

Sin Título. 1996

Teresa Lanceta Aragonés
Noviembre, 1996.

Jamás se le había ocurrido -por lo inmenso que resultaba el abismo que los separaba- que pudiera haber entre los dos algo en común. Salammbô. Gustavo Flaubert.

Indice General

PRÓLOGO	3
CITAS PARALELAS	4
EL ESPACIO	4
INTRODUCCION AL CONCEPTO DEL ZIP	5
APRENDIZAJE	6
METODO DE TRABAJO	7
LA CAPA	8
HORROR VACUI O ALL-OVER	18
DESAPARECE LA DIRECCIONALIDAD	18
FRAGMENTO=FRAGMENTO=TOTALIDAD	19
URBANAS O RURALES	19
GRAN FORMATO	21
MATERIAL Y TÉCNICA	22
COLOR	24
ETAPA BIOMÓRFICA	26
GRAN FORMATO	28
FORMA ABIERTA	30
COMPOSICIÓN TOTAL O ALL-OVER	32
NO-RELACIONAL	33
BAGDAD-NUEVA YORK	35
LA MANTA NAVAJA	51
PRE-COLUMBIAN STONE SCULPTURE	59
THE PLASMIC IMAGE	62
ART OF THE SOUTH SEAS	63
NORTHWEST COAST INDIAN PAINTING	63

THE FIRST MAN WAS AN ARTIST	65
THE IDEOGRAPHIC PICTURE	66
OHIO, 1949	67
THE NEW AMERICAN PAINTING	69
FROM 'JACKSON POLLOCK: AN ARTISTS' SYMPOSIUM, PART I'	73
LETTER TO SIDNEY JANIS	74
LETTERS TO THE EDITOR (REPLIES TO ROBERT MOTHERWELL)	78
SIN TÍTULO. 1996	83
1. COJÍN DEL MEDIO ATLAS MARROQUÍ	84
2. EXCAVATION. WILLEM DE KOONING	85
3. ALFOMBRA TURCO-EGIPCIA	85
4. CATHEDRAL. JACKSON POLLOCK	86
5. WOMAN'S MANTA	88
6. ONEMENT II. BARNETT NEWMAN	89
7. EL CHAL DE LA SOLTERA. HOPI	89
8. PROFILE OF LIGHT. BARNETT NEWMAN	90
9. MANTA MTOUGA	90
10. SIN TÍTULO	91
BIBLIOGRAFÍA	92
BIBLIOGRAFÍA GENERAL	92
BIBLIOGRAFÍA SOBRE TEXTILES	95
ILUSTRACIONES	96
CITAS	98

Prólogo

El origen del presente estudio son dos imágenes que quedaron fijadas en mi memoria hace ya muchos años, una manta de los indios navajo y un cuadro de Barnett Newman. Conocí la pintura de Newman después que los tejidos navajo, pero relacioné ambos trabajos inmediatamente. La similitud visual dio lugar a la errónea creencia de que Newman había hecho en sus cuadros una interpretación, un homenaje a la obra de sus conciudadanos indios (indias) navajo. Al conocer, más tarde, su profundo rechazo a la labor de estas mujeres por considerarla decorativa en cuanto a carencia de valores artísticos, se disipó el malentendido, pero originó cuestiones que me afectaban profundamente, una era si, imágenes visualmente similares, aunque de distinto origen histórico y cultural, son susceptibles de sustentar semejanzas conceptuales. También si el material y la técnica imponen lecturas predeterminadas a lo representado.

Newman no realiza versiones, no interpreta, hace una creación única como descubrimiento propio, por lo que otro de los motivos del presente trabajo es reflexionar si sus cuadros deben ser interpretados tal como él propone, portadores de una suprema originalidad, y en ello estriba su valor; o si bien el hermanarlos con obras similares tan separadas como pueda estarlo una manta usada hasta su destrucción de una cotizada pintura, no daña ese valor, por el contrario fertiliza una propuesta universal.

No he pretendido llegar a conclusiones sino más bien a interpretaciones abiertas y dispersas tal como ha sido toda la investigación que he llevado a cabo, en la que, en muchos momentos, he sentido que se me escapaba como si fuera el agua que se pretende retener con las manos y que, a la postre, las deja mojadas. De esta manera no he podido aclarar si la cremallera (el "zip") está cerrada o abierta.

No es una investigación sobre los textiles, tampoco sobre Newman y mucho menos sobre la Escuela de Nueva York; son paralelismos y cruces de ideas basados en citas, definiciones y conceptos generales y una revisión de los escritos de Newman relacionados con este tema.

Ha sido muy difícil rastrear una bibliografía que tratara del textil. Los estudios publicados sobre los tejidos son muy pocos y exigüos, básicamente destinados al libro de lujo cuya pretensión es la de orientar un suntuoso coleccionismo, por lo que la mayor parte de mis reflexiones se apoyan en conversaciones con especialistas y coleccionistas, en viajes y en un continuado interés, que se extiende a lo largo de los años, por conocer visualmente lo máximo posible relacionado con el tema.

Quiero hacer constar que me gusta el trabajo de Newman y, en general, el de los demás miembros de la llamada Escuela de Nueva York.

CITAS PARALELAS

CITAS BARNETT NEWMAN-BERT FLINT

Bert Flint, holandés afincado en Marruecos desde hace más de treinta años. Es uno de los más importantes especialistas y coleccionistas del tejido marroquí. Ha cooperado con numerosos museos de Europa y EE.UU., como participante en congresos y simposiums y dejando en préstamo piezas de su colección. Ha colaborado en la adquisición de colecciones para museos, siendo él mismo el organizador y director de dos importantes museos en Marruecos, en Agadir en asociación con el municipio y otro de índole privada en Marraquech.

Bert Flint, en sus escritos sobre el arte textil marroquí, define conceptos esenciales inherentes a este arte. Este capítulo está dedicado al estudio del paralelismo existente entre los conceptos mencionados por Flint y los habitualmente utilizados por Newman o por algún crítico al describir y comentar su obra.

Se refieren a la definición del espacio, al aprendizaje, al método de trabajo, a la "capa" y a la horizontalidad-verticalidad de la composición.

EL ESPACIO

(Figs. 1, 2)

Una de las características principales que se estudian al analizar y comprender una obra de arte es la definición que ésta hace del espacio. Tanto del espacio que acota como del espacio que representa. En este siglo, sobre todo en las corrientes que parten de las premisas del cubismo, prevalece el análisis del espacio marcado por los límites del borde, es decir el interés se centra en el espacio en sí mismo, el espacio acotado. Es una de las reflexiones profundas que late dentro de los pensamientos de los expresionistas abstractos y que está presente en la elección unánime de un formato de grandes dimensiones. (No me refiero con ello a que la importancia dada al espacio en una obra vaya unida inevitablemente a un gran formato).

Barnett Newman en conversación con Thomas Hess¹ hace la siguiente reflexión sobre su dibujo y lo que éste manifiesta:

"Espero haber contribuido en una manera nueva de ver el dibujo. En vez del uso de las líneas, en vez de hacer formas o marcar espacios, **Mi dibujo declara el espacio**. En vez de trabajar con partes del espacio, trabajo con la totalidad del espacio."²

"Nunca....dividía una tela....el punto obvio de mi trabajo era la totalidad...Nunca usaba líneas, usaba únicamente el área entera....el impacto de mis lienzos estaba en su sencillez."

Bert Flint, y prácticamente todos los especialistas en los textiles hacen hincapié en la organización del espacio y del tiempo como tema principal transmitido por los tejidos, tanto para indagar su origen como para estudiar el modo de vida del lugar de producción de ese tejido, así:

"Los tejidos y los tapices ilustrados en este catálogo nos hacen descubrir un lenguaje muy elaborado compuesto de un vocabulario de formas y colores combinados en una gramática que refleja la **organización del tiempo y del espacio.**"

"El tiempo y el espacio parecen estar extremadamente organizados, pero con una flexibilidad que hace la fantasía posible. En los mejores tejidos de este género, la simple sucesión de bandas o de líneas horizontales es fascinante para mirar...**hay una sucesión igual de partes iguales.** Esto puede estar en relación con una sociedad no jerarquizada y a un modo de vida nómada." (Newman fue anarquista declarado durante toda su vida)

"**Reflejan la concepción del espacio y del tiempo** de las diferentes tribus a las cuales pertenecen los fabricantes de los tapices."³

"Nos encontramos aquí con una organización del **espacio-tiempo** muy distinta de la europea clásica y aún moderna. La europea parece determinada por una larga tradición de vida sedentaria, de una vida social jerarquizada y de una idea de evolución o progreso en el tiempo. En comparación estos tejidos hechos dentro de una larga tradición de vida nómada sugieren unidades autónomas que se entienden como fragmentos de un **espacio-tiempo** indefinido. Quizá era esto lo que Kandinsky buscaba cuando reclamaba para la pintura la libertad que dentro de la cultura occidental sólo parecía tener la música".⁴

INTRODUCCION AL CONCEPTO DEL "ZIP"

(Fig. 3)

Posiblemente sea el "zip", el concepto que mejor define a Newman. El mismo fue quien extrapó el término y lo incorporó a su vocabulario para explicar su trabajo. La traducción literal es "cremallera", pero, en este caso, tiene además un fuerte sentido onomatopéyico al estar referido principalmente al sonido que se emite al usarla y al sonido seco de la trayectoria de un disparo. Era una manera de desmarcarse de la posible visión geométrica de su trabajo. Las explicaciones son muy interesantes, pero le faltó una generosa visión de futuro al querer aislar e individualizar su trabajo, pues las bandas, rayas, líneas, además de haber gozado históricamente de una gran importancia, iban a

estar en la raíz del trabajo de jóvenes e importantes pintores, llegando hasta nuestros días incorporadas en el trabajo de Juan Uslé. Sean Scully, ya una vez que pasaron por Morris Louis, Noland, Stella y todo el trabajo de los pintores del pop basado en la bandera de los EE.UU.⁵

Brenda Richardson en la introducción que escribe con motivo de la exposición de dibujos organizada por el museo de Baltimore,⁶ hace un hincapié especial en este asunto y da la siguiente definición del "zip":

"En las pinturas el "zip", sea cual sea su complejidad como línea, está también siempre presente como una salida de color encima o debajo del color, o de color al lado de color, o de color en relación al color."⁷ (Véase lo similares que son estas palabras a las dichas por Bert Flint en el segundo párrafo de los anteriormente comentados).

De nuevo **Bert Flint** en la página 140 de "La Alfombra Roja" hace el siguiente comentario hablando de las rayas:

"En la tradición puramente nómada, dominaban las líneas diagonales y paralelas sin organización alrededor de un tema central **sin un borde bien definido**".... "Yo me limitaré a decir lo que la raya o zonas paralelas en los tejidos del Medio Atlas me han inspirado como reflexión. Desde el principio me llamaba la atención que en los tejidos del Medio Atlas había yuxtaposición de **líneas de igual valor** sin que haya organización simétrica o disimétrica.

Cada línea, cada detalle de ella, parecía tener la misma importancia, la misma calidad. Un conjunto que podría parecer monótono al descubrirlo como una sucesión de rayas, presenta en realidad una riqueza interior y una calidad de trabajo que nunca dejan de mantener el interés. Me dí cuenta que había un sistema jerárquico (en el arte occidental)....en el sistema ternario o clásico: introducción-tema central-conclusión.

El barroco desarrolló el contrapunto y la disimetría, pero siempre en relación con un eje central."

APRENDIZAJE

En relación al aprendizaje el paralelismo existente se impregna de sentimiento.

Bert Flint nos cuenta cómo se trasmite este conocimiento en Marruecos:

"La niña...al lado de su madre...ha absorbido todos los elementos (composición y estructuras) tan a fondo que puede improvisar cualquier motivo. Puede concentrarse en su propia manera de expresarse, incluso sin dibujo previo."

"Nos encontramos con un arte en el verdadero sentido del término en el que se acentúa la creatividad. Es muy importante aceptar que la emoción estética que nos transporta en

muchos de estos tapices y tejidos es parecida a la que nos puede llevar el arte abstracto contemporáneo."

"Estamos impresionados por el hecho de que las mujeres jueguen un papel muy importante en la creación del entorno visual de su sociedad."⁸

Newman estuvo mucho tiempo al frente del negocio de confección de ropa que tenía su padre, por lo que los tejidos estaban continuamente presentes en el trabajo y era el tiempo el en que los hombres vestían elegantes trajes de rayas...

"Pero no estuvieron perdidos los años que pasé con mi padre, en los negocios. Aprendí sobre la naturaleza de la plasticidad en el taller de corte, el significado de la forma, la visual y táctil naturaleza de las cosas: cómo coger un pedazo de tela y hacer que viviera. Aprendí la diferencia entre una forma y otra, además aprendí que las ropas de mujer son pintura y la de los hombres son escultura....escultura blanda.....Y conocí a mi padre como hombre."⁹

METODO DE TRABAJO

Las manifestaciones de la mayor parte de los artistas de la Escuela de Nueva York en relación con este punto son muy similares. El mismo nombre dado al grupo: "Action painting", desvela parte de sus premisas de trabajo.

Barnett Newman expresó siempre la misma idea con la claridad y la contundencia que le caracterizaba:

"Nunca he trabajado a partir de dibujos, nunca planeé una pintura, nunca resolví de antemano una pintura."

"Nunca he trabajado a partir de dibujos. Trabajo directamente. Me muevo inmediatamente en el lienzo y nunca trabajé a partir de un boceto o de algo construido de antemano. Nunca trabajé de este modo."

"No a los proyectos."¹⁰

Newman fue en este punto muy tajante y no modificó su opinión. Tampoco lo hizo Pollock, máximo exponente del trabajo basado en la acción. Sus palabras eran muy similares a las de Newman:

"No trabajo a partir de dibujos, no convierto un apunte, un dibujo o un boceto en color en una pintura definitiva. Hoy en día, pintar ofrece la más inmediata, la más directa y la más grande posibilidad de afirmar algo".

"El artista moderno trabaja con el espacio y el tiempo, y expresa sus sentimientos en vez de ilustrarlos."

"No a los bocetos."¹¹

David Smith también es categórico a este respecto en algunas de sus declaraciones, aunque la misma complejidad del trabajo escultórico hace que su método de trabajo sea asumido de diferentes maneras, siendo el proceso mucho más complejo que el de los artistas anteriores:

"No sigo un procedimiento establecido para empezar una escultura."¹²

A pesar de la apariencia tan compleja que, para una persona profana en el tema, tienen las alfombras rurales, se caracterizan por no seguir un dibujo previo, sino que, al estar dentro de una tradición conocida por el (en general "la") artesano, éste no tiene la mayor dificultad en usar libremente los dibujos, composiciones y color que desde la infancia tiene totalmente asumidos. Por el contrario, la alfombra persa, de una gran complejidad en su realización y de composición muy poco libre, necesita de un cartón (dibujo) previo. Bert Flint, en todos sus escritos, hace mención de la libertad que existe en algunas tradiciones frente al telar:

"Sans dessin crée d'avance". ("Sin dibujo previo.")

"Si las alfombras en Marruecos están siempre realizadas sin un dibujo previo.... esto no quiere decir que no haya un lenguaje preciso que preceda su fabricación: una "maâlma" que hace que las alfombras posean un lenguaje preciso que la niña ha aprendido junto a su madre o junto a alguno de los miembros de la tribu. Desde la infancia."¹³

Los dibujos de Newman, como bien resalta Brenda Richardson, están concebidos como una obra en sí misma, no como estudio preparatorio para sus pinturas:

"La totalidad de los dibujos transmiten lo siguiente: manifiestan la certeza de un trabajo de arte acabado, no el esquematismo o el diagrama para una pintura."¹⁴

LA CAPA

(Figs. 4, 5)

Los primitivos tejidos de franjas eran usados como capas con las que se envolvían para preservarse de las inclemencias del tiempo. Las franjas están tejidas horizontalmente. La introducción de una línea horizontal de color es la intervención técnica más sencilla hecha en el telar, pues no supone ningún cambio en la técnica tan sólo un sencillo cambio de color en la lana utilizada. Esta línea horizontal es invertida cuando el tejido es usado, es decir, al envolver la tela el cuerpo esa línea tejida horizontalmente se transforma en vertical, paralela al cuerpo, a la columna vertebral.

Brenda Richardson transmite exactamente esta misma idea cuando describe los cuadros de Newman:

"La sensación de una **capa que envuelve** propuesta por Newman podría tener alguna relación con su interés en el arte de la Costa del Noroeste."

"(Justo como una manta india con imágenes biseccionadas, cuando envuelven el cuerpo, da la ilusión de ver todo el animal de nuevo, al darle volumen y de este modo vida)."

"Similarmente, Newman podría haber visionado el "zip" como una reductiva simbolización del esqueleto humano, de acuerdo con la desnuda visión de "rayos x" del chamán de la Costa Noroeste."¹⁵

Tony Smith relató a Brenda Richardson una conversación, que había mantenido con Newman, que apoya esta misma opinión:

"El mismo Newman visualizaba la capa curvándose alrededor de él, como una convexa capa alrededor de la pared."¹⁶

El paralelismo entre la capa que envuelve el cuerpo humano y el cuadro que envuelve al espectador es muy interesante por la cantidad de sugerencias que se desprenden. Es la creación de un mundo cultural que separa o protege al hombre del mundo, de la naturaleza, al mismo tiempo acota un espacio implantando sus propios puntos de referencia donde el hombre es el centro. Invadir el espacio del espectador era una de las propuestas que hacían estos pintores con sus grandes formatos. Esto está visto y comentado con mucha claridad por todos los que estudiaron detenidamente la escuela de Nueva York.

Anton Ehrenzweig lo describe con las siguientes palabras:

"Se dijo con ocasión del primer impacto de la pintura de Pollock, que ésta absorbía al espectador y lo envolvía y abrazaba."¹⁷

También pudo influir la necesidad inconsciente de crear un mundo donde ellos marcaran las pautas. De hecho gran parte del reto que lanzaron tenía que ver con la ubicación. La ubicación de la capitalidad del arte. La cuestión siempre presente: el paso de París a Nueva York. De alguna manera, este pensamiento continuo del territorio se trasladó a los cuadros. Envolverían al espectador situándole en una demarcación.

Este pensamiento está continuamente presente y es unánime. También en Rothko:

"Pero al pintar un cuadro de grandes dimensiones, uno está dentro."... "tú estás en él."

VERTICALIDAD-HORIZONTALIDAD

Los tejidos nos ofrecen la posibilidad de una doble visión (horizontal o vertical, sin contar con aquellos tejidos reversibles, es decir aquellos que aportan un dibujo en cualquiera de sus dos caras). Esta característica hace que los tejidos de franjas tengan un doble formato. Son especialmente alargados en el telar, donde las franjas siguen la línea del horizonte y especialmente apaisados cuando pasan a envolver el cuerpo.

En el catálogo de Baltimore se cuestiona la verticalidad-horizontalidad de bastantes dibujos de Newman, incluso se menciona en algunos de ellos que su posición ya había sido puesta en duda con anterioridad. En este catálogo muchos de ellos son mostrados en ambas direcciones. De esta manera es posible comprender las implicaciones que reporta un cambio de sentido. Estos dibujos no fueron firmados y conociendo la meticulosidad y el grado de concienciación

que tuvo en su trabajo, sobre todo en esa primera época en la que Newman destruyó gran parte de su obra, es de pensar que esta ambigüedad forma parte de ellos mismos. Daré algunos ejemplos del citado catálogo.¹⁸ Las frases entrecomilladas son originales de Brenda Richardson a las que añado algunos comentarios, aunque considero que la mejor explicación está en las propias imágenes de los dibujos de Newman.

3. (Fig. 6)
Sin título. (1944).
Lápiz.
(40.9 x 29.5).

"El autor cree que el dibujo es de natural horizontal, con las implicaciones de la actividad de la simiente debajo tierra y la forma de la planta brotando encima la tierra. La suave ondulación de un sector del borde le parece al autor sugerir una referencia de horizonte o paisaje."

Viendo el dibujo cuesta mucho aceptar la verticalidad, tan sólo apoyada por el desarrollo posterior del trabajo de Newman en el que las líneas verticales se instauran como motivo único. Pero la fecha de la ejecución de este dibujo, 1944, en plena etapa biomórfica, establece la posibilidad del horizonte o de un paisaje vivo donde todo se mueve.

Lo más interesante es comprobar que las líneas o bandas que cruzan el papel de parte a parte, ya aparecen en el más puro inicio de su obra, que la elección de la verticalidad u horizontalidad de éstas aún no está definida y que posiblemente tuvo su origen en un elemento natural: el horizonte, con lo que la voluntad de cambiar de sentido implica fuertes connotaciones ideológicas en la concepción de su obra.

10. (Fig. 7)
Sin Título. (1944).
Lápiz de cera y lápiz de óleo.
(50.8 x 38.1).

"A pesar que este dibujo ha sido publicado como vertical, el autor está convencido que Newman lo dibujó horizontal, con la línea de la tierra negra abajo. Es un dibujo muy típico de este periodo, con la evocación de la vaina rompiéndose y la semilla brotando."

Tampoco para mí hay ninguna duda de la horizontalidad del dibujo cuya composición en este sentido, es más equilibrada, entendiéndose mejor algunos elementos de clara reminiscencia vegetal relacionados con la creación y el crecimiento. Lo más destacable

del dibujo es la potente, y al mismo tiempo discreta, "línea de tierra", la cual, si elegimos su horizontalidad, se convierte en una fuerte línea de base, emergente.

19. (Fig. 8)
Sin título. (1945).
Pincel y acuarela.
(55.5 x 38.4).

"La orientación de esta acuarela ha sido considerada y reconsiderada y todavía parece discutible. En 1971 Hess la ilustró verticalmente, con la mitad oscura a la izquierda. Sobre el motivo de esta orientación, comentó: "Este es la primera afirmación de un motivo vertical central en el arte de Newman." Al mismo tiempo, de cualquier forma, Hess especuló sobre el no convencimiento de Newman de su verticalidad:

"En una acuarela de 1945, la línea horizontal del paisaje abstracto fué enfatizada, y creo que es como si el artista más tarde girara la pintura de este lado; de que sean vainas y tallos emergiendo de la tierra, con una hoja y un racimo de semillas (o esperma) flotando abajo, pasan a ser imágenes moviéndose en un espacio más abstracto dividido en dos sectores verticales; la mitad de la pintura, a la izquierda, es oscura, el resto es de color claro. La vertical banda de la izquierda es reforzada por una pesada forma de rama. Así la fuerte línea horizontal es convertida en una banda o raya vertical."

Fué Annalee Newman quien decidió la verticalidad de esta acuarela, posiblemente de las más controvertidas a este respecto. La resolución de la esposa de Newman está respaldada por la firme elección vertical de Newman a partir de Onement, pero resta riqueza a la cuestión planteada. Si tenemos en cuenta el fondo de bandas ya muy definidas, esta acuarela no difiere en absoluto del trabajo cuajado de poco después ya que éstas tienen un gran carácter, pero los elementos que se superponen a las bandas, cobran su pleno sentido y se equilibran compositivamente en horizontal, transmitiendo un fuerte sentimiento de paisaje. Hay unas marcas hechas por Newman que ponen en evidencia su sentido horizontal, pero un estudio cuidadoso de cómo han sido hechas las pinceladas indican que el artista trabajó este dibujo dándole vueltas con lo que debió haber un serio estudio de lo que transmitían los distintos cambios de sentido. A una persona tan reflexiva como era él, esto no pudo pasarle desapercibido y debió de contribuir a despejar el camino hacia una firme abstracción.

47. (Fig. 9)
Sin título. (1946).
Pincel y tinta.
(60.3 x 44).

"...la fuerza direccional de esta "falling form" en las hojas de la izquierda no deja duda sobre la orientación de este dibujo. No obstante fué invertido en la reproducción de la monografía de Hess para el Museo de Arte Moderno y aparentemente se exhibió al

revés en todas partes por las que circuló la exposición.... a pesar de que en las publicaciones de Amsterdam y Paris, la ilustración estuviera correctamente orientada."

La fecha, el aval de un trabajo previo en este sentido, el "falling form", todo reafirma la orientación de este dibujo, pero curiosamente, como indica Brenda Richardson en el párrafo anterior, fué invertido en la reproducción de la importante monografía de Hess. No tengo datos para pensar si hubo alguna razón especial por parte de Hess para esto. (No hay que olvidar la importancia que tuvieron algunos críticos en aquellos momentos, cuyas decisiones, a veces, estaban por encima de los propios artistas, llegando al extremo, según la acusación que hace Robert Hughes¹⁹ a Clement Greenberg, de modificar los formatos y hacer intervenciones en la obra de Morris Louis, una vez muerto éste). Incluso podría haber sido un error de imprenta, pero se hubiese subsanado en las exposiciones. Como nada hace pensar en estos extremos, cuando pasamos a analizar las dos orientaciones, nos damos cuenta de la gran potencia que tiene este dibujo en cualquiera de las direcciones que se le dé y las casi opuestas y ricas lecturas que se extrae de sus distintas orientaciones.

Como una tela de rayas cuyo sentido puede variar según la elección y lectura que quiera dársele al ser expuesta, ya que esa tela posee al ser tejida horizontal y llevada verticalmente, unas características intrínsecas que crean una ambigüedad llena de resonancias y posibilidades. Es importante conocer ambas lecturas para comprender su singularidad.

Este dibujo es uno de los referidos en la histórica controversia entre William Rubin y Barnett Newman, conocida por la polémica "Ernst-frottage" de 1968. Esta estaba relacionada con la técnica conocida como "frottage" y empleada con anterioridad por Max Ernst. Las palabras concretas de las que derivó la airada respuesta negativa de Newman, fueron: (hablando de algunos de los trabajos de Newman) "sugería lejanas afinidades con los "frottages" en madera de Ernst."²⁰

64. (Fig. 10)
Sin título.(1960)
Pincel y tinta.
(35.6 x 25.4)

"...Hay aquí un inquestionable gravitacional movimiento en la forma que en este dibujo podría sugerir una orientación invertida , y parece probable que Newman hiciera este trabajo al revés; su última intención en cuanto a la orientación, a pesar de todo, está clara en la inscripción."

65. (Fig. 11)
Sin título. (1960)
Pincel y tinta.
(35'6 x 25'4)

66. (Fig. 12)
Sin título. (1960)
Pincel y tinta.
(35'4 x 25'2)

Los dibujos 64, 65, 66 de técnicas similares, están estrechamente relacionados por la misma composición, introduciendo simplemente tres variaciones de sentido, vertical, horizontal y diagonal. La fecha de su ejecución los hace especialmente interesantes, al probar que Newman nunca olvidó que la posibilidad de un cambio en la orientación implicaba lecturas distintas, que las conocía y que las podía haber desarrollado. El no haber profundizado en estas posibilidades, seguramente se deba a su firme rechazo de la geometría que le llevó a la elección de la menos "relacional" de todas ellas, a la vertical, tanto por carecer de sugerencias naturales (paisaje, horizonte, etc) como culturales (las bandas horizontales se habían usado con profusión en la historia del arte, especialmente como fondos; sin ir más lejos en España gran parte de los dibujos de los "Beatos" se desarrollan sobre un fondo dividido por tenues bandas de colores).

Estos tres dibujos tienen una ejecución muy libre y expresiva que contrasta vivamente con la limpieza y contundencia con la que está realizado el número 75 del catálogo de Baltimore del que hablaré más adelante.

Sus dibujos tuvieron una movilidad y un deseo de experimentar del que carecieron sus cuadros, mucho más firmes en sus propuestas y exentos de elementos extraños a las líneas rectas. Después de haber realizado muy pocas piezas horizontales, concentradas todas ellas a finales de los 40 (Dionysius, Horizon Light, Argos, Untitled todas de 1949) y principios de los 50 (Day before One de 1951, y Prometheus Bound de 1952), éstas son rápidamente abandonadas y Onement se impone con fuerza.

Cuando miramos el arte desde sus inicios y lo liberamos de la historia parece como si de una tarea colectiva se tratara. Encadenándose los hechos, cobra vida propia, se entienden los cambios, las elecciones. Todo encaja tan bien que parece que hubiese sido predestinado, las variaciones entran dentro de un engranaje y los artífices de tantas obras se parecen a las hormigas que veía Orson Welles desde la noria. Es en este sentido en el que entiendo la búsqueda de la elementalidad emprendida en las rayas (aunque en algunas ocasiones sean vehículos de otros conceptos, reiteración, ritmo, etc.). Ha tenido tantas maneras de desarrollarse y tan variadas propuestas que, a lo largo de la historia, Newman se diluye. Así las múltiples variantes dadas por los pueblos tejedores, así como partición elemental en el ornamento, así como fondo en muchas obras de la Edad Media, y así reiteradas propuestas del siglo XX, porque si bien Newman propuso un tema y su resolución, con los mismos elementos Noland propuso otro tema y lo resolvió, también Stella, también Paul Klee. Las complejas y numerosas propuestas dadas a una variante tan simple: la línea recta, hacen que parezca un esfuerzo colectivo. Todos los

intentos de entrar dentro del más primario de los dibujos, que casi puede ser considerado una tentativa de dibujo, casi un deseo, tienen una complejidad nunca agotada.

Este tema, que ha dado numerosas y buenísimas piezas, con Onement se individualiza y se convierte en el "cuadro" real. En el concreto trabajo de Newman, Onement se implanta como la única posibilidad, su personal posibilidad.

La diferencia fundamental entre sus cuadros y sus dibujos es que nos dicen cosas distintas. Las ricas variantes que nos ofrecen sus dibujos están diciéndonos "Yo conozco", "Yo puedo", pero la concentración de sus pinturas no nos transmiten al hombre social, sino al hombre íntimo que vive en un tiempo limitado, como ser único, y nos dice "Yo soy", "Yo digo".

Buscar alguna explicación a la evidente superioridad de Onement frente a Horizon Light o a cualquiera de los pocos cuadros de temática horizontal, es pasar de la humanidad a lo humano, sobre todo al conocer la obra de Noland, de Stella en las que la línea horizontal no sólo está planteada sino magistralmente resuelta y a la que nada se puede objetar, es más la falta de "originalidad" de Noland es de una radicalidad profunda y sus cuadros aportan una serenidad que se echa a faltar en muchos de los de la escuela de Nueva York.

Y ahí es donde el arte se descolectiviza y se hace íntimo y personal, y habla del individuo que, consciente de su destino, lo asume. Onement es muchísimo mejor que cualquiera de sus compañeros horizontales. Es más emotivo, es más expresivo, está mejor resuelto (el "craft" que tanto valoraban), es más íntimo y, sobre todo, habla del hombre a la manera tradicional del término, es decir aporta todos aquellos valores que Newman apreciaba en el arte y en la vida. El sentimiento de unidad (unicidad como él traduciría) y de soledad que transmite Onement no está para nada conseguida en Horizon Light, que falta de emotividad se convierte en un estudio simple de geometría. Y no es que yo crea, como lo hace Newman, que la geometría no pueda ser arte, sino que entonces no puede ser un estudio, porque en el arte importa menos el lenguaje (que depende grandemente de la historia y de la cultura) que la visión.

Onement quizá no sea su mejor trabajo, sobre todo pensando en algunos cuadros posteriores que son espléndidos, pero es definitivo. Es un auténtico manifiesto, que casi me lleva a pensar en algún dolorido autorretrato de Rembrandt, y en ese concepto lo tengo y seguramente de una manera similar lo vio él cuando, después de años de vacío pictórico, el encuentro con esa tenue línea roja, abrió las puertas a su firme realización como pintor.

75. (Fig. 13)
Sin título. (1960).
Pincel y tinta.
(35'4 x 25'2).

Este es uno de los dibujos más geométricos de todo su trabajo. De ejecución muy precisa y cuidada, es el único en el que se da una intersección (dos rayas verticales muy marcadas y estrechas son cortadas por otra horizontal en uno de los extremos del papel). El dibujo es extremadamente limpio y el blanco del papel no sólo aparece en las tres bandas sino que hay un espacio blanco haciendo de marco que se une a los blancos de las rayas posibilitando varias lecturas del dibujo. La línea horizontal ya había sido utilizada con anterioridad a este dibujo tanto en los papeles como en las pinturas, aunque en el trabajo de Newman no estaba resuelta conceptualmente como si lo estaban las líneas verticales que en su obra ya habían cobrado un sentido por sí mismas y como elemento compositivo se habían desarrollado por completo. En la obra de Newman las verticales traducen una resolución conceptual.

La intersección, que es el paso compositivo más evolucionado culturalmente de las tres opciones, no ha sido usada por Newman en ninguna otra ocasión, tampoco en su pintura, y en este único caso ha sido ostensiblemente desplazada a un extremo del papel con uno de los bordes de ejecución totalmente impreciso contrastando vivamente con la limpieza del resto del dibujo.

Como menciona Brenda Richardson en el catálogo, los dibujos tienen una vida propia independiente del trabajo emprendido en los cuadros. De esta misma opinión es Barbara Rose: "Los dibujos de Newman son un trazo en el camino de su pensamiento, además de que trataban problemas estéticos complejos y buscaban enunciar propuestas artísticas radicalmente nuevas en cuanto a problemas de forma y de expresividad."²¹ Se podría decir que incluso en algunas ocasiones acomete estudios diferentes como parece indicar este papel. En este dibujo asume un estudio de comprensión de posibilidades que por la fecha de la que se trata, 1960, en la que gran parte de su obra pictórica estaba ya realizada, le debía tentar, sobre todo teniendo en cuenta que estaba a punto de enfrentarse a la intersección perpendicular en sus esculturas (En Here ya lo había hecho unos años atrás).

