-1958*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, J. (2008). *El seminario de Jacques Lacan. Libro 6. El deseo y su interpretación, 1958-1959*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, J. (2008). *El seminario de Jacques Lacan. Libro 7. La ética del psicoanálisis, 1959-1960*. Buenos Aires: Paidós.
- López, A. (2009). Conocimiento y verdad: pragmatismo, contextualismo y solución epistémica. *Logos. Anales del Seminario de Metafísica*.
- Lyotard, J. F. (2004). *La condición postmoderna*. Madrid: Cátedra.
- Mauss, M. (2009). *Ensayo sobre el don. Forma y función del intercambio en las sociedades arcaicas*. Buenos Aires: Katz Editores.
- McCarthy, L. E. (2011). *Walter Pach (1883–1958). The Armory Show and the Untold Story of Modern Art in America*. Filadelfia: Penn State University Press.
- Moreno, D. (2020). *Lo híbrido hecho carne. El legado de un pensador hispano-americano: Jorge/George Santayana*. Estudios del Observatorio/Observatorio Studies. Instituto Cervantes at FAS - Harvard University.
- Nietzsche, F. (2003). *Así habló Zaratustra*. Madrid: Alianza Editorial.
- Nietzsche, F. (2004). *Estética y teoría de las artes*. Madrid: Editorial Tecnos.
- Nietzsche, F. (2005). *El origen de la tragedia: escritos preliminares; Homero y la filología clásica*. La Plata: Terramar Ediciones.
- Ortiz, A. (1988). *C.G Jung. Arquetipos y sentido*. Bilbao: Universidad de Deusto.

- Pezzano, T. (2013). *The search for the Self: the Essence of Dewey's Ethics*. Journal of Educational, Cultural and Psychological Studies. Disponible en <http://www.ledonline.it/ECPS-Journal/>
- Pla, X. (2014). *Dos artículos olvidados de Eugenio d'Ors sobre Santayana*. Limbo. Núm. 34. Pp. 91-100. Disponible en <https://dialnet.unirioja.es>
- Porter, A; Zalman, S. (2020). *Modern in the Making: MoMA and the Modern, Experiment, 1929-1949*. Nueva York: Bloomsbury Publishing.
- Rancière, J. (2005). *El inconsciente estético*. Buenos Aires: Del Estante.
- Rancière, J. (2009). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago de Chile: Lom Ediciones.
- Rancière, J. (2016). *El malestar en la estética*. Buenos Aires: Capital intelectual.
- Regnault, F. (1995). *El arte según Lacan y otras conferencias*. Barcelona: Ediciones Eolia.
- Rudolf Arnheim. (2006). *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza.
- Sennett, R. (1980). *Narcisismo y cultura moderna*. Barcelona: Kairós.
- Sontag, S. (2002). *Contra la interpretación*. Madrid: Alfaguara.
- Taylor, C. (2006). *Fuentes del yo. La construcción de la identidad moderna*. Barcelona: Paidós.
- Turner, J (2019). *Rise Of The New West*. Sydney: Wentworth Press.
- Turner, J. (1965). *The United States 1830-1850*. Nueva York: W. W. Norton & Company.
- Turner, J. (2014). *The Significance of the Frontier in American History*. Connecticut: Martino Fine Books.

Bibliografía complementaria

- Aguilera, José. (2018). *La filosofía del extrañamiento y sus efectos disolventes sobre la cultura norteamericana*. (Tesis doctoral Universidad Nacional de Educación a Distancia. España). <http://e-spacio.uned.es/fez/view/tesisuned:ED-Pg-Filosofia-Jaguilera>
- Barthes, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.
- Barthes, R. (1990). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- Bauer, H. (1980). *Introducción a la historiografía del Arte*. Madrid: Taurus.
- Becker, U. (2008). *Enciclopedia de los símbolos*. Barcelona: Editorial Swing.
- Beecher Stowe, H. (2007). *La cabaña del tío Tom*. Madrid: Cátedra.
- Belting, H. (2007). *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz.
- Berger, J. (2013). *Mirar*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Bloom, H. (1992). *La religión americana*. Barcelona: Taurus.
- Bozal, V. (1996). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías contemporáneas*, Vol. 1. Madrid: Visor.
- Burke, P. (2008). *¿Qué es la historia cultural?* Barcelona: Paidós.
- Burke, P. (2009). *Formas de hacer Historia*. Madrid: Alianza.
- Burke, E. (2014). *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Madrid: Alianza.
- Cassier, E. (1967). *Antropología filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura*. México: Fondo Cultura Económica.

- Castán, A; Lomba, C. (Editores) (2017). *Eros y Thánatos reflexiones sobre el gusto* III. Simposio. Zaragoza, Paraninfo de la Universidad de Zaragoza. 16, 17 y 18 de abril de 2015. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, Organismo autónomo de la Excma. Diputación de Zaragoza.
- Chemama, R. (2004). *Diccionario del psicoanálisis*: Buenos Aires: Amorrortu.
- Crane, S. (2020). *El rojo emblema del valor*. Madrid: Verbum.
- De Saussure, F. (2008). *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Editorial Losada.
- Deleuze, G. (2008). *Nietzsche y la filosofía*, Barcelona: Anagrama.
- Dickinson, E. (2013). *Poesía Completa*. Madrid: Amargord.
- Didi-Huberman, G. (2008). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Dor, J. (2004). *Introducción a la lectura de Lacan: el inconsciente estructurado como un lenguaje*. Barcelona: Gedisa.
- Eliot, E. (1991). *Historia de la literatura norteamericana*. Madrid: Cátedra.
- Emerson, W. (1950). *The selected writings of Ralph Waldo Emerson*. Nueva York: Brook Atkinson, Ed.
- Focillon, H. (1983). *La vida de las formas y elogio de la mano*. Madrid: Xarait Libros.
- Foster, H; Krauss, R; Y-A, Bois; Joselit, D; H. D. Buchloh. (2006). *Arte desde 1900*. Madrid: Akal.
- Gombrich, E. (2014). *La evidencia de las imágenes*. Barcelona: Sans Soleil.
- Gombrich, E. H. (2000). *Norma y forma*. Barcelona: Debate.
- Jung, C.G. (1995). *El hombre y sus símbolos*. Barcelona: Paidós.

