

# TRES MOMENTOS DEL ARTE NORTEAMERICANO COMO EXPRESION DE LA CRISIS DE LAS ARTES PLASTICAS DEL SIGLO XX

Lucinda Nava Alegría /  
Facultad de Filosofía y Letras

En el año de 1941, tres exposiciones de arte contemporáneo norteamericano circularon por América Latina; era la primera vez que se veía en el exterior la producción artística en conjunto de los Estados Unidos; sería necesario preguntarse qué se mostraba en aquella ocasión y cuál era su significado: "Nuestro arte —dice Hellen Apeleton directora del evento— es el arte de un pueblo que a lo largo de sus épocas de colonización y a pesar de su desarrollo industrial, continuó siendo intelectualmente una provincia de Europa. Es extraordinario, conociendo estas influencias, que en el arte norteamericano se haya desarrollado una corriente de independencia. Porque esto es lo que la Exposición en su conjunto nos demuestra: la preocupación por la vida espiritual y física de Norteamérica, en todos sus variados, contradictorios y bastísimos aspectos: las verdes colinas de Vermont, las rocas del sur..."

Según Hellen Apeleton el nacimiento de un arte independiente (en el sentido nacional) estaba condicionado por un interés que se concentra en las cosas que nos rodean más cercanamente, en definitiva, en el mundo que nos es propio; pero, esta afirmación, que no deja de ser cierta, dependía necesariamente de lo que se considerara como propio, teniendo en cuenta que este concepto varía forzosamente con el tiempo, pues la expresión artística que para una generación determinada constituye la manifestación de su mundo, ya no lo será para las subsecuentes que pertenecen a otro.

La primera tendencia definida de la pintura norteamericana fue el realismo, como afán de reproducir objetivamente la realidad visual; esta tendencia arranca de los retratos coloniales de Copley y Stuart, y continuó con los intérpretes de la vida norteamericana en el siglo XIX. En la primera década de este siglo aparece el grupo artístico denominado "The Eighth" cuya mayor aportación fue observar y pintar la vida norteamericana tal como era, sin ninguna mixtificación, por eso se les llamó también "Escuela de Ashcan" (cubo de basura). Estos pintores rechazaron las ideas victorianas de la belleza y contribuyeron a que los pintores americanos repudiaran la doctrina académica de pintar *cosas bonitas*.

Aunque la temática que proponía esta escuela era novedosa, resulta altamente significativo que hayan causado tanto escándalo, cuando en Europa en la misma época ya nadie se espantaba del más atrevido cuadro fauvista; quizá el atraso en que se encontraba el nuevo mundo con respecto del viejo se debía a los impedimentos naturales de falta de comunicación y distancia pero, tal vez no, creo que más bien se trata de un voluntario aislamiento; hacer suya



la pintura realista heredada de la tradicional inglesa, elevarla a la categoría de lo propio y enfrentarla a la expresión europea vendría a significar, paradójicamente, el rompimiento con la tradición simbolizada por Europa, y el nacimiento de una actitud independiente.

Toda marcha contra el tiempo es inútil, en el año de 1913 el arte de vanguardia europeo irrumpe en los Estados Unidos; en este año se abre en New York una gran exposición: La Exposición Internacional de Pintura y Escultura, conocida comúnmente con el nombre de "Armory Show", esta exposición incluía cuadros de Matisse, Picasso, Cezanne, y como era lógico fue la gran revelación. En los diez años que siguieron al "Armory Show", la tendencia dominante fue el modernismo, aun los artistas más conservadores ensayaron las nuevas formas; los jóvenes sintieron el imperioso deber de estudiar en París, de empaparse en las últimas tendencias de su escuela.

Sin embargo, la expresión realista todavía estaba muy arraigada, según John Walker: "Durante la boga de la pintura europea, esta corriente realista autóctona corre subterráneamente para emerger de nuevo."<sup>1</sup> Pronto la protesta contra la extrema adulación al arte francés se deja sentir, en la primera mitad de 1920: Max Weber, que era el líder de la pintura abstracta norteamericana y el cubista más pertinaz, recibió todo el peso de la crítica durante varios años; se le acusó de hacer un brutal, vulgar e innecesario alarde de licencia artística y sus obras fueron calificadas de parodias y emanaciones de un manicomio. Esta tendencia se agudizó en los días de la crisis económica que obligó a muchos artistas que residían en París a regresar a los Estados Unidos; como consecuencia viene el resurgimiento de un realismo no exento de chauvinismo, surge con bombo y platillo la llamada "American Scene", de la cual son grandes representantes Edward Hopper y Charles Burchfield.