Curiosamente en los tejidos de pueblos nómadas no se da la intersección (en el telar la intersección se transforma en dibujos de cuadros más o menos marcados). A pesar de ser de ejecución sencilla nunca se hace en el telar de alto lizo (el usado por los nómadas) y, por el contrario, los cruces perpendiculares de franjas se convierten en el tema principal de los telares de bajo lizo, en los que la tela se teje por metros o por piezas de gran tamaño que pueden ser posteriormente cortadas. En el telar de alto lizo se teje pieza por pieza la cual es considerada como una unidad en sí misma.

Los telares de bajo lizo están en las ciudades y es un oficio de hombres y los telares de alto lizo, de origen más primitivo, están, compartiendo este trabajo con otras tareas, en manos de mujeres que habitan, principalmente, en zonas rurales y en muchos casos

gozan de una extrema movilidad territorial, como son los pueblos nómadas, actualmente pueblos de reciente sedentarización, o los pueblos con una fuerte práctica trashumante.

Al no haberse dado las intersecciones, como he dicho anteriormente de ejecución muy sencilla, en pueblos cuya vida está muy apegada a la naturaleza y si en cambio en pueblos de vida más organizada y sedentarizada, se puede pensar que la elección tiene una profunda connotación cultural. Las franjas son el dibujo más elemental, el más primario, posiblemente, el más abstracto y de los dos (rayas y cruces) el menos geométrico, por lo que es de suponer que Newman, que buscaba el dibujo más esencial y el más libre de contenido, se quedara ahí, profundizando y extrayendo todas las consecuencias que de esa esencialidad se derivaran. En este sentido se entiende también la elección de la vertical mucho más unida a un concepto cultural y humano que la horizontal con sus referencias a la naturaleza.

Este dibujo de 1960 es magistral, pero es su singularidad lo que le da un valor especial al estudiarlo. Es el único dibujo que contiene una intersección, como si fuera toda una demostración de su conocimiento profundo de la geometría y al mismo tiempo una reafirmación de no querer aceptar sus consecuencias. Consecuencias que Newman relaciona con la muerte, pues en aquel tiempo en que los pintores estaban deseosos de plasmar en el lienzo sus emociones, sus sentimientos más íntimos, la geometría, cuyo lenguaje hermético está referido a sí mismo como bien se ve en este dibujo, era una prisión para su espíritu.

Al estudiar detenidamente los dibujos de Newman, por su exiguo número es posible poder hacerlo y, apartando los de su etapa biomórfica, vemos en todos ellos una composición abierta que se expande, excepto en el dibujo al que nos estamos refiriendo, el cual, encerrado en un marco blanco muy preciso que impone el propio papel que ha dejado sin dibujar, es una completa unidad de composición, concentrada y referida a sí misma. (Cualquier expansión del mismo se vería obligada a hacerse a través de la repetición del esquema, como si de azulejos se tratara).

De haber aceptado esta posibilidad, la de dibujar unidades de composición cerrada, cuando hubiese querido implantar su principio "no relacional" se hubiese encontrado de lleno con las cuestiones que plantea la ornamentación y por extensión, el arte musulmán. Este dilema lo resolvió con los "zips", con su profunda visión anarquista de la vida, al yuxtaponer las formas más elementales, las líneas, rechazando la superposición y al dar a todas sus franjas el mismo valor sin que esto dependiera del color ni del grosor.

En el libro de Harold Rosenberg,²² este dibujo está mutilado al hacer desaparecer el borde blanco que lo enmarca. "Sin el borde el presente dibujo con su muy ascética geometría no sería en absoluto de Newman."²³ Igualmente está mutilada la intersección. El libro de Rosenberg está publicado en 1978, unos años después de la muerte de New-

man (la monografía de Hess se publicó también después de su muerte), por lo que no podemos contar con su opinión, pero la revisión de la totalidad de sus dibujos por parte de Brenda Richardson es muy profunda y muy rigurosa. En su catálogo ha sido publicado el papel completo sin el recorte que hace Rosenberg y aunque sea el único de todos los dibujos en el que la tinta o el lápiz no llegue al borde, no por ello hemos de pensar que Newman no lo decidiera así, porque si no hubiera recortado él mismo el papel. Sabiendo lo extremadamente cuidadoso que fue con su obra y la cantidad de ella que destruyó, es muy improbable que la composición completa, con intersección y con borde blanco, no estuviera absolutamente decidida por él. De cualquier modo, la publicación que hace Brenda Richardson de este dibujo es la más rica, más sugerente y la más llena de connotaciones. Todo ello me ha determinado a seguirla.

Otro argumento en los que Richardson apoya su opinión es en la medida. Este dibujo forma parte de una serie cuyo tamaño es de 14x10 inches y ella misma cree improbable en vista de esto que éste tuviera que quedarse con 13'5x10.

La publicación de Rosenberg sólo hace que reafirmar la sorprendente singularidad de esta composición tan geometrizada que contrasta con el "expresionismo" del resto de sus dibujos y que lleva de nuevo a pensar en una demostración de su conocimiento (no hay que olvidar que en 1960 jóvenes pintores estaban inmersos en este tema) y en una confirmación de su rechazo.

En la pintura nunca acometió ni una intersección ni un marco.

La singularidad de esta pieza contrasta con la insistencia en las verticales como tema elegido que retoma y renueva en cada cuadro. Las palabras de Bert Flint cobran ahora mayor sentido:

"...dominaban las líneas diagonales y paralelas sin organización alrededor de un tema central **sin un borde bien definido**"

"Cada línea, cada detalle de ella, parecía tener la misma importancia, la misma calidad. Un conjunto que podría parecer monótono al descubrirlo como una sucesión de rayas, presenta en realidad una riqueza interior y una calidad de trabajo que nunca dejan de mantener el interés."

HORROR VACUI O ALL-OVER

(Figs. 14, 15)

Las alfombras y prácticamente todos los tejidos pertenecientes a culturas con un desarrollado lenguaje textil, tienen unas características propias que las diferencian de cualquier otro medio de expresión artística, llegando en algunos casos a influir profundamente en las demás artes de su entorno.

Voy a centrarme casi exclusivamente en la que en el subconsciente de todos nosotros es la alfombra ideal, la llamada alfombra persa que por extensión incluye la alfombra turca, mucho más geometrizada, la caucasiana, la hindú, etc.. Voy a hacerlo por dos motivos, el primero de ellos es por esas características intrínsecas que antes he mencionado y que son claramente excepcionales y el segundo, por la influencia y cohesión que tienen con el arte islámico que va a ser el centro del capítulo Bagdad-Nueva York.

Las alfombras son una clara representación del modo de vida y pensamiento de la cultura que las ha creado por lo que son transmisoras como la obra de arte de un lenguaje y de una visión del mundo. Otro factor decisivo que les otorga el carácter tan especial que poseen es su ubicación en el suelo que acarrea las siguientes consecuencias:

Desaparece la direccionalidad²⁴

Al estar destinada al suelo, a ser pisada, puede ser contemplada desde cualquier lado, inclusive y preferentemente encima. El uso y la naturaleza dúctil del material va a facilitar su condición esencialmente móvil, característica que refuerza la pérdida de la direccionalidad del diseño. Esto va a determinar que un tipo de ideas relacionadas con la totalidad, con el cosmos, con lo que envuelve, abarca y rodea sea factible de ser representado. En las figurativas prevalece la idea del jardín-paraíso que "envuelve", arropa antes de reclamar la contemplación. Al ser usada, la cercanía del espectador es inevitable, cercanía que pedía Newman a los espectadores de su segunda exposición en la Betty Parson Gallery y que Rothko aspira en el "tú estás en él".

La falta de direccionalidad tanto en las que son figurativas como en las abstractas presupone que los dibujos mantengan un equilibrio compositivo en el que las fuerzas direccionales concéntricas se dirijan al interior. Actualmente los diseños de alfombras en Occidente han adoptado conceptos que definen a la obra en la pared, posiblemente para ser vistos en folletos propagandísticos o desde la altura de un sofá o una silla, pero no deja de ser una excepción que no aporta las ventajas que un "mandala" o un mágico espacio acotado conlleva.

"Sobre el suelo me siento más a gusto, más cerca, más parte del cuadro; puedo caminar en torno suyo, trabajar por cuatro lados distintos, estar literalmente dentro del cuadro."
(Pollock)

Fragmento=fragmento=totalidad

Prácticamente nunca se va a tener una visión completa de la totalidad del dibujo, por lo que tenemos que considerar que cualquier fragmento va a remitir a cualquier otro fragmento y va a hablar, a su vez, de la totalidad. El fragmento adquiere una importancia primordial. Fragmento=fragmento=totalidad. En consecuencia se va a dar el "horror vacui", no tanto en el sentido primitivo del término como por la necesidad de dar significado a cualquier parte de esa totalidad difícil de captar de una sola mirada. Barbara Rose²⁵ hablando de los cuadros de Pollock:

"Son totales sólo en el sentido de que Pollock crea una superficie homogénea sin un sólo clímax y en el cual cada parte de la tela se acentúa con la misma intensidad."

Anton Ehrenzweig se expresa de forma muy similar a Rose al referirse al trabajo de Pollock:

"...se parece bastante a la absorción de la individualidad de un diseño textil en la uniforme seriación de la pieza de tela estampada. Nada tiene de extraño que la del diseño textil fuese la primera de las artes industriales que adoptó los efectos ópticos. Porque el diseño textil se plantea el mismo problema formal: cada motivo por separado ha de ser agradable en sí mismo, pero a la vez no debe destacarse nunca ni aislarse del más amplio efecto textural del conjunto".²⁶

Urbanas o rurales

Acotan el espacio interior de una manera especial, diferenciándose claramente las que son de origen nómada o de reciente sedentarización de las urbanas o las palaciegas. Este es uno de los aspectos por lo que son consideradas portadoras de un lenguaje. Las alfombras de origen nómada carecen de marco llegando sus dibujos hasta el borde de la pieza siguiendo un movimiento expansivo muy al estilo de los dibujos de Newman en los que el dibujo toma la totalidad del papel y podría aún extenderse por todos los lados. Rayas, rombos, diagonales son diseños típicos de los nómadas, diseños que se concatenan y se bastan a sí mismos. Hay ausencia de un centro, casi como si se tratara de una ausencia de autoridad a la que se debe someter el resto, por lo que los diseños que componen la pieza tienen todos el mismo valor, la misma importancia, pero tampoco se presentan como imprescindibles. Yuxtaposición de dibujos. Igualdad de valores. "...una superficie estructurada a base de elementos idénticos o muy parecidos que se repiten sin

variación apreciable desde un extremo al otro.....el pintor all-over hace que todos los elementos y todas las zonas del cuadro sean equivalentes en su acento y en su énfasis." Clement Greenberg.²⁷

El deseo de expansión nómada se traduce en estos dibujos que se suceden unos a otros y que casi desbordan los límites. La diferencia fundamental entre Excavation, por ejemplo, y una alfombra de las que me estoy refiriendo, tendríamos que buscarla más en la emoción, en el sentimiento que producen que en conceptos teóricos, pues ambas acotan y distribuyen el espacio de manera similar. La unidad está formada por la convivencia de las partes y el all-over se cumple en el diseño, sobre todo en la necesidad perentoria de expandirse en el espacio.

Barbara Rose: "La precisa delimitación del espacio superficial no satisfacía el ansia americana de una expresividad flamígera y extrovertida, su sentimiento de la presencia física y del movimiento."

Cuando se analiza la emoción como componente de la obra, vemos que la alfombra nómada trata de producir una serenidad y una protección en el espacio que acota. Rodeados de un territorio vacío y amplio, la necesidad de humanizar un punto en donde se aposentán y dotarlo de los máximos valores positivos, se convierte en su deseo, en su sentimiento, en su necesidad, por el contrario en Excavation las necesidades son muy otras. El aislamiento no es tanto físico como espiritual. En la soledad del desierto, la gente se apiña para dormir, para comer, para vivir. El contacto físico entre las personas es mucho más cercano, más corporal que entre nosotros. El aislamiento del que tanto hablan los pintores de Nueva York es casi un lamento del alma.

Morton Feldman con motivo de la exposición póstuma de Phillip Guston reflexiona sobre el paralelismo entre las alfombras y la obra de Guston, dándoles a éstas su verdadero valor como transmisoras de mensajes: "El más antiguo ejemplar de una alfombra Karakecili (zona de Bérghamo de principios del XVIII, mantiene intacto el diseño, con todos los detalles encaminados hacia ese final. Las versiones más tardías o las exportadas difuminan lo que originalmente fue una poderosa forma geométrica. En el caso de las alfombras originales, uno no piensa en "diseño" en sí mismo, sino más bien en una imagen tipo totem. El impacto que producen las últimas obras de Guston en esa exposición es que alrededor de ellas se percibe la maravillosa sensación de no haber sido aún copiadas por otros. Son como una cultura aislada de alfombras en su momento más álgido de desarrollo".²⁸ Las palabras de Feldman son interesantes porque refuerzan la idea que, conscientes o no, tuvieron muchos críticos al describir con términos textiles, cuadros y composiciones de los expresionistas abstractos y al mismo tiempo vislumbrar un lenguaje elaborado, original y creativo en obras textiles.

Si la primera característica, la ausencia de una direccionalidad decidida de antemano al crear la pieza, suponía una alternativa a uno de los supuestos en los que se basa el arte

tradicional europeo; la segunda, fragmento = fragmento = totalidad, se enfrenta al principio piramidal del arte occidental que somete cualquier elemento del cuadro a un tema único. La relación fondo-forma adquiere de esta manera otras posibilidades, desapareciendo en algunos casos este binomio y en la mayoría la ilusión, casi obligada en la pintura, de la tridimensionalidad apareciendo en un mismo plano las tres dimensiones. Nada de todo esto se aleja mucho de conceptos e ideas que se han barajado a lo largo del siglo y que éstos pintores (de Kooning y su "Excavation", Pollock y sus cosmogonías, Gottlieb y sus pintagramas, etc.) han recogido como tema de su trabajo y como cuestiones a resolver. Excavation (1950) no cambia su sentido porque cambie su dirección por muy lleno que esté de referencias reales. La ampliación y aislamiento de un fragmento elegido al azar se convierte en una réplica del cuadro completo, que puede convertirse, a su vez, en un fragmento de "otro posible cuadro" mucho más grande.

Las alfombras de origen urbano, pertenecientes a culturas más complejas, tienen una distribución del espacio mucho más estructurada. Una primera división del campo se organiza a través de un centro y marco que en las alfombras persas suelen tener mucha importancia. Muchas de ellas son florales y tienen elementos figurativos, con escenas de caza y representaciones de jardines-paraíso. Aún con una estructuración del espacio tan precisa y una densa profusión de dibujos, cumplen las características generales de las alfombras: la falta de direccionalidad y la autonomía del fragmento. Las alfombras persas son una traslación figurativa y feliz de las angustiadas cosmogonías de Pollock.

Gran Formato

Principalmente debido a su utilización son de gran formato y quizá por razones técnicas impuestas por el telar tienen unas dimensiones marcadamente rectangulares. (El formato rectangular es característico de la tradición musulmana, pero según Oleg Grabar ello es debido a la influencia de los tejidos y las alfombras).²⁹ Salvo en las alfombras de oración que son de uso individual, la obligación de dar cabida a muchas personas a la vez y la ubicación en el suelo hace que las dimensiones parezcan más pequeñas, al contrario de lo que ocurre en la pared, y crea la necesidad de un gran formato que "abarque", no ya al espectador sino a los usuarios. Debido a sus grandes dimensiones y al hecho de ser pisada, los dibujos y los colores rodean a las personas y hacen que "ocupe toda la conciencia en el momento de contemplarla".

Barbara Rose : "Crear una imagen tan grande que abarcara todo el campo de visión del espectador y que, además, ocupara toda su conciencia en el momento de contemplarla."

Las alfombras poseen peculiaridades que voy a mencionar a continuación, aunque la relación de éstas con lo que estamos tratando, no es tan directa. Se refieren a su material y técnica.

Material y técnica

En cuanto a la técnica decir que están hechas con nudos en un telar de alto lizo. Se denominan: "Nudo persa", que es el que mayor densidad de nudos tiene por centímetros cuadrados. Posibilita los más sutiles diseños; "nudo turco" que es el empleado más extensamente por ser más rápido y sencillo. Ha dado los bellos ejemplares de alfombras del turquestán y caucasianas. El nudo turco está claramente destinado a los dibujos más geometrizados, al contrario del persa que permite con mayor perfección los dibujos en curvas y toda posibilidad de figuraciones, así están hechas las alfombras florales y los complicados arabescos persas. "Nudo español" y "nudo bereber" que están en franco desuso.

La calidad de la técnica es parte fundamental de una alfombra aunque no todas las alfombras de alta calidad son las más creativas pues en zonas rurales se encuentran algunos torpes ejemplos, quizá por ser la tejedora muy joven, pero que son muy bellos y expresivos. No obstante la conjunción calidad y creatividad redundan en la mejora del producto final. En el caso de las alfombras esto está relacionado especialmente con los tintes y los colores.

Thomas Hess: "Cuando Meyer Schapiro visitó la exposición de Newman en la French & Co., lo primero que le impresionó fue la técnica ("the craft"), qué bellamente hecha estaba cada pintura, qué recta estaba la línea justo en el lugar que debía estar, y movida exactamente en el punto correcto y con la correcta frecuencia; con que perfección se habían elegido y aplicado los colores; la perfección con que el artista había hecho las esquinas. Y cuando Newman habla de pintura, habla de técnica ("the craft"): cómo conseguir un formato que acepte envolvernos; cómo extenderse..."³⁰

La calidad de la técnica siempre ha sido una preocupación elemental para todo pintor, ya que de ello depende el resultado final y la duración de la obra, pero la continua insistencia en el "craft" que todos ellos comparten quizá no venga tanto dada por la introducción de nuevas técnicas, ya que en este aspecto se habían hecho cambios más radicales no muchos años antes, sino por influencia del utilitarismo americano y de la ética puritana del trabajo.³¹ Había una resistencia americana a la autonomía del arte, respaldado desde el lado contrario por pensadores a lo Duchamp para el que el único arte que había dado Norteamérica eran sus cañerías y puentes. Están en un país de grandes movimientos migratorios de reciente colonización, donde el "craft" no depende de núcleos artesanos sino que está hecho mayoritariamente para el propio consumo inmediato en las grandes extensiones vírgenes recién conquistadas y adaptadas rápidamente a las nuevas necesidades. Se improvisaban herrerías, carpinterías para cubrir las carencias impuestas por el aislamiento. También tienen mucha fuerza las corrientes religiosas que potencian la artesanía como ética del trabajo, del uso y contra el consumo. Los "quilts" (edredones, mantas hechas con retales desechados), herencia de las caravanas, creados

bajo una extrema necesidad son un exponente extraordinario de austera creatividad y una de las muestras de arte popular norteamericano más apreciadas.

Los diseños de los "quilts" hechos por una secta mormona son objeto de un intenso coleccionismo por su depurado diseño y su profundo sentido del color. Por sus colores estarían emparentados con los cuadros de Rothko y Newman, por sus dibujos, cuando emplean tonalidades apagadas, uno pensaría que está delante de algún Reinhardt. Son muy conocidos y apreciados en los EE.UU., por el contrario esta secta desconoce cuanto le rodea por tener prohibida la comunicación, la electricidad, los entretenimientos, etc.

Entre los tejidos y las alfombras hay diferencias fundamentales. Una de ellas se refiere al diseño, mucho más austero y mucho más geometrizado el de los tejidos, con la excepción de los tejidos coptos y algunos peruanos llenos de figuras y animales. No menciono a los tapices gobelinos y en general al resto de los tapices europeos, de los que España tiene excelentes piezas, porque me centro en los tejidos provenientes de culturas con un elevado lenguaje textil, no como ocurre en Europa con la casi totalidad de los tejidos que son dependientes visual y conceptualmente de la pintura. Otra de las diferencias entre los tejidos y las alfombras viene dada por el distinto cometido que cumplen. La alfombra siempre será una pieza destinada al suelo, por lujo o por necesidad y los tejidos se usarán en la indumentaria, paredes, aberturas (cortinas), etc. y en general su visión será vertical.

(Otra diferencia estriba en la calidad y cantidad de lana a emplear, siendo muchísimo mayor en el caso de las alfombras. Como son sociedades donde el valor de los materiales tiene más importancia que la del trabajo empleado, la abundancia de lana utilizada en las alfombras muestra una sociedad de ricos rebaños o bien una sociedad de una mayor complejidad social. La lana como material tiene verdaderas cualidades -algunas de las alfombras más refinadas y de más valor están hechas con seda, pero no es lo usual-. Estas cualidades son: facilitar el aislamiento, la absorción de la humedad y el rechazar las partículas externas (impide la penetración de la suciedad) que la hacen idónea para cubrir las necesidades de protección para las que se destina, pero también su ductilidad a los dibujos, su capacidad de admitir el tinte le prestan grandes posibilidades de expresión.

El nudo como técnica empleada en las alfombras protege la fibra ya que el roce originado por el uso no se hace sobre el hilo que se rompería fácilmente, sino sobre extensas zonas donde la hebra abierta soporta mucho más el desgaste.)

El género de vida del creador también deja sus huellas y posiblemente las más profundas en cuanto a su expresión.

Color

Nos queda, por último, hablar del color. La diferencia fundamental es que en la pintura el color se consigue posando el pigmento encima de la tela y en las fibras textiles hay un proceso de integración del colorante que pasa a formar parte intrínseca de la materia. El tinte confiere una sensación de color especial, de gran belleza.

Pintar sobre la tela sin imprimir, sin preparación fue una de las innovaciones técnicas de algunos pintores de Nueva York. Este procedimiento hace que la tela absorba el color transmitiendo una sensación característica de los tintes. Se da en la pintura de Rothko³², en Gottlieb quien conseguía zonas acuareladas o tintadas con esponjas de uso doméstico, pero quien profundizaría en esta técnica, que se impondría más adelante en muchos jóvenes, fue Helen Frankenthaler con sus extensas superficies acuareladas. Para Greenberg este proceso de teñido significó "una reacción contra la forma, contra la luz y la sombra en favor del color", así "la tela, estando impregnada con pintura en sí, color en sí mismo, como género teñido y la trama forman parte del color".³³

Las características de las alfombras determinan unas condiciones propicias para crear una expresividad genuina, original separada radicalmente del concepto de arte que se ha dado en occidente que está menos vinculado a una utilidad inmediata, con grandes connotaciones religiosas e ideológicas y especialmente dirigido a la pared.

La alfombra es uno de los objetos culturales más importantes del mundo tanto por el uso extensivo, a lo largo de cientos de años, que de ella se ha hecho en muchos países como por ser uno de los objetos que más ha viajado, que más comercio ha tenido aunque en esa profunda aceptación que tiene en culturas ajenas a su manufactura, trasmute algunas de sus cualidades, perdiendo parte de su esencialidad y adquiriendo valores asociados tradicionalmente con los objetos del Oriente, transmisores de un cierto exotismo, misterio y lujo.

El por qué la alfombra se ha desarrollado de esa manera exclusiva y profunda en algunas culturas y en otras en absoluto, es un tema complejo cercano quizá a la antropología por lo que se escapa de nuestras pretensiones, pero es un fenómeno a tener en cuenta al estudiar este tema o al profundizar sobre el arte islámico. En lo que a nosotros nos atañe no se puede perder de vista lo profundamente grabados que están en nuestro subconsciente sus dibujos, sus colores y su sortilegio. El hechizo profundo de la alfombra voladora y las referencias que para todos nosotros tiene su círculo mágico. Son sensaciones que han entrado dentro nuestro en la infancia y no nos han abandonado.

Nada invita a pensar que no fuera la lucha por liberar al cuadro de las ataduras que un arte vinculado a la representación le imponía y nada invita a pensar que no fuera la propia evolución-ruptura, que se había estado haciendo desde el Impresionismo, lo que regía los estilos, pero lo cierto es que, buscado o encontrado, el camino seguido se

parecía muchísimo a otros ya conocidos, recuerda soluciones artísticas dadas por otros pueblos y por otras artes. Buscada o encontrada la clave ya había sido descifrada hacía siglos de una manera rotunda y plena.

Desde principios de siglo, la intuición unánime fue que el arte de los "otros", el primitivo, proponía soluciones estilísticas distintas porque vivía la realidad de manera distinta y el primitivismo se relacionó falsamente con lo natural. A finales del diecinueve y a principios del veinte, en esos momentos de profundos cambios sociales e ideológicos, el arte tradicional, el establecido se ahogó en la artificiosidad de su hacer y los artistas más inquietos rastrearon vías por las que encaminar su trabajo. Una de ellas fue el encuentro con el arte "primitivo" en busca de una espontaneidad, de una libertad de la que carecían. El hallazgo más espectacular fue el del arte negro, con esas esculturas que trasmitían horror, miedo, belleza y serenidad. Picasso, el más espectacular de los pintores, fue su abanderado. Pero soterradamente de la mano de Matisse, de Paul Klee vino el interés no ya por el arte de los otros sino por el otro arte, el arte decorativo, el ornamental. Acceder a sus principios era mucho más complicado, pues nada de esa expresión inmediata cargada de sentimiento que muchos pintores buscaban en el arte primitivo, se encontraba ahí. Era un lenguaje hermético, potente, de muy elaborada realización. Era un arte que pertenecía a una poderosa civilización que había tenido en jaque durante siglos a la occidental y en esta lucha había forjado gran parte de sus características. Una civilización que quizá estaba más próxima a la nuestra que podía estarlo una tribu africana, pero que visual y artísticamente era casi su contraria.

Matisse con sus espacios planos llenos de arabescos y sus llamativos colores. Paul Klee con sus geometrías libres y con una comprensión de los tejidos muy profunda supo intuir las posibilidades de los materiales textiles, su estructura, sus característicos diseños y empleó toda esta comprensión en su propio trabajo, en sus cuadros.

Los intentos de Sonia Delaunay, de Popova tenían otras referencias. El interés por lo que ocurría en el lienzo estaba mediatizado por la resolución de un arte que no evadiera lo utilitario y que se deslizara por todos los aspectos de la vida. Curiosamente los Delaunay llegaron a un punto muy cercano a Klee incluso a Kandinsky, al que influyeron, desde presupuestos claramente decorativos de influencia textil, no por ello dejaban de estar centrados en el lenguaje pictórico.

El hilo conductor para hablar de los Expresionistas Abstractos ha sido la alfombra, veamos qué ocurre dando la vuelta a este razonamiento y centrándonos en las características de la Escuela de Nueva York que repiten todos los manuales de arte. Características y definiciones que fueron protestadas más o menos airadamente por muchos de ellos al sentirse incluidos en unas definiciones con las que no se sentían identificados y que, a decir verdad, no todos cumplían. Sobre todo hay una fuerte diferencia entre los artistas

gestuales, como pueda ser Pollock, de Kooning, Kline y los pintores del "campo de color". Rothko, Newman y Still estarían incluidos en esta segunda definición.

Estos son los puntos en los que coinciden los manuales:

- 1- Etapa biomórfica
- 2- Gran formato
- 3- Forma abierta
- 4- Composición total o all-over
- 5- Lo no-relacional

Me voy a referir a estos puntos de manera somera, pues este periodo está sobradamente estudiado y explicado en cualquier manual de arte. Lo haré en relación al tema que nos ocupa.

Etapa biomórfica

A medida que el proceso de trabajo de cada uno de los componentes de la Escuela de Nueva York se desarrollaba, crecieron las diferencias, pero esta primera etapa, la llamada biomórfica, fue común a todos ellos. Fue el inicio pictórico, concreto y real del que partieron. El cubismo siempre estuvo presente como reflexión teórica, conclusión histórica, pero también era una amenaza a su propia libertad artística por lo determinante que había sido la práctica cubista, pues si bien abría un camino de reflexión, posiblemente de los más importantes del siglo, en la práctica el periodo cubista se repite a si mismo continuamente, además los cuadros cubistas tampoco tienen el nivel emocional directo que ellos necesitaban. Tienen un componente demasiado repetitivo y pocos riesgos una vez marcadas sus coordenadas. Demasiado frío para unos jóvenes emocionalmente muy cercanos a un romanticismo tardío con una necesidad de expresión desmesurada.

Un pintor tiene que resolver de una manera práctica sus deseos, es decir decidir material y concretamente la ejecución de su idea, comprar unos materiales y usarlos, por eso mismo, si bien la aspiración estaba fijada en el cubismo (ideal recordado con firmeza por los críticos, con violencia por Greenberg), la posibilidad real llegó de manos del surrealismo, movimiento que, casi como si de un comodín se tratara, les dio una manera de hacer, les facilitó unos motivos por los que llenar el pincel de pintura y empezar a pintar. Les proporcionó una gran soltura ante el lienzo y les confirmó la atracción que para ellos tenía el tema.

La historia siempre logra convencer de la inevitabilidad de lo pasado, por lo que lo ocurrido se impone ante nuestros ojos como camino ineludible sobre las opciones desechadas que en un momento parecieron posibles. La cuestión de si el surrealismo fue

una elección o un encuentro, no importa tanto como el seguir su rastro. Una opción cultural, el cubismo, no les hubiera llevado de una manera tan contundente al gran formato o al horror-vacui (all-over) de sus cuadros, pero el surrealismo es casi como una abstracción de la biología o como la propia vida que llena todo el espacio sin vacíos y sin acotaciones.

También las alfombras acotando el espacio, lo abren. Las geométricas y repetitivas expanden sus motivos en cualquier dirección interiormente más allá de sus propias medidas y las más figurativas representan jardines ideales donde las flores y los ramajes configuran un universo.

Si se piensa en la historia que ellos retomaron, la historia del arte europeo, son una de las últimas vanguardias, pero al lograr trasladarla a los EE.UU. se convirtieron en los pioneros de esta nueva situación con todas sus consecuencias. Como continuadores de las primeras vanguardias no alcanzaron la sagacidad, la inteligencia y la radicalidad que ellas habían logrado, pero, simplificando al máximo los elementos heredados, (sólo hay que pensar en Newman, de Reinhard, del mismo Pollock), encontraron un camino para ellos mismos y para los que habían de venir. En su calidad de pioneros tuvieron la vitalidad necesaria para abrir vías genuinamente americanas cada vez más alejadas de las vanguardias europeas.

La etapa biomórfica les llenó los cuadros de mitos, de dibujos relacionados con el nacimiento (la creación), el crecimiento, de formas cercanas a la biología, a la vida. Así Rothko buscaba "un ideal que abarcara la totalidad del drama humano". Newman en el prólogo a una exposición de Theodorodo Stamos: (las ideografías de Stamos) "...capturan el momento de afinidad totémica con la roca y la seta, el cangrejo y el alga...Stamos es capaz de captar no sólo el brillo del objeto con todo su esplendor, sino su vida interior con todas las connotaciones dramáticas de terror y misterio."

Las alfombras con motivos figurativos pretenden ser "totales" dando especial énfasis al concepto de totalidad, en un sentido ideal o no imitativo más que en un sentido realista o descriptivo de lo que carecen por completo. Es el concepto de la flor, el concepto de jardín lo que se plasma, apartándolo de cualquier imitación de la realidad. Se prescinde de cualquier rasgo individualizador, de la perspectiva, de la luz, así nunca sabemos si las escenas pertenecen a algún momento del día o de la noche. Los colores están cargados de significado al establecerse de antemano unos colores arbitrarios que se imponen a la escena. En las reuniones de "Los Temas del artista" se hablaba de conseguir que el dibujo no fuera descriptivo.

La diferencia fundamental entre los dibujos de una alfombra figurativa y los cuadros biomórficos, dado por sentado que ambos buscan una realidad no imitativa ni descriptiva sino más bien un concepto que trasmite o la "vida interior" de la que hablaba Newman o un ideal deseado en los jardines persas, es el énfasis dado al receptor de la obra,

en el caso de las alfombras o bien el énfasis puesto en el pensamiento y sentimiento del artífice, del artista, en el caso de los cuadros. Las alfombras son un producto de encargo o como mucho un producto que debe tener una venta asegurada por lo que desde fuera se marcan las pautas, por el contrario, el artista en la época moderna, abandonado a su destino y a su suerte, se convierte en un "artista solitario" que dicta su propio arte.

Si los dos expresan un concepto, ¿cuál es la diferencia entre ambos?. La alfombra crea un espacio protector, por lo tanto nos llenará de serenidad, proyectará los deseos y plasmará un mundo ideal donde el hombre merece vivir. Los cuadros expresionistas pretender ser "realistas", no en el sentido figurativo del término, no describiendo la realidad que les rodea, sino transmitiendo la realidad compleja del mundo contemporáneo, realidad que, después de largos años de esperanzas puestas en el socialismo, la guerra y el comportamiento de la Unión Soviética han hecho imposible. La desilusión colectiva ha dejado el paso a una angustia personal centrada en los intereses individuales. Salvarse uno mismo, salvarse Nueva York y salvarse los EE.UU. era el futuro. El triunfo y el fracaso son ambos posibles y los cuadros reflejarán esta tensión. Pero el arte, como creación, trasciende siempre sus premisas inmediatas y las "madonas" ya no son madonas y los reyes ya no son reyes y las manzanas ya no son manzanas, de esta manera esa realidad de angustia llena de contradicciones en la que estaban inmersos, fue pintada sólo en parte y los temas específicos del arte se impusieron. Tenían que encontrar una respuesta concreta a la disolución de la figuración, a la composición, a la superficie del cuadro y habían de encontrar un estilo personal y reconocible para llevar estas tareas a cabo. El biomorfismo desapareció como etapa de aprendizaje y aparecieron los cuadros de plenitud "como una cultura aislada de alfombras en su momento más álgido de desarrollo".

París había sido tomada, más tarde liberada y ahora ya estaba vencida.

Gran Formato

Desde los grandes trípticos góticos, prácticamente la mayoría de los artistas de todas las épocas han pintado grandes formatos, pero la insistencia, la perseverancia y el énfasis que ellos dan al tamaño es lo que hace que aparezca como nuevo.