- Kierkegaard, S. (2001). *La repetición*. Madrid: Alianza.
- Kubler, G. (1988). *La configuración del tiempo*. Observaciones sobre la historia de las cosas. Madrid: Nerea.
- Laplanche, J. (2001). *Vida y muerte en psicoanálisis*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Marqués, C. (2001). *El sujeto tachado. Metáforas topológicas de Jacques Lacan*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Masotta, O. (1991). *Lecciones de introducción al psicoanálisis*. Barcelona: Gedisa.
- Ortega y Gasset, J. (2004-2010). *Obras completas*. Madrid: Editorial Taurus/Santillana Ediciones Generales & Fundación José Ortega y Gasset.
- Poe, E. A. (2007). *Obras completas*. Barcelona: RBA.
- Poe, E. A. (2010). *Cuentos*. Madrid: Alianza.
- Ricoeur, P. (1970). *Freud: una interpretación de la cultura*. México: Siglo XXI.
- Rorty, R. (1979). *La filosofía y el espejo de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.
- Roudinesco, E. (1995). *Jacques Lacan*. Barcelona: Anagrama.
- Thoreau, H. D. (2017). *Walden*. Madrid: Errata Naturae.
- Ulrich, H. (2010). *Breve historia del comisariado*. Madrid: EXIT Publicaciones.
- Vattimo, G. (1987). *El fin de la modernidad*. Barcelona: Gedisa.
- Whitman, W. (2004). *Obras completas*. Barcelona: Aguilar.

8. ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

- Fig. 1. Meyer, F. (1867). Lady Howe Checkmating Benjamin Franklin [Pintura].
Yale
University Art Gallery. New Haven.
<http://americanartgallery.org/artist/details/view/sshow/id/650/pictureId/6499>.
49
- Fig. 2. Currier, N. (1846). The destruction of tea at Boston harbor [Litografía
coloreada]. Springfield Museums, Springfield.
<https://springfieldmuseums.org/collections/item/the-destruction-of-tea-at-boston-harbor-nathaniel-currier/> 50
- Fig. 3. Autores desconocidos de las Grandes Llanuras. (c. 1800–1830). The
Grand Robe [Pigmentos sobre cuero]. Metropolitan Museum of Art, Nueva
York. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/640044> 54
- Fig. 4. Potter, J. E. (1865). Life of David Crockett: The Original Humorist and
Irrepressible Backwoodsman [Grabado]. Colección particular.
https://www.onesourceauctions.com/auction-lot/1865-life-of-david-crockett-the-original-humorist_44B40F29EB 59
- Fig. 5. Eastman, J. (1863). *A Ride for Liberty – The Fugitive Slaves* [Pintura].
Brooklyn Museum, Nueva York.
https://en.wikipedia.org/wiki/A_Ride_for_Liberty_%E2%80%93_The_Fugitive_Slaves 62
- Fig. 6. Gast, J. (c.1873). American Progress [Cromolitografía]. Autry Museum of
the American West, Los Angeles.
<http://collections.theautry.org/mwebcgi/mweb.exe?request=record;id=M545330;type=101> 73
- Fig. 7. The George Dee Magic Washing Machine Company.. (1886). The
chinese must go [Cromolitografía]. Colección particular.
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Chinese_Must_Go_-_Magic_Washer_-_1886_anti-Chinese_US_cartoon.jpg 75
- Fig. 8. Desconocido. (1886). Vista general de estatua, peana y base del
conjunto Libertad iluminando el mundo en la Isla de la Libertad [Fotografía].
https://es.wikipedia.org/wiki/Estatua_de_la_Libertad 80

- Fig. 9. Desconocido. (siglo II d. C.). Atlas Farnesio [Escultura]. Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, Nápoles.
https://es.wikipedia.org/wiki/Atlas_Farnesio..... 85
- Fig. 10. Desconocido. (Siglo I d. C.). *Augusto de Prima Porta* [Escultura]. Museos Vaticanos, Roma. https://es.wikipedia.org/wiki/Augusto_de_Prima_Porta . 86
- Fig. 11. Desconocido. (1876). El brazo de la estatua de la Libertad [Fotografía]. Colección particular. <https://www.maravillas-del-mundo.com/Estatua-de-la-Libertad/Financiando-la-estatua-de-la-Libertad.php>..... 89
- Fig. 12. Desconocido. (1886). Vista general de estatua, peana y base del conjunto Libertad iluminando el mundo en la Isla de la Libertad [Fotografía]. https://es.wikipedia.org/wiki/Estatua_de_la_Libertad 93
- Fig. 13. Desconocido (1265 a. C.). Templo de Ramsés II [Templo]. Abu Simbel. https://es.wikipedia.org/wiki/Abu_Simbel..... 95
- Fig. 14. Lacan, J. (1969). Los cuatro discursos [Esquema]. Seminario El reverso del psicoanálisis. 97
- Fig. 15. Bartholdi, F. (c. 1863). Allegory of África [Escultura]. National Gallery of Art, Washington, D.C.
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fr%C3%A9d%C3%A9ric-Auguste_Bartholdi,_Allegory_of_Africa,_model_1863-1865,_cast_date_unknown,_NGA_72866.jpg 101
- Fig. 16. Bartholdi, F. (c.1860). Progress Carrying Light To Asia [Modelado terracota]. <https://racingnellieby.com/weirdscience/bartholdis-statue-liberty-slated-suez-canal/> 102
- Fig. 17. Dalou, J. (1880). Le Triomphe de la République [Escultura]. Plaza de la Nación, París. https://es.wikipedia.org/wiki/Plaza_de_la_Naci%C3%B3n 103
- Fig. 18. Dumont, A. (1840). Genio de la libertad [Escultura sobre columna]. Place de la Bastille, París. https://www.tripadvisor.es/Attraction_Review-g187147-d188457-Reviews-Colonne_de_Juillet-Paris_Ile_de_France.html 104
- Fig. 19. Ponzano, P. (1850). Friso del Congreso de los Diputados [Detalle del conjunto escultórico del friso]. Plaza de las Cortes, Madrid.

- <http://atacamacultura.blogspot.com/2010/12/el-fronton-del-congreso-de-los.html> 105
- Fig. 20. Eiffel, G. (1885). Planos de la Estatua de la Libertad [Dibujo]. Colección particular.
- https://es.wikipedia.org/wiki/Estatua_de_la_Libertad#/media/Archivo:RahmenStatue1885.jpg 106
- Fig. 21. Desconocido. (Finales siglo XVII). Faro de Tolomeo, rey de Egipto [Grabado coloreado de conjunto arquitectónico]. Publicado en Diccionario Geográfico.
- https://es.wikipedia.org/wiki/Faro#/media/Archivo:%D0%90%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%81%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D1%80%D0%B8%D0%B9%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D0%BC%D0%B0%D1%8F%D0%BA.jpg 108
- Fig. 22. Frank Leslie's Illustrated. (1860). Execution on Bedloe's Island, New York Bay July 18th, of Albert W. Hicks, the Notorious Pirate, for the Murder of Capt. Burr. and the Brothers Watts [Xilografía coloreada]. Colección particular.
- <https://oldprintshop.com/product/136831?inventoryno=87965&itemno=1> 113
- Fig. 23. Cassandre. A. M. (1939). Portada del número de marzo de la revista Harper's Bazaar [Ilustración impresa]. Colección particular.
- <https://www.iberlibro.com/primer-edicion/Harpers-Bazaar-1939-March-Magazine-Carmel/30943928857/bd> 119
- Fig. 24. Desconocido. (1913). International Exhibition of Modern Art, Chicago, 1913. The Cubist room [Fotografía]. De dominio público.
- https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Armory_Show,_International_Exhibition_of_Modern_Art,_Chicago,_1913._The_Cubist_room.jpg 120
- Fig. 25. Griswold, J.F. (1913). The Rude Descending a Staircase [Dibujo impreso publicado en New York Evening Sun].
- <http://alphabettenthletter.blogspot.com/2017/02/creator-j-f-griswold-rude-artist.html> 121
- Fig. 26. Matisse, H. (1907). Nu bleu, Souvenir de Biskra [Pintura]. Baltimore Museum of Art, Baltimore.
- [https://en.wikipedia.org/wiki/Blue_Nude_\(Souvenir_de_Biskra\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Blue_Nude_(Souvenir_de_Biskra)) 122