Éste era el panorama general del arte norteamericano, que precedió a la Exposición de 1941, y el mensaje que ofrecía consistía en presentar al realismo como el arte nacional de Norteamérica; no había un solo abstracto y el título de la exposición era: "Exposición de Pintura Contemporánea Norteamericana." "Existe un importante grupo (los pintores abstractos y los experimentales) —dice Hellen Apeleton— que quedan *fuera de este conjunto*; porque en general el tono de nuestros artistas es conscientemente realista con toques románticos, de sátira y de protesta social."

Si ésta era la situación en 1941, o más bien el concepto que se tenía de ella en aquel entonces, otro muy distinto iba a surgir pocos años después; en 1955 se presenta una selección de las colecciones del Museo de Arte Moderno de Nueva York en la III Bienal Hispanoamericana del Arte; esta exposición presentaba cuadros de la "Ashcan School" y de la "American Scene" pero, incluía, he aquí la novedad, en cantidad predominante numerosos cuadros abstractos.

"La segunda década del arte abstracto en América, empezada en los 'veintes', fue casi ahogada en los 'treintas' a causa de la depresión económica. 'En 1934 —ha dicho Stuart Davis—, me hice consciente de la cuestión social, igual que todo el mundo en aquella época.' Tímidamente empezó a incluir figuras humanas en su pintura, pero pronto regresó a la abstracción. En 1936, al fundarse la Sociedad de Artistas Abstractos Norteamericanos, una tercera oleada de abstracción ganó terreno, y en los 'cuarentas' lo abstracto se había convertido en tendencia dominante del arte americano". Dice Halger Cahell, organizador de la exhibición norteamericana en la III Bienal.

Es decir, que según la versión de este crítico, en 1955 la perspectiva del arte



norteamericano resultaba completamente al revés de cómo había sido enfocada en 1941; ya no era la pintura realista la que corría subterráneamente a pesar de la corriente exótica europea y surgía finalmente como reivindicada expresión autóctona, como dice John Walker en los cuarentas; sino que ahora, es la expresión abstracta la que asume el papel de víctima a punto de ser ahogada y en definitiva proclamada tendencia dominante del arte americano. La realidad no es lo que cambia, son los mismos cuadros, los mismos artistas; lo que cambia son los ojos con que se miran las cosas, lo cierto es que ambas visiones son verídicas dentro de su circunstancia.

Puede afirmarse que a partir de 1950 lo abstracto es considerado en Estados Unidos como lo propio, sin que esto quiera decir que antes de esta fecha no haya habido pintores abstractos. El principio del reconocimiento, digamos oficial, de esta manifestación artística, fue del siguiente modo: Francis H. Taylor, director del Metropolitan Museum, es quien en 1948 comenzó a señalar la importancia excepcional que en el panorama artístico de los Estados Unidos tenían las obras producidas en San Francisco y Seattle en dirección estética cada vez más definida e internacional, autorizando así que pudiera hablarse de una Escuela del Pacífico.

A partir de este momento el desarrollo de la pintura abstracta en los Estados Unidos es tal que en 1957 llega a decirse en Europa que: "La contribución de los Estados Unidos al arte abstracto es ahora casi tan grande como la de Francia, esto significa que desde hace pocos años París ha llegado a compartir con New York la supremacía que tenía en los avances del arte. New York ha llegado a ser un importante centro de manifestaciones del arte abstracto, a través de exhibiciones celebradas en el Museo Whitney y en el Salón de los Artistas Abstractos Americanos; numerosas galerías (Janis, Koolz, Frieich, Willard, Parsons, etcétera) han invitado a los abstractos norteamericanos a mostrar su trabajo y han hecho que éste sea conocido por el público." <sup>2</sup>

El arte abstracto de Norteamérica no tenía nada en común con el europeo, es más, era una especie de reacción contra él y en eso mostraba su independencia; como antes la escuela realista lo había hecho frente a la pintura de vanguardia europea. Esta reacción tuvo dos vertientes, una respecto a la forma, y otra, la más importante, referida al fondo de la misma.

En cuanto a la forma la reacción se caracterizó por un repudio al estructuralismo racionalista y a la adoración de las formas geométricas, características de la pintura abstracta europea, sobre todo francesa. Si se rechazaba la estructura, la libertad plástica, en cambio, era proclamada valor estético; si lo racional era evitado, entonces lo irracional y casual se convertía en factor primordial; y por último si no se admitía el esquema geométrico, la pintura caía en la total desintegración de la forma. Y eso, precisamente, son los cuadros abstractos norteamericanos; pequeños universos maravillosos que atrapan en sus redes al espectador y donde se puede ver todo lo que la imaginación quiera, ciudades, muchedumbres, el firmamento entero, y no son nada, unas cuantas gotas de pintura raspada y vuelta a chorrear infinidad de veces.