La elección de estos formatos como necesidad ideológica, la reafirmación de éste como si del propio contenido se tratara, fue un tema en sí mismo, se consideró una parte importante del "subject matter".

Esta cuestión ha sido muy estudiada y las explicaciones que se han dado ya han sido totalmente aceptadas. Algunas son psicológicas, otras sociológicas, como la de pintar a una escala que se correspondiera con la ciudad, Nueva York, con un país, los EE.UU.

con grandes extensiones de naturaleza todavía virgen; también se alegan consideraciones muy cercanas a la idea de lo "sublime", idea recurrente en todos ellos.

En la actitud del arte como vida con un cierto misticismo y en la elección del gran formato está latente el sentimiento de paisaje como fuerza de la Naturaleza que les conecta con un paisaje romántico, íntimo, "sublime. El mismo Newman participó en un simposium que trató de este tema y escribió un artículo: "The Sublime Is Now".³⁴ La relación formato-paisaje-romanticismo está extensamente tratado por numerosos autores, especialmente Robert Roseblum en "La pintura moderna y la tradición del Romanticismo".³⁵

Otra de las razones que se alegan está relacionada con el rechazo a un arte burgués, lleno de pequeños y medianos formatos con los que llenar las paredes de una burguesía deseosa de mostrar a través del arte, su poder y su dinero. El haber pertenecido una gran parte de ellos al programa de la W.P.A. y el contacto con los muralistas mejicanos les había hecho posible la creencia en el arte social, destinado a lugares públicos, un arte para grandes espacios, un arte mural, no de caballete.

Por mucho que se pueda llegar a pensar en las grandes dimensiones de cuadros antiguos, la determinación con la que llevaron a cabo su propia elección aporta una cierta originalidad y les dio una extensa libertad. El formato crea una gran distancia (tema cuidadosamente olvidado que hace meditar sobre el poder y los intereses) entre ellos y Paul Klee, pintor europeo que posiblemente ya había pintado mucho antes todos los temas, con todas las características y con todas las posibilidades que más tarde desarrolló la Escuela de Nueva York, sólo que a pequeño formato. Paul Klee fue como pintor mucho más libre y menos mediatizado al que no le importó que se trasluciera sus conexiones con el "otro" arte, ya fuera el popular, el oriental o el textil.

La clave más precisa la dieron ellos tanto verbalmente como en sus escritos. Sus manifestaciones fueron muy parecidas, casi repetían las mismas palabras y las mismas frases. Se han oído hasta la saciedad y yo misma las menciono en varios apartados de este trabajo, así es que en este momento lo simplificaré por la sencillez de su comprensión. La siguiente frase de Rothko es la que mejor lo resume: "Pero al pintar un cuadro de grandes dimensiones, tú estás en él.". En realidad es un verdadero manifiesto que demanda para el arte una totalidad pocas veces reclamada con esa contundencia y al mismo tiempo una participación activa por parte del espectador en el momento de la contemplación. Declara el arte como vida confirmando la opción-vida, ya tomada en la etapa biomórfica, frente al arte como cultura. Barbara Rose lo expresa de una manera más suave, pero no menos clara: "Crear una imagen tan grande que abarcara todo el campo de visión del espectador y que, además, ocupara toda su conciencia en el momento de contemplarla, se convirtió en una aspiración general de los artistas de la gene-

ración de Rothko, deseosos de hacer del arte una experiencia total, tan comprometedora y tan real como la vida misma."

Hay otras palabras de Barbara Rose, como siempre muy acertadas, que se refieren a los cuadros de Pollock y que me parece apropiado traerlas en estos momentos con respecto a este tema porque introducen un matiz menos evidente, pero más certero; son las siguientes: "...un nuevo tamaño más próximo del mural del antiguo arte decorativo que del tamaño más íntimo de la pintura de caballete.". Son palabras que sin contradecir las de Rothko, aportan un matiz mucho más objetivo. Las palabras de Rothko, como casi la de todos ellos, (en este aspecto la sagacidad de Guston es siempre refrescante), no deja de tener un punto grandilocuente, al pretender para sus cuadros un misticismo exento de contaminaciones. El apartarse del "burgués pequeño formato" (no creo en absoluto que ellos pusieran en duda que grandes hitos de la historia del arte tienen esas dimensiones) para buscar entrar en un cuadro que te envolviera, curiosamente, los acercó a un arte tan lejano como pudiera ser el islámico, que cubriendo las paredes de estuco, envolvían al espectador o como una alfombra que te incorpora a su espacio, "te envuelve y te abraza". En palabras del mismo Rothko, "No es algo que pueda uno dominar". Una alfombra por su formato, ubicación y temática tampoco es algo que uno pueda dominar, es algo que no se abarca con una mirada...

Una "jaima"³⁶ está compuesta de tejidos estrechos y muy largos, de ricos dibujos a base franjas muy trabajadas que forman las paredes, la entrada, los sujeta-vientos, las divisiones interiores y las juntas del techo. El suelo se cubre totalmente de alfombras de muchos colores y complicados diseños.

Los interiores de las mezquitas, casas señoriales y edificios de interés del arte islámico están cubiertos en su totalidad de estuco, mosaicos, mocárabes y artesonados profusamente trabajados. Según algunos autores la plenitud en el decorado es una reminiscencia de la tienda nómada. Quizá sea la idea de mural llevada a sus últimas consecuencias. La más radical.

Forma Abierta

En los locales del Greenwich se gestaron propuestas y se reflexionaba continuamente sobre las posibilidades de cada uno de ellos.

Cuenta Krasner que en una de esas reuniones en las que hablaban y hablaban sobre arte y en las que la búsqueda de soluciones a su propio camino les llevaba hasta al amanecer, decidieron dejar las pinturas inacabadas para que se manifestara un estado fluido de "devenir". Este como tantos otros recuerdos llenos de nostalgia reflejan un fuerte desconcierto juvenil no exento de inspiración. Como si de pandilla de adolescentes se

tratara, sus encuentros, ávidos de futuro, estaban llenos de intuiciones que, más tarde, plasmaron en sus pinturas.

Crear estados fluidos de devenir se hizo patente en la "forma abierta" que fue posible gracias a la preocupación por "el más allá de los límites". Los cuadros crecían hasta que el espectador perdía la noción de sus límites que la "forma abierta" conseguía acrecentar conceptualmente.

"En la tradición puramente nómada, dominaban las líneas diagonales y paralelas sin organización alrededor de un tema central sin un borde bien definido."

La idea de la gran escala relacionándola con este concepto adquiere un depurado sentido porque implica una fuerte toma de conciencia sobre un tema esencial en la pintura. Newman lo define claramente con respecto a su obra "Abismo euclidiano" de 1946-1947: "La primera de mis pinturas que llegué hasta el borde y no me caí.". Clyfford Still con la dureza que le caracteriza, redundando en esta misma idea: "Ser detenido por el borde de un marco era intolerable, una prisión euclidiana, era ser aniquilado, repudiadas sus implicaciones autoritarias sin disolver la integridad y la idea de uno en material y manierismo." Todos los otros razonamientos sobre la necesidad de ampliar el formato son mucho menos profundos.

La interrelación y coherencia en el planteamiento hace que éste pueda llevarse a cabo. No sólo se han ampliado las medidas, sino también el contenido se expande más allá de estas medidas. Lo pintado no acaba en esos límites sino que se extiende ante nuestros ojos más allá de los bordes a consecuencia de las características de su propio dibujo. Es el estado fluido de "devenir", la "forma abierta".

La que conocemos por alfombra persa ha desarrollado un potente marco y un importante centro, características comunes a todas las alfombras urbanas y palaciegas, por lo que, olvidémonos de la alfombra persa de las Mil y una Noche y pensemos en esos diseños hechos en las montañas, diseños que se abren a todas las direcciones y que se expanden por todos los lados. Los tejidos son pensados como algo ilimitado.

Recuerdo un viaje por la llanura del Tensif, en el corazón de Marruecos. Acompañaba a Bert Flint³⁷ en la compra de tejidos de reciente fabricación. El motivo principal era conocer la vitalidad y creatividad actual de la zona. Recorrimos muchas aldeas y compré muchas piezas. En uno de los lugares, nos detuvimos en la casa de una mujer bastante apreciada en la zona por su trabajo. Nos extendió en el suelo unas mantas, una de las cuales nos entusiasmó. Bert Flint en parte porque así lo creyó y en parte por alargar una conversación que posibilitara el descubrir pensamientos de la tejedora, comentó que la composición estaba un poco desequilibrada por el dibujo de uno de los extremos. Estábamos sentados en el suelo al estilo árabe cuando la mujer se levantó y sin que la suavidad de sus gestos delatara ninguna emoción, el tejido fue cortado sin remisión y

con tanta rapidez que, consternados, no supimos evitarlo. Su acto fue tan conciso, tan escueto que nos embargó por completo y no pudimos, ni en aquel momento ni en posteriores conversaciones, pensar nada más que habíamos sido testigos de la confirmación de su creatividad al mostrarnos su recién mutilado diseño todavía vivo. Este hecho lo he recordado muchas veces cuando veo las fotos de Pollock pintando en el suelo las telas aún sin medidas, dispuestas a ser recortadas según el bastidor. También me viene a la memoria cuando intento definir en qué consiste la "forma abierta".

Composición total o all-over

Oleg Grabar en su libro sobre la Alhambra³⁸ afirma que en la decoración de sus interiores hay "un intento mucho más positivo de dar significación a todas las partes de la superficie." que un sentido de "horror vacui". ¿No diríamos lo mismo con respecto a los cuadros de Marc Tobey, de Pollock, de "Excavation", de Walker Tomlin, especialmente y por extensión de alguno más?, ¿no se corresponde la definición de Grabar exactamente con la que podríamos dar a la "composición total" o all-over?.

Empezó Mark Tobey cubriendo totalmente la tela de pequeños dibujos blancos formando un entramado de líneas indiferenciadas unas de otras, casi inmediatamente Pollock logró que sus grandes cuadros consiguieran esa misma sensación all-over que tenían los de Tobey, pero con una fuerza y contundencia que sobrepasaron los de cualquiera de sus compañeros. Esta especie de horror-vacui contemporáneo fue practicado por todos ellos en su intento de trabajar en la superficie del cuadro confirmando de este modo la esencialidad de la pintura.

La sagacidad de Clement Greenberg supo delimitar muy bien esta característica: "...el pintor all-over hace que todos los elementos y todas las zonas del cuadro sean equivalentes en su acento y en su énfasis." "No se trata de amontonar y apiñar, sino de intensificación y economía, cada centímetro cuadrado de superficie recibe una carga máxima con un coste mínimo de medios físicos.", frase que se corresponde casi textualmente con la que hace Grabar al definir el interior de la Alhambra.

En los cuadros all-over no hay fondo donde descansen las formas al conseguir que todo tuviera la misma importancia. No hay un momento privilegiado, todo lo que hay en el cuadro vale lo mismo. Se consigue pictóricamente el sueño de la igualdad, que convierte el comunismo de los surrealistas en una vanalidad. Uno de los mayores logros fue la unificación del dibujo y la pintura, en la más original distribución del espacio de la tela. No hay zonas privilegiadas, cualquier fragmento habla del todo y participa como un microcosmos de la totalidad. Igual que una alfombra que, figurativa o geométrica, cuando te sumerges en ella, lo haces en una especie de caos casi cósmico, totalmente tramado de dibujo.

En la etapa biomórfica ya encontramos un tremendo "horror-vacui" que ha podido llegar de la mano de los "primitivos", es fácil verlo en los pictogramas de Gottlieb. A finales de los 40 hay todavía tanto por hacer que no va a quedar ni una pequeña parte del cuadro sin respirar porque van a ser el propio de Kooning o Pollock los que van a transmitirle su respiración. Todo pequeño centímetro de sus enormes cuadros debe quedar bajo control de sus expresivos y libres trazos. La soltura estará en la acción de pintar no en el cuadro que quedará todo controlado, incluso en el caso de Pollock recogido en sus "redes" y sus líneas completamente "entrelazadas" como sugiere Barbara Rose. Redes y entrelazados son dos palabras que hablan de técnicas que inician estructuras. Las formas simples llenan totalmente el espacio rompiendo la tradición de forma-fondo en favor de soluciones espaciales que ya han sido dadas en otras culturas, incluyendo la cultura popular.

Hay una extensa terminología textil en los comentarios críticos sobre el trabajo de Pollock. Ovillo, hilo, entramado, redes, tejido, etc. son palabras con la que describen sus trabajo, aunque nunca tomen conciencia de la profunda similitud conceptual que subyace en estas referencias, más bien se menciona una simbología captada, aunque no aceptada.

No-relacional

Es una resolución temática planteada por muchos de ellos y especialmente por Barnett Newman que la va a llevar a cabo con toda su fuerza. No todos se van a sentir atraídos por esta característica, porque porta en su seno determinaciones compositivas muy profundas. Por ejemplo Franz Kline se rebela: "Hay formas que para mí son figurativas y si se desarrollan en una imagen figurativa no me parece nada mal... No me parece que toda cosa haya de ser completamente no asociativa."³⁹ Es interesante el comentario de Kline porque muestra las diferencias de criterio que mantenían los expresionistas abstractos cuya cohesión interna, mal que le pesara al sentido de individualidad de alguno de ellos, al estar dirigida a un ideal común, posibilitaba la no adherencia a alguna de las partes de la totalidad. Son un grupo compacto que investiga la misma parcela que se ha roto en un complicado puzzle siempre inacabado porque siempre está incompleto, especializado en el sentido de la vista idealizada y simbólica.

Lo no-relacional es una propuesta totalmente innovadora y marca una apertura que será posteriormente objeto de estudio por parte del minimal, del arte seriado, etc. Es de una radicalidad extrema.

Reafirma plenamente la autonomía del fragmento pues éste participa de las mismas cualidades de la totalidad y ésta a su vez no está sometida ni mediatizada a ninguno de ellos en concreto. Vuelve a aparecer la yuxtaposición de valores y la totalidad tiene un sentido de unidad no de suma de partes. Newman lo razona muy bien al definir su dibu-

jo: "Espero haber contribuido en una manera nueva de ver el dibujo. En vez del uso de las líneas, en vez de hacer formas o marcar espacios, mi dibujo declara el espacio. En vez de trabajar con partes del espacio, trabajo con la totalidad del espacio." A pesar de haber hecho mención de esta cita en otro capítulo, no me importa redundar en ella por lo emblemática y lo finamente que traduce la idea.

El tema se diluye (Rothko) o se extiende (Newman) por la totalidad de la superficie del cuadro, suprimiendo los momentos preferentes. Es otro de los caminos para conseguir un dibujo no descriptivo. Lo no-asociativo se desentiende de una manera radical y absoluta del surrealismo llegando al punto extremo del camino emprendido por la abstracción más pura, vaciada de recuerdos.

Lo no-relacional les posibilita trabajar sin bocetos, sin dibujos ni esquemas, directamente, sin que nada se oponga o se resista al impulso interno de su acción inmediata, el que liberara su expresión y sus sentimientos.

Los tejidos, las alfombras hechos en telar son muy lentos. Una pieza puede tardar en hacerse mucho tiempo aún contando con el oficio y la pericia de la creadora. La tela va desapareciendo de la vista a medida que crece, pues se enrolla muy a menudo para facilitar el trabajo. Si ésta es grande, la mujer sólo va a contar con su memoria y con su intuición para seguir el diseño ya que en zonas rurales no se trabaja con dibujo previo. Se retiene lo esencial, la totalidad, ya que la imagen concreta de un fragmento puede resultar engañosa una vez se pierde su visión. Cualquier dibujo tiene que tener autonomía y vida propia para no tener que ser compensado ni explicado posteriormente." En vez de trabajar con partes del espacio, (la tejedora) trabaja con la totalidad del espacio. El tejido declara la totalidad del espacio."

BAGDAD-NUEVA YORK

Características culturales afines entre el primitivo arte Islámico y la Escuela de Nueva York. Las citas en cursiva corresponden al libro de Oleg Grabar, "La formación del arte islámico."⁴⁰ Las citas han sido tomadas siguiendo el orden del libro por lo que los comentarios son, cronológicamente, dispersos.

A medida que la conquista árabe se extendía, el arte que se desarrollaba en sus territorios iba tomando caracteres propios que lo diferenciaron, prontamente, del de las importantes civilizaciones que le habían precedido y del de las de sus coetáneos, hasta conseguir un lenguaje reconociblemente islámico, convirtiéndose en una de las opciones artísticas más opuestas a la de occidente. El Islam creó un lenguaje distinto para decir cosas distintas.

Su especial estilo ha sido la causa de que, en este siglo en el que el arte occidental se ha acercado sistemáticamente al arte de otras culturas, el arte islámico haya sido uno de los más incomprensidos y criticados. Como su definición del arte es diametralmente opuesta a la nuestra, esto acarrea que se produzcan un sinnúmero de malentendidos cuando nos acercamos a sus formas desde nuestra visión y en especial desde nuestra comprensión de la geometría, del arabesco y de la ornamentación. Por suerte, personas tan sensibles como Oleg Grabar se han hecho cargo de estudiar esta cuestión y de transmitirnos sus pensamientos.

El propio Newman, cuando da unas breves explicaciones de algunos de los títulos de sus cuadros, confirma esta incomprensión al decirnos concretamente de "Pagan Void"(1946): "Los paganos son los musulmanes y su "puro arte abstracto" está vacío de significado y de valor." También sus ataques a Mondrian y al arte geométrico los extiende al "arte Musulmán, que insiste en eliminar las formas antropomórficas. Ambos fanatismos, que luchan por una pureza abstracta, fuerza al arte a convertirse en un mero arabesco."⁴¹, pero de esto hablaremos un poco más adelante.

Partiendo de la idea general de que todo arte contemporáneo tiene sus "primitivos", Newman al mencionar en sus artículos los "sueños" del arte contemporáneo en relación con estos "primitivos", relaciona a Picasso y el arte negro, al surrealismo y el arte de los mares del Sur, a Matisse y el arte oriental, etc., es decir intenta plasmar la utopía del arte "primitivo". Me sorprende descubrir que en sus escritos el arte primitivo islámico nunca esté presente en estos términos, porque curiosamente, cuando veo las obras del primitivo Islam, leo sus características y después miro los cuadros de los pintores de la Escuela de Nueva York y leo sobre ellos, frases enteras se me trastocan y no me acuerdo si se refieren al primitivo arte islámico o hablan de los pintores del Expresionismo Abstracto porque cuál no es mi sorpresa al descubrir no sólo semejanzas visuales entre abstraccio-

nes eminentemente islámicas como son las que surgen de los diseños textiles y muchos cuadros de estos pintores sino también al encontrar enormes similitudes en los conceptos que se barajan al estudiar ambos movimientos.

Las citas que van a dar soporte a este capítulo son de "La formación del arte islámico", de Oleg Grabar, libro didáctico y elemental sobre este periodo, del que tan sólo he extraído conceptos generales sobre la historia social y el desarrollo de la abstracción en los primerísimos años de conquista y consolidación del extenso mundo árabe, obviando referencias concretas a la ornamentación y a cuestiones específicas de teoría de arte porque este tema tiene su propio tratamiento en un capítulo aparte. Estas citas, siempre referidas al primitivo arte islámico, van a ser enfrentadas y contrastadas con hechos relacionados con el Expresionismo Abstracto, como si de una misma cosa se tratara.

"Dado que la conquista musulmana raramente fue destructiva, se puede tener la certeza de que las tradiciones artísticas anteriores continuaron existiendo a casi a todos los niveles de creación y mecenazgo, y que su producción fue utilizada igualmente por musulmanes y no musulmanes."

La mayor parte de los monumentos de esa época (me refiero a los monumentos del primitivo arte islámico, pero también se podría empezar a pensar en la arquitectura o en los murales de finales de los 30 en los EE.UU.) fueron hechos por artesanos de diversa procedencia, Bizancio principalmente (o léase Alemania con Albers o Hoffman y los grandes arquitectos de la Bauhaus, o Francia con Duchamp, Léger, Bretón, Ernst, o Méjico con sus muralistas). Venidos de grandes centros culturales, estos artesanos (o artistas) aportaban a la nueva y ya poderosa comunidad sus conocimientos. El nivel de estos conocimientos era muy alto por haber sido formados en talleres altamente especializados y al haber tenido que ejercer en lugares de fuerte tradición. Muchos de ellos habían participado en encargos importantes bajo el peso de una rica historia arquitectónica y artística en algunos lugares todavía viva y en otros donde aún se conservaban valiosos restos que hablaban del antiguo esplendor, a los que se tenían que enfrentarse estos artesanos como si de un reto se tratara.

Poco a poco, en Oriente, estos grandes especialistas cristianos del mosaico o del estuco empezaron a ser sustituidos por artesanos musulmanes a medida que éstos aprendían las técnicas. También se daba el caso de que muchos, impresionados por los avances de la nueva religión, pasaban a engrosar las filas del Islam.

Hubo unos años en los que, (en los EE.UU. o los primitivos musulmanes) se prepararon para entender, formal e informalmente, una tradición que nunca habían poseído hasta que llegó el momento en el que la cuestión se centró en sacarse la opresión que sentían ante esas grandes figuras de la vanguardia europea sin renunciar a ninguno de sus hallazgos.

Las revoluciones son muy insólitas y sobre todo muy infrecuentes y aún más en la historia del arte. Diferencias radicales se dan entre distintas civilizaciones, pero la transformación gradual, con algunas excepciones más violentas, es lo más usual.

No voy a hablar del primitivo Islam porque no es el tema de este trabajo ni tampoco tengo las suficientes nociones para poderlo hacer, tan sólo cuestiones primarias que forman parte de los conocimientos elementales de la historia de la civilización islámica. Refiriéndome a las similitudes que encuentro en ambos períodos, hay que mencionar que los primeros conquistadores musulmanes se encontraron o bien restos arquitectónicos y decorativos espléndidos de las poderosas culturas que les habían precedido, en concreto de los romanos que siempre dejaban huellas potentes, o bien veían las magníficas iglesias y sinagogas de sus convecinos judíos o cristianos lo que constituía para ellos un poderoso reto. Una parte de sus límites territoriales era con el fuerte imperio bizantino que, como es bien sabido, impulsó las artes y dio cobijo a fastuosos proyectos, porque siempre ha caracterizado a un imperio las muestras evidentes de su poderío y la propagación de su ideología a través de las artes. El islam captó para sí la idea, que impregnaba el ambiente en todos esos territorios del Oriente Medio, de la importancia de la cultura por su poder propagandístico y cautivador.

En EE.UU. se puede tener la certeza de que las tradiciones artísticas europeas continuaron existiendo a casi todos los niveles de creación, porque eran los herederos y continuadores de esa tradición, en ella encontraron su lugar y fue la que pretendieron emular sin sentirse implicados en las que ya había en el continente americano. La europea era la que satisfacía sus necesidades e intereses. En la realización de esta idea no escatimaron medios.

La integración estaba en la raíz del Islam. Mahoma reconoció a Abraham y a Jesucristo como profetas que le habían precedido y luchó con más firmeza contra las poblaciones paganas que adoraban a dioses o practicaban la magia, que contra los cristianos o los judíos a los que se pretendía convencer y someter antes que destruir. El arte y la cultura se impregnaron de este sentimiento. No hubo destrucciones sistemáticas, por el contrario se admiraban los monumentos y los restos arqueológicos que fueron integrados natural y gradualmente en los que, a partir de sus propias necesidades, empezaron a construir. Se impulsó un arte personalísimo con estos elementos ya existentes llegando a reconvertir de una manera sistemática y extensa, columnas, capiteles, etc. que los antiguos restos arqueológicos aún conservaban. La singularidad del arte islámico no vino, en un primer momento, dada por las formas, sino por el uso de esas formas. La particularidad se produjo, cuando partiendo de elementos muy conocidos de una tradición ya creada y sintiendo hacia ella controvertidos sentimientos llenos de admiración, temor y rechazo llegaron a la creación de un arte verdaderamente genuino. Partían de algo ya existente pero tenían el poder y la fuerza del futuro, así fue que desde lo dado y conoci-

do, se originó un arte propio, original que ha dado piezas extraordinarias no sólo a la comunidad musulmana sino a la humanidad.

La singularidad del Expresionismo abstracto no vino tampoco dada por las formas, sino por el uso que dieron a esas formas. El soporte era el clásico: lienzo sobre bastidor para ser colgado en la pared, la pintura era lo elegido para cubrir ese lienzo, aunque unos usaran los pigmentos, otros el acrílico o el óleo y aunque se modificaron algunas técnicas, se respetó el concepto de cuadro en el sentido tradicional del término. También el sistema de producción y mercado iba a ser el mismo y posiblemente la actitud de los grandes coleccionistas americanos a lo Gertrude Stein remedaba la actitud de mecenazgo del pasado. No pretendían luchar en contra del arte europeo sino apropiarse lo máximo para sí mismos, no tanto en el sentido de arrebatar sino de equilibrar un sistema de valores que lo sentían históricamente desfasado.

Es la primera vez en la historia de los movimientos artísticos y de las vanguardias del siglo XX, que la transformación se va a hacer sin grandes críticas hacia el pasado artístico inmediato con el cual no se desea romper sino vincularse. Lejos de la seguridad del arte europeo que lleva implícita en sus avances una ruptura con lo anterior inmediato, los pintores de Nueva York, en su necesidad y deseo de convertir América en el centro del mundo del arte, necesitan la tradición y en el desesperado afán de retomarla, acuden siempre a las grandes figuras europeas para justificar sus ideas. Son pintores y han elegido en que tradición quieren situarse. Reafirman sin excepción el soporte clásico, lejos del Dadá o de cualquier movimiento que rompa con la pintura.

Por paradójica que resulte esta contradicción que pretende la conquista sin destrucción hará de motor en la radicalización de sus posturas.

"Y es un hecho bien conocido que la cristiandad oriental siempre ha gustado de utilizar el impacto emocional de la música y las artes plásticas para convertir "bárbaros."

Realmente lo que venía de Europa era inaccesible. Duchamp, Dalí, etc. pertenecían a círculos tan privilegiados que ellos se sentían en "a kind of exile in a so-called utopia, in a so-called paradise" (Newman).

Los museos dedican grandes exposiciones a importantes figuras europeas. En ellas todo el mundo puede ver los momentos álgidos del arte europeo, tan apartado del provincianismo del arte norteamericano, aislado hasta entonces de la corriente principal del arte occidental y sometido a tremendas presiones derivadas del realismo imperante.

Diversos motivos posibilitan estas exposiciones: la creación de grandes museos, la entrada de los ricos coleccionistas privados en la vida artística y el interés de la prensa por estos temas de los cuales nunca se había ocupado con anterioridad y que pasan a tener espacios dedicados. También surgen publicaciones especializadas en temas de arte.

Las exposiciones se suceden unas a otras.

En 1939 una enorme exposición de Picasso se puede ver en el Museo de Arte Moderno con una afluencia de público sin precedentes: miles de personas acudirán a verla, entre ellas prácticamente todos los artistas de Nueva York. Resulta ser un acontecimiento social de fuerte impacto.

En 1941 el Museo de Arte Moderno vuelve a presentar otra exposición de gran impacto sobre estos artistas: una gran retrospectiva sobre Joan Miró. El surrealismo les va a ser una fuente fructífera de inspiración, que dará lugar a la llamada etapa biomórfica, etapa inicial común a todos ellos y los cuadros de Miró serán los que marquen el camino.

En 1945, 227 trabajos de Kandinsky se pudieron ver en el Museum of Non-Objective Painting (del 15 de mayo al 29 de abril). La abstracción de Kandinsky va a ser una y otra vez estudiada, especialmente Gorky le dedica una gran atención y su pintura deja sentir su admiración. También Pollock siente un vivo respeto por su obra. Greenberg atacaba a Kandinsky y al surrealismo por invertir "la tendencia antipictórica del cubismo y del arte abstracto" (el 14 de noviembre de 1942). Lo consideraba retrógrado y pernicioso para la marcha del arte norteamericano, cuya única posibilidad de aportar y contribuir a la marcha del arte, le parecía encontrarla exclusivamente en el arte abstracto que partía del cubismo. Si bien esta intransigencia era bastante usual en los críticos, no va a ser compartida por los artistas, que, ávidos de todo lo que les llegara de Europa, iban a dejarse impregnar por los cuadros expuestos. Cualquier actividad artística, especialmente la pintura, tiene una parte de taller, de trabajo "artesanal" muy acentuada a pesar de los esfuerzos que se han hecho en este siglo por reducirlo y es la causa de que los caminos no sean lineales.

También en el mismo año 1945 hay una gran retrospectiva de Mondrian en el MOMA (21 marzo, 23 mayo). Tuvo un gran impacto. Será muy estudiada y comentada. Newman reflexionará muchas veces sobre el trabajo de Mondrian. El gran rechazo, no exento de sumo interés, que Newman sintió por su obra y por la geometría, que veía como arte muerto, está expresado en muchos artículos.

En 1948 le llega el turno a Giacometti. Las esculturas de Giacometti dejan un fuerte impacto en Newman, punto comentado por diversos estudiosos de su obra. La extrema estilización de sus figuras se conecta con sus líneas verticales y sus simplificadas esculturas.

Alfred Barr al frente del Museo de Arte Moderno organiza importantísimas exposiciones colectivas de arte europeo, lo mismo hace el Museo de arte no-Objetivo.

Estas exposiciones tuvieron un fuerte impacto emocional en los artistas neoyorquinos.

"Bagdad es el símbolo de un mundo seguro de sus propias obras."

Bagdad, la ciudad de la Paz, se construyó en el periodo del primitivo Islam. En el año 762 se inició su construcción. Su arquitectura y su urbanismo fue un prodigio que sobrepasó fronteras, sobrevivió al tiempo y a su destrucción. Con estos primeros monumentos no sólo se quería satisfacer las nuevas necesidades sino también crear "un prodigio para el mundo". Y así ha sido, convirtiéndose en esas ciudades míticas que absorben para ellas mismas a sus habitantes y sus hechos, por eso retoma para sí el anecdotario de historias y leyendas que se escucha en todo el mundo islámico, y parece que fue en sus calles donde sucedió las maravillas que han ocurrido a lo largo del tiempo por toda la geografía musulmana. Los personajes de las Mil y una Noche deambulan por las callejuelas de Bagdad, en la confirmación de su destino.

El aislacionismo cultural en el que EE.UU. había vivido no sólo estaba llegando a su fin sino que, incluso en los años posteriores a la segunda guerra mundial, el centro artístico del mundo occidental se trasladaría a Nueva York. Allí, en Nueva York, día a día el mundo se hacía actual. Se convirtió en una ciudad fascinante, donde era posible realizar plenamente las grandes ideas arquitectónicas del siglo XX, donde estaban importantes coleccionistas dispuestos a dar soporte a grandes exposiciones. Ya no importaba tanto el estar rodeados de un gran provincianismo porque el conflicto se iba a resolver de manera favorable para ellos. Era una auténtica ciudad contemporánea, sueño de muchos y escenario de lo que serían las realidades y fantasías no sólo de los que allí vivían sino del resto del mundo contemporáneo. Se desterró el mito de la bohemia parisina, el sueño de la buhardilla y las terrazas de Montmartre se cambiaron por el deseo de amplios lofts. (De hecho es curioso comprobar en nuestro país la cantidad de paredes, que compartimentaban nuestras necesidades, que se han derribado en la búsqueda de esos amplios espacios que dejan al descubierto e igualan las actividades diarias). El ritmo del jazz transmitía sentimientos y necesidades reales del injusto destino y quedaba desfasado en muchos corazones, la edad marcaba bastante, la melódica canción francesa que presa de delirios existenciales tocaba a su fin. Se abandona la melodía interior para reemplazarla por el ritmo trepidante de la vida contemporánea. Nueva York gana la baza. Charlie Parker gana a Juliette Greco. Y el resto del mundo contempla maravillado, mientras está viendo una película del hampa, cómo un agujero negro lleno de energía cubre la ciudad de Nueva York. Como Bagdad hace cientos de años.

Y la guerra que no alcanza a ninguna de las dos ciudades, las vitaliza. Bagdad se convierte en la ciudad de la Paz en el 762, dando descanso a fuertes guerreros, importantes artistas europeos encuentran cobijo en Nueva York en 1939.

Newman escribe un excelente artículo sobre este fenómeno ("The Plasmic Idea". Part. 8), en el que analiza la influencia de la guerra en el desarrollo de Nueva York.

...el carácter tremendamente urbano de la mezquita y sus sólidos lazos materiales con la ciudad.

David Smith y su casa taller en medio de montañas, de Kooning se trasladó al mar, Pollock a East Hampton. Newman escribe, en 1949, una emotiva descripción de unos enterramientos indios en medio de un mítico paisaje en "Ohio", como si de una revelación se tratara. Todos ellos valoraron y amaron la tremenda naturaleza del país que les rodeaba y se sintieron subyugados y arrebatados por ella. De hecho siempre está presente en su obra la inmensidad virgen que les envuelve, pero, a pesar de ello, los sólidos lazos materiales que les une a Nueva York nunca dejaron de ser el motor determinante de sus vidas y de su arte.

"En los relatos piadosos posteriores, el musulmán siempre se marcha impresionado, pero no convencido por aquella fastuosa exhibición."

En las recepciones que se dispensaban a los embajadores musulmanes, los cristianos hacían una fastuosa exhibición propia de los imperios ya consolidados. La música, la monumentalidad del lugar, los dorados, las pinturas o mosaicos, todo contribuía a manifestar el esplendor y el poder del anfitrión con el ánimo de causar un gran impacto no exento de temor. Esta práctica, aunque influye poderosamente en sus ánimos, nunca persuade a sus corazones.