- Fig. 27. Cézanne, P. (1869-1870). Paul Alexis lisant à Émile Zola [Pintura].
Museo de Arte de São Paulo, São Paulo.
[https://en.wikipedia.org/wiki/Blue_Nude_\(Souvenir_de_Biskra\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Blue_Nude_(Souvenir_de_Biskra))..... 124
- Fig. 28. Pinkham Ryder, A. (1875). Spirit of Autumn [Pintura]. Columbus
Museum of Art, Columbus.
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Albert_Pinkham_Ryder_-_Spirit_of_Autumn_\(c._1875\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Albert_Pinkham_Ryder_-_Spirit_of_Autumn_(c._1875).jpg) 126
- Fig. 29. Hartley, M. (1936). The Old Bars, Dogtown [Pintura]. Whitney Museum
of American Art, Nueva York. <https://whitney.org/collection/works/2031> .. 126
- Fig. 30. Sheeler, C. (1922). Skyscrapers [Pintura]. Colección particular.
https://es.wikipedia.org/wiki/Charles_Sheeler#/media/Archivo:Skyscrapers_Sheeler_1922.jpg 127
- Fig. 31. von Freytag-Loringhoven, E. (1917). God [Ready-made]. Museum of
Fine Arts, Houston.
https://en.wikipedia.org/wiki/Morton_Livingston_Schamberg..... 127
- Fig. 32. Avery, M. (1945). Seaside [Pintura]. Colección particular. 129
- Fig. 33. Kadel, G. and Herbert, E. (1921). Gertrude Whitney Sculpting
[Fotografía]. Publicado en Vanity Fair.
<https://condenaststore.com/featured/gertrude-whitney-sculpting-kadel--herbert.html> 131
- Fig. 34. Gallatin, A. E. (1943). Untitled [Pintura]. Colección particular.
https://en.wikipedia.org/wiki/File:Albert_Eugene_Gallatin,_Untitled,_1943.jpg..... 133
- Fig. 35. Barr, A. (1936). Cubism and abstract art exhibition MoMA catalogue
[Ilustración impresa]. Archivo digital Whitney Museum of American.
<https://www.museopicassomalaga.org/alfred-h-barr-jr-1902-1981> 135
- Fig. 36. Desconocido. (C. 1946). Hilla Reabay in her studio at Franton Court
[Fotografía]. Archivo de Hilla Rebay von Ehrenwiesen.
<https://www.guggenheim.org/history/hilla-rebay>..... 137
- Fig. 37. Hopper, E. (1909). Summer Interior [Pintura]. Whitney Museum of
American Art, Nueva York. <https://whitney.org/collection/works/5898>..... 141
- Fig. 38. Wood, G. (1940). Pubert [Pintura]. Colección particular.
<https://www.wikiart.org/en/grant-wood/puberty-1940> 145

- Fig. 39. Lawrence, J. (1941). Panel 33 de la serie One way tiket serie [Pintura]. MoMA, Nueva York.
<https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2015/onewayticket/panel/33/> 145
- Fig. 40. Leen, N. (1950). The irascibles [Fotografía]. MoMA, Nueva York.
<https://www.moma.org/collection/works/163461> 153
- Fig. 41. Yavno, M. (1950). Artists' sessions at Studio 35 [Fotografía]. University of Arizona Foundation, Tucson. https://www.davidzwirner.com/viewing-room/2021/ad-reinhardt-frieze-masters?authkey=20211008&utm_source=google&utm_medium=cpc&utm_campaign=ADFRIEZEDZON2021&gclid=EAIaIQobChMI-4KuspPg8wIV5BAGAB1oDgusEAAYASAAEgLvD_Bw 154
- Fig. 42. Graham, J. (1944). Two sisters [Pintura]. MoMA, Nueva York.
<https://www.moma.org/collection/works/80413> 159
- Fig. 43. Matta, R. (1939). Morfología Psicológica [Pintura]. Museo Reina Sofía, Madrid. <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/morfologia-psicologica> 164
- Fig. 44. Rivera, D. (1932-1933). Detroit Industry Murals [Pintura mural]. The Detroit Institute of Arts, Detroit.
https://es.wikipedia.org/wiki/Murales_de_la_Industria_de_Detroit..... 167
- Fig. 45. Orozco, J. (1932-1934). La salida de Quetzalcoatl perteneciente al conjunto La épica de la civilización americana [Pintura mural]. Hood museum of art, Hanover.
https://hoodmuseum.dartmouth.edu/sites/hoodmuseum.prod/files/hoodmuseum/publications/2019_orozco_brochure_spanish_final.pdf 168
- Fig. 46. Desconocido. (c. 1932). Siqueiros' assistant Robert Bredecio in front of "América Tropical" [Fotografía]. The Getty Research Institute, Los Angeles.
https://www.getty.edu/conservation/our_projects/field_projects/siqueiros/siqueiros_overview.html 169
- Fig. 47. Gottlieb, A. (1945). Mariner's incantati [Pintura]. Adolph & Esther Gottlieb Foundation. Nueva York.
<https://www.gottliebfoundation.org/painting-1940-1949> 173

- Fig. 48. Torres García, J. (1933). Constructivismo en blanco y negro [Pintura]. Colección Telefónica, Madrid.
<https://intangibles.fundaciontelefonica.com/experiencias/torresgarcia/.....> 173
- Fig. 49. Torres García, J. (1943) América Invertida [Dibujo]. Museo Juan Manuel Blanes, Montevideo.
https://es.wikipedia.org/wiki/Joaqu%C3%ADn_Torres_Garc%C3%ADa#/media/Archivo:Joaqu%C3%ADn_Torres_Garc%C3%ADa_-_Am%C3%A9rica_Invertida.jpg 175
- Fig. 50. Penn, Irving. (1946). Arshile Gorky and Wifredo Lam, New York [Fotografía]. The Irving Penn Foundation, Nueva York.
<https://www.artic.edu/artworks/157094/arshile-gorky-wifredo-lam-b-new-york> 177
- Fig. 51. Lam, W. (1943). La jungla [Pintura]. MoMA, Nueva York.
<https://www.moma.org/collection/works/34666> 178
- Fig. 52. Curtis, E. (c. 1900-1910). Two Apache Indian women at campfire, cooking pot in front of one [Fotografía]. Edward S. Curtis Collection, Library of Congress Online Catalog. <https://www.loc.gov/resource/cph.3c01172/> 180
- Fig. 53. Gorky, A. (1937). Aerial Map [Pintura]. Newark Museum, Newark.
<https://livingnewdeal.org/projects/newark-museum-aerial-map-mural-newark-nj/> 182
- Fig. 54. Gorky, A. (1944). *One Year the Milkweed* [Pintura]. National Gallery of Art, Washington D. C. <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.56936.html> 183
- Fig. 55. Gorky, A. (1945) Pastoral. [Pintura]. Hauser & Wirth, Nueva York.
<https://www.fundacionarteficial.com/post/2017/12/19/el-arte-de-la-bienaventuranza-de-arshile-gorky> 183
- Fig. 56. De Kooning, W. (1948). Black Untitled [Pintura]. Metropolitan Museum of Art, Nueva York. <https://postwar.hausderkunst.de/en/artworks-artists/artworks/black-untitled-schwarz-ohne-titel> 184
- Fig. 57. De Kooning, W. (1950-52). Woman I [Pintura]. MoMA, Nueva York.
<https://www.moma.org/collection/works/79810> 186

