

Expresionismo abstracto en Norteamérica

La escuela de Nueva York



Jackson Pollock. Bosque encantado, óleo sobre lienzo de 221 x 114,5 - 1947.

Pollock repartió de manera homogénea sus goteos y chorreos (*dripping o pouring*) sobre toda la superficie de la tela colocada en el suelo. Una técnica que, al romper con la clásica oposición de figura y fondo, crea un espacio nuevo y bidimensional que el título incita a leer como una figuración.



Jackson Pollock en su taller realizando el “*action painting*” sobre una tela de gran tamaño.

La necesidad de crear un primer movimiento de vanguardia independiente de las pautas europeas fue lo que llevó a la joven generación de artistas norteamericanos a rechazar tanto a las influencias surrealistas como las constructivistas o expresionistas, derivadas del magisterio de los artistas más paradigmáticos de la década anterior. Una nueva generación de críticos militantes, con Clement Greenberg y Harold Rosenberg a la cabeza, serían los encargados de dar crédito y validar la nueva pintura practicada en Nueva York, que tenía como característica común su notable intensidad plástica. Así, mientras los artistas de la Escuela de París debían priorizar a los aspectos de contenido y de composición, los americanos optaron por una pintura más fresca e inmediata, una pintura valorada del azar, que consideraba el lienzo como un verdadero acontecimiento.

El término expresionismo abstracto, utilizado por el crítico de arte del *New Yorker* Robert Coates para denominar el arte practicado en la escuela de Nueva York, no explicaba, sin embargo, el hacer de todos los artistas que integraban el movimiento. La pintura de De Kooning, expresionista pero no abstracta, escapaba a estas consideraciones, y Rothko, Newman o Tobey tampoco acababan de encajar con las fórmulas expresionistas. Por ello, surgieron nuevas denominaciones. Clement Greenberg, después de reconocer que no era lo mismo el concepto de expresionismo –tratamiento libre y rápido, masa que forman manchas y se confunden, ritmos largos y llamativos, trazos realizados con el pincel, la cuchilla, el dedo o un trapo– que el arte abstracto –concepto cubista de la forma, el dibujo y la composición–, acuñó el de *New American Painting* (Nueva pintura americana). Harold Rosenberg, por su parte, para calificar el tipo de pintura que recurría al automatismo expresivo, es decir, la pintura de Pollock, Kline y Motherwell, creó en 1952 el término *action painting* (pintura de acción), con paralelismos con la pintura gestual europea. Con posterioridad, nuevas denominaciones han venido a ampliar el espectro del expresionismo abstracto. Para definir el arte de Rothko o de Newman se propuso el calificativo de *pintura de contemplación*, a fin de distinguirla tanto de la pintura gestual o de acción como de la constructiva. La denominación *pintura caligráfica* se utilizó para explicar el arte de Tobey, en el que domina un determinado tipo de estructura pictórica; para definir el estatismo de Still o de Sam Francis se recurrió al apelativo de *tachismo*.

Los principios de la nueva pintura

La rebeldía, la individualidad y el desprecio de todo tipo de convencionalismos se convirtieron en el grito de batalla de unos artistas que sólo sentían interés por el ser humano, mientras despreciaban la realidad exterior; la



Jackson Pollock "N° 5" – 1948

pintura iba a convertirse así en expresión no-controlada del ser, en una forma de trascendencia de lo individual, en un medio para liberarse de la tortura de la propia duda y del tormento de la ansiedad; el lienzo blanco es un desafío, un terreno de combate donde la pintura se metamorfosea para convertirse en biografía interna. De ahí la importancia del acto de pintar y, en definitiva, de los procesos de elaboración de la obra, que iban a convertirse en más importantes que los resultados.

En este sentido tuvo un destacado papel el descubrimiento por parte de estos artistas de la moderna práctica psicoanalítica, pues vieron la posibilidad de convertir el arte no sólo en expresión de los niveles más profundos del ser, sino también en un método de autorrealización, aspectos éstos en los que el surrealismo ya había mostrado un camino. Por ello, los jóvenes artistas neoyorquinos se acercaron al surrealismo, no tanto desde una valoración estilística o iconográfica, ya que, a excepción de Miró y Masson, el resto de pintores surrealistas apenas interesaron a los artistas neoyorquinos, sino desde una perspectiva conceptual.

Fue la actitud mental de los surrealistas y, en concreto, la técnica del automatismo lo que atrajo a los pintores de Nueva York.