Es curioso observar que el interés que despertaba Europa en Nueva York, nada tenía que ver con la Europa real, casi me atrevería decir con la Europa llena de europeos. Incluso para defensores a ultranza como Henry Miller e incluso Hemingway, Europa parecía el sitio ideal, el trasfondo perfecto para ligar con americanas. Uno se quedó en París para vivir una bohemia trasnochada y el otro se paseó por España en busca del "tema" del que carecía. (Buñuel hace una descripción magistral de su arte narrativo). Los artistas relacionados con la escuela de Nueva York no estaban en absoluto tentados por el viaje, incluso algunos de los que habían nacido aquí, de Kooning, Albers, Hoffman no manifestaron en ningún momento interés por la vuelta ni siquiera por un viaje de observación. El resto de ellos tardó mucho en venir y cuando lo hicieron, su acto estaba más bien relacionado con su trabajo, con el reconocimiento de su trabajo. Un paseo por París, otro por Roma, alguna visita a algún museo, presentación de su obra y vuelta a Nueva York, porque allí estaba la Europa que les interesaba.⁴²

"He pateado California, Arizona. Nunca he estado en Europa." Aclara en una entrevista Pollock.⁴³

Como el musulmán del que nos habla Grabar, están impresionados, pero para nada convencidos. El universalismo al que, ideológicamente, todos acuden, no sofoca el soterrado americanismo que profesan. Una de las consecuencias de la guerra fué un profundo repliegue hacía sí mismos, una exaltación constante de sus valores, apoyada por una fuerte propaganda política con el aval de un gran movimiento social. La economía gozaba de un momento de esplendor único. "Se puede oír el crujido del dinero por todas partes." afirmaba Samuel Kootz en 1941. En Venecia, una ciudad tan visitada,

tan mencionada en la literatura y en el recuerdo de los viajes de los millonarios, ya no hay nada que hacer, son hombres vitales, duros, de acción. Con ironía o sin ella, la bandera de Jaspers Johns ya se vislumbra en el horizonte.

"El arte islámico primitivo llegó al rechazo de las representaciones de un modo consciente, y esta conciencia, más que consecuencia de una doctrina a priori, era la respuesta al vocabulario formal de que los árabes disponían."

Hay momentos en la historia del arte en los que el poder que tiene lo representado es muy fuerte, o bien por la calidad y potencia de la misma representación o bien por la energía que irradia lo que se quiere representar, la fuerza que trasmite lo que se imprime, el mensaje.

Posiblemente esto último fué una de las razones por las que el primitivo arte islámico tuvo que hacer ese gran esfuerzo de búsqueda de nuevas maneras de creatividad artística: el mundo que le rodeaba y al que se fué imponiendo tenía un arte que había crecido en la representación de sus ideas y de su religión, en el que la figuración estaba muy desarrollada. Por otro lado la impronta nómada se dejó sentir y también influyó la necesidad de crear prontamente una identidad nueva a partir de una enorme suma de elementos muy diversos.

En la gestación de un arte específicamente islámico tuvo que ver los tres factores que acabo de mencionar: el rechazo al poderoso arte cristiano que le rodeaba, esta tesis está muy bien defendida por el profesor Grabar, el origen nómada de las culturas que dieron soporte al Islam (el gusto por la geometría de los pueblos nómadas vinculados a la cultura textil) y la mezcla de poblaciones que trajo consigo la conquista árabe. La enorme extensión de los territorios conquistados y el poco tiempo con que se llevó a cabo ésta creó la necesidad de encontrar valores comunes y un lenguaje simbólico basado en imágenes y objetos que paliara los diferentes orígenes y lenguas de sus territorios y que acompañara al Corán en cuanto a identificación de los fieles. Estos tres son los factores principales para el rápido hallazgo de la ornamentación, la geometría y el arabesco como punto de referencia de cualquier obra realizada por musulmanes.

Si dejamos en suspenso a ciertos pintores de la Galería de Stieglitz, vemos desde principios de los 40, un colectivo de pintores que se debaten en una lucha de tal intensidad que sólo se da en momentos determinados en la historia. La búsqueda de aquel lenguaje que les iba a poner en la corriente del arte sólo contaba con ese deseo y el ansia desbordada por conseguirlo, sin más garantía. A su favor tenían una falta de compromisos llena de libertad y un futuro en el que todo estaba por hacer. Sin perder nunca de vista que EE.UU. se iba a convertir en la primera potencia económica mundial.

Es sorprendente lo eficazmente que EE.UU. aglutinaba e integraba bajo el concepto de "americano" a personas de procedencia muy diversa, muchos de los cuales eran oriun-

dos de países de larga historia y arrastraban una fuerte carga cultural, aunque rápidamente eran absorbidos por la impronta recién adquirida, así hablando de Newman se le reconoce como un auténtico neoyorquino al haber nacido allí siendo que sus padres emigraron a EE.UU. una vez casados.

"Lo único que importa es que en un determinado momento, alrededor de la mitad del siglo VIII, la tradición religiosa islámica, en parte o en su totalidad, desarrolló una aversión a las representaciones desconocida hasta entonces."

La actitud islámica hacia el arte y en especial hacia la representación (y figuración) ha sido motivo continuo de estudio. Tanto las reflexiones que han surgido en el mundo musulmán como las que han salido del pensamiento occidental han hecho especial hincapié en la actitud de negación de estas representaciones, por lo que todas las investigaciones han partido de esta premisa y recorrido el camino de esta tendencia, en cambio, la tesis opuesta, la pervivencia de una cierta representación a lo largo del tiempo interesa como excepcionalidad no como lo que fundamentalmente es, una minoritaria y en muchos casos geográfica tendencia paralela. De este modo la imposición religiosa se diluye entre otros factores también determinantes, relacionados con la antropología, la cultura y la historia.

Como el Corán no contiene referencias específicas a este tema, las imposiciones y las obligaciones religiosas se han apoyado en pasajes de la vida de Mahoma y en las leyendas en torno a sus hechos, pero obvian que él mismo vivía rodeado de telas y almohadones llenos de figuración de los que no consta que tuvieran la reprobación del profeta. Otro punto a tener en cuenta es que las representaciones florales siempre estuvieron presentes en las artes islámicas, siendo la representación animal y sobre todo la humana mucho más esporádicas. En parte puede estar relacionado con la destrucción y lucha contra los ídolos -aunque Mahoma no destruyó una imagen de Virgen con Niño que encontró en la Meca-. Influyen otros factores, por ejemplo, la ortodoxia sunnita ha sido menos permisiva que la chiita, el Irán el más permisivo de los países, la segunda mitad del siglo VIII más restrictivo que la primera mitad.

La aversión contra las imágenes tampoco puede decirse que sea exclusiva de la cultura islámica, pues cualquier civilización posee una iconofobia latente, de esta manera se entiende la batalla iconoclasta que se dió en Bizancio, que se arrastró, aunque sin formalizar, por toda la Edad Media. Más tarde el protestantismo militante destruyó las esculturas en las iglesias, actitud seguida por algunas revoluciones llegando a nuestros días a la destrucción sistemática, política, de imágenes asociadas con el "culto a la personalidad" una vez que los que habían obligado a crearlas han perdido su poder.

Con ello no pretendo profundizar en un tema tan complejo sino tan sólo hacer una mínima reflexión sobre la profundidad teórica de cualquier pensamiento abstracto.

A finales de los años 40 para muchos pintores neoyorquinos acababa la etapa biomórfica de tendencia surrealista y a consecuencia de ello la abstracción figurativa quedaría totalmente relegada. Con la muerte de Gorky desaparece uno de los más potentes y auténticos representantes de esta etapa. De Kooning sin contradecir esta tendencia, no abandonaría del todo la figuración y con sus "Womens" marcaría su propia resolución a sentirse al margen y libre de hacer un camino en solitario. En un simposio que organizó el Museo de Arte Moderno en la primavera de 1951, dijo unas frases que resumían espléndidamente toda su postura con respecto al arte: "Espiritualmente estoy en dondequiera que mi espíritu me permita estar, y eso no significa necesariamente que sea el futuro".

Lo cierto es que el mito, el terror primitivo y la representación se vivieron, de una manera casi espontánea, como una involución histórica. La figuración estaba demasiado relacionada con el pasado, sobre todo con un poderoso pasado en que parecía que no había nada que añadir y la abstracción apareció como una seña de identidad del futuro, como la única vía de americanización del arte. Cada uno encontró en ello, la personalización de su arte.

"La doctrina (o al menos los elementos de ésta) de la oposición a las representaciones no precedió, sino que siguió al abandono parcial efectivo de dichas representaciones."

Cuál es la distancia entre los manidos términos políticos, teoría y práctica. ¿Hay una diferencia esencial entre una idea y su realización? ¿Las ideas son modificadas intrínsecamente en su realización? Todos son conceptos extrapolados de repetidas discusiones políticas, pero en el caso que nos atañe, vemos a los poderosos e inteligentes críticos de la época azuzar una controversia que ya no era tal, porque la mayoría de pintores estaban embarcados en una aventura que habían heredado de los pintores europeos y la estaban resolviendo. A pesar de las distintas opiniones y propuestas todos llegaron a un punto común: el rechazo a la figuración, el rechazo a las representaciones.

Desde las esenciales propuestas de Mondrian al suprematismo ruso, desde la descomposición del objeto cubista al expresionismo abstracto, todos los movimientos europeos iban a quitarle algo a esas representaciones tan queridas a lo largo de la historia del arte occidental. La escuela de Nueva York se iba a insertar en este camino, pero lo hizo a través de los movimientos más calientes, el surrealismo y el expresionismo abstracto europeo.

También Paul Klee, uno de los pintores más puramente abstractos de este siglo, es al mismo tiempo uno de los que más vínculos afectivos tiene con sus figuras y con sus objetos. En la similitud de las citas sobre el arte y la guerra se aprecia más que una simple afinidad entre él y lo que se comentaba en Nueva York. Tanto para Klee como para los expresionistas abstractos, más que para otros muchos pintores, el arte abstracto no va a ser solamente el resultado teórico de la historia del arte, es la conclusión a la que

les lleva la vida.⁴⁴ Veamos: "Cuánto más horrible es el mundo (y hoy es el caso) más abstracto es el arte", decía Paul Klee doblemente angustiado, en su condición humana y judía. La revista *Art Front* en febrero de 1937 da esta misma visión al tratar del tema de la guerra. En ese número se menciona la reaparición del expresionismo al que se relaciona con el miedo cada mayor que hay por la guerra, advirtiéndolo: "estamos más cerca del caos de lo que pensamos".

Barnett Newman reflexiona sobre el arte y la guerra en la misma línea que lo hace Klee, esto es, más con un sentido vital que ético, con un sentimiento "caliente" de lo que le toca a uno vivir y ante lo cual no es posible ser indiferente. Quizá ese es el "horror" al que se refiere cuando habla del arte primitivo: "...la historia de mi generación empieza con el problema de qué pintar. Durante la guerra se convierte en un sinsentido estar envuelto en.....pintar hombres tocando el piano o cellos o flores....la guerra... hace imposible no hacer caso del problema del tema."⁴⁵ (Newman en conversación pública con T. Hess en el Solomon R. Guggenheim Museum, en mayo de 1966). Esta es una actitud que le une claramente con la corriente más vital del arte abstracto porque, aunque, a finales de los cuarenta estén liberados del peso de la política y del arte comprometido con ella, sus propios sentimientos les distancia del "art pour l'art" parisino.

Su sentido de la creación se basará en las "relaciones" (the relationship). El compromiso que todos ellos aceptan casi como un deber, se realizará a partir de sus relaciones con el arte, con la sociedad, con los amigos, etc.. Actitud bastante contemporánea en la que prevalece la desconfianza en la utopía o en un cambio total o político, por lo que se intenta mantener una ética íntima y personal. La relación pintor-cuadro-público, destino, ubicación de las obras se vuelve una obsesión, llegando a lo patológico en el caso de Rothko. La relación entre los mismos pintores cobra una intensidad inusitada, en absoluto comparable con la que se sabía que había habido en París. Tampoco la Bauhaus fue tan "física" en sus contactos. Newman, siempre buen testigo de su época, escribió al respecto: "El problema de pintar es físico y metafísico; no es para mí muy diferente al sentimiento del encuentro con otra persona..."⁴⁶

Ni siquiera los surrealistas que practicaron profusamente la amistad compartiendo proyectos y experiencias, vacaciones y amores, tuvieron el grado de apasionamiento que se tuvo en esos años en Nueva York. La necesidad de verse, de oír y ser oídos, de compartir experiencias, conocimientos, de saber qué pasaba en los demás estudios se hizo perentoria, casi obsesiva. Se reunían en los cafés, se encontraban en las calles -cuando el encuentro era con Newman, ya se sabía que iba a durar mucho tiempo, que no era fácil deshacerse de la fascinación que producía su carácter entusiasta, su idiosincracia de ágora, de pensador de la antigua Grecia, porque esto era: un hombre cívico de la Antigüedad Clásica, preocupado por enseñar a los jóvenes, escuchar a los "ancianos" (los que más sabían) y sobre todo, apasionado por su contemporaneidad-. Quizá una

actitud tan cálida pueda ser encontrada en las relaciones entre algunos pintores rusos comprometidos con un arte que debía ineluctiblemente revertir en un cambio social.

Sólo en periodos históricos clásicos, personalidades e individualidades tan fuertes están inmersas en un colectividad tan compacta. Estaban interesados en la formación de un público afecto al arte, interesadísimos en las líneas que tomarían los museos, en las exposiciones de los demás, en sus opiniones -querían crear un público comprador-, en las galerías, en los marchantes, en lo que decían los críticos y los periódicos y, sobre todo, en encontrar un arte de su tiempo que pudiera tomar el relevo a la decadente y en guerra, Europa.

Los críticos también estuvieron implicados en esta línea caliente, sólo que no era tan caliente. Todos tenían en cuenta las premisas de la vanguardia europea, el cubismo (quizá lo que menos tuvieron en cuenta fue el Dadá, a pesar de los lazos de éste con la ciudad de Nueva York), el abstracto. Todo la historia del arte europeo pasaba continuamente por sus cabezas, sobre todo, todo el siglo XX. Conocían los hallazgos y los esplendores, pero para los pintores a diferencia de los teóricos, no todo estaba definido de antemano. Debían comprar los lienzos, los colores, los materiales, decidir cuáles serían estos materiales y ésta no era una cuestión abstracta, así es que resolvieron estas cuestiones prácticas a partir de ese sentimiento que les unía con la vida. Esto es lo que les separa fundamentalmente de la impaciencia de los críticos y de la resolución idealmente abstracta sin contaminaciones que Greenberg, altamente influido por las teorías de Hoffman, daba al cubismo como único movimiento del que se había de partir. Para Greenberg la única posibilidad de ser original estaba en el arte abstracto. Atacó a Kandinsky, el surrealismo, a Matta, al Museo de Arte Moderno, a Mondrian, maltrató duramente a Gorky y sobre todo luchó contra el eclecticismo del arte americano -"El extremo eclecticismo que prevalece actualmente en el arte es insano y debería ser contrarrestado, incluso a riesgo de caer en el dogmatismo y la intolerancia" (10 de junio de 1944). A pesar de la profundidad de su pensamiento, de la fineza de sus análisis y de las intuiciones tantas veces acertadas, en esta ocasión la historia le contradijo profundamente porque el eclecticismo que tan vehementemente combatió no sólo fué muy fertilizante sino que también definiría claramente lo que iba a ser en el futuro el conjunto del arte americano y por extensión todo el contemporáneo.

La cuestión fué que, a mediados y finales de los 40, de una manera natural, sin estridencias, la mayoría había cuajado su estilo y coincidentemente éste era abstracto.

El tema de la amistad entre los miembros de la escuela de Nueva York está profusamente tratada en los libros, aunque pocos mencionan que se trata de una relación de los inicios y que se transforma en susceptibilidades, rencores y envidias a medida que pasa el tiempo.

"La plena originalidad de la primitiva actitud islámica hacia las artes es relacionando su aversión a las imágenes y sus diversas tentativas de crear un simbolismo visual por otros medios, con el problema teórico de las relaciones entre arte y civilización, con muchas connotaciones sociales e intelectuales."

La W.P.A. (Work Projects Administration) era una agencia gubernamental establecida en 1935 por el Presidente Roosevelt con amplios programas sociales a fin de paliar la crisis de 1929 y dar trabajo a los desempleados. El Proyecto Federal de Arte que era el que se ocupaba de los pintores fue bastante extenso aunque muy criticado por ciertos sectores sociales. Tuvo dos consecuencias fundamentales: de inmediato dió trabajo a muchos de ellos en murales y obras sociales lo que les permitió conectar con los muralistas mejicanos y conocer en la práctica sus métodos. Pollock trabajó en el taller experimental de Siqueiros en el nº 5 de la calle Catorce, Oeste, donde "la aplicación espontánea de la pintura y los problemas de los "accidentes controlados" ocupaban a los miembros del taller". La relación con los pintores mejicanos les familiarizó con los grandes formatos a los que los muralistas ya estaban habituados y les obligó a pensar de una manera práctica la cuestión de un arte social que, partiendo de iniciativas públicas revertía en intereses colectivos. El papel funcional del arte estaba garantizada. La doctrina americana del utilitarismo, con su rechazo al artista soñador, daba primacía a la ACCION (no es de extrañar como esto último sea retomado como factor determinante por la generación de los cuarenta).

Después de esta esperanzadora etapa, vinieron unos años de incertidumbres vitales y económicas en los que el deseo era de que se llevara a cabo un cambio político que paliara problemas derivados de la soledad y la desprotección. Muchos de los artistas se vieron inmersos en polémicas y acciones de contenido socialista que los acontecimientos internacionales e internos de los EE.UU. dieron al traste, por lo que en los años cuarenta fueron liberándose del compromiso político de implicaciones marxistas⁴⁷ y reafirmaron con más o menos esperanza un cierto compromiso social porque a fin de cuentas el gran problema del arte en las sociedades avanzadas estriba en aceptar o no que el arte se convierta en actividad muy especializada a la que tienen acceso solamente los que conocen sus normas o es un bien social en cuanto a la totalidad de la población. Actualmente esto continua siendo la cuestión fundamental.

Los esfuerzos de los museos, instituciones y prensa para que el arte tenga un interés mayoritario van encaminados a dar a mayor número de personas claves de un vocabulario cada vez más oscuro, para que pueden sentir que acceden al hermetismo de un lenguaje minoritario tan especializado como lo pueda ser actualmente el de la ciencia y el del "saber". Lejos de la actividad del hombre para el hombre.

En este afán comunicativo por parte de las instituciones que son sustentadas con dinero público y en general por todos aquellos que trabajan para un bien común, se nota el

esfuerzo por popularizar la cultura en este sentido descrito: que más cantidad de gente goce del privilegio de las claves, que sean partícipes de la solución del jeroglífico, pero siempre dentro del desequilibrio. "La pintura quizá ha sido un medio de conocimiento, pero también de posesión"(L-S,Arte Lenguaje Etnología).

Podemos repasar la postura de los pintores que se engloban bajo el Expresionismo Abstracto y vemos que cada uno de ellos, individual o colectivamente, de una manera más o menos consecuente, tienen en mente este planteamiento que llegará a formar parte de sus referencias y abandonan la actitud política más cercana al marxismo que tanto había atraído a los artistas e intelectuales de los 30 y principios de los 40. "En 1934 me volví socialmente consciente, como lo eran todos los demás en aquellos días...esto significaba reuniones, artículos, piquetes, peleas internas. Se trabajaba mucho, pero se pintaba poco." (Stuart Davis)

Estas actitudes difieren según la idiosincrasia de cada uno de los pintores; la actitud positiva rayando el optimismo es bastante característica de Newman, incluso en los momentos más difíciles. Otras actitudes son más desesperadas y las hay muy melancólicas, por ejemplo, Gottlieb en su ilusión de que la relación con la sociedad sería mejor si él personalmente la mejoraba, no dejó de ocultar un cierto desaliento al decir: "Sin embargo, hay una actitud sentimental que anhela una reconciliación entre el artista y el público con la falsa esperanza de que el artista puede de alguna forma nebulosa, entrar en contacto con las raíces profundas de las aspiraciones humanas. La noción de una sociedad orgánica, dentro de la que el artista pueda vivir en armonía, es una fantasía utópica."

La cuestión de que el arte a través de la historia y en diferentes sociedades no ha revertido de la misma manera, ni ha desempeñado la misma misión, esto está presente en todos los componentes de la Escuela de Nueva York. A un nivel más inmediato no se ha de olvidar que el utilitarismo es la esencia de la filosofía americana, aquello que nunca se pone en duda. También la fuerte y reciente herencia de los movimientos obreros y sociales había hecho meditar sobre el papel del artista en la sociedad.

La libertad del artista lleva implícito la soledad del artista.

Pero, paradójicamente, la coyuntura política que se dió después de la guerra, la toma por parte de los EE.UU. de un decisivo papel en la política internacional y el inicio de un proceso imperialista en su política exterior, imponía al país, y en lo que nos atañe a sus artes (especialmente al cine, como trasmisor de ideología y como mercancía), rapidez y eficacia en la toma de decisiones para poder participar de lleno en la extensa campaña cultural que iba a acompañar ese proceso en Europa. Mal que le pudiera pesar a alguno, la participación en campañas gubernamentales que había comenzado por la mítica y social W.P.A., iba a tener una irónica continuación en la letra pequeña del ambicioso Plan Marshall.⁴⁸ De ahí la importancia de que el lenguaje pictórico fuera claro, recono-

cible e impactante, porque, a pesar de que las ideologías políticas no coincidieran, el proyecto era común: la toma de París.

La rapidez de los hechos contribuyó a la plasmación de un estilo sencillo y que identificaba de una manera directa la nueva vanguardia, que por primera vez en la historia de las vanguardias, sus teorías no encabezaban la acción sino, por el contrario, ésta determinaba las teorías. El cambio geográfico de la capitalidad del arte se debía resolver en muy pocos años, aprovechando la debilidad intrínseca de Europa devastada por la guerra. Nada más apropiado para ello que la simplicidad de la abstracción y su referencia clara a lo más esencial y primario del pensamiento. Como en el primitivo arte islámico, el descubrimiento de la abstracción más sencilla, permitió aglutinar personalidades, orígenes y culturas diversas de una manera rápida y eficaz bajo una bandera común que no sólo iba a favorecer la formación de una nueva sociedad sino que también surgía como emblema comunitario contra las sociedades coetáneas y las que le habían precedido. El arte no se vió libre en ninguno de los dos casos sino que se vió de lleno abocado a la lucha por la supremacía y el poder.

"Pero quizá la aversión de una gran parte del Islam urbano primitivo a utilizar en su totalidad las formas y modos estéticos del mundo conquistado, condujo a una aparición automática, casi subconsciente, de formas y usos más primitivos y culturalmente diferenciados."

El arte ya había sufrido una fuerte simplificación cuando los artistas de la Escuela de Nueva York se incorporaron a este proceso que en sus manos se hizo extremo. A pesar de haber meditado detenidamente en la cuestión, este paso se hizo de una manera automática y casi inconsciente. Tanto individual como colectivamente habían pasado mucho tiempo leyendo, paseándose por museos, salas de exposiciones, cafés y lugares de reunión en los que se hablaba de arte y se cambiaban impresiones. Llevaban muchas horas en sus estudios en busca de respuestas. Cuando éstas aparecieron, lo hicieron silenciosa y casi espontáneamente.

No hay una transición lógica entre el mito y los "zips", no corresponden a diferentes formas de un mismo concepto, sino más bien son conceptos distintos, uno cultural e histórico y el otro más esencial y específico del pensamiento humano.

El mito lo heredaron de la necesidad casi unánime de pertenecer a una tradición cultural y la conclusión abstracta les llegó espontáneamente por la lógica evolución del arte contemporáneo, dada la necesidad de síntesis simplificadora que el arte había asumido y las condiciones personales e históricas de ellos.

Curiosamente las imágenes a las que llegaron se parecían mucho más al mundo más primitivo que había en el país que les rodeaba que a las imágenes a las que pretendían emular o bien dar réplica. De esta manera, subconscientemente, Clyfford Still no tiene

ningún parangón con ningún pintor europeo y si, en cambio, con formas que son identificadas, de alguna manera, con el paisaje, con el cuero, con el abrupto continente americano; Pollock, Gottlieb con una cosmogonía primitiva y, como no, Newman con las sencillas mantas de los indios Navajo.

La cuestión es simplemente que el rechazo de un determinado tipo de imaginería por causa de su amenaza engañosa parece haber ocasionado una gran incertidumbre acerca del valor de los símbolos visuales en general.

Ni el bodegón, ni el retrato, ni el paisaje. Tampoco la forma y el fondo, el color y la representación. Definir los elementos que hacen de una pintura una obra de arte ha sido el verdadero tema del siglo XX. Casi la obsesión. Y esta fué la herencia que los expressionistas abstractos recibieron en una fase de muy avanzada depuración. Seguirle fue la propuesta. Alfred Barr, Clement Greenberg, Rosenberg, Meyer Shapiro, muchas galerías e importantes coleccionistas y el mismo estado de las cosas les empujaban en esa misma dirección. No es de extrañar pues que, en un ambiente de rechazo a tantos valores de la historia pasada, de presión hacia lo nuevo se creara esa "gran incertidumbre acerca del valor de los símbolos visuales en general".

El paso hacia la pura abstracción fué simplemente una consecuencia que se llevó a cabo de una manera natural.

Aunque ninguno de los elementos simples de la mezquita hipóstila era original, la composición de un edificio terminado era diferente de la de cualquier otro que lo precediera.

LA MANTA NAVAJA

Tengo delante tres imágenes: "The woman's Wool Dress", una manta de los indios Navajo, "The American Mantle" de los indios de la costa noroeste de Alaska y un cuadro de Barnett Newman, "The Way". Los miro una y otra vez y repaso los textos de Newman. Vuelvo a mirar el libro de los indios de la costa Norte del Pacífico lleno de imágenes de los totems y de las pinturas que tanta atención despertaron en Newman y en los artistas norteamericanos de esos años. Ya no abro el libro de los Navajos porque lo he visto tantas veces que se me está desgajando y tengo que hacer un gran esfuerzo para que todo lo que he leído sobre Newman y su trabajo se ajuste a las imágenes que tengo delante.

Pienso en "Esto no es una pipa" o el "You see what you see", pero encajarlo en este caso es reconocer que ya me he domesticado, y entonces acepto con más naturalidad que el cuadro de Newman esté en relación con los indios de la costa Noroeste, sus "primitivos", con las máscaras allí representadas, con esas figuras llenas de ojos, plumas, aves degolladas, etc. y no con las mantas navajas que nos ofrecen los mismos colores, las mismas franjas distribuidas de la misma manera que en sus cuadros y que tienen idéntico formato.

En las continuas interpretaciones de su trabajo y del de sus compañeros, que comento en otro capítulo, es más un pensador apasionado con un alto grado de improvisación que un teórico del arte. Así sus muchas veces poéticos escritos están llenos de contradicciones y "licencias" y por lo tanto deben ser usados con mucha cautela.

Creo que es mejor prescindir de explicaciones históricas y sociales ya que el conjunto de la Escuela de Nueva York ha tenido una dedicación literaria extensa y todo el mundo los conoce muy bien, pasando directamente a intentar comprender si hay relación entre los cuadros de Barnett Newman y las afines mantas de sus vecinos Navajo.

Quizá a otra persona con una visión histórica más pictórica que la mía le sea muy fácil relacionar a Newman con Miguel Angel, con Uccello y con Miró, de los que se siente sucesor, pero para mí que, durante muchos años dí por supuesto que aquellas mantas navajas idénticas a sus cuadros formaban parte de su mitología, ha sido una sorpresa el manifiesto rechazo a esta cultura como claramente lo expresa en un artículo en concreto e indirectamente en otros muchos. Sus artículos me han deparado momentos de perplejidad, pero después de leerlos detalladamente he acabado por comprender la relación que mantiene con sus "primitivos", las raíces de las cuales parte.

Las publicaciones de los tejidos navajos, a las que he tenido acceso, no tienen prácticamente ninguna reflexión sobre el dibujo o sobre la creación artística de estos indios, limitándose a hablar de historia, de antropología y de todas aquellas cosas que parece

ser tienen una repercusión más amplia, por lo que no me han servido para establecer paralelismos de diseño, de concepto de trabajo, etc. ni tampoco me han ayudado a constatar las diferencias esenciales.

Pero de la misma manera que un artista occidental, sin ir más lejos, todos los expresionistas abstractos, se sienten partícipes de una tradición que se extiende en el tiempo y que está más allá de sus fronteras, los tejidos de poblaciones nómadas o recientemente sedentarizadas, aunque pertenezcan a distintos continentes, culturas y religiones tienen una expresividad más cercana entre sí que a los tejidos urbanos de su propio país si en este mismo país existe una gran diferencia entre la vida de la ciudad y la del campo, dándose en este caso variaciones profundas en su composición, diseño, etc. Posiblemente la explicación la encontremos en una combinación entre la técnica, uso y una similar concepción de la vida.

Por esta razón y valiéndome de la similitud de los diseños textiles en poblaciones de origen nómada, cuando mencione este tema, me referiré a los tejidos de franjas en general prescindiendo de su origen y apoyándome en los que conozco mejor, aquellos que se hacen en países musulmanes.

Antes de seguir voy a hacer unas aclaraciones sobre los indios Navajo y los indios de la costa Noroeste.

La adaptabilidad es uno de los rasgos comunes de los indios americanos. Esta cualidad se extiende tanto a la vida cotidiana, cualidad imprescindible en momentos de precariedad extrema, como a la cultura y al arte por ellos desarrollado. La muestra más clara y mejor estudiada son las transformaciones e influencias estilísticas recibidas por los textiles de los indios Navajo. De esto me ocuparé más adelante.

En primer lugar voy a referirme al arte de los indios de la costa Noroeste que tanto interés despertaron en los artistas de este periodo y que tan admirables obras nos han legado.

Estos indios viven de la pesca que se da en abundancia en su costa y en los numerosos ríos que cruzan sus territorios. No tenían espíritu marinero, pero sí eran muy buenos pescadores. Tenían una relación de sumo respeto hacia la naturaleza muy similar al resto de los indios norteamericanos. Incluso en momentos de hambre, los periodos de reproducción de los peces y el equilibrio de la especie era cuidadosamente controlado. Se había desarrollado un poético ceremonial de pesca y el ritual era seguido por todas las tribus. Pescaban la ballena, el arenque y sobre todo el salmón. Había abundancia de caza en sus bosques que estaban en el camino de las aves migratorias por lo que también se dedicaban a la caza. Vivían en unas tierras que les liberó de las penurias que padecieron muchas otras tribus del continente americano. Esto creó un excedente que hizo posible un tipo de arte.

La escultura en madera es el arte que mejor los representa. Estas esculturas son consideradas de las más importantes de la historia del arte por su estilo característico, genuino y su gran expresividad.

Este pueblo está rodeado de extensos bosques, cuyos árboles poseen una madera de gran calidad para este menester. Especialmente el cedro cuya madera es muy fácil de trabajar. También se aprovechaba su corteza para hacer esteras e hilaza con la que tejían los vestidos.

La actividad escultórica fue durante largos años muy importante para la vida social de este pueblo. Actualmente continúan haciéndose estas tallas, pero el grado de creación es mucho menor, ya que se repiten modelos que se conservan en museos porque el espíritu y el deseo que motivaba su creación se ha perdido. En este aspecto, la conquista supuso una destrucción cultural muy importante.

Estas esculturas son piezas de gran tamaño que siguen la forma del árbol, pues son o totems, llegando a medir de 18 a 21 mts, o columnas de las cabañas ceremoniales, de 3 a 4,5 mts. Estas esculturas, al contrario que en otros muchos otros pueblos, tienen más una intención social y política que religiosa, "...sirviendo de la misma manera que el sistema heráldico inglés en el sentido de que cualquiera desde fuera pueda identificar a un individuo en relación a su clan, linaje familiar, posición social, y sus míticos antecesores."⁴⁹ Es decir, sirven para manifestar poder. O bien eran tumbas erigidas por los herederos que mostraban así el respeto al antecesor o bien se erigían para ostentar ciertos privilegios del propietario. En algunos grupos había la costumbre de acoplarlo a la fachada de la casa con la puerta a través del mismo totem.

Esculpen también máscaras rituales de muy variado estilo que pueden ser manipuladas, así se pueden abrir dejando ver un nuevo rostro en su interior o bien transmitir algún movimiento que nos revele el alma del animal o de lo que pretenda representar y son usadas en las ceremonias rituales, que es otro de los elementos famosos de su civilización: el "potlatch".

El "potlatch" era una ceremonia en la que un jefe invitaba a una fiesta o daba de comer a un grupo de invitados para mostrar su poderío o bien, cuando moría un jefe, su heredero estaba obligado a demostrar por medio de la exhibición y el despilfarro que los poderes que reclamaba eran correctos. A veces se entablaba una dura competencia entre varios jefes con la intención de destruir más de lo que el otro pudiera reunir. En momentos de esplendor se convirtió en una práctica viciosa sin límite con el propósito de arruinar a los otros.

Estas fiestas en las que se exhibían las magníficas máscaras que he mencionado, eran sumamente teatrales con bailes violentos acompañados de música rítmica, sonidos estridentes y con un complicado ceremonial del fuego, con profusión de humo y de esas

largas pipas fumadas colectivamente. Todo esto encaminado a producir un hipnótico efecto lleno de dramatismo. Era una cultura muy teatralizada.