Fig. 58. Rothko, M. (c.1939). Antígona [Pintura]. National Gallery of Art, Washington D.C. https://www.nga.gov/collection/art-object-page.67477.html	189
Fig. 59. Gottlieb, A. (1941). Oedipus [Pintura]. Adolph & Esther Gottlieb Foundation. Nueva York. https://www.gottliebfoundation.org/painting-1940-1949	190
Fig. 60. Gottlieb, A. (1942). The Sea Chest [Pintura]. The Guggenheim Museums and Foundation, Nueva York. https://www.guggenheim.org/artwork/1524	191
Fig. 61. Rothko, M. (1949). Untitled [Pintura]. Colección particular. https://www.wikiart.org/en/mark-rothko/untitled-1949-2	193
Fig. 62. Reinhardt, A. (1949). Untitled [Pintura]. Colección particular. https://www.mutualart.com/Artwork/UNTITLED/CC708B20E70F8F3E.....	194
Fig. 63. Motherwell, R. (1959). At Five in the Afternoon [Pintura]. Dedalus foundation, Nueva York. https://www.dedalusfoundation.org/motherwell/artworks/artwork-detail?page=12	195
Fig. 64. Still, C. (1950). PH-950 [Pintura]. Clyfford Still Museum, Denver. https://collection.clyffordstillmuseum.org/object/ph-950	198
Fig. 65. Newman, B. (1948). Onement [Pintura]. MoMA, Nueva York. https://www.moma.org/collection/works/79601	200
Fig. 66. Guston, P. (1956). Dial [Pintura]. Whitney Museum of American Art, Nueva York. https://whitney.org/collection/works/2241	202
Fig. 67. Tobey, M. (1944). Bars and Flails [Pintura]. Seattle Art Museum, Seattle. https://art.seattleartmuseum.org/objects/12210/bars-and-flails....	203
Fig. 68. Pollock, J. (1952). Blue Poles [Pintura]. National Gallery of Australia, Canberra. https://theconversation.com/heres-looking-at-blue-poles-by-jackson-pollock-51655	204
Fig. 69. Glinn, B. (1957). Joan Mitchell, Helen Frankenthaler; and Grace Hartigan in 1957 [Fotografía]. The New Yorker magazine. https://www.newyorker.com/magazine/2018/10/08/how-new-yorks-postwar-female-painters-battled-for-recognition	206

Fig. 70. Krasner, L. (1953). City verticals [Collage]. Pollock-Krasner Foundation, Nueva York. https://www.aparences.net/es/arte-contemporaneo/lee-krasner/	209
Fig. 71. Passlof, P. (c.1950). Untitled [Pintura]. MoMA, Nueva York. https://www.moma.org/collection/works/220450	210
Fig. 72. Desconocido. (1930). Igor Pantuhoff with one of his paintings at the National Academy of Design [Fotografía]. https://pkhouse.oncell.com/en/el-recorrido-de-los-chismes-203805.html	215
Fig. 73. Pousette-Dart, R. (1943). Fugue Number 2 [Pintura]. MoMA, Nueva York. https://www.moma.org/collection/works/80558	217
Fig. 74. Malévich, K. (1915). Cuadrado Negro [Pintura]. Galería Tretiakov. Moscú. https://es.wikipedia.org/wiki/Cuadrado_negro	221
Fig. 75. Holmes, M. (1949). Painter Jackson Pollock smoking as he squats on floor, applying paint to canvas in Long Island studio [Fotografía]. LIFE Magazine. https://www.life.com/photographer/martha-holmes/	226
Fig. 76. Pollock, J. (1943). Stenographic Figure [Pintura]. MoMA, Nueva York. https://www.moma.org/collection/works/79686	235
Fig. 77. Pollock, J. (1943-44). Mural, 1943-44 y boceto de Henry Adams mostrando firma de Pollock [Pintura y esquema]. ART News Magazine. https://www.artnews.com/art-news/news/hidden-in-plain-sight-245/	236
Fig. 78. Sobel, J. (1946). Untitled [Pintura]. MoMA, Nueva York. https://www.moma.org/collection/works/79098	239
Fig. 79. Pollock, J. (1946). Something of the Past [Pintura]. Colección particular. https://www.glenstone.org/artist/jackson-pollock/	244
Fig. 80. Pollock, J. (1946). Shimmering Substance [Pintura]. MoMA, Nueva York. https://www.moma.org/collection/works/78376	245
Fig. 81. Pollock, J. (1946). Electric Night [Pintura]. Colección particular. https://arthive.com/es/jacksonpollock/works/527936~Elctrica_de_la_noche	245
Fig. 82. Pollock, J. (1946). Circumcision [Pintura]. The Guggenheim Museums and Foundation, Nueva York. https://www.guggenheim.org/artwork/3478246	
Fig. 83. G. D'Atri, J. (2021). Apuntes sobre Crucifixión de Pollock [Dibujo]. Colección particular.....	247