Respecto al contenido, también la pintura norteamericana es una reacción contra la europea en el sentido de que si esta última centraba el arte en el cuadro mismo, en la captación de lo que se quería pintar; la norteamericana lo centra en el yo del artista, y más que eso, en el acto mismo, el pintar por pintar. Esto tiene su explicación en el hecho de que la pintura abstracta norteamericana, a la que se le dio el nombre de Expresionismo Abstracto o "Action



Painting”, tuvo una extraordinaria influencia oriental; no hay que olvidar que los gérmenes del Expresionismo Abstracto nacen en San Francisco, esta influencia consistió en tomar las teorías del Zenbudismo y ponerlas como trasfondo filosófico de este nuevo tipo de expresión. El Zen postulaba la perfección a través de la repetición constante de un mismo acto; de ahí, el que algunos pintores de esta escuela elevaran a lema la sentencia china que decía: “Mil kilómetros en un cuadro de papel, he aquí la grandeza de la pintura.”

Lo importante es preguntarnos por qué estos artistas encontraron en una filosofía exótica la justificación de su expresión; cierto es que filosofía y expresión se amoldan perfectamente, pero hay algo más, y esto es de nuevo el rechazo a lo europeo; el ser algo nuevo, distinto pero, había que apoyarse en algo; y así como contrapartida de Occidente se les presenta el Oriente: “América que ha venido mirando hacia Europa, debe hoy asumir la postura de Jano, como en rostro doble, cara a cara con Asia.” Dice Mark Tobey.

Realmente este trasfondo filosófico debe ser considerado como una actitud a posteriori, pues el verdadero origen del Expresionismo Abstracto está en el ser mismo de Norteamérica, que radica indudablemente en el conflicto entre individuo y sociedad: El Expresionismo Abstracto o la ‘pintura acción’ neoyorkina que surge con una fluidez y fuerza decisiva en los Estados Unidos después de la Segunda Guerra Mundial, responde a un imperativo individual cuyo único sentido estriba en el afianzamiento del ego del artista. El derrotero novedoso y amplio por el cual los pintores norteamericanos se lanzaron, estaba condicionado por la tradición específica de esta joven nación, en la cual la tónica del individuo ha sido su lucha constante contra una comunidad que lo absorbe y lo consume; llámese ésta teocracia, o ideal religioso, democracia o ideal político, pragmatismo o ideal materialista.

Respecto a la interpretación de obras semejantes, las manchas, texturas e incluso signos de esta pintura no necesitan transcripción, actúan como expresiones desde el mundo interior del artista al mundo del contemplador sensibilizado para tal tipo de creación, de donde se deduce, que este arte era un arte eminentemente individualista dirigido, tal vez, a pequeños grupos y que al producirse en un siglo masivo como es el xx tenía por fuerza que entrar en crisis. Muy pronto el Expresionismo Abstracto deja de ser considerado como la expresión real y valedera de Norteamérica, y se produce la tercera respuesta artística de los Estados Unidos.

Desde 1940, en pleno apogeo de la pintura realista como expresión nacional, un crítico lanza esta profecía: “Especular acerca del porvenir de la pintura norteamericana es querer coger el aire con una red; no obstante, hay que tener en cuenta un hecho histórico: el fenómeno que se produce en la historia del arte, de que en los periodos de decadencia, el trabajo más interesante se realiza a menudo en las provincias, que luego se convierten en capitales de la *nueva cultura*.”<sup>3</sup> ¿Cuál era la nueva cultura que enfrentaba Norteamérica a la decadente europea?

En 1955 al final del Catálogo de la exposición norteamericana para la III Bienal Hispanoamericana del Arte, se pone otra profecía: “Una cosa es segura, cualquier dirección que el arte americano emprenda, dependerá ante todo de la situación americana; después de su largo tutelaje europeo y su vuelta hacia Asia, el arte americano tiene hoy el valor y la voluntad de elegir por sí mismo.”

La tercera respuesta artística de Norteamérica fue la más audaz, trató de plasmar lo que era la cultura en los Estados Unidos sin tradición europea y sin influencia oriental; lo único que quedó del experimento fue la Coca-Cola prísti-

na expresión de la sociedad de autoconsumo, auténtica invención de Norteamérica.