Jackson Pollock "N°3" – 1948

En lugar de Freud, dirigieron la mirada a Jung, para quien el subconsciente abría las puertas no sólo a las neurosis individuales, sino también a los arquetipos universales de la experiencia humana. Las imágenes que empleó Pollock a principios de los años sesenta se basaron en formas biomórficas, relacionadas con estructuras de plantas y animales, con símbolos primitivos y con modelos (*patterns*) semi-inconscientes del automatismo.

Esta revalorización del acto y del proceso de pintar conecta además con una cierta corriente dadaísta, en la que lo más importante es el propio hecho de elegir una determinada realidad. Pero quizá, más que en el dadaísmo la actitud de los artistas expresionistas americanos halló una fuerte base teórica en la filosofía existencialista. La teoría de Sartre, según la cual la consciencia del hombre es subjetiva y jamás puede verse a sí misma de forma objetiva, salvo a través de la mirada de otro, encontró un amplio eco. El principio existencialista que afirma que "ser es hacer", permitió a estos artistas adquirir seguridad en sí mismos por medio de su trabajo, al tiempo que les proporcionó una justificación intelectual apoyada en la supremacía del proceso por encima del producto.

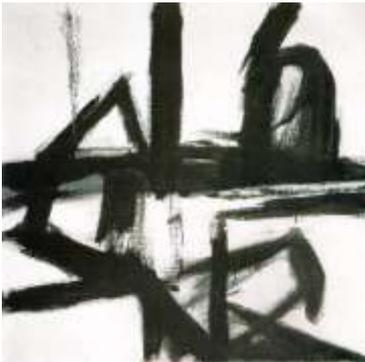


Jackson Pollock "Convergencia" - 1952

Aparte de hacer de la pintura una expresión no controlada del yo, el expresionismo abstracto implicaba una distinta manera de pintar, así como la adopción de técnicas y procedimientos nuevos. De Kooning, Pollock y Tobby practicaron una pintura *all over* (por todo el espacio pictórico). Sin idea de previa composición, sin diferencias entre figura y fondo (*ungestalt*) y en la que cada elemento en particular pierde su autonomía para confundirse en el todo en un espacio completo, sin zonas neutras o vacías. La negación del espacio virgen es compartida por la mayoría de los pintores de



Willem de Kooning "Mujer I"
1950-1952. Anatomía y desfiguración. Esta representación de "la" mujer conjuga, según el artista, el recuerdo de una joven que vio en una calle en Nueva York, el de unas matronas sentadas en un banco, el de una amante pasajera y el de las diosas de la Mesopotamia. La violencia de la ejecución, unida al trabajo de papeles recordados, pegados, pintados y luego desplazados a otro lugar dentro del campo de la tela revelan la verdadera anatomía de la pintura y de los impulsos del artista.



Franz Kline. Sin título, 1955.
Sus grandes brochazos negros desarrollan a gran escala dibujos y croquis de tinta sobre papel, y dan ritmo a la superficie blanca a la manera de una escritura abstracta.

la pintura goteada, a base de chorreo o *dripping*. El *dripping* era el método más apropiado para poner en práctica las técnicas automáticas del surrealismo, así como para materializar los procedimientos gestuales que caracterizaban la *action painting*.

La vuelta a la bidimensionalidad, a la pintura plana, se convirtió en el objetivo primordial, en una verdadera obsesión para estos pintores: "Había llegado la hora de borrar, por fin -se leía en los escritos de la época-, las huellas de todos los escombros dejados por la pintura premoderna, había que buscar la pintura plana... (*abandono de la perspectiva o efectos ilusorios de profundidad o espacialidad tridimensional*). El cuadro no tenía que por qué ser una ventana a través de la que asomarse en profundidad... Un cuadro era sólo una superficie plana con pintura... Se necesitaba pureza, un estilo en el que líneas, formas, contornos y colores, se unificaran en una superficie plana." Una pintura que no representa, sino que es, no puede estar sujeta a dimensiones pequeñas: esta es la razón del gran formato, otra de las características de esta pintura; el cuadro ha de integrarse como una realidad en el mundo físico que habita el hombre.

Los pintores de la "action painting"

Contrariamente a la pintura gestual europea, mucho más formalista, los representantes neoyorquinos de la denominada *action painting* supieron dar un valor emblemático y simbólico a sus obras. Entre ellos destaca la figura de Jackson Pollock.

En el proceso creativo de Pollock, mucho más importante que la técnica, o incluso que el propio resultado, era el método de trabajo. Por ejemplo, nunca trabajaba sobre el caballete, sino sobre el suelo, para poder así estar literalmente dentro de la pintura; además, eliminaba las herramientas típicas del pintor, como la paleta y los pinceles, sustituyéndolos por varillas o cucharas, y usaba como material una pasta espesa mezclada con arena y vidrio molido. Además, Pollock fue el primer pintor de la época que trabajó por impregnación en la tela cruda.