- Fig. 84. Davis, S. (1937-38). Swing Landscape [Pintura]. Eskenazi Museum of Art, Indiana University, Bloomington.
<https://artmuseum.indiana.edu/exhibitions/current/2020-09-03-stuart-davis.html>..... 252
- Fig. 85. Cagli, C. (1945). The Concentration Camp of Buchenwald [Dibujo]. MoMA, Nueva York. <https://www.moma.org/collection/works/34924>..... 289
- Fig. 86. Wyeth, A. (1948). Christina's World [Pintura]. MoMA, Nueva York.
<https://www.moma.org/collection/works/78455> 295
- Fig. 87. Desconocido (1949). Jackson Pollock y Peter Blake observando la maqueta del Museo Ideal. [Fotografía]. Colección particular.
<https://twitter.com/areasvellas/status/999751151007518722/photo/1>..... 296
- Fig. 88. Rauschenberg, R. (1956-58). Monogram [Ensamblaje]. Robert Rauschenberg Foundation, Nueva York.
<https://www.rauschenbergfoundation.org/art/archive/monogram-second-state> 299
- Fig. 89. Johns, J. (1955). Green target [Pintura encáustica]. MoMA, Nueva York. <https://www.moma.org/collection/works/78401> 299
- Fig. 90. Desconocido. (1707). Bandera Británica de las Indias Orientales [Bandera].
https://es.wikipedia.org/wiki/Compa%C3%B1%C3%ADa_Brit%C3%A1nica_de_las_Indias_Orientales 305
- Fig. 91. Desconocido. (c.1775). Escudo de Armas de George Washington [Escudo].
https://es.wikipedia.org/wiki/Bandera_de_los_Estados_Unidos#/media/Archivo:COA_George_Washington.svg..... 305
- Fig. 92. De Waldon, F y Peaslee, H. (1954). Memorial de Guerra del Cuerpo de Marines de Estados Unidos [Escultura]. Rosslyn, Arlington.
<https://www.archives.gov/historical-docs/todays-doc/?dod-date=223> 306
- Fig. 93. Rosenthal, Joe. (1945). Alzando la bandera de Iwo Jima [Fotografía]. General Records of the Department of the Navy, 1804 - 1958; Record Group 80; National Archives.
https://es.wikipedia.org/wiki/Memorial_de_Guerra_del_Cuerpo_de_Marines

_de_Estados_Unidos#/media/Archivo:USMC_War_Memorial_Sunset_Para de_2008-07-08.jpg	306
Fig. 94. Luks, G. (1918). Armistice Night [Pintura]. Whitney Museum of American Art, New York. https://whitney.org/collection/works/909	308
Fig. 95. Piffard, H. (1918). The Signing of the Armistice [Reproducción postal de la pintura]. https://www.europeana.eu/es/galleries/wwi-propaganda- postcards	309
Fig. 96. Hartley, M. (1914). Portrait of a German Officer [Reproducción postal de la pintura]. Metropolitan Museum of Art, Nueva York. https://en.wikipedia.org/wiki/Portrait_of_a_German_Officer#/media/File:Port rait_of_a_German_Officer,_Marsden_Hartley.jpg	309
Fig. 97. Hedrick, W. (1954). Flower flag [Pintura]. Nora Eccles Harrison Museum of Art, Logan. http://collection.artmuseum.usu.edu/Obj4327?sid=6102&x=67283	310
Fig. 98. Hedrick, W. (1953). Peace [Pintura]. Colección particular. https://wallyhedrick.org/selectworks-wh.php	312
Fig. 99. Nolan, K. (1958). Beginning [Pintura]. Smithsonian American Art Museum, Washington D.C. https://es.wahooart.com/@/AR2H9L-Kenneth- Noland-principio	313
Fig. 100. Penn, I. (1964). Josef Albers & Jasper Johns [Fotografía]. The Morgan Library & Museum, Nueva York. http://www.fleetwoodmac.net/vintage/1984- Irving-Penn-Josef-Albers-Jasper-Johns-1964-Art-Photo- Engraving_313454592801.html	314
Fig. 101. Rauschenberg, R. (1951). Scatole Personali [Caja]. Colección particular. https://revistaestilo.org/2021/08/29/robert-rauschenberg-en-la- raiz-de-lo-interdisciplinario/	316
Fig. 102. Johns, J. (1955). White Flag [Pintura]. Metropolitan Museum of Art, Nueva York. https://www.metmuseum.org/es/art/collection/search/487065	319
Fig. 103. Rauschenberg, R. (1953). Erased de Kooning Drawing [Acción]. San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco. https://historia- arte.com/obras/dibujo-de-de-kooning-borrado	323

- Fig. 104. Budnik, D. (1958). Jasper Johns with Targets with Plaster Casts, and Target with Four Faces, at the Ernst Haas studio, East 71 Street, New York [Fotografía]. Colección particular.
<https://shop.telluridegallery.com/products/jasper-johns-1930-with-targets-with-plaster-casts-and-target-wth-four-faces-at-the-ernst-haas-studio-east-71-street-new-york-1958> 324
- Fig. 105. Rauschenberg, R. (1955). Short Circuit [Combine]. Art Institute of Chicago, Chicago. 326
- Fig. 106. Warhol, A. (c. 1970). Andy Warhol y Jasper Johns [Fotografía Polaroid]. Colección particular. <https://www.christies.com/lot/lot-andy-warhol-andy-and-jasper-johns-1970s-5622078/?> 329
- Fig. 107. Art News. (1958). Portada de enero de ARTnews [Fotografía]. <https://www.artnews.com/art-news/market/leo-castelli-archive-moma-contemporary-art-market-1202667829/> 333
- Fig. 108. Johns, J. (1954-1955). Flag [Pintura encaústica]. MoMA, Nueva York. <https://www.moma.org/collection/works/78805> 338
- Fig. 109. Lacan, J. (1973). Discurso capitalista [Esquema]. Conferencia en Milán. 340
- Fig. 110. Paolozzi, E. (1947). I was a Rich Man's Plaything [Collage]. Tate Gallery, Londres.
<https://elblogdealejandromagno.wordpress.com/2017/04/27/el-pop-art-y-la-elevacion-de-la-cultura-popular-analisis-de-i-was-a-rich-mans-plaything-de-eduardo-paolozzi/> 345
- Fig. 111. Rosequist, J. (1960-1964). President elect [Pintura]. Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne/Centre de Création Industrielle, Paris. <https://www.jamesrosenquiststudio.com/artwork/6102-president-elect> 349
- Fig. 112. Warhol, A. (1955). Anuncio de Zapatos Palizzio [Dibujo]. Colección particular. <https://www.pinterest.com.mx/pin/147915168993708051/> 350
- Fig. 113. Lichtenstein, R. (1963). Woman with Flowered Hat [Serigrafía sobre lienzo]. Colección de Laurence Graff.
https://en.wikipedia.org/wiki/Woman_with_Flowered_Hat#/media/File:Woman_with_Flowered_Hat-Lichtenstein.png 352