El mes de noviembre de 1962 en la galería Sidney Janis en Nueva York, se presentó por primera vez en conjunto un tipo peculiar de manifestación artística, que se ha dado en llamar Arte Pop, esta manifestación surgió como una reacción frente al pasado inmediato: la pintura acción, al igual que ésta fue una reacción frente al realismo.

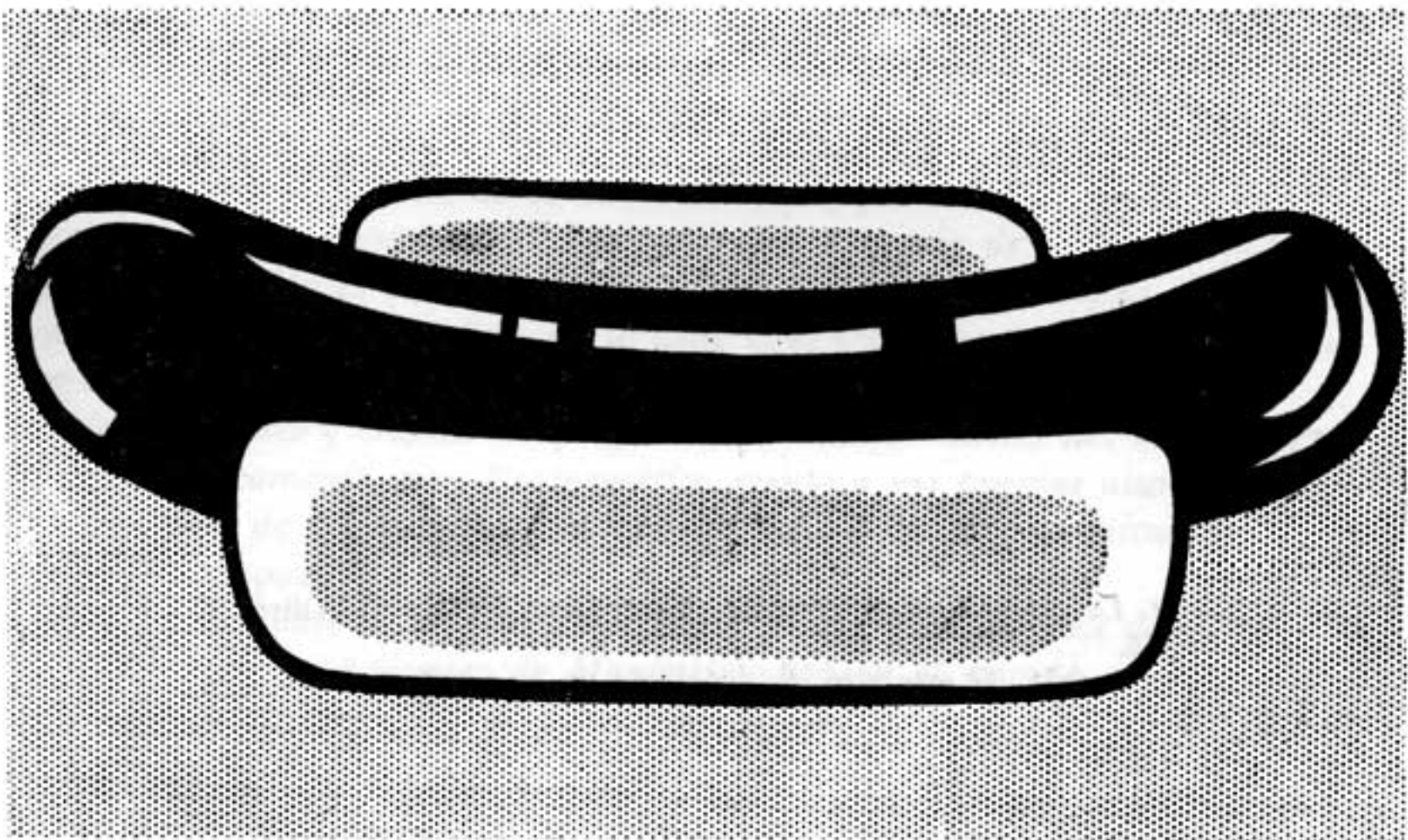
Todos los valores que proclamó el Expresionismo Abstracto: exaltación del yo del artista, desintegración de la realidad, lenguaje incomprensible, irracionalidad, etcétera; todo va a ser atacado por los artistas pop, quienes van a elevar a la categoría de arte la realidad tangible, el mundo de los objetos que todos conocen y todos usan, y que ellos consideraron símbolos inequívocos del mundo norteamericano: El hot dog, la goma de camión, el frasco atomizador de Lichtenstein, el pastel de chocolate, las salchichas y las lascas de carne de Oldenburg, la pera de Rauschenberg, las ya demasiado conocidas botellas de Coca-Cola agrandadas y los comics strips.