Muchas veces estas esculturas y estas fiestas no sólo arruinaban a la persona que las encargaba sino también a todo su poblado. Las esculturas y demás enseres no eran un material acumulativo sino demostrativo, así servían como regalos, incluso, en algunas ocasiones se destruían para demostrar delante del huésped la generosidad y el desprendimiento del anfitrión. Con esta extravagante costumbre, también practicada por romanos y en las bodas gitanas, etc. se demostraba el desprecio por los bienes materiales ante el dolor o en este caso ante el poder y el prestigio. Y puedo asegurar, por haber asistido a alguna boda gitana que son momentos de tal intensidad y frenesí que son incomparables en los que se crea una cohesión de grupo irrepetible, totalmente dionisiaca.

De los tejidos y de los esclavos se puede decir lo mismo: son material de prestigio. La mayor parte de su indumentaria estaba pensada para demostrar el rango antes que para protegerles de las duras inclemencias del tiempo que no les afectaba demasiado, pudiendo ir descalzos por la nieve sin darle la mayor importancia. La exhibición tenía más trascendencia que la comodidad. En cuanto a los esclavos, se puede decir que no tenían verdadera necesidad de mano de obra y que principalmente la función de un esclavo era otra: demostrar que el propietario era un hombre lo suficientemente rico como para comprar una mercancía cara y de hecho el verdadero destino era ser sacrificado en las despilfarradoras ceremonias "potlatches" con unas mazas maravillosamente talladas para este fin, que tenían por nombre "matador de esclavos".

Los artistas estaban totalmente especializados. Eran verdaderos profesionales, cuya valía estaba de distintas maneras cotizada. Según su propia habilidad, disfrutaban de importantes privilegios, llegando, en algunos casos, a tener un estatus tan alto como un jefe. Eran conocidos por su nombre y reclamados por un "noble" que era el único que tenía los recursos suficientes para encargar una obra de arte.

Levi-Strauss comenta que el precio que alcanzaba la obra de estos artistas era similar al que se pagaría en nuestra sociedad por un Picasso o un Matisse. En este último caso en dinero y en el que nos ocupa en esclavos y bienes diversos.

Estas esculturas estaban normalmente pintadas resaltando sus dibujos, sobre todo entre los indios Kwakiutl que reciben una mención especial por parte de Newman en los artículos dedicados a los indios que estamos tratando.

Exceptuando las esculturas y las pinturas, de las otras artes por ellos desarrolladas nos han quedado pocas muestras debido a la humedad que hay en esa zona.

La pintura participa del mismo estilo y espíritu que la escultura, con una figuración muy abstracta. Es el llamado "X-ray style". El cuerpo, la columna vertebral y los órganos vitales son representados simétricamente a lo largo de la tela. Ejemplo de ello son las

famosas "Chilkat blankets" de los Tlingit, a las que tan unido se siente Barnett Newman hasta el punto de considerar que son "los primitivos" de sus cuadros y en algunos sentidos así sea.

Hay una lectura más romántica de estos indios que la que nos hace Levi-Strauss en "Arte Lenguaje Etnología": "Pienso en algunas sociedades indígenas de la costa canadiense del océano Pacífico, con las cuales nos han familiarizado sus grandes postes totémicos, estupendamente esculpidos. Estas sociedades practicaban la esclavitud y en ellas había indudablemente acumulación de riquezas en provecho de una clase y expensas de la otra."⁵⁰, porque no hay que olvidar que la relación de esos pueblos con la naturaleza y su originalidad artística los hace muy atractivos. Pero he elegido esta visión porque da cierta luz a la cuestión de qué funciones se aceptan como intrínsecas del arte y cuáles no. Y habría que pensar por qué una vasija destinada a beber tiene tantas resistencias a ser considerada arte y en cambio una escultura, que ha sido creada para dar prestigio a su propietario, sea venerada como creación artística. Posiblemente sea porque su función es sorprendentemente similar a la del arte occidental.

Frazer en "La rama dorada" los menciona en varios capítulos. En dos ocasiones describe los ceremoniales de la pesca del salmón y los animales totémicos asociados con este hecho. En otro lugar describe las virtudes mágicas sobre la naturaleza que poseen los mellizos, especialmente sobre los cambios meteorológicos y las relaciones que con la pesca del salmón se les atribuye. También cuenta una historia de un joven y una ogresa a la que me referiré más adelante por su paralelismo con la única mención que hace de los indios Navajo. Los tres restantes relatos están relacionados con las mujeres.

El primero tiene que ver con los ritos de la pubertad femenina. Con la primera menstruación la chica era apartada del poblado y recluida en una cabaña de donde no podía salir durante un largo periodo que llegaba en algunas tribus hasta un año. Allí era alimentada por su madre o por alguna esclava.

La segunda es la descripción del comportamiento que las mujeres debían seguir mientras los hombres iban a la guerra. Cantaban y bailaban sin descanso y les estaba absolutamente prohibido el tener relaciones sexuales hasta que los hombres volvieran. Todo ello encaminado a evitar la mala suerte de aquéllos que habían partido.

Y la tercera la citaré textualmente: "Los indios Thlinkit atribuyen la tormenta al acto temerario de una joven que se haya peinado al aire libre."

Frazer narra dos historias similares sobre los dos pueblos que nos ocupan, una cuyo protagonista es un indio kwakiutl y la otra sobre una india navaja, las dos tratan del alma externada. Las historias son más o menos como siguen:

Un joven muy valiente de los indios kwakiutl mató a una ogresa que tenía a todo el poblado aterrorizado, le cortó la cabeza y la machacó, quebrantó los huesos y todo ello

lo esparció. Se fue muy contento a su casa, pero al llegar le advirtió una mujer que la ogresa no había muerto, porque tenía su alma escondida en la rama de un árbol y que cuatro veces que la habían matado, las cuatro, había vuelto a la vida, entonces le enseñó la rama. Apenas dichas estas palabras apareció la ogresa cantando por el camino; el joven disparó a la rama y en aquel justo instante cayó la ogresa muerta al suelo.

La historia de los navajos se llama "la doncella que se convirtió en osa", porque había aprendido del lobo de las praderas a transformarse en osa. Era una gran guerrera, e invencible porque sabía guardar sus órganos vitales al ir a la lucha para que nadie pudiera matarla. Cuando acababa la batalla recuperaba sus órganos y se los colocaba.

El paralelismo de las dos historias y al mismo tiempo los puntos que las separan, me transmitieron ciertas pistas sobre las artes de ambos pueblos.

La muchacha navaja había aprendido a esconder su alma cuando iba a la batalla. De esta manera se protegía a sí misma al mismo tiempo que defendía a su poblado. Ella toma parte activa de su destino y del de los suyos. Su relación con la naturaleza es de paz y armonía, aprendiendo de un lobo de las praderas a transformarse en un animal, una osa. Es una mujer independiente, y al mismo tiempo participe de su comunidad. Así será su arte.

El arte textil navajo era practicado por las mujeres que también tomaban parte en las batallas y muy raramente se entregaban a los conquistadores compartiendo hasta el final la suerte de todos los suyos. La artista no era un ser privilegiado sino un componente de la sociedad. Su arte fue, posiblemente, uno de los más creativos después de la conquista porque supo recoger las diferentes tradiciones con las que entraba en contacto, asimilarlas a su propia visión y transformarlas. Cualidades de los pueblos nómadas.

Antes de la llegada de los españoles a América los Navajo, pueblo nómada emparentado con los Apache habían migrado al sudoeste, Nuevo Méjico y Arizona. Allí se encontraron con los indios Pueblo, agricultores y con un desarrollado arte textil. Asimilaron rápidamente sus técnicas, llegando sus tejidos a ser los mejores del territorio, creando su propio diseño, que luego supieron transformar a lo largo de su historia. Ejemplo de ello es el llamado estilo Saltillo que fue creado a partir del contacto con los mejicanos. De la elegancia de sus "Mantas" queda constancia en museos y en colecciones. También recomiendo la lectura de sus costumbres porque además de tener ese componente poético en la relación con la naturaleza, como ocurría con los indios de la costa oeste, es un ejemplo espléndido de adaptación al medio y a los cambios históricos.

En muy resumidas palabras decir que es un pueblo complejo que siempre ha sido dueño de su destino. Aún en los peores momentos de lucha con los blancos y a pesar de haber estado duramente castigados, ellos han hecho de la adaptabilidad una creación. Grandes individualistas, esto no les impedía aceptar elementos positivos de sus vecinos que

integraban con rapidez en sus costumbres. La sedentarización no les quitó el ánimo inquieto de los nómadas, así guerreaban continuamente y con este fin se entrenaban con rigurosidad. Sus luchas tenían más de latrocinio armado que de verdadera guerra, pues la finalidad era conseguir un botín y volver a casa sin bajas, sin correr riesgos innecesarios. Los nómadas tienen un sentido de la propiedad muy distinto al de los sedentarios.

El telar, la cerámica y la agricultura les proporcionó unas posibilidades de las que carecían otras tribus. Sus tejidos, muy valorados, han tenido un comercio continuado hasta la actualidad con algunos altibajos. Se pueden encontrar piezas de sumo interés, aún en los peores momentos de su historia.

Son muy conocidas sus pinturas de arena hechas en el suelo. En ellas se inspiró Pollock como método de trabajo: "Sobre el suelo me siento más a gusto, más cerca, más parte del cuadro; puedo caminar en torno suyo, trabajar por cuatro lados distintos, estar literalmente dentro del cuadro. Es un poco el método usado por ciertos indios del oeste que pintan con la arena". Las pinturas tienen una composición sumamente original pero su dibujo geométrico está inspirado en los tejidos y la cerámica (la cerámica navaja es de una calidad extraordinaria) y contiene elementos figurativos sumamente esquematizados, cuya estilización también proviene del telar. Se pintan colectivamente para los cánticos o para las ceremonias, pudiendo participar cualquier hombre del poblado. Se hace una pintura cada día y se destruye cuando llega la noche para volver a hacer una nueva al día siguiente hasta que finalizan todas las ceremonias. Normalmente son votivas, para atraer la lluvia, asegurar buenas cosechas, etc.

En el cuento del joven que mata a la ogresa, el espíritu del relato es completamente distinto del de la muchacha navaja. La portadora del alma externada es una ogresa, viene del exterior algo peligroso, en absoluto amistoso como en la historia navaja la confianza del lobo-, mientras que la chica navaja es la que sabe externar su alma. Los beneficios de externar el alma están usados en contra del poblado en el caso del joven tlingit al contrario que en la historia de la muchacha guerrera, cuya sabiduría activa revierte en su propio beneficio y en los de su tribu.

Viendo las espectaculares piezas de los Haida, de los Tlingit o de los Kwakiutl uno no puede menos que comprender que los artistas de Nueva York quedarán atrapados por esas imágenes y que estando tan cercanos geográficamente, hicieran de ellos "sus primitivos". Pero, ¿estaban realmente tan cerca? Creo que en algunos puntos la respuesta es totalmente afirmativa, pero no en todos. En cuanto a las imágenes en absoluto; si bien todos estos artistas se sintieron transportados por estos dibujos, ninguno pudo plasmar nada que los recordara. Imágenes, aunque muy esquematizadas completamente figurativas con un mensaje concreto y un vocabulario preciso, de lo cual en mayor o menor grado huían. Durante un corto periodo de tiempo pudo coincidir como temática la plasmación de mitos, pero una simple mirada encuentra en este punto más diferencias que

semejanzas. La mitología india estaba basada en la relación del hombre con la naturaleza y con la supervivencia, en el caso de nuestros artistas los mitos a los que ellos acuden son de origen griego, es decir mitos que enfrentan al hombre, en este caso un hombre mucho más individualizado que el de los indios, con su propio destino, perdiéndose en gran parte la importancia dada a la naturaleza. Algunos de ellos, como fue en el caso de Gottlieb, la influencia de estos indios lo liberó de los mitos griegos, pero de una manera muy abstracta y sólo fue captado por ellos por un corto periodo de tiempo. Curiosamente la semejanza mayor la encontramos en una similar función del arte: tanto en el caso del arte occidental como en el de los indios de la costa de Alaska el arte está destinado a una clase social que puede pagarlo y trasmite su ideología, aunque en ocasiones pueda ser disfrutado o bien sirva para ser observado por el resto de la población. En ambos casos hay una fuerte función demostrativa. La situación social del artista y sus privilegios son muy similares, como antes he comentado Levi-Strauss menciona a Picasso y a Matisse para referirse a la situación especial en la que se encontrarían algunos de los artistas indios. Esto es particularmente interesante por el hecho de que confirma el camino ya marcado en Europa por las vanguardias de descubrir un arte primitivo cercano a los principios del arte occidental, portador de mensajes concretos, religiosos, representacionales (del hombre fundamentalmente) y cargados de un gran componente propagandístico demostrativo de poder. Ante los magníficos totems de la Costa del Noroeste de los EE.UU., uno puede sentir sentimientos cercanos a los que sentiría ante una catedral o una pirámide, mucho más sobrecogedores que los que sentiría ante una manta navaja, pero no debemos olvidar que ante un monumento imponente, la presión es tan poderosa que fuerza la receptividad pasiva en menoscabo de una participación activa mucho más libre por parte del espectador.

Este es el aspecto más interesante que pueda tener una simple manta: la libertad y por lo tanto el compañerismo igualitario que ofrece al receptor, no sujeto a una soberanía invasora que el arte a veces impone muy al estilo de los dioses de la Antigüedad. En lo que se refiere a este tema, hay que tener presente que la escuela de Nueva York no se está planteando una distinta alternativa a la creación artística, su función y su necesidad, sino que expresará al máximo lo ya conocido. Esta es la causa principal de que el arte islámico no sea integrado e incluso sea rechazado. Y en este rechazo se incluye todo aquel arte que tenga un soporte diferente al convencional y una utilidad más inmediata y que todo arte abstracto que no parta de una figuración sea puesto en entredicho.

Acabada la etapa de la W.P.A., el sueño de un arte social se fue diluyendo y la vuelta a la soledad y desprotección, hizo que fuera más apremiante todavía la necesidad de alcanzar prestigio y reconocimiento para poder desarrollar el trabajo. El triunfo era una de las palabras mágicas que trasmitían los artistas europeos que, desde el Renacimiento y sobre todo en el siglo XX, habían hecho la historia del arte. La absoluta mayoría de los artistas que ellos admiraban y de los cuales querían ser herederos, lo habían alcanza-

do. En la sencillez de Cezanne, que ya no era tal en el momento que ellos le conocieron, no se podía pensar al lado de esas triunfantes figuras vinculadas con los riquísimos coleccionistas americanos que protegían a Duchamp, Ernst... y sobre todo al mirar a Picasso, el héroe de los héroes tan triunfante que aplastaba y sobre el que faltó (y aún falta) una mirada serena exenta del miedo que produce el éxito absoluto. Posiblemente esto contribuyó a que la primera vez que conscientemente quisieron pintar un tejido de rayas, fuera de la mano del pop, una bandera americana, cuyas connotaciones eran mucho más amplias aunque menos sutiles.

Barnett Newman escribió varios artículos sobre el arte primitivo⁵¹. En la continua búsqueda de elementos que explicaran y sirvieran de estímulo a su trabajo, reflexionó sobre todos aquellos temas sobre los que la corriente mayoritaria del arte había discurrido: fondo-forma, figuración-abstracción, geometría, el tema (el continuamente mencionado "the subject matter") y, como no, el arte primitivo. La elección del término "primitivo" lleva implícitas muchas connotaciones y la aceptación de un concepto histórico y occidental. En esas continuas alabanzas y parabienes de este arte primitivo, se repite la gran zanja abierta desde hace siglos entre el arte europeo y el "otro", porque el término define una relación constreñida. No hay un descubrimiento sino una asimilación, se recurre a un arte que ofrece unas semejanzas que "inspirará" maneras y formas. En este aspecto los pintores de Nueva York tampoco propondrán una síntesis distinta de la heredada ya que el camino emprendido en Europa había marcado unas pautas que no iban a ser cambiadas. La relación y admiración que sintieron por sus "primitivos americanos" fue bastante superficial y transitoria, aunque le dio a Barnett Newman la oportunidad de organizar alguna exposición sobre este tema y escribir unos artículos en los que trasmite su opinión sobre el tema.

Estas palabras resumen su pensamiento sobre el arte primitivo y su relación con el arte moderno, el verdadero centro de su interés:

"Cada vez va resultando más evidente que para entender el arte moderno, uno debe sentir aprecio por las artes primitivas porque, igual que el arte moderno se yergue como una isla de rebelión en la corriente del esteticismo de Europa occidental, las muchas tradiciones artísticas primitivas se yerguen aparte como auténticos logros estéticos que florecieron sin la ventaja de la historia europea."⁵².

Northwest Coast Indian Painting. Septiembre-octubre 1946

Pre-Columbian Stone Sculpture

Prefacio de un catálogo que se publicó en mayo de 1944 con motivo de la exposición que con este mismo tema había organizado por encargo de Betty Parsons para la Wakefield Gallery.

Betty Parsons le había pedido a Newman que hiciera un prólogo para la exposición que Gottlieb (a través del cual se conocieron) iba a presentar en su Galería (febrero de 1944) y que organizara una exposición, dejando el tema a su elección. Newman propuso la escultura pre-colombina en piedra. También redactó el prólogo y más tarde elaboró un artículo más extenso para la Revista Belga por encargo de su editor Luis J. Navascués. Ambos tuvieron el mismo título.

La Revista Belga se editaba durante la segunda guerra mundial con subvención del Gobierno Belga y su destino era Sudamérica.

Estos escritos contienen unas ideas básicas. La primera es la defensa de la unidad inter-territorial americana. Unidad no sólo basada en relaciones comerciales o estratégicas sino como comunidad intercultural. "Una amistad que permanezca es, como Aristoteles expone, un estado moral."⁵³. Esta idea es un deseo común a todos los pintores neoyorquinos, especialmente porque la guerra les ha dado esperanzas de crear un ente fuerte y compacto, América y todo lo que contribuya a arrebatar a Europa su papel dirigente prevalece, porque a parte de las relaciones personales que les unen con pintores mejicanos y sudamericanos de los que sacan muchas ideas, una real aspiración de amistad no está manifestada.⁵⁴

En la segunda parte pasa a defender el arte pre-colombino como Arte y no como manifestación etnológica.

Por ello ha elegido la escultura, libre de "distracciones etnológicas" como puedan ser la cerámica, los textiles (Perú tiene una cultura textil de las más importantes del mundo y lo mismo se puede decir de la cerámica), "and others artifacts" que los deja al cuidado de arqueólogos y etnólogos ya que para él son una fuente de confusión estética.

Este pensamiento si que lleva una gran confusión en su seno, porque el restringir el tema de la exposición puede ser un gran acierto, pero para llegar a la conclusión contraria. Un arte fácilmente comprendido, como es la escultura, debe servir de puente para penetrar en lo no tan asimilable. Quizá el gran reto del siglo XX no sea el descubrimiento de unos primitivos que han sido continuamente descubiertos por griegos, romanos, renacentistas, románticos, etc., ya que , el arte lejano o, ahora que todo está muy cerca, el llamado "primitivo" ha revelado a cada uno en su tiempo y a su manera lo que añoraba, sino que puede que sea el llegar a un lugar desde el que nunca partimos.

Inmediatamente después de estas aclaraciones entra de lleno en lo que estas esculturas le transmiten en relación con el arte moderno y como siempre que entremezcla cualquier reflexión con sus propios sentimientos tiene grandes intuiciones, así: "Tenemos que darnos cuenta que estos escultores estaban interesados en el elemental misterio de la vida, no en los cambiantes hechos de la vida alrededor de ellos. A nosotros, hoy, nos interesa el mismo problema. Cuando el escultor pre-colombino trabajaba la piedra,

quería capturar el significado de la vida." "Estamos empezando a comprender que estas obras maestras son lo mejor que el hombre puede hacer."⁵⁵

Aunque me pregunto por qué el acudir al misterio de la vida es más artístico que "the flippant facts of the transitory life" y pienso un poco en todos ellos, en los buenos pintores que eran, en sus magníficos cuadros y en "lo sublime" en el arte y en las grandes cuestiones que se planteaban y entonces llega el pop.

¿No están en este caso un poco forzados estos sentimientos tan románticos de lo sublime, del misterio de la vida, del terror...?, Rothko, Gottlieb, Newman y muchos de ellos ¿no exageraban un poco?. Dore Ashton comenta que el trabajo de Gottlieb "dice de la expresión primitiva que revela la percepción constante de poderosas fuerzas, la presencia inmediata del terror y el miedo, e insiste en que "un arte que pule o evade esos sentimientos es superficial o carece de sentido." y vuelvo a preguntarme: ¿no exageraban un poco cuando hablaban del terror?. Ni siquiera Paul Klee, un judío en la Europa invadida por los nazis, deja que su arte sea arrastrado por este sentimiento. ¿Terror a los misterios de la vida?. Me parece que están demasiado ocupados en encontrar su camino en la pintura para que estos misterios sean tan primordiales. Por este motivo salvo en los manifiestos de combate que escribe Newman, que son muy estimulantes, me parece muy refrescante leer a de Kooning cuando habla de la silla en la que no quiere sentarse y a Guston y sus "impurezas".

Newman era un gran conversador, muy polémico y al mismo tiempo muy entrañable. Un hombre del ágora, un pensador incansable. Tan apasionado que todos sus amigos se pudieron sentir extremadamente agradecidos por sus alegatos en defensa de lo que se estaba gestando en Nueva York y fue muy positivo para que el movimiento cuajara, pero esta misma pasión le arrastra a multitud de opiniones llenas de contradicciones, incluso estos apasionados alegatos de la primera época que llegan a finales de los 40, se convierten en ataques y controversias a partir de los 50, una vez que el movimiento ha cuajado y se ha asentado en el panorama artístico de la ciudad.

Sigue en el mismo artículo: "En los Estados Unidos, donde el indio ha sido casi completamente destruido, donde la influencia de las culturas indias es pequeña y en la cultura inexistente, la comprensión del antiguo arte americano es más difícil."⁵⁶

Posiblemente cualquier indio que escuche sus palabras confirmaría el primer párrafo. Pero la rotunda afirmación de la menor o inexistente influencia de la cultura india en los EE.UU. es imposible aceptarlo.

En la misma Europa que ningún contacto físico se ha tenido con el indio norteamericano, éste forma parte de numerosas imágenes guardadas en el subconsciente de todos nosotros, sobre la naturaleza, sobre "lo sublime" en la naturaleza. Poseedores de una

vitalidad y una estética que a todos nos ha cautivado al menos en algún momento de la vida.

Los movimientos naturalistas y ecologistas han mirado al indio, la marihuana se fuma como los indios fumaban la pipa ceremonial, los mocasines, la moda, los juegos y disfraces de los niños, los "posters" de los setenta con fotografías llenas de frases y sentencias indias sobre el respeto a la tierra, a la naturaleza y... las películas...Hablar del cine y de los indios es mencionar a John Ford, uno de los más grandes creadores del siglo y hablar de Wahls, de Howks. Todos ellos narradores de la creación de un país, porque la conquista y creación de los EE.UU. como expresión artística, como épica narrativa está filmada, no escrita. Nada de esto ha pasado desapercibido para cualquiera que haya vivido en esos años y mucho menos en los EE.UU.. A cualquier escala social todo el mundo ha recibido algo de ese pueblo que con tanta energía ha defendido su vida.

Hay costumbres que se instalan o que influyen de una manera consciente en una sociedad porque van acompañadas de un cambio político o porque están reafirmadas por las leyes, pero hay conocimientos que sutilmente se instalan con fuerza en nuestras vidas y que nos sorprendería saber que las heredamos de aquellos que han perdido la batalla.

El artículo concluye con la propuesta a la que él se siente comprometido en esos decisivos años de los inicios: "...su arte ilumina el trabajo de nuestro tiempo, de nuestros propios escultores...nuestros escultores modernos están obligados a descartar el fingimiento heroico, el voluptuoso, el superficial realismo, el ejercicio de virtuosismo que ha inhibido al medio durante muchas centurias europeas."⁵⁷

The Plasmic Image

Escrito en primavera de 1945 es un extenso artículo que contiene prácticamente todos los temas que le acuciaban en esos años. La invención del concepto "plasmic" para definir el nuevo arte que él y sus amigos estaban gestando es toda una declaración de principios. Empieza con una de sus características frases: "El tema de la creación es el caos."⁵⁸ Los puntos esenciales son su definición del arte primitivo, la defensa del arte simbólico y casi realista que es practicado por los hombres y que conecta con el misterio de la vida y por el contrario, el de las mujeres que es geométrico y decorativo nunca es usado como expresión religiosa por lo que no es arte sino artesanía. Como estos conceptos se repiten continuamente, voy a comentarlo más adelante cuando hago la referencia al "Nortwest Coast Indian Painting".

El interés mayor de este artículo es el ser su más larga reflexión sobre el arte moderno y la inevitable ubicación de éste en la ciudad de Nueva York a consecuencia de la guerra y las consecuencias que se derivarán de este hecho. Mantiene firmemente la imposibilidad de que una Europa decadente y, en esos momentos, devastada por la guerra siga

teniendo un papel crucial en la historia del arte. Su pensamiento no se aleja del de los dirigentes políticos de los EE.UU.

Art of the South Seas

Este artículo está dedicado a la exposición que con este tema organizó el Museo de Arte Moderno de Nueva York. En ella se hace patente la similitud del arte de estas islas con el surrealismo y le sirve de excusa para aclarar la relación entre algunos pintores y sus "primitivos" : "En nuestro tiempo Picasso quizá soñó con media docena de utopías, pero su principal sueño...fue la escultura negra....Matisse encontró su mundo nostálgico en la gran tradición decorativa de la Persia primitiva....Brancusi en la pre-historia y en los negros, Henry Moore en la escultura mejicana pre-colombina, Lipchitz en una sucesión de estilos primitivos....y ahora es evidente que incluso el surrealismo...., no es una excepción al romanticismo de nuestro tiempo, que su romance lo tuvo con el arte de los mares del Sur."⁵⁹

La idea que recorre todo el escrito no deja de contener todos los puntos ya trillados sobre el tema y manifiesta la dependencia ideológica que sentía en sus comienzos hacia el pasado inmediato de la historia del arte.

Northwest Coast Indian Painting

Prólogo de la exposición que con el mismo tema organizó para la Betty Parsons Gallery en septiembre de 1946. Este escrito es muy corto, pero contiene lo esencial de sus ideas sobre el arte primitivo. Empieza con un manifiesto que sintetiza bastante bien su pensamiento sobre el tema: "Es cada vez más y más obvio que para comprender el arte moderno, se debe apreciar el arte primitivo, justamente como moderno."⁶⁰

En este artículo Newman nos expone que el arte tradicional de estos pueblos es abstracto, ritual y mitológico, que su abstracción es simbólica al expresar creencias y mitológicas. Este arte "ilumina" el arte de los artistas modernos americanos que trabajan con un lenguaje abstracto en la creación de un mito vivo para su tiempo. Especialmente insiste en que este arte abstracto no se debe confundirse con el arte geométrico hecho por las mujeres, porque aquél es "a kind of heightened design" y éste es meramente decorativo.

A partir de sus palabras la reflexión que podemos hacernos es el por qué los tejidos de rayas son un mero dibujo geométrico y por lo tanto no es arte y por el contrario sus cuadros de rayas no son geométricos y si es arte. Esto no está explicado en este artículo, pero ya sabemos por otros escritos que sus rayas (zips) han sido interpretadas como abstracciones de la bisección que Newman describe muy inspiradamente al final del artículo: "Tan estricto era el concepto que todas las cosas vivas eran mostradas "inter-

namente" por medio de la "bisección". Es esta bisección del animal, enseñando ambas partes, lo que da la impresión de un dibujo simétrico. Nuestro interés, no obstante, no es la simetría sino con la naturaleza del organismo, el metafísico dibujo de la vida."⁶¹

Viendo ambos trabajos al mismo tiempo y entendiendo los paralelismos que Newman establece entre sus "zips" y la bisección, se comprenden fácilmente las similitudes, sobre todo de concepto, entre sus cuadros y las pinturas de este pueblo, pero, la extrema austeridad y la falta de distracciones en el trabajo de Newman, nos lleva a pensar de otra manera.

La contención tanto en el dibujo como en el color que hay en sus cuadros hablan de una abstracción más dura que el concepto de la bisección, habla de un arte que había de venir de la mano del minimal o la pintura de Noland, Morris, Stella, de estos jóvenes que fueron la alternativa más inmediata que tuvo el Expresionismo Abstracto, que hicieron de las franjas, la abstracción más abstracta del siglo XX, la más esencial y la que más entronca con otros conceptos del arte.

Pero la situación en que vivían los pintores de Nueva York a finales de los 40 y hasta muy avanzados los 50 era de gran nerviosismo. Por un lado se sentía que había una posibilidad cada vez más cercana de retomar para sí la hegemonía que la agotada Europa no podía ya sostener, pero la sensación de aislamiento les había calado profundamente y estaba diariamente confirmada a través de esas grandes figuras europeas refugiadas en Nueva York, triunfantes, con un nivel de reflexión y de análisis que era un sueño para ellos. Paris, la Bauhaus, los pintores rusos, los futuristas, todos ellos habían ejercitado sus pensamientos a través de movimientos que se habían sucedido uno tras otro desde principios de siglo. El cubismo, el dadá, el surrealismo ... habían dejado una estela de discusiones impensable en Nueva York.

Y como aquel hombre que se sorprende a sí mismo rezando en un momento grave una oración olvidada, así se vieron buscando una mitología que les acercara a los temas clásicos del arte. Aún estaban lejos los resabiados pintores que invadirían más tarde el panorama artístico de la ciudad. La mitología siempre tiene esa estela de alta cultura y aunque cercana al espíritu religioso, permite una fantasía y una libertad que no es posible encontrarla en la religión, todavía demasiado cercana a todos nosotros.

La búsqueda de una mitología, la posibilidad de la supremacía americana y el descubrimiento de un arte extraordinario en el mismo territorio, todo ello contribuyó a que estos indios gozaran de una atención extrema. Además reafirmaban la tradición europea de unos primitivos hermanos. Estos indios pintaban lo que se llamaba la "bisección" del cuerpo y que ya ha explicado en qué consistía. Pero se puede decir que a su vez fueron "biseccionados" hasta la saciedad por todos los artistas que vivían o pasaban por Nueva York.

"El hecho era que muchos aspectos del arte indio de la costa noroccidental pacífica se habían tratado ampliamente durante algunos años y que el Museo del Indio Americano era muy frecuentado, en especial por los surrealistas que venían de Europa."⁶²

El efecto inmediato más positivo que los indios de la Costa Noroeste tuvieron para estos pintores fue que los liberó de la mitología griega y les reafirmó su americanismo. Así Dore Ashton: "Después de la Grecia clásica, Gottlieb se zambulló inmediatamente en las artes de los indios de la costa del Pacífico, pintando una condensación familiar del símbolo que él y los otros habían percibido en los diarios que documentaban la costa pacífica noroccidental."⁶³

El contacto que tuvo Barnett Newman con esta cultura fue posiblemente la más intensa de todo el grupo, en gran parte por lo apasionado de su carácter, por el interés absoluto que mostraba por los demás y especialmente porque fue uno de los artistas que más tiempo dedicaron a estudiar, meditar, comprender lo que le rodeaba antes de encerrarse a pintar. Newman se mantuvo meses y años alejado del cuadro y los ocupó pensando, escribiendo, viendo y debatiendo.

Pero no es esa sujeción consciente y respetuosa hacia las pautas que había marcado el arte europeo lo que les va a dar el valor que más tarde consiguieron, sino la resolución de cuestiones que venían arrastrándose desde principios de siglo y que no se habían resuelto con la contundencia y radicalidad que lo hicieron estos pintores. Y fue hecho con una extraordinaria sencillez. Como no hubiera sido posible hacerlo en Europa.

Respetaron todas las pautas y todas las cuestiones. Respetaron el soporte, aceptaron pintar. Buscaron sus primitivos. Estudiaron el cubismo, siguieron el surrealismo, se miraron en Kandinsky, pero rompieron rotundamente todo lo que se venía arrastrando del arte representacional, la relación que se había convertido en una carga sin solución entre fondo y forma. Paul Klee y Delaunay ya habían trabajado en esta línea, pero los expresionistas abstractos lo hicieron con una contundencia tal que se encontraron de lleno en otra parte.

Volvamos al escrito de Newman y pensemos en sus "bisecciones", en su mitología, en sus "terrores" y en esas mantas geométricas, decorativas hechas por mujeres para un uso cotidiano, no ceremonial como lo eran por el contrario las pinturas de sus hombres y pensemos otra vez en Noland, en Stella, en el pop y en la bandera americana pintada hasta la saciedad y otra vez en esas mantas de rayas hechas para la vida cotidiana y pensemos en quien es el "primitivo" más contemporáneo.

The First Man Was an Artist

Escribió este artículo en 1947 para la revista Tiger's Eye. Newman colaboró repetidas veces con el pintor John Stephan y su esposa la poetisa Ruth Walgreen, editores de esta

pequeña revista dedicada a las artes y a las letras. La mayor parte de los escritos de Newman fueron publicados por ellos y, aunque la revista era muy modesta, fue muy importante para el desarrollo artístico de la época.

La leyenda de un hombre primitivo, nuestro ancestro mezclada con historias de dragones es la introducción a la idea de que la misión del artista no es descubrir la verdad sino construirla, de la misma manera que se crearon las leyendas que se han hecho más reales que las afirmaciones de paleontólogos y científicos.