Fig. 114. Oldenburg, C. (1961-1962). Pastry Case, I [Escultura]. MoMA, Nueva York. https://www.moma.org/collection/works/81721	354
Fig. 115. Beeton, A. (c.1929). Composing [Pintura]. Colección particular. http://godsandfoolishgrandeur.blogspot.com/2020/04/the-stand-in-as-star-paintings-of.html	358
Fig. 116. De Chirico, G. (1914-1915). El vidente [Pintura]. MoMA, Nueva York. https://www.moma.org/collection/works/80589	359
Fig. 117. Jones, A. (1969). Table [Escultura]. Colección particular. https://www.christies.com/en/lot/lot-5766935	361
Fig. 118. Graham, R. (1968). Untitled [Esculturas pintadas en vitrina de plexiglás]. MoMA, Nueva York. https://www.moma.org/collection/works/80970	362
Fig. 119. Hanson, D. (1969). Supermarket Lady [Escultura]. Ludwig Forum für Internationale Kunst, Aquisgrán. https://elplatillocomilon.es/hacemos-la-compra-darling-duane-hanson/	362
Fig. 120. Gaba, L. (1937). Cynthia enjoys a cigarette at a New York City bar [Acción con maniquí]. https://d3h6k4kfl8m9p0.cloudfront.net/uploads/2013/12/gaba-double.jpg	363
Fig. 121. Desconocido. (c.1937). Gaba makes a small repair to Cynthia's upper body [Fotografía]. TIME magazine. https://d3h6k4kfl8m9p0.cloudfront.net/uploads/2013/12/gaba-double.jpg	364
Fig. 122. Gaba, Lester. (c.1930). Gaba's soap figurines [Esculturas de jabón]. Portada LIFE magazine. https://in.pinterest.com/pin/321022279684210949/	364
Fig. 123. Gibson, C. (1900). Swingsuits [Dibujo]. Colección particular. https://www.mediastorehouse.com/granger-art-on-demand/beach/pen-and-ink-drawing-charles-dana-gibson-7959011.html	365
Fig. 124. Bolles, E. (1934). Make way for the sinren! [Ilustración]. Portada revista Film Fun. https://www.flickr.com/photos/vintageillu/5547460023 ..	366
Fig. 125. Elvgren, G. (1947). The Verdict Was, Wow! [Ilustración]. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gil_Elvgren_-_The_Verdict_Was,_Wow!_-_1947.jpg	367

- Fig. 126. Petty, G. (1917). Sin título [Ilustración].
<http://antoniosaz.blogspot.com/2011/07/pin-ups-de-george-petty.html>..... 367
- Fig. 127. Katz, A. (1959). Bather [Pintura]. Colby College Museum of Art, Waterville (EE. UU.). <https://www.artsy.net/artwork/alex-katz-bather-1> 372
- Fig. 128. Graves, N. (1969). Camel VI [Escultura]. National Gallery of Canada, Ottawa.
<https://www.nancygravesfoundation.org/sculpture/rbjt74bqxuj1zypvmcxj6g42vjhwq6> 373
- Fig. 129. Ramos, M. (1965). Tobacco Rose [Serigrafía]. MoMA, Nueva York.
https://www.moma.org/collection/works/65791?artist_id=4806&page=1&sov_referrer=artist 374
- Fig. 130. Hockney, D. (1965). Two boys in a pool, Hollywood 1965 [Pintura]. Colección particular.
<https://www.thedavidhockneyfoundation.org/artwork/3648> 374
- Fig. 131. Desconocido (c.1982). Hockney preparando una serie de polaroids [Fotografía]. Colección David Hockney.
<http://www.laicritica.es/2020/09/david-hockney.html> 375
- Fig. 132. Wesselmann, T. (1965). Great American nude no.58 [Collage]. Colección particular. <http://www.artnet.com/artists/tom-wesselmann/great-american-nude-no58-Au0chlWSH9i-Dh2XRXm20Q2>..... 375
- Fig. 133. Conner, B. (1959). Child [Escultura]. MoMA, Nueva York.
<https://www.elcorreo.com/bizkaia/culturas/201702/21/bruce-conner-camaleon-arte-20170221123927-rc.html> 377
- Fig. 134. Kienholz, E. (1969-1972). Five Car Stud [Instalación]. Kawamura Memorial Museum of Art, Sakura. Foto Delfino Sisto Legnani Studio.
<https://www.fondazioneprada.org/project/kienholz-five-car-stud/?lang=en> 378
- Fig. 135. Westermann, H. C. (1959). Memorial to the Idea of Man If He Was an Idea [Escultura-ensamblaje]. Museum of Contemporary Art Chicago, Chicago. <https://www.museoreinasofia.es/en/exhibitions/h-c-westermann> 378

- Fig. 136. Escobar, M. (1961-1962). Los Generales [Escultura-ensamblaje]. Albright-Knox Art Gallery, Buffalo. <https://www.wikiart.org/es/marisol-escobar/the-generals-1962> 379
- Fig. 137. Warhol, A. (1956). Studies For A Boy Book Bodley Gallery Announcement [Dibujo impreso]. Colección particular. <https://www.artsy.net/artwork/andy-warhol-studies-for-a-boy-book-bodley-gallery-announcement-1> 382
- Fig. 138. Warhol, A. (1962). Gold Marilyn Monroe [Serigrafía y pintura]. MoMA. Nueva York. <https://www.moma.org/collection/works/79737> 388
- Fig. 139. Warhol, A. (1961). *Escaparate de Bonwit Teller*. [Instalación pictórica]. Luis De Jesus Los Angeles art gallery, Los Angeles. Foto de Nathan Gluck. https://i-d.vice.com/en_uk/article/7xbvpd/how-andy-warhol-used-store-window-displays-to-launch-an-art-career 390
- Fig. 140. Warhol, A. (1961). Superman. [Pintura]. Whitney Museum of American Art, Nueva York. <https://www.artsy.net/artwork/andy-warhol-superman-24> 390
- Fig. 141. Warhol, A. (1962). *Crossword*. [Pintura]. Colección particular. <https://artimage.org.uk/6180/andy-warhol/crossword--1961> 392
- Fig. 142. Warhol, A. (1961). Advertisement [Pintura]. Colección particular. <https://www.flickr.com/photos/marcwathieu/4249991431> 393
- Fig. 143. Warhol, A. (1961). Where is Your Rupture. [Pintura]. Colección particular. <https://www.thebroad.org/art/andy-warhol/where-your-rupture-1> 394
- Fig. 144. Duchamp, M. (1915.1923). El gran vidrio [Técnica mixta]. Philadelphia Museum of Art, Filadelfia. <https://interiorizarte.files.wordpress.com/2012/10/duchampvidrio.jpg> 394
- Fig. 145. Thomas, F. (1963). Silver Elvis serie in The Ferus Gallery [Fotografía]. Frank Thomas Archives. <https://fredbals.medium.com/bob-dylan-the-strange-journey-of-warhol-s-silver-elvis-c56432cd4f01> 395
- Fig. 146. Rosen, S. (1962). Installation view, Ferus Gallery, Los Angeles, 1962, with Campbell's Soup Cans [Fotografía]. SPACES—Saving and Preserving Arts and Cultural Environments Archives.