A Pollock siguió en liderazgo y fuerza expresiva el arte de Willem de Kooning. De Kooning llega a la abstracción gestual y signica que recuerda tanto segmentos anatómicos y motivos paisajísticos como *graffitis*.

Otro destacado representante fue Franz Kline, quien renunció al color para expresar el gesto puro en enormes telas en blanco y negro. Las referencias figurativas de sus obras iniciales ceden paso a una escritura automática, traducción de motivos reales en ideogramas. Sus amplias caligrafías de esos años, en los que el blanco y el negro actúan como fuerzas dialécticas sobre la desnudez del fondo, son quizá las muestras más violentas, vehementes y dramáticas de todo el expresionismo abstracto.



Clyfford Still "PH-950" – 1950
 óleo sobre lienzo 233,7 x 177,8



Barnett Newman "Aquiles" 1952



William Baziotes "Desert Animal"
 – 1947

La pintura de campos de color. Pintura contemplativa.

Aunque los objetivos de la corriente gestual y los de la contemplativa eran totalmente opuestos, ambas se propusieron alcanzar un arte abstracto original, al margen de influencias y de magisterios. Este deseo de configurar una vanguardia autóctona fue compartido por artistas como Mark Rothko, Clyfford Still o Barnett Newman, que se sintieron más interesados por el color que por el gesto, un color trabajado en grandes áreas o campos valoradores de una espacialidad no exenta de una cierta dimensión trascendental.



Mark Rothko sin título N° 73 de 1952 y "Centro blanco" -de1950.

Después de un período figurativo inspirado en el expresionismo, los motivos de Rothko se volvieron más simples y privilegiaron su relación con todo el campo del lienzo. La intensidad de los colores comenzó a prevalecer sobre la definición de las formas. Rothko no aceptaba que su pintura fuera catalogada de "abstracción" y prefería definir las superficies cromáticas de sus cuadros como los "actores" de un drama universal e íntimo.

Entre el gesto y el campo de color

Otros representantes de la Escuela de Nueva York, practicantes de un expresionismo a caballo entre el gesto y el campo de color, fueron William Baziotes y Robert Motherwell. William Baziotes fue uno de los pocos expresionistas que quedaron atrapados en un cierto surrealismo, derivado de Matta y con influencias de Klee, Miró y Picasso. Utilizó la abstracción – construida por misteriosos seres procedentes del mundo natural- como un vehículo para densificar valores simbólicos o para dar expresión a los significados de orden psíquico.



Robert Motherwell de la serie
"Elegía a la República Hispana"

Muy relacionada con el surrealismo, aunque sólo en los inicios, está la obra de Robert Motherwell. Su conocimiento directo del arte europeo de la época, a raíz de su estancia en París anterior a 1939, le llevó a practicar una abstracción llena de metáforas, de clara inspiración freudiana.

Motherwell experimenta con una pintura acromática, negros sobre blanco, a la que incorpora el collage y con la que, como parte de su estrategia, se propone monumentalizar sus experiencias.

Escuela del Pacífico: La pintura caligráfica.



Mark Tobey Geografía de la fantasía" 1948

Paralelamente a la Escuela de Nueva York, se desarrolló la Escuela del Pacífico, cuya característica principal sería el abandono de todo componente gestual en aras de una tendencia al quietismo y a la contemplación, pero, sobre todo un acercamiento al arte oriental, especialmente a la caligrafía china.

Mark Tobey es su principal representante. Tras haber viajado por China y Japón, donde estudió caligrafía y se interesó por el budismo zen, inició ya en los años treinta una serie de pinturas denominadas caligrafías blancas (*white writing*), construidas a base de una finísima trama de microsignos vibrantes, mediante los cuales intentaba representar el ritmo frenético de la ciudad.



Mark Tobey "Antiguos imperios"
1950

Frente a la visión planimétrica de los cuadros de Pollock, las caligrafías entrelazadas de Tobey crean distintos planos de profundidad, una profundidad recorrida por una fuerza dinámica que, como el arte de Mondrian, es un reflejo de la estructura cosmogónica del universo. La pintura de Tobey supera así el significado de la pura gestualidad y aspira a asumir un valor cognoscitivo, de mediación sobre la realidad, en armonía con los principios de la filosofía zen.

Bibliografía Historia del Arte (2011). España: Espasa Libros.