El título del artículo se repite de tanto en tanto con alguna variante dándole un tono poético a la narración. La reflexión parte de la interrogación que se hace la ciencia ante las cosas, qué es una nube, qué es un átomo, qué una estrella y la del paleontólogo, ¿quién es?. Con respecto al hombre primitivo, sin dudar afirma: "Indudablemente el primer hombre fue un artista."⁶⁴ La primera expresión, como el primer sueño fue estética. El lenguaje humano es antes literatura que comunicación. "El primer grito del hombre fue una canción."⁶⁵ El mito llegó antes que la caza. El primer acto manual fue una imagen Dios, no la cerámica, porque ésta es producto de la civilización, el arte es instintivo. "En nuestra imposibilidad para vivir la vida del creador se debe buscar el significado de la caída del hombre."⁶⁶ Esta es la explicación que da al árbol del bien y del mal, porque la aspiración original del hombre es llegar al estado creativo de Dios.

Y concluye: "Porque el artista es el primer hombre."⁶⁷

Este artículo premonitorio y cercano en el tiempo a Onement, encierra el primer manifiesto que, a partir de entonces, se va a mantener sin cambios en el pensamiento de Newman.

The Ideographic Picture

En 1947 Barnett Newman organizó una exposición colectiva para la Betty Parsons Gallery. "The Ideographic Picture" fue el tema de la exposición y dio título al prólogo del catálogo publicado para la ocasión. Era una exposición colectiva en la que tuvo que reducir el número de pintores elegidos por la negativa de otras galerías a cooperar y prestar sus propios pintores, pero es un ejemplo claro de la necesidad existente en los artistas de crear una colectividad que diera soporte a sus ideas artísticas. Los museos ya habían iniciado este tipo de muestras, pero los pintores, a través de las continuas asociaciones que fueron creando, presentaron sus propios proyectos alternativos en los que manifestaban su visión y su planteamiento del arte.

En "The Ideographic Picture" Barnett Newman insiste en el paralelismo existente entre el arte primitivo, el de los pintores Kwakiutl y el arte que estaba emergiendo en América. Es un tema repetido en continuas ocasiones en los mismos términos, "mystery-of life, of men, of nature, etc.", pero ya está muy cercana la consolidación de sus pensamientos

en el lienzo que marcará nuevas y ya firmes pautas a sus escritos como se advierte en "Ohio". "Ohio" fue escrito sólo dos años más tarde que "The Ideographic Picture" en medio de los cuales pintó Onement I.

Ohio, 1949

En una visita a la familia de su esposa, Newman incluyó una excursión a unos enterramientos indios. Esto tuvo mucho importancia para su futuro trabajo. "Here I am, here...." Y en conversaciones con Thomas B. Hess le comentó que allí visualizó la idea "Man Is Present". Este escrito, crucial para el entendimiento de su trabajo, no fue publicado en vida.

"Ohio" es un corto artículo donde expresa su experiencia ante "el seductor Valle de Ohio. En palabras del propio Newman es "quizá uno de los monumentos más importantes del mundo", con sus enterramientos de barro, "earthworks", lo mejor del continente americano, por delante de Méjico y de la Costa Noroeste cuyos totems son monstruos históricos, sobreenfatizados y en comparación, las pirámides de Egipto no son nada más que un ornamento".

Allí comprende algo crucial que ya se ha manifestado en su taller con Onement I y que va a determinar su futuro trabajo: que la más evidente naturaleza del acto artístico es la simplicidad completa. Newman la vive en su plenitud. No hay nada para ser expuesto, nada para fotografiar, nada para ver, simplemente algo que debe ser vivido en el lugar. Las sencillas paredes de barro hablan del espacio, del espacio exterior, la ladera, los abismos, los ríos, todo es una sensación del espacio. Pero al llegar a este punto se da cuenta de que la historia del arte siempre se refiere al espacio como si fuera el verdadero tema del arte. El Renacimiento y la perspectiva, el impresionismo, el espacio cubista... Los críticos hablan e insisten en esta cuestión. De esta manera hacen al artista concreto dentro de una sensación que puede ser comprendida, pero...."La preocupación por el espacio me aburre."⁶⁸ Allí, en el Valle de Ohio, uno de los lugares más maravillosos del mundo en un arrebato de lucidez poética, declara: "Sólo el tiempo puede ser sentido en privado. El espacio es un bien común. Sólo el tiempo es personal, una experiencia privada."⁶⁹

Esto ocurre en 1949, el año más productivo de su carrera, cuando consolida sus revelaciones en Onement I y comprende los efectos que producen los cambios de escala.

Es difícil decir si a partir de allí sus cuadros hablarían del tiempo, del espacio; conceptos demasiado abstractos a la vez que demasiado concretos, pero estas palabras de experiencia casi mística nos descubren una afirmación de independencia, de seguridad en sus propias decisiones. La simplicidad determinará sus cuadros. El tema del espacio tan manido en el siglo XX, no va a ser su tema porque él se invoca a sí mismo al sentir en

términos de experiencia privada. El tiempo que para él era una sensación tan real, nos llega como metáfora de la imposibilidad del cobijo. La "physical sensation of time" es lo inevitable de los destinos individuales.

"Ohio" es la declaración de su propia independencia, de la profunda delimitación que su trabajo va a tener en el futuro. El hombre polémico se transforma en hombre conocedor de una consciencia abstracta. Si tenemos en cuenta cómo va a desarrollarse su trabajo, la definición de los totems de Méjico y de la Costa Noroeste, "monstruos sobreenfatizados" es más objetiva en este artículo que en los anteriores mucho más mediatizados por la influencia surrealista e intelectual.

En este escrito como en tantos otros Newman no vacila en cambiar sus anteriores afirmaciones. A lo largo del tiempo sus opiniones se modifican y se llenan de contradicciones. Esto contrasta especialmente por la firmeza de su pintura. El "tiempo" y el "espacio" son conceptos que utiliza con considerable licencia. Posiblemente la causa sea que para el mismo Newman es más importante transmitir sus sentimientos o sus razonamientos a un público receptor que hacer un corpus de filosofía del arte. Es un hombre extraordinariamente comunicativo y de esta manera hay que entender lo que escribe.

"Solamente el tiempo es personal, una experiencia privada. Esto es lo que hace que sea tan personal, tan importante. Cada persona debe sentir esto por sí mismo. El espacio es el hecho dado del arte, pero irrelevante para cualquier sentimiento excepto en la medida en que involucre al mundo exterior."⁷⁰

No hay que olvidar la fecha, 1949. La identificación con el lugar marca su identificación con el futuro y en especial con lo que sería el futuro arte norteamericano al penetrar en el sentido del "earthwork", en la extrema simplicidad del acto artístico y en la ruptura con el arte referido a una tradición, que, enamorada de sí misma, se ha hecho endógama.

Barnett Newman no vuelve a escribir ningún artículo dedicado exclusivamente al arte "primitivo", es más, este tema sólo lo mencionará muy rara y tangencialmente.

La etapa biomórfica queda completamente concluida con todas las implicaciones que ello conlleva. Las ideas sobre el arte se esencializan, no hay rastro de figuración y sobre todo no hay deseo concreto de ello, con lo que su trabajo se concentra en sí mismo sin concesiones ni titubeos y en el caso que nos ocupa, su relación con el "arte primitivo" queda apartada. El cordón umbilical con el pasado se ha cortado. Onement es el futuro no sólo de su trabajo sino del trabajo de buena parte de los jóvenes que empiezan a despegar. El último de los dibujos que aún mantiene alguna forma que recuerde a la biología o a la naturaleza data del 1947, el mismo año de su dibujo "Onement I". Sus cuadros, si los hubo en este periodo, él nunca los mostró, por lo que todas las transformaciones del tema las debemos observar en los dibujos. Como claramente manifiestan sus escritos, a partir de Onement las preocupaciones iban a ser otras, sobre todo aquellas

relacionadas estrechamente con la defensa de sus cuadros. Por lo tanto los escritos van a versar sobre sus teorías, ya cuajadas, sobre la abstracción, la geometría y el arte en general, pero ya totalmente centrado todo ello en su tiempo. Van a ser, más bien, pequeñas introducciones a sus catálogos y diversas polémicas que mantiene con otros pintores y críticos especialmente a través de cartas más o menos públicas. Voy a hacer mención sólo a algunas de ellas que tienen que ver con el tema que nos ocupa.

En 1950 realizó en la Betty Parsons Gallery su primera exposición individual, en ocasión de la cual escribió esta pequeña declaración: "Estas pinturas no son "abstracciones", no representan una idea "pura". Son específicas y separadamente expresiones del sentimiento, para ser cada pintura sentida por sí misma. No contienen alusiones. Llenas de contenida pasión, su agudeza está revelada en cada concentrada imagen."⁷¹ La he copiado íntegramente porque contiene las ideas fundamentales que ha descubierto con Onement y que mantendrá inalterablemente en sus futuros cuadros. Básicamente resumen todo su ideario pictórico. No a la abstracción, no a la idea "pura", más tarde centrado en un no a la geometría, la definición de su pintura como expresión del sentimiento, característica común a todos los pintores del Expresionismo Abstracto y la negativa a la serialización, por lo tanto cada cuadro debe ser vivido en relación a sí mismo.

Al año siguiente, en 1951, para su segunda exposición en la Betty Parson Gallery, escribió este pequeño comunicado -que se colgó en la pared de la Galería- instruyendo a los espectadores sobre los cuadros expuestos. Decía así: "Hay una tendencia a ver los cuadros con distancia. Los grandes cuadros de esta exposición deben ser vistos desde una corta distancia."⁷² Con ello completa su ideario artístico.

The New American Painting

Título de la exposición organizada por el Museum of Modern Art de Nueva York. Viajó por ocho países europeos y se clausuró en el propio museo de Nueva York en 1959. Cada uno de los artistas participantes hizo un pequeño escrito para el catálogo. Newman redactó una concisa declaración de principios que guarda cierta semejanza estilística a una arenga política.

Ya ha quedado lejos el interés por la tradición, "los primitivos" y las teorías surrealistas, cubistas, futuristas ya no están presentes, tampoco el terror y el misterio de la vida aparecen (salvo de pasada en un sólo escrito) como motor del arte. A partir de finales de los cuarenta Newman tiene ya cosas que decir. Hasta entonces se había mantenido alejado del taller, la falta de resoluciones le impedían la concreción que pide el cuadro, pero éstos no fueron años perdidos para el arte, pues los ocupa pensando, escribiendo, viendo y debatiendo. En 1950, en su primera exposición individual, Newman está en condiciones de definir una nueva teoría pictórica que, aunque siempre va a estar vinculada a la vida, su concepto va a quedar centrado en términos específicos del arte. Lo más

importante es que va a ser una potente alternativa al Expresionismo gestual que estaba entonces en su momento más álgido, pero que a la larga quedaría encerrado en sí mismo.

El ataque a la abstracción y a la geometría europea es frontal: "...la geometría en sí misma se ha convertido en nuestra crisis moral....sólo un arte libre de todo tipo de principios geométricos de la I Guerra Mundial, sólo un arte no geométrico, puede ser un nuevo comienzo."⁷³ Estas palabras forman parte de un pequeño prólogo que escribí como introducción a su declaración de principios y que en la publicación definitiva fueron suprimidas en el último momento (posiblemente para no restar fuerza al bloque principal).

El manifiesto repite siempre el mismo esquema:

"Mi trabajo, acusan, está vacío de contenido, cuando lo que quieren decir es que está vacío de formas y dibujos familiares.

Mi trabajo, dicen, es anti-arte, cuando realmente quieren decir que es anti-dogmático, esto es anti-el tipo de pintura estereotipada que esperan.

... continúa ...

Mi trabajo, dicen, que tiene que ver con la línea, cuando es obvio que no hay líneas.

..... hasta el final, en el que concluye: Dicen que he avanzado la pintura abstracta hasta el extremo, cuando es obvio que sólo he construido un nuevo comienzo...."⁷⁴

Este escrito es un ejemplo típico del Newman de después de Onement, polémico, individualista e interesado casi en exclusiva en lo que su propio trabajo está planteando. En cuanto a lo que nos concierne, nuestro tema inicial, vemos a estas alturas de su vida y de su trabajo cómo los indios de la costa de Noroeste han desaparecido por completo y quedan en la historia de su trabajo como una mimesis romántica de la actitud heredada de las vanguardias europeas ante este tema. Traída directamente de las manos de los surrealistas esta visión fue por lo tanto muy importante en su etapa inicial cuando la necesidad de vínculos y de raíces forzaba encuentros que de otra manera no hubieran tenido lugar.

De las rotundas afirmaciones que hace en el *The New American Painting*, dos me parecen destacables y, aunque por muy distintas razones, muy acertadas; la primera de ellas es la aseveración: "Mi trabajo.....es obvio que no hay líneas." Negar la línea es desconectarse de la geometría a través de la misma geometría, es trascenderla y sobre todo despegarla de la desarrollada en el siglo XX. Qué duda cabe que Mondrian, Malevich ya habían hecho mucho en este camino, pero los conceptos que plantean afectaron mucho más como teoría del arte en general que como camino abierto en el que se puede incidir. En este aspecto el desapego y la vaciedad del concepto de Newman fue mucho más

fructífero. Aunque todos ellos hablaron de su trabajo en términos espirituales y metafísicos, la línea o franja o raya o como quiera llamársele es la plasmación más profunda, más esencial, la más liberada de conceptos culturales. El cuadrado, en este sentido, contiene connotaciones menos libres y más cerradas.

No cabe duda de que posiblemente uno de los mejores títulos y con más contenido del siglo XX sea el "Blanco sobre blanco" de Malevich, pero la elección del cuadrado como tema implica una debilidad intrínseca. (Desde otro punto de vista y por muy distintas razones, el "Who's afraid of red, blue and yellow?" es también muy bueno. Ambos títulos están referidos al color). Los cuadros de Mondrian tienen la debilidad de ser muy "compuestos" y cerrados. La "no-geometría", lo no-relacional de Newman hace que sus cuadros se coloquen de lleno en el punto más alejado de la tradición pictórica europea, en el lugar más cercano a conceptos y resoluciones dadas por otras civilizaciones. No es el único punto valioso de los cuadros de Newman, otro muy importante es el campo abierto dejado a nuevas generaciones. Es junto a Reinhardt la semilla más fructífera de los pintores de la Escuela de Nueva York.

Newman traspasó la geometría, la composición y el tema, liberando, en la medida en la que el respeto al soporte y a las técnicas pictóricas tradicionales lo hacían posible, sus cuadros de la tradición representacional y acercándolos, posiblemente como ningún artista lo había hecho, no al "primitivo", sino al "otro", poseedor de otro lenguaje, de otro concepto artístico. Integrante de una cultura que ha resuelto de manera distinta la creación artística.

Sus pinturas "llenas de contenida pasión", "expresiones del sentimiento" se han liberado de la confusa presencia biográfica tan grata al arte de este siglo. (Rosalind Krauss hace una crítica muy fina de los estudios de la pintura a través de la biografía de los artistas). Se liberan también del binomio "personal-colectivo", intelectual-intuitivo. Están llenas de vacío. Como todo arte de profunda abstracción, Onement es una imagen mucho más potente, se siente ante ella un vértigo más fuerte, una plenitud mayor cuando se la vacía de todo contenido preciso que cuando se piensa en esa misma pintura como un paso más en el proceso de abstracción de la "bisección" o esquematización de la pintura de los indios de la costa noroeste. Pensar en la pintura de Newman como una "abstracción con reminiscencias" (como se definía a sí mismo Klee) es restar fuerzas al proceso que ha tenido que llevar a cabo para esencializar la representación.

La segunda idea que quiero resaltar de The New American Painting está expresada en el párrafo final: "...es obvio...que he construido un nuevo principio.", especialmente porque la historia la ha confirmado con creces.

En estos momentos ya no me es posible apartarme de la manta navaja y ver de nuevo la reproducción de The Way. Es fácil encontrar diferencias de contenido, de intencionalidad, de material, pero hablando con justicia la mayor estriba en que la manta, segura-

mente, antes de aparecer en los libros, habrá servido para proteger algún cuerpo aterido por el frío y *The Way*, colgado en una importante pared, está protegido por alarmas, seguros y por numerosos escritos y confirmaciones como el Amílcar de Salammbô, cuando Flaubert nos lo describe deambulando por su fortaleza de la mano del pequeño esclavo que entregará a los sacerdotes como si hijo suyo fuera para sustraerse del mandato divino de sacrificar a los primogénitos y volviéndose al padre del niño, viejo y descarnado esclavo que por primera vez en su vida había osado mirarle, se detiene

"...perplejo ante este sufrimiento.

Jamás se le había ocurrido -por lo inmenso que resultaba el abismo que los separaba- que pudiera haber entre los dos algo en común."⁷⁵

Newman publicó numerosos escritos. Esta actividad le acompañó toda su vida. Como he mencionado antes, a finales de los 40, su pensamiento sufre un cambio radical al plasmar en el lienzo su primer "zip". Hasta entonces los temas estaban centrados en el arte de sus amigos, sobre los que escribió numerosos prólogos de catálogos, en el arte primitivo y reflexiones relacionadas con el primitivismo y en las teorías biomórficas (el terror, el misterio de la vida, la espiritualidad y misticismo en el arte, etc.). Algunos tienen un claro componente político (no hay que olvidar que Newman fue un anarquista declarado llegando incluso a presentarse a la candidatura de la alcaldía de Nueva York con el eslogan "Vota por ti mismo", también es destacable por lo candente e importancia del tema el "¿Qué hay del aislacionismo en el arte?". Alfred Barr tiene otro artículo decisivo sobre el mismo tema). Es de destacar que el talante de este primer bloque de artículos es muy otro que el de los posteriores. En ellos hay una defensa calurosa y apasionada del trabajo de sus compañeros, incluso colabora en numerosos escritos como es el que redactó junto a Gottlieb y Rothko en respuesta a la crítica del *New York Times* de la exposición organizada por la *Federation of American Painters and Sculptors* en la conmemoración del 3º aniversario de la *Galleria Wildenstein* en 1943. Jewell hizo una crítica moderada, pero en la que ponía en duda el valor de los cuadros de los dos anteriores pintores, especialmente el de Rothko.

Uno de los principios de la Federación era escribir cartas, ser contundentes en las respuestas y altamente combativos. Newman no participó en la exposición ni firmó el escrito pero su colaboración en la redacción fue decisiva. El manifiesto cobró mucha importancia en aquellos momentos más por la contundencia de la respuesta, la repercusión y la propaganda que ésta tuvo que por sí mismo. El manifiesto publicado íntegramente en el *New York Times* describe claramente los principios por los que se va a regir su arte. "... No existe la buena pintura de nada. Afirmamos que el tema es crucial y que sólo es válido el tema trágico e intemporal. Esta es la razón por la que profesamos una relación espiritual con el arte primitivo y el arcaico...", etc. Creo que no es necesario insistir sobre este manifiesto porque es sumamente conocido y estudiado. Lo traigo a

colación no ya por su contenido, que repite las ideas de cualquiera de los escritos de Newman sobre el tema sino más bien porque resume el talante amistoso, participativo, de mutua ayuda que mantienen los pintores de Nueva York en su primera etapa en la que prevalecía la cooperación entre ellos. Es de destacar que ninguno había desarrollado su propio estilo y que todos ellos estaban en esa etapa de formación llamada biomórfica, que traduce muy bien la frase que he transcrito de su manifiesto. Un talante completamente distinto va a surgir en los artículos de a partir de los años 50, donde las críticas, recelos e intransigencias van a salir a luz en las cartas, prólogos y diversos artículos que Newman publica. También Rothko desarrolló mucha animadversión apoyada en un profundo histrionismo hacia el periodo inicial en todas sus facetas, así escribió a Newman: "Estoy avergonzado de corazón de las cosas que he escrito en el pasado."

Ahora me centraré en tres publicaciones en las que se manifiesta el giro que ha dado a las relaciones con los que hasta ahora eran sus compañeros de trabajo, porque a lo largo de este capítulo se puede ver la fisura existente entre su pensamiento y su acción, también se puede ver los cambios de pensamiento. De esta manera queda su pintura libre de sus palabras.

La primera publicación es un artículo sobre Pollock, donde aún está presente el Newman admirador de sus amigos, la segunda es una carta en la que hay un rechazo frontal al trabajo de Rothko y la tercera es un conjunto de réplicas a un artículo de Motherwell donde Newman pone en evidencia lo peor de sí mismo.

From "Jackson Pollock: An Artists' Symposium, Part I"

El Museo de Arte Moderno organizó una gran exposición en homenaje a Jackson Pollock en 1967, once años después de su muerte. Paralelamente la revista ARTnew pidió a Newman un artículo.

"Pollock era más que un gran "constructor de pintura". Su obra fue su elevada confirmación en el gran diálogo de las pasiones humanas, de rica sencillez y sensibilidad. Pero no hay que olvidar al moverse a través de su trabajo que es su revolucionario corazón lo que le da a éste vida." Newman y Pollock se conocieron en la galería de Peggy Guggenheim a finales del 46 o a principios del 47. A pesar de la disparidad de vidas y caracteres, el encuentro fue muy fructífero para ambos, pues se convirtieron en grandes amigos manteniendo una relación muy estrecha, respetándose y apoyándose mutuamente en el trabajo. Un apoyo tan marcado a un compañero, en este caso a Pollock, era una práctica usual en el primer Newman, el Newman que pensaba en pintura, pero que todavía prácticamente nada había salido de su taller, pero es una rareza en el Newman pintor, enemistado prácticamente con toda la escuela de Nueva York. Mucho antes de la muerte de Pollock, las relaciones con Gottlieb y Rothko se habían deteriorado profundamente.

"Una amistad que permanece parece una afirmación moral", había aseverado Newman, parafraseando a Aristóteles, en un artículo anterior, y así se puede describir la amistad que tan entrañablemente le unió con Pollock. Fue permanente porque por encima de sentimientos y simpatías, estuvo el respeto de dos grandes que mantuvieron, mientras pudieron mantener la vida, la calidad de su arte.

A pesar de una técnica y un resultado muy distinto, el trabajo de estos dos pintores tiene muchos puntos en común. Ambos desarrollan un estilo completamente reconocible al que se mantienen fieles a lo largo de toda su carrera. Posiblemente son dos de los más importantes creadores de aquel momento por llevar las transformaciones emprendidas por los movimientos vanguardísticos del siglo lo más lejos, situando la pintura en el lugar a partir del cual se inician otros movimientos.

Newman reconoce en Pollock la radicalidad y depuración de conceptos que pedía para el arte. Caracteres muy distintos, pero complementarios, el de la bohemia y el de la intelectualidad hacen que se cree una corriente de simpatía entre ambos que refuerza el interés de cada uno de ellos por el trabajo del otro.

Letter to Sidney Janis

Newman recibió dos invitaciones para asistir a la inauguración de la exposición de Rothko en abril de 1955, una del pintor y otra de la galerista Sidney Janis. En ese tiempo la amistad de ambos pintores, tan estrecha en los 30 y 40, se había completamente enfriado, surgiendo grandes desavenencias entre ellos. No hay seguridad de que la carta fuera enviada a su destinatario, no por ello deja de ser interesante su comentario por ser una muestra evidente de la opinión de Newman sobre el trabajo de Rothko.

En palabras de Newman:

"...estoy aburrido con la demasiado fácilmente inspirada..."

"Fue Rothko quien en 1950 me dijo que no podía ver su trabajo porque le recordaba la muerte. ¿Voy a estar en desacuerdo con él?, ¿por qué debo mirar su muerta imagen?. Estoy comprometido con la vida, con la alegría del espíritu...."⁷⁶

La carta tiene un tono de malquerencia y de mal talante considerables. Este tono habla de todas esas conflictivas relaciones entre artistas donde hay mucho de rivalidad y megalómana intolerancia provocada por intereses personales y sentimientos no muy elevados. A pesar de la cohesión y unión inicial, la Escuela de Nueva York no estuvo exenta de numerosas relaciones conflictivas entre sus miembros. Pero voy a obviar esta cuestión porque me parece mucho más importante analizar cuánto hay de verdad en las aseveraciones de Newman, especialmente el tema de la "muerte" de los cuadros, en concreto en los de Rothko.

Los cuadros de Rothko posiblemente sean los que más admiradores tengan de todos los Expresionistas Abstractos. Los que más gusten. Sin menoscabo de la calidad que se les reconoce, nadie discutirá que son "bonitos", de color extraordinario, mucho más cercano a producir placer que agresividad. No son estridentes ni conflictivos. Y nadie va a cargárselos por ello, pero, ¿son tan "buenos" como los de Pollock o los del mismo Newman?, ¿está muerta su imagen?. Lamentablemente estos son los términos en que se suele hablar sobre el arte y especialmente lo hacen las personas que se relacionan estrechamente con esta profesión.

Volvamos de nuevo a las palabras de Newman:

"Cualquiera puede hacer una pintura, y hay algunos que lo pueden hacer con limpieza y brillantez. No obstante la cuestión es diferente a crear un trabajo. No estoy interesado en cadencias, la cuestión no es qué extáticas parezcan ni qué seductoramente puede un pintor improvisarlas..."⁷⁷

Dejando de lado lo lapidarias que puedan llegar a ser algunas de las frases y el resentimiento que trasmite el tono de la carta, la frase anterior define bastante ecuánimemente la opinión que a Newman le merecía el trabajo de Rothko. Opinión en la que yo misma puedo llegar a estar bastante de acuerdo.

La vida y obra de Rothko y Newman corren bastante paralelas. Ambos son de la misma generación, de familias judías provenientes del este de Europa lo que impregna de espiritualidad más o menos religiosa a toda su obra tanto es así que a pesar del anarquismo y la falta de práctica religiosa por parte de Newman gran parte de sus títulos tienen referencias bíblicas. Tanto uno como otro realiza un proyecto de templo, Newman una sinagoga y Rothko la famosa capilla cubierta de cuadros; su formación es similar, aceptando conceptos y temática surrealista, escribiendo manifiestos en defensa de sí mismos. Una vez cuajados sus estilos, sus cuadros tienen una cierta apariencia similar, especialmente en la importancia extrema que tiene el color cuya riqueza cromática se inclina hacia una gama caliente y en ambos casos llena el espacio impidiendo que el vacío se apropie de él. Clement Greenberg en su artículo "Pintura tipo norteamericano" (1955, 1960) nos hace una concisa, pero eficaz explicación de esta similitud. Curiosamente Greenberg es un crítico bastante eficiente a pesar de sus imprecisiones, como ocurre en el artículo antes mencionado donde la idea final es correcta cuando describe la relación que hay entre el trabajo de Newman y de Rothko aunque el detalle concreto del método usado por Newman no se ajuste a la realidad como bien se lo advierte Newman en una carta.⁷⁸ También la importancia dada a los grandes formatos y las razones que para ello alegan son muy parecidas.

Todas estas semejanzas cohesionaron la relación de ambos pintores durante los primeros años por el mutuo interés que despertaban los aciertos de uno y del otro, pero fueron una remora difícil de soportar para el combativo Newman sobre todo porque la diferen-

cia en la aceptación del trabajo de ambos (Newman tuvo unas críticas muy adversas en su segunda exposición en la Betty Parson Gallery en 1951, al contrario de Rothko que tuvo un temprano éxito) hizo que se definiera la obra de Newman con términos menos elogiosos que la de Rothko.

En un principio hubo fuertes intercambios técnicos e ideológicos entre todos los pintores de la Escuela de Nueva York que embebían con sumo interés el trabajo y las innovaciones de sus compañeros, pero esta práctica frecuente en sus inicios fué uno de los motivos que más celos y fricciones levantó en los años posteriores. Las influencias mutuas entre ambos pintores fue un lastre para Newman.

Por muchos puntos en contacto que tengan en común sus obras, (puntos de contacto que son continuamente revisados por todos los manuales de arte), la radicalidad y firmeza del trabajo de Newman lo emparenta más con la pintura de Pollock que con la de Rothko por mucho que las apariencias contradigan esta afirmación.

Las vanguardias europeas habían marcado unas pautas que caracterizarían el hacer del arte de principios y mediados del siglo. Los Expresionistas Abstractos en su empeño por entrar en una historia ya reconocida tenían que cumplir unas finalidades y superarlas, por lo tanto cuanto más lejos llevaban su trabajo más conseguidos estaban sus propósitos. En este aspecto es más importante la obra de Pollock y de Newman que de la de la mayoría de pintores de Nueva York en aquellos años, porque son más radicales en su empeño de actualizar el proyecto histórico empezado a finales del siglo pasado: esencializar la creación artística separándola de la necesidad representacional, cuestionar la relación fondo-forma, encontrar un tema ante el vacío creado y unas técnicas idóneas para desarrollarlo.

Uno de los requisitos básicos para participar en la historia del siglo XX era el planteamiento de la pérdida de lo personal, de lo biográfico que desde finales del Renacimiento había ido cobrando una importancia suprema en la obra de arte sumándose a esto la imposición del "yo" que a partir del Romanticismo invadió plenamente el arte como si de una cualidad intrínseca se tratara. Así la "mirada" del pintor, el sentimiento del artista eran valores muy importantes que en muchas ocasiones se confunden como si de la esencia del arte se tratara. El desarrollo de los movimientos sociales y la fuerte idea de colectividad que este siglo traía, era un reto para que los artistas revisaran estos conceptos y encontrarán una alternativa que diera al arte una autonomía de las ataduras históricas que la religión, la plasmación de la realidad y la trasmisión de unas ideas ya un tanto caducas habían impuesto.

El arte abstracto debía ser un arte despersonalizado, pero la propia supervivencia del artista le obligaba a desarrollar un estilo que, aunque no hablara de su vida ni de su entorno, lo hiciera de sí mismo como artista. Es decir acotaría un territorio en el que él, como artista, sería fácilmente identificable. Esto fué una fuerte fuente de tensión cuan-

do, a partir de finales de los 40, cada uno de ellos cuajó un lenguaje propio, porque la cuestión de quién fué el "primero", quién imitaba o inspiraba a quién, enfermó un poco los corazones. Encontrar un estilo reconocible no era fácil porque llevaba implícito el haber resuelto la cuestión del tema, el "subject matter" y la cuestión de la técnica (color, materiales, formatos, etc.), el qué y el cómo, qué decir y cómo hacerlo.

Nuevas contradicciones surgieron ocupando el lugar que las antiguas habían dejado. En una de ellas cayó Rothko.

La dificultad inicial era conseguir un estilo reconocible, después conseguir que éste cuajara y fuera entendido por los espectadores o que al menos éstos estuvieran interesados en entrar en él. Rothko, Newman, Pollock, de Kooning en los 50 ya habían vencido estas fuertes dificultades en las que habían caído muchos de los amigos de los inicios. Incluso empezaban a saborear la posibilidad del éxito, pero surgieron nuevos escollos. Newman, en su carta, reprocha a Rothko uno de ellos: la "artesanización" de su arte, la repetición y anquilosamiento de un resultado conocido de antemano, porque...aunque los cuadros tengan bellas cadencias, limpias y brillantes. "...la cuestión es diferente a crear un trabajo.". La idea de serialización y repetición que surgiría con fuerza más adelante, con Warhol, con el minimal lleva implícito un concepto y unos valores que de antemano se presentan como reto a resolver, muy diferente cuestión es la repetición del virtuoso, que vuelve una y otra vez sobre lo ya conocido. Cada época tiene unos retos y lo que quizá en otro tiempo se podía considerar como una característica del arte, la variación sobre un tema, en aquellos momentos donde la creación se cuestionaba día a día, obra a obra, no era de extrañar que las bellas cadencias de Rothko fueran criticadas por la insistencia en lo ya sabido. Este es el principal aspecto que se pone en juicio cuando se habla de una obra de arte "muerta". La creación es un término que hace referencia al nacimiento, a lo nuevo, a lo que se expande. Cada cuadro debía de tener una vida propia, debía de ser un reto por sí mismo. "La pintura posee una vida que le es propia. Yo intento hacerla salir" (Pollock). A esto mismo alude irónicamente Newman en su carta: "(de Rothko) ...no podía ver su trabajo porque le recordaba la muerte."

Siempre que he visto un cuadro de Rothko, he disfrutado de él, de la explosión y belleza del color, de la concentración que irradia, del gran placer que trasmite, a pesar de ello, no puedo menos que estar de acuerdo con la opinión de Newman, aunque no lo esté exactamente con su análisis. El abandono en Rothko no está en la repetición de una manera de hacer ya conocida y la falta de riesgos una vez que cuajó su estilo, sino en la debilidad inicial del tema que contagia a la larga todo su trabajo. La fuerza de Rothko no está en el qué sino en la resolución del tema, en el cómo hacerlo es donde radica la belleza de sus cuadros.

El reto estaba en destruir la superficie del cuadro por medio del dibujo, nivelar a un plano de igualdad la famosa dicotomía, a estas alturas llena de tensión, del fondo y la

forma y especialmente liberar el cuadro de "lo relacional", todo ello sin acudir a la geometría que no satisfacía la pasión, la necesidad de "acción" sobre el cuadro e imponía una racionalidad que rechazaban. Lo "no-relacional" sin ser uno de los requisitos acatados por todos los Expresionistas Abstractos, marca una radicalidad profunda en aquellos pintores que lograron llevarlo a sus últimas consecuencias. Si bien Pollock fué un máximo exponente de este principio, así como lo fué Newman, éste último es el que lo plantea con más fuerza. Lo "no-relacional" es de una radicalidad extrema en la evolución de la pintura tradicional. La lasitud de Rothko en cuanto a lo "no-relacional" y al dibujo en la superficie del cuadro, es lo que imprime a su obra cierta debilidad. De ahí se derivará una falta de radicalidad que es responsable de la "repetición" y el agotamiento del tema al obligarle a que la fuerza la extraiga del color, del formato y de una imagen estereotipada que sabe de antemano que funciona perfectamente como comodín de sus "cadencias". La diferencia con las rayas de Newman, es que el rechazo a la geometría lleva a Newman a una estructura esencial, básica, por lo tanto universal, por lo que puede prescindir de facilitar el entendimiento de su obra y puede crear una gran variedad de posibilidades sin destruir la unidad de imagen. Pollock por su parte acude a una imagen cósmica fácilmente identificable de estructura abierta y libre.