	https://www.moma.org/explore/inside_out/2015/04/29/serial-singular-andy-warhols-campbells-soup-cans/	401
Fig. 147. Bob Adelman. (c. 1964). Andy Warhol buying soup cans Warhol in an N.Y.C. supermarket, 1964 [Fotografía]. Colección de Bob Adelman.	https://www.westwoodgallery.com/bob-adelman?pgid=kwbeawqb-bef91017-0a3e-4609-a5d3-a03416f77f05	402
Fig. 148. Warhol, A. (1962). Campbell's Clam chowder bin [Pintura estarcida]. MoMA, Nueva York.	https://podereimagenblog.wordpress.com/2019/07/23/lipovetsky-la-estetizacion-del-mundo/warhol/	407
Fig. 149. Warhol, W. (1962). Do It Yourself (Landscape) [Acrílico, lápiz y letraset sobre lienzo]. MoMA, Nueva York.	https://cultura.biografieonline.it/do-it-yourself-landscape-warhol/	408
Fig. 150. Desconocido. (1962). Andy Warhol at his 1342 Lexington Avenue studio with Campbell's Soup [Fotografía]. The Andy Warhol Museum, Pittsburgh.	https://www.moma.org/explore/inside_out/2015/04/29/serial-singular-andy-warhols-campbells-soup-cans/	409
Fig. 151. McLeod, N. (1933). Alicia en el país de las maravillas [Fotograma de la película].	https://www.fecoga.com/hemeroteca/detalle/noticia/falsificaciones-alguna-de-pelicula/	432
Fig. 152. Desconocido (1933). Cary Grant junto a su personaje, la Falsa Tortuga, en la película Alicia en el país de las maravillas [Fotografía].	https://www.pinterest.es/pin/352266002074461482/	433
Fig. 153. Lacan, J. (1969- 1972). Discursos del amo y capitalista [Esquema]. Seminario El reverso del psicoanálisis y Conferencia de Milán.		436
Fig. 154. Duprat, C. (1967). Duchamp Relâche [Fotografía]. Colección particular.	https://www.newyorker.com/magazine/2014/11/24/image-3	489
Fig. 155. Rauschenberg, R. (1957). Factum I y Factum 2 [Combine]. MoMA, Nueva York.	https://www.moma.org/collection/works/79141	490

9. APÉNDICES

Apéndice I: Sobre la pintura de Jackson Pollock *Circumcision*

Información Sobre *Circumcision* extraída de la página oficial del Museo Guggenheim:

In this transitional work of 1946 the subtle persistence of the Cubist grid system is felt in the panels that organize the composition and orient major pictorial details in vertical or horizontal positions. However, Jackson Pollock's dependence on Pablo Picasso has virtually dissolved, giving way to a more automatic, fluidly expressive style. Line loses its descriptive function and begins to assume a self-sufficient role, the rhythm, duration, and direction of each brushstroke responding to the artist's instinctual gesture. The compositional focus is multiplied and decentralized, and areas of intense activity fill the entire surface. Fragmented figural elements are increasingly integrated into the shallow pictorial space, as background, foreground, and object merge and the texture of the paint gains in importance. By 1945 the vigor and originality of Pollock's work had prompted the critic Clement Greenberg, one of his earliest champions, to write in *The Nation* of April 7: "Jackson Pollock's second one-man show at Art of This Century . . . establishes him, in my opinion, as the strongest painter of his generation and perhaps the greatest one to appear since Miró."

Primitive art forms are alluded to in the crudely drawn arrows, cult and stick figures, and ornamental markings discernable in *Circumcision*. Totemic figures (the rotund being standing at the left and the owl-like creature at upper center) are posed stiffly, observing what seems to be a scene of violence in the center of the canvas. The enactment of a rite of passage is suggested, but the visual evidence does not encourage a specific reading. Pollock's concern with archetypal imagery and pancultural rituals and mythologies is evoked with varying degrees of specificity in his work. Lee Krasner suggested the title to Pollock after the painting was completed.²⁴⁹ (Flint, 2021).

²⁴⁹ En esta obra de transición realizada en 1946, la sutil persistencia del sistema de cuadrícula cubista se percibe en los paneles que organizan la composición y orientan los principales detalles pictóricos en posiciones verticales u horizontales. Sin embargo, la dependencia de Jackson Pollock de Pablo Picasso prácticamente se ha disuelto, dando paso a un estilo más automático, fluido y expresivo. La línea pierde su función descriptiva y comienza a asumir un papel autosuficiente, el ritmo, la duración y la dirección de cada pincelada responden al gesto instintivo del artista. El enfoque compositivo se multiplica y descentraliza, y áreas de intensa actividad llenan toda la superficie. Los elementos figurativos fragmentados se integran cada vez más en el espacio pictórico poco profundo, a medida que el fondo, el primer plano y el objeto se fusionan y la textura de la pintura gana en importancia. En 1945, el vigor y la originalidad del trabajo de Pollock habían llevado al crítico Clement Greenberg, uno de sus primeros defensores, a escribir en *The Nation* del 7 de abril: "La segunda exposición individual de Jackson Pollock en Art of This Century. . .

Pasaje de la biografía de Jackson Pollock en el que se relata un episodio que sucedió unos días antes de que el artista realizara la pintura *Circumcision*:

Una tarde, Jackson entró en la cocina donde estaban Stella, Lee y May Rosenberg esperando para comer. Miró a Lee, a la brillante claridad invernal, y se puso de mal humor inmediatamente.

- ¿Qué es eso que tienes en la cara? -preguntó.

- Es sólo un poco de colorete – contestó Lee con la voz de niña pequeña a la que solía recurrir para reducir la tensión en momentos así.

Esta vez no resultó. “Jackson se puso furioso- recuerda May Rosenberg-. Empezó a gritar: “¡No consentiré que mi esposa se ponga maquillaje!” Lee saltó entonces y le gritó: “¡Pues tu madre usa colorete!” “Eso fue suficiente – dice May- Entonces se inició una auténtica pelea. Se puso realmente violento. Yo nunca le había visto pegar a nadie, pero estaba casi a punto... Su madre seguía allí sentada mirando como si estuviera en un teatro. Yo estaba petrificada.”

Por último, Stella intervino “Siéntate, Jackson – le ordenó-, y él lo hizo.

-Es cierto- confesó- uso colorete.

-Pues nunca lo usabas –protestó él con un tono que a May le pareció el tono quejumbroso de un niño de diez años.

-Lo hice por vosotros, Jackson –explicó Stella-. Cuando murió vuestro padre, se me hincharon los ojos y tenía un aspecto horrible. No quería que vosotros me vieseis así. Sabía que os asustaríais. Lo hice sólo por mis hijos.

Luego, según May, a Stella “se le llenaron los ojos de lágrimas”.

-Fué- añadió- un sacrificio por vosotros. (Naifeh & Smith, 1991, págs. 436-437).

establece, en mi opinión, como el pintor más poderoso de su generación y quizás el más grande que ha aparecido desde Miró”.

Las flechas dibujadas toscamente, las figuras esquematizadas y de culto, así como las marcas ornamentales discernibles en la circuncisión aluden a las formas de arte primitivo. Figuras totémicas (el ser redondo de pie a la izquierda y la criatura con forma de búho en el centro superior) están posadas rígidamente, observando lo que parece ser una escena de violencia en el centro del lienzo. Se sugiere la promulgación de un rito de iniciación, pero la evidencia visual no alienta una lectura específica. La preocupación de Pollock por las imágenes arquetípicas y los rituales y mitologías panculturales se evoca con diversos grados de especificidad en su trabajo. Lee Krasner sugirió el título a Pollock después de que se completó la pintura.