Estos símbolos como "cosas" que son tenían que ser representadas a la manera realista, y así es como todas las conquistas de los abstractos quedan anuladas; se hace un nuevo realismo que no deja de tener estrechas ligas con el movimiento de las primeras décadas del siglo xx; qué cuadros más pop que los de Hopper, antecedente de la "American Scene". Es un artista de la cosa corriente y del lugar común, los espacios raros y el aburrimiento diario de la civilización moderna.

Aunque el Pop tiene sus ligas evidentes con el realismo, es en verdad un nuevo realismo: "Lo que distingue al Pop del realismo del pasado es que éste observaba al objeto en su ambiente, mientras que el Pop está obsesionado por destacarlo de lo que le rodea, desnudándolo de toda asociación, fuera de las relaciones espacio-tiempo."<sup>4</sup>

Pero, hasta qué punto es posible concebir a las cosas sacadas de su circunstancia; qué sentido puede tener un objeto en sí y por sí, si no existe alguien que se lo dé. Sin embargo, en el Pop Art hay una reconciliación, un respeto, una glorificación casi, del mundo de las "cosas"; con el Pop, el arte puede ser una cosa cualquiera, mejor dicho, cualquier cosa puede ser arte, y con esta actitud el arte entra en una crisis definitiva e irremediable.

Las cosas en sí no tienen razón de ser, mientras no exista una conciencia que les atribuya una intención, en otras palabras, que las dote de ser, no existen. En el momento en que el hombre dice "esto es" en ese momento la cosa existe para él, que es el único capaz de enterarse de la existencia de las cosas. La





intención o ser sólo puede radicar en tres sitios: en el sujeto, en el acto o en el objeto.

Tomemos los tres momentos del arte norteamericano analizados, y encontraremos que la Pintura Realista corresponde al primer momento de la teoría, es decir en el que radica la intención en el sujeto que hace las cosas, lo primero que se nos ocurre es que las cosas son como son porque el que las hizo quiso que así fueran.

En el Expresionismo Abstracto la cuestión se complica, aunque por un lado este arte significa una exaltación de la individualidad, al mismo tiempo es la negación del Yo, puesto que se hace a un lado la razón y con ello a la voluntad de hacer algo determinado; no en valde esta manifestación se llamó también "pintura acción", pues la intención radica ahora en el mero actuar, en el hacer sin conciencia.

Y por último el Pop Art hace que la intención radique en las cosas, pero aquí la situación se hace insostenible, porque un hot dog gigante no puede significar por sí mismo arte, sino que es arte porque un grupo determinado de individuos ha convenido en que lo es. Con esto queda al descubierto la relatividad del arte, ya no será posible concebir que existan objetos que en sí posean una cualidad inconfundible que los haga ser arte, sino que cualquier objeto puede ser arte dependiendo esto únicamente de como sea juzgado, y en última instancia de como sea usado.

La crisis es irreductible; si el arte comenzó en la Edad Media siendo una oración que se elevaba al Creador, y en la actualidad puede ser cualquier objeto que se encuentre en un refrigerador, es indudable que se han recorrido todas las posibilidades de su posibilidad. Se pueden seguir pintando cuadros abstractos o realistas, y pueden seguir gustando pero, esto es simplemente muestra de la necrofilia que nos constituye, porque la aventura que se vive dos veces ya no es aventura.

Hablar del porvenir del Arte es labor de profetas; tal vez esté en la espiritualización de la técnica, en la clausura de esos santuarios llamados galerías, y en la participación de la comunidad en *happenings* donde el amor y la belleza sean una misma cosa. Seguramente el arte del futuro, si es que tiene futuro, será un arte que no se preocupe en ser Arte.

## NOTAS

<sup>1</sup> John Walker. *La pintura norteamericana*. Traducción de Carmen Olivé. Barcelona, Seix Borral, 1954. p. 46.

<sup>2</sup> Cirlot, Juan Eduardo. *El arte otro, informalismo en la escultura y pintura más recientes*. Barcelona, 1957. p. 61.

<sup>3</sup> John Walker. *Op. cit.* p. 48.

<sup>4</sup> "Pop Art. Cinco años después" por Cristina Zecca. *La cultura en México*, núm. 240, 21 de septiembre de 1966.