Los cuadros de Newman quizá sean menos bonitos que los de Rothko, pero son más universales, por ello la intuición y la pasión que inundaba todos los actos de Newman hace que no se le escape, aún en momentos de gran aceptación por parte de museos, galeristas, críticos y público en general, la fragilidad del concepto artístico que manifiestan los maravillosos cuadros de Marc Rothko.

Letters to the Editor (Replies to Robert Motherwell)

Motherwell y Newman habían estado unidos por una estrecha amistad que había hecho cuajar diversas colaboraciones: en 1948 junto a Baziotes y David Hare participaron en la creación de una, más o menos, escuela que se transformó en una serie de reuniones, encuentros y conferencias con el emblemático título de "Los Temas del Artista". En aquellos años los artistas estaban hambrientos de filosofía, de teoría del arte, de información, por lo que fué un tiempo muy rico en intercambios, colaboraciones y amistades. Los temas mitológicos, el cubismo, el surrealismo y una voluntad decidida de trascendentalismo se implanta en todas las conversaciones. Sensibles a esta circunstancia, en 1948 se organizó un simposio publicado por "Tiger's Eye" sobre la naturaleza de lo sublime. El debate era más una re-elaboración sui generis a la que la resonancia de la palabra se prestaba que una reflexión filosófica del término. Por lo que nos afecta es una demostración de las cooperaciones que unieron tantas veces a los dos pintores.⁷⁹

En 1955 estas alianzas estaban rotas y a raíz del prólogo que escribió Motherwell para la exposición póstuma de Bradley Walker Tomlin, Newman le negó la conversación por

unos años. La verdadera ruptura vino más tarde, en 1967, a consecuencia de una entrevista a Motherwell publicada en *Art International* con el título "Concerning the Beginnings of the New York School: 1939-1943", la cual desencadenó una extensa batalla epistolar.⁸⁰

El motivo aludía a uno de los puntos negros y dolorosos de Newman: Still y los inicios del Expresionismo Abstracto. Rothko y las influencias mutuas eran también para él un punto oscuro, pero por las razones que he explicado en el comentario de la carta dirigida a Sidney Janis (la intuición y convencimiento de la radicalidad de su obra por encima de la de Rothko diluía los enfrentamientos). En cambio la fuerza y personalidad de la obra de Still desencadenaba una irritabilidad desmesurada en la defensa de su propia originalidad.

También con Greenberg tuvo problemas por la cuestión de Still, sobre quien fué el primero y sobre quién influyó a quién. Otra muestra de ello fué una destemplada carta pública que dirigió a la mujer de Clyfford Still rebatiéndole duramente por esta misma cuestión. Traduzco dos frases de esta carta simplemente para mostrar el grado de irritabilidad que se aposentó entre los expresionistas abstractos. "Llamándome estudiante, sólo puedo sugerir que la señora Still, como buena esposa que es, está jactándose."..."Por el contrario, el señor Still fué un constante visitante mio cuando estaba en Nueva York, y le era obvio a mi esposa que el señor Still era realmente mi estudiante."⁸¹

La respuesta a Motherwell fue también muy destemplada, llena de referencias personales. Fue una larga polémica que se publicó íntegramente en las páginas de la revista *Art International*.

No merece comentarios esta pesada controversia. Los gritos histéricos, resentidos de Newman fueron acallados finalmente, después de largos escritos, por el editor de la revista James Fitzsimmons con mucho temple y por las siguientes palabras de Motherwell: "Me arrepiento verdaderamente de mi intercambio con Barnett Newman y especialmente que mi entrevista con el profesor Simon haya podido ser interpretada por Newman como una envidiosa comparación, que no era mi intento. En mi opinión, Newman es un artista grande y original y bajo esta premisa concluyo."⁸²

En un momento de la polémica Motherwell, con el equilibrio que siempre demostraba, le contestó: "La obvia verdad es que Still fué el primero en pintar Stills, y Newman el primero en pintar Newmans, y tampoco podría ser confundido por el otro....."⁸³

El mayor interés de esta polémica estriba en preguntarse el por qué cambiaron tanto las actitudes de unos con otros y por qué ocurrió esto cuando los estilos cuajaron. Las obsesiones fueron variadas, es bien conocida la de Marc Rothko por la colocación de sus cuadros, su ubicación definitiva, etc., etc. Cualquier recorrido por los museos europeos, donde la pintura está fuera del lugar para el que se pintó, el destino cambiado de

esos retablos, madonas, hacinados y alineados posiblemente por suerte para el espectador que puede gozar viéndolos todos juntos fuera de esos señoriales palacios para los que fueron encargados. Y Rothko ni pintó pocos ni pequeños. Newman, por su lado, preocupado hasta la obsesión por quién fué el primero, el más original.

La duda surge al pensar si en ello hay una fragilidad de carácter, humana o si la fragilidad está en la misma obra, que provoca estas desproporcionadas emociones. No hay palabras, manifiestos y alegatos que puedan suplir con los años lo que a una obra de arte le falte por muy eficaz que hayan sido en su momento y no creo, en absoluto, que Newman no supiera esto. Cuanto más pienso en ello, más se diluye la creencia de que fueran presa de envidias y megalomanías desatadas, si bien algo de ello hubo. Lo fundamental es que la Escuela de Nueva York fué una suma de proyectos históricamente quizá muy importantes, pero individualmente cortos. Y no más cortos que los de otros pintores muy valiosos de este siglo, pero no los decisivos del siglo. Los esfuerzos sí habían sido extraordinarios. No sólo tuvieron que luchar por sí mismos sino por el aislamiento histórico de un país sin tradición. Cuando recuerdan sus inicios, todos expresan la dureza de su soledad, el desaliento y la desesperanza que les invadía. Tampoco es que esos esfuerzos fueran mayores que los que habían hecho numerosos artistas antes que ellos, sino que el nerviosismo, que producía en Nueva York la posibilidad cada vez más cercana de que los poderes reales que dominaban el arte se trasladaran de París a Nueva York, les envargaba. Sabían que la tradición, las grandes figuras estaban allá, en Europa, pero el mercado, que tenía su sede en París, estaba, día a día, más dirigido al capital americano.

Famosos coleccionistas americanos sustentaban en buena parte a las grandes figuras europeas, los museos americanos se iban llenando poco a poco de cuadros europeos antiguos y modernos. Además con el estallido de la guerra, esos coleccionistas volvieron a América y el mercado se trasladó ostensiblemente a Nueva York. Durante algún tiempo siguió siendo un mercado de obras europeas, pero la base ya estaba puesta: se había creado un mercado fuerte en Nueva York que ya no perdió, ni acabada la guerra, su cetro. No tenían la tradición ni tampoco el poder de las fuerzas fácticas, la cultura y los "nobles", pero todo estaba a su favor. La distorsión originada por el choque entre esta realidad y la posibilidad que se formaba, elevó las expectativas y crispó los ánimos.

Pero no es de este tema del que se debe hablar en este momento, lo traigo a colación solamente para mencionar el largo tiempo y la cantidad de energías de su propia vida y de su trabajo que esta generación de pioneros tuvo que emplear en solventar esta cuestión medio política, medio económica, aunque, en aquellos momentos, vital para su arte. No eran los "primeros" pintores americanos "modernos", anteriormente los pintores vinculados a la Galería 291 dirigida por Alfred Stieglitz, John Marin, Hartley, Arthur Dove y Georgia O'Keeffe, se sentían como tales sobre todo en relación a los realistas de la escuela de Ashcan, pero la diferencia fundamental entre los artistas de la "291 Galle-

ry" y los de la escuela de Nueva York es que aquéllos no atendían al arte europeo. Eran paisajistas modernos con una visión inequívocamente norteamericana despreocupados por completo de la primacía de París y de sus imposiciones artísticas. Hartley definió a los pintores de su galería como "el foco de un homogéneo espíritu de grupo que permitía a unas cuantas personalidades hallar sus propios medios individuales de expresión." Weber estudió las muñecas de los indios hopi, Hartley los bordados decorativos y la arcaica simetría de los tejidos coptos, O'Keeffe el desierto de Nuevo Méjico. "Modernos" también eran unos cuantos pintores realistas, John Sloan, Edward Hopper y Milton Avery, cuyas cualidades artísticas superaban, para muchos amantes del arte, las de bastantes expresionistas abstractos, pero cuya actitud ante la pintura les mantenía al margen de la imposición y dictado de París. No por ello dejaban de ser conscientes de la pugna. En palabras de Hopper: "No somos franceses ni lo seremos nunca y todo intento de serlo es negación de nuestra herencia e intento de imponernos un carácter que no puede ser para nosotros más que un barniz externo."⁸⁴

La tensión subterránea que creaba la, a pesar de todo, lucha política que suponía imponer el poderío de Nueva York, debió restarles mucho tiempo y grandes energías, obligándoles por la misma envergadura del proyecto, que tantas connotaciones sociales tenía, a agruparse, a sentir más desesperadamente el aislamiento, y a imposibilitarles encarar con más naturalidad la soledad.

La misma grandeza del proyecto llevaba implícita la fragilidad. Fragilidad a la que me he referido anteriormente. El logro del proyecto traería una grandeza a una ciudad y a un país de la que se beneficiarían, a partir de entonces, todos los que vivieran y trabajaran allí, y una fragilidad que afectaría individualmente a esa generación de pioneros. La trampa era la siguiente: para arrebatarse la tradición europea y apropiársela, debían ser un eslabón de esa misma tradición, es decir, debían dar respuesta a las premisas impuestas por el mismo desarrollo del arte europeo. La modificación venía de finales del siglo pasado y había sido retomada por las grandes vanguardias de principios de siglo, planteando importantes y demolidoras cuestiones.

La corriente principal y más poderosa del arte contemporáneo había estado en manos de las vanguardias. Al decidir éstas qué es lo que se había agotado y al lanzar el reto de qué era lo que se debía modificar, impusieron una vía específica a esa transformación. Fue en esa tradición donde los expresionistas abstractos se situaron, acatando las premisas y llevándolas hasta las últimas consecuencias. Históricamente consiguieron ser la última de las vanguardias. Todo lo que vino después estuvo liberado del espacio cubista, del pensamiento surrealista, de Mondrian, de Picasso, del soporte, etc, etc. La elección del qué y del cómo ya no se regiría por los planteamientos europeos de principios del siglo, la tradición no ejercería la fuerte presión que ejerció sobre la escuela de Nueva York, los pintores se llamarían artistas y los ídolos ya no estarían en Europa. Para Warhol, por ejemplo, era impensable acudir a Uccello, a Miguel Angel como hacía Newman para

comprenderse a sí mismo y hacer comprender su obra, él miraría a su alrededor y pensaría en Liz Taylor, Marilyn Monroe, etc., proponiendo no ya un mundo de artistas sino un mundo de estrellas y cuando Warhol hace un retrato de un artista, éste es contemporáneo con estatuto de estrella rodeado de seguidores, alumnos, sin una frontera clara entre chamán y showman, eminentemente individualista, aunque nunca sólo, Beuys, para el que la historia del arte no importa tanto como su propia historia.

Sin Título. 1996

Para el que ha comido haschish, Versailles no es lo bastante grande y la eternidad no dura demasiado....

"Para el que ha comido haschish, Versailles no es lo bastante grande y la eternidad no dura demasiado. Y en el trasfondo de estas inmensas dimensiones de la vivencia interior, de la duración absoluta y de un mundo espacial inconmensurable se detiene un humor maravilloso, feliz tanto más grato cuanto que el mundo espacial y temporal es contingente." (Walter Benjamin)

Las definiciones del ornamento chocan contra las mismas paredes que le acojen, por la inestable y arbitraria continuidad que determina su crecimiento indefinido. El ornamento se nos ofrece en la contemplación de un detalle que se impone a la extensa totalidad y cuando ese detalle se manifiesta, entonces es velado por la composición que forma la interrelación de elementos simples. Apenas vislumbrada la composición total, ésta evidencia infinitas secuencias que cubren completamente el muro en un movimiento de vértigo que hace que el detalle vuelva a aparecer claramente junto a otro detalle y otro y otro. Y en ese ir y venir lo que se está viendo no es el tema, sino una excusa. Por eso el ornamento se define por su ambigüedad, su ambivalencia, por su inaccesible multiplicidad de sentidos que el espectador debe libremente interpretar.

Paseando por la Alhambra, ante la imposibilidad de recrear la vida para la cual estuvo construida y empujados por sus numerosos visitantes, mal que nos pese, momentáneos compañeros, nos queda el consuelo de contemplar esos grandes murales de estuco, mosaicos y mocárabes tan llenos que te expulsan hacia el agua, hacia los jardines o hacia esos huecos por los que se ve Granada, sin saber si las paredes son los marcos del paisaje o son el sustituto del universo que te envuelve. Sus patios imprimen un sentimiento. Transmiten civilización. "La forma material ha sido obligada a convertirse en vehículo para la expresión de algo que no es la forma en sí."⁸⁵ Y ahí radica el misterio de Oriente que, nuestros ojos ajenos a su arte, engrandece. (No menos misterioso pero con distinto matiz es que el que los carnosos querubines, las cabezas degolladas y los miembros mutilados de santos sean vehículo de los sublimes sentimientos religiosos y artísticos en Occidente). La construcción laberíntica de las calles de una ciudad árabe se traslada al interior de sus construcciones. En la Alhambra ha habido una decisión previa que ha determinado que la relación entre las distintas estancias y su disposición no sea evidente. La distribución interna es laberíntica como si no debiera de ser captada en su totalidad. Como si se quisiera evitar que la expresión exterior muestre directamente sus interioridades.

El ornamento, como nuestros cuadros o nuestros murales, es un arte del reposo que, como expresión de una cultura que se manifiesta artísticamente de un modo genuino, no debe ser considerado como una forma en sí misma, sino como vehículo de una idea. "...la eternidad no dura demasiado."

No hay ninguna duda de que la alfombra influyó en algunos aspectos formales del ornamento, por ejemplo en el formato rectangular de las planchas de estuco y de algunos azulejos y sobre todo en los pronunciados marcos que delimitan los diferentes motivos y temas.⁸⁶ Si además la influencia se extendió a las ideas y a los contenidos, no se puede probar, a pesar de que estas ideas y contenidos sean muy similares y el uso extendido de las alfombras en el Oriente sea anterior al arte islámico.⁸⁷

La superposición de técnicas textiles es una práctica habitual. Por ejemplo, el proceso del bordado se efectúa cubriendo un tejido (la técnica textil más primaria), a veces, hasta su totalidad. Algunos pueblos cubren diseños muy laboriosos con multitud de lentejuelas o flecos por lo que sólo son vistos o bien muy parcialmente o bien por el anverso, pero en ambos casos es necesaria la cercanía. En muchísimas ocasiones lo cubierto es más valioso que lo que se muestra a simple vista. En las espesas alfombras del Medio-Atlas marroquí, el dibujo sólo se puede distinguir por una cara, porque la hebra de los nudos suele ser tan larga que sólo se vislumbran pequeños matices. También la indumentaria se contagia de esta superposición y la mayor parte de nuestra vestimenta, en muchas ocasiones la más fantásica queda en el interior totalmente cubierta y nunca es mostrada exteriormente.

La superposición de motivos es también uno de los rasgos característicos de los dibujos textiles y se lleva a cabo con tanta cohesión que anula la mayor parte de las veces la primacía en los diseños y pasando todos los motivos al mismo plano, desaparece el fondo. La mirada resbala por todo el tejido sin lograr asir un lugar donde centrarse, cada rincón le conduce al siguiente y aparece lo que anteriormente se ha llamado yuxtaposición de valores.

Las características del Expresionismo Abstracto, las de los tejidos y las del ornamento se han entremezclado continuamente a lo largo del trabajo, veamos que ocurre analizando de acuerdo con esta premisa diez ejemplos concretos.

1. Cojín del Medio Atlas marroquí. 1,06 x 0,35 m. Tejido alto lizo. Lana.

The Textile Museum, Washington, D.C. (fig. 16)

Una división primaria del dibujo viene dada por unas franjas verticales que ocupan una parte muy pequeña de la pieza, pero que están muy marcadas por el color. El resto está dividido por cinco franjas horizontales cuyo dibujo interior cobra tal protagonismo que

pierden visualidad. El dibujo interior de estas franjas horizontales, que añade un tercer tema a los dos existentes, está compuesto por pequeños triángulos formando triángulos mayores que son quizá el efecto óptico más importante. Este interior es un claro ejemplo de estructura discontinua y rota tanto por el dibujo como por el color. El ojo recompone continuamente esta sutil desestructuración.

Se caracteriza por una composición "all-over", un dibujo de "forma abierta" y ser "no-relacional". No existe la división forma-fondo quedando todos los dibujos en el mismo plano.

2. Excavation. Willem de Kooning. 203 x 254 cm. Técnica mixta sobre lienzo. 1950.

Art Institute de Chicago. (fig. 17)

En las montañas del Medio y Alto Atlas marroquí se tejen espesas alfombras combinando distintos tonos de lana natural, desde un purísimo blanco al negro más profundo pasando por toda la gama de blancos, marrones y grises. Se suelen añadir pequeños motivos en rojo, amarillo y azul. Con lana oscura sobre un fondo claro se trazan los dibujos a base de líneas formando rombos o formas que parten de la diagonal.

Excavation siempre me pareció que equivalía a una de estas alfombras, pero con el dibujo descompuesto rompiendo la apariencia geométrica. La misma distribución del espacio que arrastra los motivos hasta el borde impone un movimiento que no parece acabarse allí mismo. Un fondo blanco continuamente atravesado por líneas negras y algunas manchas de color, ningún momento privilegiado, importancia extrema del fragmento y un fondo lleno de formas que comparten el mismo plano. Dibujo equilibrado a pesar de estar creado por trazos libres continuamente rotos.

"La action painting es un buen ejemplo de desgarrar casi total de la composición consciente." (Anton Ehrenzweig)

3. Alfombra turco-egipcia. 290 x 540 m. Nudo persa. Seda.

Osterreichisches Museum. Viena. (fig. 18)

Dibujo muy estructurado con marco, medallón central y dos medallones más pequeños a los extremos del campo. La impresión que trasmite el color, descompone el fuerte dibujo. Se consigue por el uso de una seda tornasolada que hace que los colores cambien según la luz. El uso libre, no repetitivo de los colores acrecienta este efecto encaminado a crear un movimiento que dé vida al estático dibujo. Los sutiles cambios de color interrumpen la monotonía. Pequeños dibujos rojos de línea casi caligráfica rellenan los bordes, los medallones y prácticamente el resto de la alfombra y actúan, sin serlo, de

fondo. No obstante no deja de ser un fondo que se mantiene en el mismo plano que el resto de los dibujos.

Cumple el "all-over", el gran formato apaisado y la importancia extrema del color como si fuese el "tema". Las alfombras palaciegas no son de "forma abierta" ni "no-relacionales".

La primera mirada nos trasmite un potente e hipnótico mandala central rodeado de un borde difuminado.

"El tejido de Pollock se construye, de manera que el incidente pictórico se concentra en el centro y se desenfoca y disipa hacia los bordes."(William Rubin)

"En las pinturas de Rothko, las relaciones de color -cuando interactúan dentro del rectángulo y del espacio-, componen una suave pulsación rítmica."(Edward Lucie-Smith)

(Pollock) "La fusión perfecta entre lo lineal y lo pictórico aparece cuando viene a traducir de manera satisfactoria y directamente sobre la tela el dibujo caligráfico en todas sus formas, desde los ideogramas hasta los caracteres cúficos. Para él, el dibujo era una forma de caligrafía, una marca tan característica y personal como la escritura."⁸⁸

Cualquier fragmento de esta alfombra tiene un gran valor no menor que el de la totalidad. Se pueden hacer multitud de lecturas ya que cualquier elección te lleva a otras posibilidades siempre latentes. La importancia de algunos dibujos, por ejemplo el medallón central no se impone sobre el resto sino que hay un respeto basado en los componentes expresivos de cada dibujo. Ambigüedad, ambivalencia y gran belleza son sus valores principales.

4. Cathedral. Jackson Pollock. 179 x 89 cm. Técnica mixta sobre lienzo. 1947.

Dallas Museum of Fine Arts. (fig. 19)

Sobre un fondo blanco numerosas líneas predominantemente negras de trazo nervioso casi discontinuo se cruzan y entrelazan formando un entramado como si de multitud de destruidas telas de arañas se tratara. El blanco del fondo realza la imagen de un dibujo descompuesto. El dripping y las líneas extienden el color por el cuadro.

Cathedral cumple con todos los presupuestos que caracterizan al Expresionismo abstracto al ser la obra de uno de sus máximos exponentes, pero considerémosla fuera de su contexto, como si fuera una alfombra nómada.

Es de gran formato rectangular, la direccionalidad del punto de observación no cambia el sentido ni transforma la imagen, fragmento=fragmento=totalidad, absorbe y envuel-

ve, su dibujo puede extenderse indefinidamente más allá de los bordes y viceversa la mutilación de una parte no cambiaría el contenido.

Consciente o no, los cuadros de Pollock han sido continuamente descritos utilizando un lenguaje textil.

"Son tejidas nerviosas líneas en una escultural red." (Lynne Mitchell)⁸⁹

"Pollock había creado una imagen totalmente tejida.."

"En los cuadros del 47-51....el uso exclusivo de esta técnica crea una superficie homogénea, un tejido de lazos y redes de pintura densamente trabados y entrelazados que se levantan y descienden irregularmente." (Barbara Rose)

"El tejido de Pollock se construye al modo de la red" Ver cita completa en la descripción anterior.

"....se parece bastante a la absorción de la individualidad de un diseño textil en la uniforme seriación de la pieza de tela estampada. Nada tiene de extraño que la del diseño textil fuese la primera de las artes industriales que adoptó los efectos ópticos. Porque el diseño textil se plantea el mismo problema formal: cada motivo por separado ha de ser agradable en sí mismo, pero a la vez no debe destacarse nunca ni aislarse del más amplio efecto textural del conjunto." (Anton Ehrenzweig).

"En el múltiple intercambio del color surge un hilo que se extiende regularmente por toda la superficie..... y formando finalmente un ovillo afieltrado que siempre sabe sus- traerse a una fijación exacta." (Rolf Wedewer)

"Sus trabajos de madurez, que consisten en densamente tejidos, líneas y texturas tejidas y entretejidas..." "his mature works, which consist of linear "skeins"- densely woven, filamented lines and textures that overlap and interweave..." (Marc Rosenthal)⁹⁰

"...el pintor all-over teje su obra de arte..." (Clement Greenberg)

Repasemos ahora las definiciones del ornamento a la vista de Cathedral. Arbitrariedad en el sentido de que tanto sus formas y su tamaño no son elegidos por otra cosa que por ellos mismos. Potencialidad infinita de crecimiento, revestimiento total. Ambivalencia al posibilitar a quien lo contempla libertad de interpretación. Lo que cuenta es la relación entre las formas más que la suma de formas. La desviación de las formas abstractas interrumpe la monotonía. Por todo ello, Cathedral podría ser definida como si fuera un ornamento y por tanto, no es de extrañar, que Pollock haya sido interpretado de esta manera.

"...un nuevo tamaño más próximo del mural del antiguo arte decorativo que del tamaño más íntimo de la pintura de caballete."

"En realidad , aunque el estilo all-over de Pollock tiene algo en común con el arte puramente decorativo de los azulejos islámicos, que repiten ad infinitum y sin variación el mismo esquema..." (Barbara Rose)

"...repetitivo all-over, que se basa en una superficie estructurada a base de elementos idénticos o muy parecidos que se repiten sin variación apreciable desde un extremo al otro. Aunque el cuadro all-over cuelgue espectacularmente de una pared, si tiene éxito, se aproxima mucho a la decoración que vemos en los empapelados domésticos que se repiten indefinidamente..." (Clement Greenberg)

5. Woman's Manta. 40 x 56 inches. Tejido y bordado. Reciente.

(fig. 20)

"La primera expresión del ser humano...fue un grito poético... de miedo y de rabia por su trágico estado, su propia conciencia de sí mismo y su desamparo ante el vacío..." "Su mano trazó una línea en el barro con un palo antes de aprender a lanzar ese palo como una jabalina...la imagen de Dios, no la cerámica, fue el primer acto manual." (Barnett Newman)⁹¹

Esta pieza es la que ha desencadenado el presente trabajo. Está reproducida en el libro "Patterns and Sources of Navajo Weaving" del que dispongo desde hace unos veinte años, un poco antes de conocer el trabajo de Barnett Newman. Había en el libro imágenes no ya similares sino tan iguales a algunos cuadros de Newman que durante largo tiempo quedó fijado en mí, lo que me parecía que era un estudio y un homenaje inspirado por los tejidos navajos, incluso daba por supuesto que fueron sus verdaderos "primitivos". Al conocer mejor sus ideas, advertí el profundo rechazo que siente por este tipo de trabajo. Rastrear el abismo creado entre lo que nos dice intelectualmente y lo que nos ofrece visualmente en sus cuadros ha sido la propuesta de este estudio.

Exceptuando los pequeños bordados en la parte de abajo y a un extremo de la manta, bordados de todas formas no esenciales para la composición y que claramente actúan de adorno, esta manta (poncho o capa) tiene un dibujo muy primario casi inexistente, siendo el color una parte esencial del tema. Las finas líneas (zips) rojas y verdes actúan de la misma manera que los zips en Newman. Son hipotéticos bordes de un campo azul que se expande más allá de ellos mismos como si señalizaran el espacio más que delimitarlo, ya que el espacio es más ideal que real. El tema es tan abstracto que se reparte entre todos los componentes de la pieza. A pesar de la amplitud del campo azul, su valor es igual al de las finas líneas e igual al del color en sí mismo que, sin estar subordinado al dibujo, se comporta de manera similar a la sentida por Benjamin en su libro "Hasschisch" en el que narra que los objetos eran la excusa y el soporte de los colores, que brillaban independientemente con luz propia.

Su composición de "forma abierta" es no-relacional.

6. Onement II. Barnett Newman. 152,4 x 91,4 cm. Oleo sobre lienzo. 1948.

Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut. (fig. 21)

"...su mano trazó una línea en el barro..." En 1948 Newman comienza su carrera como pintor después de largos años de concentración que ha pasado dibujando, escribiendo y estudiando el trabajo de sus compañeros pintores y la historia del arte. Por fin encuentra su primera expresión. "La primera expresión del ser humano" coincidirá con la suya propia, "una línea en el barro". Si buscaba lo esencial, lo había encontrado. Su propia descripción -la descripción de un gesto- y el resultado obtenido lo incluye de lleno en el grupo de los expresionistas abstractos a los que marcará pautas muy resolutivas.

Todas sus teorías sobre el arte primitivo en relación con su trabajo, el mito, el terror, etc. desaparecen. Ha encontrado cuál fue el primer gesto creativo antes de que éste se convirtiera en una declaración cultural. Onement es la expresión elemental resultante de despojar al arte de todos los atributos con los que se ha ido cargando a lo largo de la historia, aunque, si el primer gesto artístico fue "trazar una línea en el barro", tanto tejer una línea o como pintarla viene después.

Onement como la manta navaja no dejan de ser el resultado de un proceso cultural.

7. El chal de la soltera. Hopi. 8 x 46 inches. Tejido por mujeres solteras aunque puede ser usados por otros. Lana. Reciente pero de diseño muy tradicional.

(fig. 22)

Se conocen muchas variantes de esta manta de diseño muy tradicional, posiblemente el más conocido y reproducido, no sólo en libros especializados sino también en fotografías tomadas a los indios que las portan a modo de capa alrededor del cuerpo. La misma tradicionalidad del diseño nos induce a pensar en que su extraordinario valor compositivo fue captado por los propios indios al insistir en la repetición (siendo difícil encontrar repeticiones de otros modelos) y al darlo como tema a las jóvenes célibes siendo las únicas que pueden tejerlo.

La potencia de la blanca franja central acotada por dos franjas oscuras mucho más estrechas a los extremos es muy fuerte y la misma lentitud del trabajo del telar descarta la posibilidad de un encuentro casual. Aunque su origen pudiera haber sido la escasez de tinte (la franja central es de color natural), la datación reciente de esta pieza (los

tintes químicos actuales son de fácil preparación y adquisición) y su elaboración ritual hace que sea un modelo asumido conscientemente y de tal manera debe considerarse.

8. Profile of Light. Barnett Newman. 10' x 6'. Azul y blanco pintado sobre lienzo. 1967.

(fig. 23)

Una vez definidos los estilos, la hermandad que caracterizaba las relaciones entre los expresionistas abstractos quedó seriamente afectada. Una soterrada lucha (en ocasiones no tan soterrada) se libró motivada en gran parte por el reconocimiento social de la individualización de sus trabajos. La primacía en los hallazgos y la originalidad de las propuestas fue un debate que enturbió los ánimos.

Newman fue uno de los más afectados por estas tensiones y controversias. En su caso concreto la situación se agravó al tener que enfrentarse al hecho de que algunos pintores jóvenes de gran talento tomaran las franjas como tema de su obra y Newman, al que tanto recelo le había provocado el trabajo artístico de las mujeres de los llamados pueblos primitivos, trabajo tradicional y colectivo, geométrico y utilitario, se encontró inmerso en una corriente artística de investigación que había asumido las rayas casi como si de una obra colectiva o de una tradición se tratara porque a medida que Morris Louis, Noland, Stella, etc. desarrollaban su trabajo, retomaban y completaban posibilidades que no habían contemplado los demás.

Con ellos el estudio y la creación de las franjas se extiende perdiendo identidades y nacionalidades y queda inmerso en una cultura universal y atemporal por encima de firmas e identidades. Y a su manera el arte, que no las personas, a través de la forma más simple, la línea, cumple el sueño igualitario del siglo XX.

9. Manta Mtouga. 140 x 300 cms. Medio-Atlas marroquí. Tejido de alto lizo. Lana. Colores naturales. Colección Bert Flint. No está fechada. (fig. 24)

Está tejida horizontalmente, puede ser contemplada en las dos direcciones. En sentido vertical los pequeños dibujos con los que la mujer ha querido romper la monotonía de las rayas, pasan a ser auténticos "falling forms" con múltiples posibilidades de interpretación tanto con un contenido abstracto como con reminiscencias de objetos reales (hojas, en horizontal ojos, montículos). Se trasluce en el creador (en la tejedora) una clara conciencia de lo que se está haciendo pues hay una emancipada interpretación de los cánones tradicionales. Las sutiles matizaciones que hay en los bordes de alguna de las rayas también han sido decididas conscientemente y actúan de manera similar a las tenúes formas y sombras del siguiente dibujo de Newman.

Todos los elementos compositivos de esta pieza son conocidos tradicionalmente en la zona en la que ha sido tejida. La excepcionalidad radica en el original uso de esos elementos que se han tomado muy libremente. La utilización del color también ha sido depurada con el fin de extraer las mayores posibilidades a una gama limitada a los tonos naturales. La profusión de dibujos no impide que sea de "forma abierta" y "no-relacional".

Los factores de conciencia, libre elección y creatividad con un resultado tan bello hacen de esta pieza una verdadera obra de arte.

10. Sin título. Pincel y tinta sobre papel. 60,3 x 44,8 cm. 1946.

Colección Annalee Newman. Nueva York. (fig. 9)

Este dibujo ya ha merecido un comentario extenso en "Citas Barnett Newman-Bert Flint" en el apartado "Verticalidad-horizontalidad".

El motivo de traerlo de nuevo a colación viene dado por la extraordinaria similitud con la manta marroquí comentada anteriormente. El dibujo de Newman como la manta marroquí tiene una ambigüedad en la direccionalidad de su dibujo, el "falling form" es un tema recurrente en ambos casos y hay profundas matizaciones que ocupan espacios concretos muy similares. No tenemos ningún motivo para pensar que no haya también una cierta semejanza en el proceso de abstracción y en las decisiones tomadas durante la realización de ambos trabajos en vista de los resultados.

A pesar de la diferencia en el material y en la técnica, de la profunda divergencia en las vidas, pensamientos, religiones y culturas entre la mujer marroquí y Newman, el lenguaje de su arte los hermana.

Bibliografía

Bibliografía General

- ASHTON, Dore. *La Escuela de Nueva York*. Cuadernos Arte. Cátedra. Madrid. 1988.
- BARR, Alfred H. *Cubism and Abstract Art*. The Museum of Modern Art, New York 1964. *La definición del arte moderno*. Introducción de Irving Sandler. Alianza Forma. Alianza Editorial. Madrid 1986.
- BENJAMIN, Walter. *Haschish*. Taurus Ediciones S.A. Madrid 1974.
- BOIS, Alain. *Barnett Newman paintings*. The Pace Gallery. New York 1988.
- CALAS, Nicolas Calas + Elena Calas. *Icons + Images of the Sixties*. E.P. Dutton & CO., Inc., New York, 1971.
- COMPTON, Michael. *Mark Rothko*. Fundación Juan March. Madrid. 1987- 1988.
- COX, Annette. *Art-as-Politics. The Abstract Expressionist. Avant-Garde and Society*. Umi Research Press. Ann Arbor Michigan 1977.
- CHADWICK, Whitney. *Arte, Mujer y Sociedad*. Editorial Destino.
- DAVIES, M. Hugh. *The prints of Barnett Newman*. The Barnett N. Foundation. New York. 1983.
- EHRENZWEIG, Anton. *El orden oculto del arte*. Biblioteca Universitaria Labor.
- FELDMAN, Morton. Philip Guston. "The last works in the Phillips Collection". Washington 1981.
- FRAZER, *La rama dorada*. Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires.
- GELDZAHLER, Henry. *New York Painting and Sculpture: 1940-1970*. E.P. Dutton & Co., Inc. New York in association with The Metropolitan Museum of Art. New York. 1969.
- GOMEZ-MORENO, Manuel. *El arte árabe español hasta los almohades. Arte mozárabe*. Ars Hispaniae. Historia Universal del arte hispánico. Editorial Plus Ultra. Madrid 1951.
- GOWING, Sir Lawrence. *A History of Art*. General Editor. Oxford. 1983.
- GRABAR, Oleg. *La formación del Arte Islámico*. Ediciones Cátedra. Madrid. 1990. *La Alhambra: iconografía, formas y valores*. Alianza Forma. Alianza Editorial, S.A. Madrid 1980.