Apéndice II: La CIA y la propaganda cultural

Las acciones del gobierno de los Estados Unidos en el terreno cultural se emprendieron tan pronto la guerra de Corea estalló. La CIA tenía plena conciencia de que para alcanzar la victoria había que batallar intensamente también en el territorio cultural, específicamente en Europa, que era la parte de occidente más vulnerable. El nombramiento de Tom Braden, que operó como hombre de confianza de Allen Dulles desde 1950 hasta 1954, corresponde a este momento de la política de adhesión izquierdista. La trayectoria de Dulles se remonta a la Segunda Guerra Mundial, suministrando al gobierno norteamericano valiosa información que en su medida contribuyó a la derrota de los nazis.

De vuelta en casa Allen Dulles, siempre como civil, y aprovechando su profesión de abogado, fue alcanzando puestos de mayor responsabilidad hasta convertirse en el director de la CIA desde 1953 hasta 1961 en que fue obligado a dimitir como consecuencia de la invasión de Bahía de Cochinos.

La confianza que Dulles depositó en Braden tuvo lugar en el contexto de la historia de la Agencia del Servicio de Inteligencia marcado la nueva política de seguridad nacional con la que Eisenhower quería distanciarse de los rasgos totalitaristas, y que se conoce como *New look*. Recordemos que Eisenhower era militar y que su política se caracterizó por la ruptura del periodo de no intervención. La corta historia de la CIA, a su vez, creada en 1947, había sido hasta el momento guiada por militares bajo premisas militares. Sin embargo, la estrategia pasaba ahora por derrotar ideológicamente al enemigo en su propio territorio.

Tanto Serge Guilbaut (Guilbaut, De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno, 1990) como Stonor Saunders (Saunders, 2015) dan su importancia al hecho de que en la segunda mitad de la década de los 50 Nueva York se había convertido en un centro de negocios del arte cuyo tesoro era el expresionismo abstracto. Ambos, además, coinciden, en que a tal estado de cosas se había llegado por efecto de una compleja orquestación política cuya principal promotora era la CIA, pero ninguno da explicación a la salida de la abstracción y

el éxito tan genuinamente americano del *Pop Art*. Lo cual es insólito por dos razones, la primera, la propia perspectiva cultural del análisis del movimiento no permite dar cerrojazo al estudio por el hecho de que los lienzos colgados en las galerías afines al MoMA hayan abandonado la abstracción. En segundo lugar, porque, en la medida en que tal retorno a la figuración podría seguir bajo el patrocinio de los mismos agentes que impulsaron al expresionismo, la estrategia cultural anticomunista seguía presuntamente en marcha y debía ser analizada bajo esta nueva apariencia. Caso contrario, se requiere una descripción indicando quienes tomaron el mando en lugar de la CIA, quienes fueron los nuevos agentes, y cuales sus intereses. De esto nos hemos ocupado en el apartado 5.3.3.7.7. *El gambito capitalista* en la presente investigación.

El asunto es tanto más asombroso si tenemos en cuenta que acontece simultáneamente con el desarrollo del expresionismo de campos de color. Vale decir que irrumpe en el área observada. Por tanto, cabe suponer que o es una anomalía o el asomo de un cambio en el sistema. En cualquiera de los supuestos parece obligado revisar algunos lugares comunes sobre la retórica de la Guerra Fría. Nada se escribió sobre ello en 1983, ni en el 1996. El tema sigue desconectado. Pese a que Dulles continuó en la CIA hasta 1961 y se le acusa incluso de organizar el asesinato de Kennedy, el aparato cultural del servicio de inteligencia parece no haberse enterado del surgimiento del nuevo movimiento *Pop Art*, prefigurado con la glorificación de Jasper Johns.

Echando la vista atrás observamos que los cambios de actitud en Meyer Schapiro y en Clement Greenberg a partir del congreso de 1936 y de los dictados del Frente Popular, se sumaron primero a la iniciativa de rehabilitar la cultura (pese a estar en las denostadas manos burguesas) tomando parte de ella, en lugar de atacarla, son indisimulables. Shapiro pasó de arremeter contra la abstracción a defenderla, y Greenberg de defender la revolución sobre axiomas marxistas a atacar la subordinación del arte a ningún compromiso extralingüístico, incluido el social que antes defendía. Pero no es el caso de Alfred Barr, quien siempre apoyó la modernidad y luchó por una museística inclusiva para con la muy variada fauna moderna. Barr nunca suscribió la base social del arte, tampoco la rechazó. Lo que Barr cambió fue su estima hacia

cierto arte norteamericano que, sin duda, bajo presión de la CIA, pasó de moderada a muy alta. Pero el arte en cuestión, convenido en agruparse bajo la etiqueta de expresionismo abstracto, no dejaba de ser el arte moderno que llevaba defendiendo y divulgando desde hacía más de 15 años.

Lo que entonces financió bajo cuerda la CIA ahora lo financian honrosa y abiertamente las políticas gubernamentales. El signo ha cambiado pero la estrategia de combatir al enemigo, hoy menos concreto, reduciendo la potencia del arte a su utilidad propagandística, es la misma. Creer que el paso por el mercado neutraliza las directrices ideológicas es tan inocente como tomar los molinos del capitalismo por gigantes contra los que librar la lucha. La dialéctica lubrica los resortes de una tensión cada día más servil, predecible y burocrática. Lo catastrófico no fue la servidumbre de los expresionistas (y no expresionistas) que trabajaron sin saberlo para la CIA, sino que el temor a salirse de la pauta y la autocensura de los artistas del siglo XXI ha calado desde entonces a tal punto que hoy no se percibe como resignación.

Apéndice III: La costilla de Duchamp

En 1967 Elaine Sturtevant realizó un homenaje a Duchamp consistente en la repetición de la foto que el francés realizara junto a Bronia Perlmutter. Aquella fotografía fue tomada por Man Ray en 1924. En la fotografía de Charles Duprat llevada a cabo en 1967 los modelos son Rauschenberg como Adán y Sturtevant como Eva. Las poses casi idénticas a las de la instantánea de 1924.

Como en el resto del trabajo de Sturtevant la literalidad es esencial hasta en el mínimo detalle, así como su conexión con el género de la foto performance del que el documento registrado por Man Ray es uno de los más antiguos.



Fig. 154. Duprat, C. (1967). *Duchamp Relâche* [Fotografía]. Colección particular.



Fig. 155. Rauschenberg, R. (1957). *Factum I y Factum 2* [Combine]. MoMA, Nueva York.

La imagen del Génesis elegida por Sturtevant tal vez no se limite a evocar la teatralización llevada a cabo por los dadaistas, sino que dé una pista sobre sus orígenes artísticos. El hermetismo de esta artista fue cuidadosamente elaborado. Como Jasper Johns, Elaine Sturtevant destruyó toda su obra

inicial. Se ha sugerido como uno de los posibles puntos de partida de la peculiar forma de hacer arte de Elaine Sturtevant la/s obra/s de Raushcenberg *Factum I y Factum II*.