GREENBERG, Clement. *Arte y Cultura*. Editorial Gustavo Gili, S.A. Colección Punto y Línea. Barcelona, 1979.

GUILBAUT, Serge. *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*. Biblioteca Mondadori. Mondadori España, S.A., 1990.

HESS, Thomas B. *Barnett Newman*. Walker and Company, NY 1969. Barnett Newman. The Museum of Modern Art. New York. 1971.

HUGHES, Robert. *A toda crítica. Ensayos sobre arte y artistas*. Editorial Anagrama. Colección Argumentos. Barcelona 1992.

KRAUSS, Rosalind E. *200 years of American Sculpture*. Whitney Museum of American Art. 1976.

La originalidad de la vanguardia y otros mitos europeos. Alianza Forma. Alianza Editorial. Madrid.

LAMBERT, Jean-Clarence. *Pintura Abstracta*. Aguilar S.A. de Ediciones. Madrid 1969.

LEJA, Michael. *Reframing Abstract Expressionism. Subjectivity and Painting in the 1940*. Yale University Press 1993.

LEVI-STRAUSS, Claude. *Arte Lenguaje Etnología*. Colección Mínima. Siglo XXI Editores. Méjico. 1979.

LUCIE-SMITH, Edward. *Movimientos en el arte desde 1945*. Emecé Editores. Buenos Aires 1979.

MONDRIAN, Piet. *Arte Plástico y Arte Plástico Puro*. Editorial Victor Leru S.R.L. 1961.

MONREAL, Luis. *La pintura en los grandes museos.7*. Art Institute de Chicago. Galería Nacional de Washington. Museo de Arte de Nueva York. Whitney Museum of American Art. Editorial Planeta, S.A. Barcelona 1975.

MORALES, Alfredo J.. *Las claves del Arte Islámico*. Editorial Ariel, S.A. Barcelona. 1987.

NEWMAN, Barnett. *Selected Writings and Interviews* by Alfred A. Knopf. New York. 1990.

Zim Zum II Gagosian Gallery. New York 1992.

PACQUEMENT, Alfred. *Barnett Newman, les dessins. 1944-1969*. Centre Georges Pompidou. Paris. Nov. 1980 - Enero 1981.

- PAVON MALDONADO, Basilio. *El arte hispanomusulmán en su decoración floral*. Instituto Hispano Arabe de Cultura. Ministerio de Cultura. Madrid 1981.
- PIPER, David. *The Illustrated History of Art*. Crescent Books. New York. Avenel, New Jersey. 1991.
- RICHARDSON, Brenda. *Barnett Newman. The Complete Drawings, 1944-1969*. The Baltimore Museum of Art. Baltimore. 1979.
- RIEGL, Alois. *Problemas de estilo*. Editorial Gustavo Gili. Arte. Barcelona. 1980.
- ROSE, Barbara Rose. *La pintura Norteamericana. Del periodo colonial a nuestros días*. Editorial Skira. 1969.
- Barnett Newman, les dessins. 1944-1969*. Centre Georges Pompidou. Paris. Nov. 1980-Enero 1981.
- ROSENBERG, Harold. *Barnett Newman*. Harry N. Abrams, Inc., Publishers. Nueva York. 1978.
- ROSEMBLUM, Robert. *"La pintura moderna y la tradición del Romanticismo"*. Alianza Forma. Alianza Editorial. Madrid. 1993.
- ROSENTHAL, Mark. *Abstraction in the Twentieth Century: Total Risk, Freedom, Discipline*. Guggenheim Museum. New York. 1996.
- SANDLER, Irving. *El triunfo de la pintura norteamericana. Historia del impresionismo abstracto*. Alianza Forma. Alianza Editorial. Madrid.
- SCHAPIRO, Meyer. *El arte Moderno*. Alianza Forma. Alianza Editorial. Madrid. 1988.
- SEITZ, William C. *Abstract Expressionist Painting in America*. National Gallery of Art. Washington by Harvard University Press 1983.
- STANGOS, Nikos. *Conceptos del arte moderno*. Alianza Editorial. Alianza Forma. Madrid. 1986.
- "David Smith". Fotografías de Ugo Mulas. Textos de Michael Brenson, Francisco Calvo Serraller y del propio artista. IVAM. Centre Julio González. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. 1996.
- TUCHMAN, Maurice. *The New York School. Abstract Expressionism in the 40s and 50s*. Thames and Hudson. London.
- WEDEWER, Rolf. *El concepto del cuadro*. Editorial Labor, S.A.

Bibliografía sobre Textiles

- ALBERS, Anni. *On Weaving*. Wesleyan University Press. Middletown, Connecticut 1979.
- FISKE, Patricia L., PICKERING, W. Russell, YOHE, Ralph S. *From the Far West: Carpets and Textiles of Morocco*. The Textile Museum, Washington, D.C. 1980.
- FORMENTON, Fabio. *Le Livre du Tapis*. Arnaldo Mondadori Editore Milán. Deux Coqs d'Or pour la version française. 1975 et 1982.
- FLINT, Bert. *Tapis Tissages. Maroc*. Formes et Symboles dans les Arts Maghrebins. Tanger. "Regards sur...". La Culture Marocaine. Edité par Kalima. Casablanca. 1988.
- GANS-RUEDIN, Jacques. *Le Tapis de l'Amateur*. Office du Livre. Fribourg 1975.
- GANTZHORN, Volkmar. *The Christian Oriental Carpet*. Taschen. Köln. 1991.
- HABIB SAMRAKANDI, Mohammed; AYAT, Mohammed; BOUR QAÏBA, Moulay Smaïl. *Mes tissages*. "Horizons Maghrebins. Le droit à la mémoire." Toulouse 1993.
- Jeux de trames en Algérie*. Ministère de l'Agriculture de la Reforme Agraire. Alger 1975.
- LANCETA, Teresa. *La alfombra roja*. Tejidos sobre el Medio Atlas Marroquí. Museu Textil i d'Indumentària. Barcelona. 1989-1990.
- MILANESI, Enza. *Alfombra*. Editorial Anaya. Grandes obras. Madrid 1993.
- RESWICK, Irmtraud. *Traditional Textiles of Tunisia and related North African Weavings*. Craft & Folk Art Museum. Los Angeles 1985.
- RODEE, Marian E. *Old Navajo Rugs. Their Development from 1900 to 1940*. University of New Mexico Press. Albuquerque 1981.
- SIJELMASSI, Mohamed. *Les arts traditionnels au Maroc*. ACR Edition Internationale, Casablanca 1986.
- WHEAT, Joe B.. *Patterns and Sources of Navajo Weaving*. Harmsen's Western Americana Collection. Denver. 1977.
- YOSHIMOTO, Kamon. *Traditional Stripes & Lattices*. Textile Design III. Tokyo. Japan. 1977.

Ilustraciones

Índice de Ilustraciones

- Fig. 1. Alfombra, nudo bereber. Medio-Atlas marroquí. 188 x 331 cm. Mediados del siglo XX.
- Fig. 2. Alfombra, nudo persa. 365 x 570 cm. 1543. Museo Poldi Pezzoli, Milán.
- Fig. 3. Capa de mujer. Tejido. Medio-Atlas marroquí. 1,89 x 1,09 m. Mediados del siglo XX.
- Fig. 4. Capa Tlingit. 35,5 x 69 pulgadas. 1890. Colección The Art Institute of Chicago.
- Fig. 5. Capas navajo. finales del siglo XIX. Old Rio Grande.
- Fig. 6. Barnett Newman. Lápiz sobre papel. Sin título. 1944. 40,9 x 29,5 cm.
- Fig. 7. Barnett Newman. Cera y óleo sobre papel. Sin título. 1944. 38,1 x 50,8 cm.
- Fig. 8. Barnett Newman. Acuarela. Sin título. 1945. 55,5 x 38,4 cm.
- Fig. 9. Barnett Newman. Tinta. Sin título. 1946. 60,3 x 44,8 cm.
- Fig. 10. Barnett Newman. Tinta. Sin título. 1960. 35,6 x 25,4 cm.
- Fig. 11. Barnett Newman. Tinta. Sin título. 1960. 35,6 x 25,4 cm.
- Fig. 12. Barnett Newman. Tinta. Sin título. 1960. 35,4 x 25,2 cm.
- Fig. 13. Barnett Newman. Tinta. Sin título. 1960. 35,4 x 25,2 cm.
- Fig. 14. Alfombra, nudo turco. Medio-Atlas marroquí. Principios del siglo XX. 300 x 158 cm.
- Fig. 15. Alfombra, nudo persa. Siglo XV. 539 x 525 cm. Museum of Art de Philadelphie.
- Fig. 16. Cojín del Medio Atlas marroquí. 1,06 x 0,35 m. Tejido alto lizo. Lana. The Textile Museum, Washington, D.C.
- Fig. 17. Excavation. Willem de Kooning. 203 x 254 cm. Técnica mixta sobre lienzo. 1950. Art Institute de Chicago.
- Fig. 18. Alfombra turco-egipcia. 290 x 540 cm. Nudo persa. Seda. Osterreichisches Museum. Viena.

Fig. 19. Cathedral. Jackson Pollock. 179 x 89 cm. Técnica mixta sobre lienzo. 1947. Dallas Museum of Fine Arts.

Fig. 20. Woman's Manta. 40 x 56 pulgadas. Tejido y bordado. Reciente.

Fig. 21. Onement II. Barnett Newman. 152,4 x 91,4 cm. Oleo sobre lienzo. 1948. Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut.

Fig. 22. El chal de la soltera. Hopi. 8 x 46 pulgadas. Tejido por mujeres solteras aunque puede ser usados por otros. Lana. Reciente pero de diseño muy tradicional.

Fig. 23. Profile of Light. Barnett Newman. 10 x 6 pulgadas. Azul y blanco pintado sobre lienzo. 1967.

Fig. 24. Manta Mtouga. 140 x 300 cm. Medio-Atlas marroquí. Tejido de alto lizo. Lana. Colores naturales. Colección Bert Flint. No está fechada.

Citas

¹. Barnett Newman en conversación pública con Thomas B. Hess en The Solomon R. Guggenheim Museum, en Nueva York el 1 de mayo de 1966. Extraído de los archivos de Newman.

². B.N.: "I hope that I have contributed a new way of seeing through drawing. Instead of using outlines, instead of making shapes or setting off spaces, **my drawing declares the space**. Instead of working with the remnants of space **I work with the whole space**".

"I ...never divided a canvas... the obvious point in my work was its wholeness... I did not use lines...I used only the entire area...the impact of my canvases was in their singleness."

³. "From the Far West: Carpets and Textiles of Morocco". The Textile Museum, Washington, D.C.

B.F.: "Les tissages et les tapis illustrés dans ce catalogue nous font découvrir une langue très élaborée composée d'un vocabulaire de formes et couleurs combinés en une grammaire qui reflète l'organisation **du temps et de l'espace**".

"Le temps et **l'espace** semblent être extrêmement organisés, mais avec une flexibilité qui rend la fantasie possible. Dans les meilleurs tapis de ce genre, la simple succession de bandes ou de lignes horizontales est fascinante à regarder.....il y a une succession égale de parties égales.

Ceci peut être lié à une société **non hiérarchique** (anarquismo en B.N.) et au monde de vie nomade."

⁴. "Dos notas sobre la tradición textil del Medio-Atlas marroquí y sobre las obras de Teresa Lanceta". La Alfombra Roja. Museu Tèxtil i d'Indumentaria. 1989-1990.

⁵. El editor de la revista Art International, James Fitzsimmons, al dar por concluida la polémica que habían sostenido Barnett Newman y Motherwell, hizo mención a este tema: "Yes, one knows to whom Mr. Newman refers. Not Grasping what that American painting from Newman to Louis, Noland and Davis is all about, he and other painters too, scurry to and fro petulantly asserting their priority claim to all stripes, forgetting that "the stripe" may also be found in Klee, in the Duomo at Siena, and in Moorish architecture.- Who "did" the first flower?."

⁶. RICHARDSON, Brenda. *Barnett Newman. The Complete Drawings, 1944-1969*. The Baltimore Museum of Art. Baltimore 1979.

⁷. "In the paintings the zip, whatever its complexity as line, is also always present as an issue of color over or under color, of **color next to color**, or **of color in relation to color**."

⁸. B.F.: "La petite fille... à côté sa mère....a absorbé tous les éléments (compositions et structures) tellement à fond qu'elle peut improviser sur n'importe quel sujet. Elle peut alors se concentrer sur sa manière à elle de s'exprimer, même **sans dessin crée d'avance**".

"Ce que nous avons, c'est un art au sens propre du terme où l'accent est mis sur la créativité. Il est très important d'admettre que l'émotion esthétique que soulève en nous beaucoup de ces tapis et tissages peut-être semblable à celle que peut soulever l'art contemporain abstrait".

"Nous sommes impressionnés par le fait que les femmes jouent un rôle très important dans la création de l'environnement visuel de ses sociétés". Bert Flint. "Plaidoyer pour la cultura rural". Regards sur...Casablanca.

⁹. "But they weren't wasted, the years I spent with my father, in the business. I learned about of nature of plasticity in the cutting room, the meaning of form, the visual and tactile nature of things: how to take a rag and make it come to life. I learned the difference between a form and a shape, for instance, I learned that women's clothes are painting and men's clothes are sculpture...soft sculpture....And I got to know my father as a man". Thomas Hess. "Barnett Newman". Walker and Company, N.Y. 1969

¹⁰. "I have never worked from sketches, never planned a painting, never "thought out" a painting".

"I have never never worked from sketches. I work directly. I move immediately to the canvas and I have never worked from a sketch or built anything up. I've never worked that way".

"No plans". Entrevista de Thomas B. Hess a Barnett Newman.

¹¹. Estas tres citas de Pollock son mencionadas en: "La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos" Rosalind E. Krauss Alianza Forma.

¹². En notas para "David Smith Makes a Sculpture". Escritas para un artículo que Elaine de Kooning escribió para Arts News. David Smith. Catálogo. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

¹³. "Regards sur Casablanca".

¹⁴. Brenda Richardson en The Complete Drawings : "The extant drawings bear this out: they convey the certainty of a finished work of art, not the skematism of a diagram for a painting" "He wrote, he talked, he organized, he helped fellow artists, he created a conviction that what was peripheral rather than central".

¹⁵. B.R. en The Complete Drawings : "The "**wrap around**" sensation intended by Newman could have some relationship to his interest in the art of the Northwest Coast".

"(Just as the Indian blanket with bisected images, when wrapped around the body, gave the illusion of seeing the animal whole again, of giving it volume and thus life)."

¹⁶. TONY SMITH: "Newman himself visualized **the wrap as curving away from him**, as a convex wrapping back around the wall." En conversación privada con Brenda Richardson. The Complete Drawings.

¹⁷. EHRENZWEIG, Anton. *El orden oculto del arte*. Biblioteca Universitaria Labor

¹⁸.

3.
Untitled.(1944).
Crayon.
(40.9 x 29.5).

The author feels that the drawing is a natural horizontal, with its implications of seed activity below ground and sprouting plant form above ground. The gentle wave of the sectoring edge seems to the author to suggest a horizon or landscape reference.

10.
Untitled.(1944).
Wax crayon and oil crayon.
(50.8 x 38.1)

Although this drawing has been published as a vertical, the author is convinced that Newman drew it as a horizontal, with the black "ground line" at the bottom. It is very typical of drawing of this period, with its evocation of primal bursting pods and sprouting seeds.

19.
Untitled(1945)
Brush and watercolor.
(55.5 x 38.4).

The orientation of this watercolor has been **considered and reconsidered and still seems disputable**. In 1971 Hess illustrated it as a vertical, with the darker half to the left. On the basis of such an orientation, he commented: "This probably is the first statement of the central vertical motif in Newman's art." At the same time, however, Hess speculated that Newman had not conceived it a vertical: "In one watercolor of 1945, the horizon line of the abstract landscape was emphasized, and I believe that it is likely that the artist later turned the picture on its side; what had been pods and stems springing from the ground, with a leaf and cluster of seeds (or sperm) floating down, become images moving in a more abstract space divided into two vertical sections; about half of the picture, at the left, is dark, the remainder is light in color. The vertical stress in the left side is reinforced by a heavy, textured, branchlike shape. Thus the strong horizon line is turned into a vertical band or stripe."

47.

Untitled.(1946).

Brush and ink

(60.3 x 44).

..... "The directional force of the "falling form" in the left panel leaves no doubt about the drawing's proper orientation. It was, however, inverted in the reproduction in Hess's monograph for The Museum of Modern Art exhibition and apparently exhibited upside-down throughout that show's circulation (museum labels on the back of the frame consistently indicate an inverted orientation), although illustrations in the Amsterdam and Paris books are correctly oriented."

64.

Untitled.1960.

Brush and ink.

(35.6 x 25.4)

..... "There is an unquestionable gravitational pull in the form which would suggest an inverted orientation for the drawing, and it seems probable that Newman drew the work in reverse; his ultimate intention for its orientation, however, is made clear in the inscription."

¹⁹. Hughes. A toda crítica.

²⁰. En 1968, William S. Rubin escribió en el catálogo **Dadá, Surrealismo y su Herencia**, lo siguiente: "The biomorphism of Barnett Newman's "Pagan Void" was exceptional in his imagery, which, in such visionary pictures as "genetic Moment" suggested distant affinities with Ernst's wood-frottage "Forets". Las "sugestivas" afinidades de Rubin fueron aumentadas a "influencias" por John Ashbery y también fue esta similitud comentada por Lucy Lippard. Esto indignó a Newman que respondió a través de la revista "Arts News", y escribió además una carta privada a Rubin sobre el tema. Como en muchas ocasiones Newman demostró ser un perfecto "Irascible" tanto por la contundencia de la respuesta como en la razón que le asistía, porque, aunque en apariencia sean similares, el resultado está conseguido por técnicas distintas.

²¹. Barbara Rose. "Les oeuvres sur papier" del catálogo de Alfred Pacquemente. *Barnett Newman, les dessins. 1944-1969*. Centre Georges Pompidou. Paris. Nov. 1980 - Enero 1981.

"Les Dessins de Newman ne sont rien de cela mais plutôt une trace de cheminement de sa pensée alors qu'il traitait de problèmes esthétiques complexes et cherchait à énoncer des propositions artistiques radicalement nouvelles sur les problèmes de forme et d'expressivité."

²². ROSENBERG, Harold. *Barnett Newman*. Harry N. Abrams, Inc., Publishers. Nueva York. 1978.

²³. "Without the deckle the present drawing with its very ascetic geometries would be extremely unlike Newman." Brenda Richardson en el referido catálogo.

²⁴. A excepción de las alfombras llamadas de oración para cuyo uso son destinadas y que tienen un dibujo arquitectónico que debe ser orientado a la Meca.

²⁵. Barbara Rose: *Del periodo colonial a nuestros días*. Editorial Skira.

²⁶. Anton Ehrenzweig: "El orden oculto del arte" Biblioteca Universitaria Labor. Madrid

²⁷. Clement Greenberg. "La crisis de la pintura de caballete" (1948) en *Arte y Cultura*. Colección Punto y Línea. Editorial Gustavo Gili S.A. Barcelona 1979.

²⁸. Morton Feldman. Phillip Guston "The last works in the Phillips Collection." Washington.

²⁹. "...la unidad básica de la composición es en todas partes el panel rectangular.....es posible que perdurarael recuerdo de tejidos y tapices colgados de las paredes. Esta posibilidad se ve reforzada cuando recordamos que uno de los monumentos más espectaculares de la cerámica arquitectónica de la España musulmana, el llamado azulejo Fortuny, de principios del siglo XV, es, a todas luces, imitación de un tapiz." Oleg Grabar. *La Alhambra: iconografía, formas y valores*.

³⁰. Thomas Hess: "When Meyer Schapiro visited Newman's exhibition at French & Co., he was impressed, first of all, by the craft: how beautifully each painting was made, how the line was straight just where it should be, and quivered at exactly the right point and with the correct frequency; how perfectly the colors were chosen and applied; the precision with which the artist had executed his corners. And when Newman talks about painting, he will talk about craft: how to get unsized canvas to accept a coat of paint; how to spread....". "Barnett Newman". Thomas B. Hess. Walker and Company, N.Y.1969.

³¹. John Cottn Dana. "El arte norteamericano era servicios de mesa, cuchillería, mantelerías, sillas y mesas; paños y papel para paredes; casas, iglesias, bancos, edificios comerciales y estaciones de ferrocarril; medallones y estatuas, libros, periódicos, letreros y carteles; aparatos luminosos, relojes, lámparas; alfombras y tapetes; encajes, bordados y pasamanería, jarrones y candelabros, aguafuertes y otros grabados, dibujos....y también pinturas." mencionado por Barbara Rose en *La pintura norteamericana desde la época colonial hasta nuestros días*. Editorial Skira.

³². "...como Newman (aunque aquí la influencia pertenece probablemente a Rothko), parezca embeber la pintura en el lienzo para conseguir un efecto de teñido y evitar las connotaciones de una capa discreta de pintura encima de la superficie." estas palabras de Clement Greenberg produjeron una dura réplica por parte de Newman. Aunque tenía razón éste último al afirmar que la capa de pintura, que cuidadosamente aplicaba a sus cuadros, no tenía relación con un efecto de teñido, las traigo a colación por la sensación de tinte que en general se trasmitía en los cuadros.

³³. Clement Greenberg al describir el trabajo de Morris Louis: "Louis derrama pintura en una tela de lona de algodón gruesa, sin marco y sin preparar, dejando el pigmento casi en todos lados lo suficientemente diluido, sin importarle cuántas capas del mismo están sobrepuestas, para que el ojo sienta debajo la fibra y la trama de la tela." mencionado en *Movimientos en el arte desde 1945*. Edward Lucie-Smith.

³⁴. "The Sublime Is Now". Barnett Newman. Tiger's Eye. Diciembre de 1948.

³⁵. "La pintura moderna y la tradición del Romanticismo". Robert Roseblum. Editorial Alianza Forma.

³⁶. Casa textil de los pueblos nómadas, fácilmente transportable es muy similar a nuestras tiendas de campaña.

³⁷. Mirar el capítulo "Citas Barnett Newman-Bert Flint".

³⁸. Mirar bibliografía general.

³⁹. Del libro de Barbara Rose: *El arte norteamericano desde la época colonial hasta nuestros días*.

⁴⁰. GRABAR, Oleg. *La formación del arte islámico*. Ediciones Cátedra S.A. Madrid.1990.

⁴¹. " The pagans are the Mohammedans and their "pure abstract" art is empty of meaning and value." "Mohammedan art, which insisted on eliminating anthropomorphic shapes. Both fanaticisms, wich strive toward an abstract purity, force the art to become a mere arabesque."

Se menciona como una posible causa de la abstracción, la importancia que tuvo el pensamiento de los artesanos judíos sobre el primitivo arte islámico ya que tenían prohibiciones bíblicas muy tajantes sobre las representaciones.

⁴². David Smith creó una parte de su trabajo en la localidad italiana de Voltri.

-
- ⁴³. "I've knocked around some in California, some in Arizona. Never been to Europe." Jackson Pollock en entrevista con Maurice Tuchman en "The New York School Expressionism in the 40s and 50s."
- ⁴⁴. Hay una polémica muy interesante entre Meyer Schapiro y Alfred Barr, al hacer el primero una sagaz réplica en "The Social Bases of Art" febrero de 1936, al prólogo escrito por Alfred Barr para una amplia exposición "Cubismo y arte abstracto" organizada por el Museo de Arte Moderno en 1936.
- ⁴⁵. "...the history of my generation begins with the problem of what to paint. During the war it became sort of nonsensical to get involved in.....painting men playing violins or cellos or flowers...the war...made impossible to disregard the problem of subject matter."
- ⁴⁶. "The problem of a painting is physical and metaphysical; it's to me no different really than one's feeling a relation to meeting another person..."
- ⁴⁷. "Algún día habrá que contar cómo el antiestalinismo, que comenzó más o menos como troskismo, se convirtió a la idea del "arte por el arte", abriendo así el camino, heroicamente a lo que había de venir." Clement Greenbrg.
- ⁴⁸. Plan Marshall. Posiblemente en la letra pequeña del Plan Marshall esté la clave del anti-americanismo europeo por parte de los intelectuales. Por ejemplo fue la causa de una restricción importante de la industria de cine francesa.
- ⁴⁹. GOWING, Sir Lawrence. *A History of Art*. General Editor. Oxford. 1983. "...serving in much the same manner as the British heraldic system to provide a means whereby an outsider could readily identify the individual in relation to his clan, family lineage, social position, and mythical ancestors."
- ⁵⁰. LEVI-STRAUSS, Claude. *Arte Lenguaje Etnología*. Colección Mínima. Siglo XXI Editores. Méjico. 1979.
- ⁵¹. NEWMAN, Barnett. *Selected Writings and Interviews* by Alfred A. Knopf. New York. 1990.
- ⁵². "It is be coming more and more apparent that to understand modern art, one must have an appreciation of primitive art, just as modern." Northwest Coast Indian Painting. Betty Parsons Gallery .Septiembre-octubre 1946.
- ⁵³. "Permanent friendship resembles, as Aristotle explains, a moral state."
- ⁵⁴. Motherwell hizo un viaje a Méjico acompañado por Matta de varios meses de duración, salvo en esta ocasión prácticamente ninguno de los pintores expresistas abstractos tuvo un especial interés en Sudamérica.
- ⁵⁵. "We have come to realize that these sculptors were interested in the elemental mystery of life, not in the flippant facts of the transitory life around them. We today are still concerned with the same problem. When the pre-Columbian sculptor handled stone, he sought to capture the meaning of life." "We are beginning to understand that those masterpieces are the best any man can do."
- ⁵⁶. "In the United States, where the Indian has been almost completely destroyed, where the influence of Indian cultures is minor, and in the arts nonexistent, an understanding of ancient American art is more difficult."
- ⁵⁷. "...their art by the same magic illuminates the work of our time, of our own sculptors.....our modern sculptors were compelled to discard the mock heroic, the voluptuous, the superficial realism, the exercise of virtuosity that inhibited the medium for so many European centuries."
- ⁵⁸. "The subject matter of creation is chaos"
- ⁵⁹. "In our time Picasso may dreamed of a half-dozen utopias, but his primary dream....was Negro sculpture.....Like Matisse found his nostalgic world in the great decorative traditions of primitive Persia.... Brancusi in the prehistoric and the Negro, Henry Moore in the pre-Columbian Mexican sculpture, Lip-

chitz in a succession of primitive styles.....it is now clear that even surrealism...., is no exception to the romanticism of our time, that it had its romance in the art of the South Seas."

⁶⁰. "It is becoming more and more apparent that to understand modern art, one must have an appreciation of the primitive art, just as modern."

⁶¹. "So strict was this concept that all living things were shown "internally" by means of bisection. It is this bisection of the animal, showing both parts of it, that gives the illusion of symmetrical pattern. Their concern, however, was not with the symmetry but the nature of organism, the metaphysical pattern of life."

⁶². ASHTON, Dore. *La Escuela de Nueva York*. Cuadernos Arte. Cátedra. Madrid. 1988.

⁶³. mirar (13)

⁶⁴. "Undoubtedly the first man was an artist."

⁶⁵. "Man's first cry was a song."

⁶⁶. "In our inability to live the life of a creator can be found the meaning of the fall of man."

⁶⁷. "For the artist are the first men."

⁶⁸. "The concern with space bores me."

⁶⁹. "Only time can be felt in private. Space is common property. Only time is personal, a private experience."

⁷⁰. "Only time is personal, a private experience. That's what makes it so personal, so important. Each person must feel it for himself. Space is the given fact of art but irrelevant to any feeling except insofar as it involves the outside world."

⁷¹. "These paintings are not "abstractions", nor do they depict some "pure" idea. They are specific and separate embodiments of feeling, to be experienced, each picture for itself. They contain no depictive allusions. Full of restrained passion, their poignancy is revealed in each concentrated image."

⁷². "There is a tendency to look at large pictures from a distance. The large pictures in this exhibition are intended to be seen from a short distance."

⁷³. "...geometry itself has become our moral crisis...Only an art free from any kind of the geometry principles of World War I, only an art of no geometry, can be a new beginning."

⁷⁴. "My work, they charge, is empty of content, when what they mean is that it is empty of familiar forms and shapes.

My work, they say, is antiart, when what they really mean is that is antidogma, that is anti-the kind of stereotyped picture they expect.

.....

My work, they say, is involved in line, when it is obvious that there are no lines.

.....

They say that I have advanced abstract painting to its extreme, when it is obvious to me that I have made only a new beginning...."

⁷⁵. Salammbô. Gustavo Flaubert.

⁷⁶. "I am bored with the too easily inspired..."

"It was Rothko who in 1950 said to me that he could not look at his work because it reminded him of death. Am I to disagree with him?. Why should I look at his death image?. I am involved in life, in the joy of the spirit."

⁷⁷. " Anybody can make a painting, and there are some who can do it with dash and brilliance. However, it is different matter to create a work. I am not interested in cadenzas, no matter how ecstatic they may seem and no matter how seductively a painter may improvise them..."

⁷⁸. GREENBERG, Clement. *Arte y Cultura. Ensayos críticos*. Colección Punto y Línea Editorial Gustavo Gili. Barcelona 1979.

El artículo que estamos tratando se publicó en la revista *Partisan Review* con el título "American-Type Painting" en primavera de 1955 y fué revisado por Greenberg en 1958 para la publicación del libro reseñado. En la revisión hacía algunas correcciones propuestas por Newman en una carta que le había escrito con este fin. Estas trataban de la relación de la obra de Still y Newman, pero quedó pendiente la siguiente descripción hablando del color: "...como Newman (aunque aquí la influencia pertenece probablemente a Rothko), parezca embeber la pintura en el lienzo para conseguir un efecto de teñido y evitar las connotaciones de una capa discreta de pintura encima la superficie.". La puntualización de Newman sobre la técnica que emplea con relación al color, me parece correcta: "You know that my paint quality is heavy, solid, direct, the opposite of a stain."

⁷⁹. Los participantes en el simposio "¿Qué es lo sublime en el arte?" fueron Kurt Seligman, Robert Motherwell, Barnett Newman, David Sylvester, Nicolas Calas y John Stephan.

⁸⁰. Las palabras desencadenantes de la batalla fueron las siguientes: (hablando del trabajo de Still) "They mainly had a kind of jagged steak down the center, in a way like a present-day Newman if it were much more freehanded, that is, if the line were jagged, like lightning. My belief is that Still's influence on Abstract Expressionism was strongest later on, in the very late forties when he and Rothko met in San Francisco teaching in the same school. Rothko was deeply impressed with Still; and Rothko, in those days, was, in turn, very close Newman."

⁸¹. "In calling me his student, I can only suggest that Mrs. Still, like the good wife that she is, is bragging.""On the contrary, Mr. Still was a constant visitor of mine when he was in New York, and it was obvious to my wife that Mr. Still was really my student."

⁸². "I very regret my exchange with Barnett Newman, and especially that my original interview with Professor Simon could have been interpreted by Newman as an invidious comparison, which was not my intent. In my opinion, Newman is a major and original artist, and on that premise I would conclude."

⁸³. "The obvious truth is that Still was the first to paint Stills, and Newman the first to paint Newmans, and neither could be mistaken for the other...."

⁸⁴. Tanto las palabras de Hopper como las de Hartley están extraídas del libro *La pintura norteamericana. Del periodo colonial a nuestros días*. de Barbara Rose. Ver bibliografía.

⁸⁵. Oleg Grabar. "La formación del arte islámico"

⁸⁶. "Es posible que, además de las exigencias de los diseños, perdurara en el trasfondo de la decoración de la Alhambra el recuerdo de tejidos y tapices colgados de las paredes. Esta posibilidad se ve reforzada cuando recordamos que uno de los monumentos más espectaculares de la cerámica arquitectónica de la España musulmán, el llamado azulejo Fortuny, de principios del siglo XV, es a todas luces, imitación de un tapiz." *La Alhambra: iconografía, formas y valores*. Alianza Forma. Alianza Editorial, S.A. Madrid 1980. Oleg Grabar.

⁸⁷. *Problemas de estilo*. Editorial Gustavo Gili. Arte. Barcelona. 1980. Alois Riegl. Aunque el hallazgo posterior a su muerte de la alfombra de Pazirik, abre nuevas posibilidades a sus teorías, su profundo razonamiento continua plenamente vigente.

⁸⁸. "La fusion parfaite du linéaire et du pictural apparaît lorsqu'il parvient à traduire de façon satisfaisante et directement sur la toile le dessin calligraphie sous toutes ses formes, depuis les idéogrammes jusqu'aux caractères kufiques. Pour lui, le dessin était une forma de calligraphie, une marque aussi caractéristique et personnelle que l'écriture." Barbara Rose "Les dessins de Barnett Newman"

⁸⁹. "Wiry lines are woven into sculptural networks"

⁹⁰. Pollock..."his mature works, wich consist of linear "skeins"- densely woven, filamented lines and textures that overlap and interweave..." Mark Rosenthal.

⁹¹. Barnett Newman "The first man was an artist" escrito para la revista Tiger's Eye en 1947

Documento generado el 03 de febrero de 2006 en Alicante.

© 1996-2006 Teresa Lanceta Aragonés