

## El arte en los EEUU

*Amparo Serrano de Haro*

---

Arbor CLXV, 649 (Enero 2000), 59-65 pp.

*Este artículo presenta un rápido recorrido por el arte americano del siglo XX; se insistirá sobre los principales movimientos pictóricos: naturalismo, impresionismo, realismo urbano, expresionismo-abstracto, pop, minimalismo, y demás movimientos actuales. También se pretende apuntar la formación de la cultura norteamericana y su relación con la evolución del arte moderno. Factores como la lucha entre figuración y abstracción son resaltados. El artículo se cierra con un pronóstico sobre el futuro del arte.*

---

### **Identidad de la cultura norteamericana en el s. XX**

Desde sus inicios el arte norteamericano se presenta inserto en el conflicto que propicia su tardío desarrollo, lo que le hace ser dependiente de la cultura europea. A la vez que su creciente importancia como potencia en lo económico, militar y político van a exigirle desarrollar cuanto antes un «estilo nacional»<sup>1</sup>.

Por eso junto al despertar independentista de índole político pronto se va a afirmar una voluntad de independencia estética. En sus orígenes son dos los géneros pictóricos en los que se va a centrar la afición pictórica y estos son el retrato y el paisaje.

Ambos obedecen a esta temprana necesidad de auto afirmación propia de la cultura norteamericana. Los retratos, que empiezan siendo la obra ingenua de pintores itinerantes, los *limmers*, pronto pasan a representar una burguesía con aspiraciones a la elegancia, deudora del retrato aristocrático inglés. Bien es verdad que incluso entonces

puede observarse la necesidad de remarcar una serie de rasgos diferenciadores como son una mayor sobriedad, austeridad, seriedad, en fin todo aquello que, desde su punto de vista, pudiese servir para subrayar la superioridad moral que diferencia una democracia de un régimen monárquico <sup>2</sup>.

Pero el verdadero retrato de norteamérica está en la pintura de paisaje, el retrato que sus pintores hacen del propio país. Son sus dimensiones, su carácter agreste y la variedad topográfica y climática, las bases sobre las que los artistas empezaron a elaborar una épica naturalista que marcará para siempre la pintura americana <sup>3</sup>.

Los más celebres de este estilo son aquellos que se han venido a conocer con el nombre de «Escuela del río Hudson», entre los que podemos citar a Thomas Cole, Henry Inman, Charles Codman, Asher B. Durand, John Kensett... sólo el nombre de esta agrupación marca claramente su voluntad de independencia de todo maestro que no fuese la propia naturaleza.

En esta misma línea conviene mencionar a Frederick Church, que viaja por toda América reflejando las variedades del paisaje, o a Alfred Bierstad, creador de una tipología de paisaje montañoso, propio del Oeste de EE.UU que se ha denominado «*Rocky Mountain School*».

Es interesante observar como este primer gran movimiento pictórico se inserta a caballo entre el paisajismo anglosajón llevado hasta extremos casi místicos por los Prerrafaelitas y el «plein airisme» francés que desembocará en el Impresionismo. De hecho se pueden citar el caso de algunos pintores como George Inness, Alexander Wyant, o Homer Dodge Martin que empezaron en el estilo de la «Escuela del Río Hudson» pero cuya pincelada fue haciéndose progresivamente más suelta hasta llegar a un estilo casi impresionista que se ha llamado «tonalista» o «luminista».

Sin embargo, los verdaderos impresionistas americanos son aquellos que estudian en Francia y lejos de esta épica de llanuras y bosques en solitaria grandeza, es el paisaje de la ciudad o de un campo animado por figuras humanas el tema que prefieren desarrollar.

Curiosamente no fue esta la vía por la que los pintores norteamericanos entraron en la modernidad de las vanguardias, sino que ese proceso requirió de un proceso de reconsideración total de la sociedad, uniéndose reclamaciones éticas y estéticas en lo que vino a llamarse *El grupo de los ocho* <sup>4</sup>.

Originalmente proceden de la enseñanza de Thomas Eakins, un retratista cuya filosofía pictórica se apoya en la sobriedad y la búsqueda de la verdad. *Los Ocho* a la cabeza de los cuales estaba Robert Henri viajaron de Filadelfia a Nueva York en 1895 buscando trabajo como

reporteros gráficos en revistas y periódicos. Estos pintores representaron un nuevo tipo de arte, urbano y popular, donde la técnica va a jugar un papel secundario frente a la voluntad de captar el pulso de la vida. A la vez representan un nuevo tipo de artista involucrado en la vida de la ciudad: ya no es el artista elegante y elitista cuya actividad es un lujo para la sociedad sino un nuevo modelo que toma partido por los oprimidos, que se identifica con las clases bajas y cuya misión es reflejar la verdad del mundo que les rodea. El efecto que causó la crudeza de sus obras hizo que se les diera el sobrenombre de *Ash Can* o *Pintores del basurero*.

Pero ese no era el único modelo de modernidad que entonces prevalecía en la ciudad de Nueva York, es necesario mencionar la figura de Alfred Stieglitz, fotógrafo de origen alemán y las exposiciones que organiza en su galería de 1903 a 1917 donde expone a todos los artistas europeos de renombre. Allí por primera vez pueden verse obras cubistas, dadaístas o surrealistas.

El mapa de la primera modernidad se divide por lo tanto entre el realismo algo expresionista del grupo de Los Ocho y los intentos de Stieglitz y su círculo intelectual por fomentar preocupaciones más formalistas.

Pero el punto decisivo será la exposición del *Armory* en 1913 que surgió como parte de los esfuerzos del grupo de Los Ocho por encontrar modos alternativos a la Academia para exponer sus cuadros.

El *Armory Show* se fraguó con el objetivo de respaldar a los artistas norteamericanos independientes mostrando al público que el arte que se hacía en Francia no era el que predicaba la Academia, sino algo distinto <sup>5</sup>.

Pero el escandaloso éxito que supuso el *Armory* no supuso una reafirmación de Los Ocho sino que muy al contrario desautorizó su propuesta de modernidad que de repente se había quedado anticuada.

Los artistas norteamericanos que triunfaron a raíz del *Armory* son aquellos que aceptaron el arte moderno según las tendencias del cubismo o futurismo, aunque para evitar un excesivo hermétismo estos estilos se aplicaban a la representación de la ciudad, sus edificios cubistas, su vibración futurista y la angustia expresionista de sus habitantes que parece facilitar sus licencias. Este sería el caso de Frank Stella, las primeras obras de Georgia O'Keefe y de los precisionistas Charles Sheeler y Charles Demuth.

En los años treinta el debate estético se polarizó. La dramática situación del país que había entrado en una terrible depresión económica exigía respuestas realistas tanto en lo plástico como en lo político <sup>6</sup>.

El movimiento Regionalista o del *American scene* propone una vuelta a las raíces nacionalistas y figurativas del arte. Los Regionalistas proponen una representación del país en su conjunto, es una vuelta a la pintura de paisaje del *Hudson River school* pero aquí los cuadros se llenan de figuras, musculosas, a menudo torturadas, en posturas que indican esfuerzo y dinamismo.

En los años cuarenta surge la llamada Escuela de Nueva York o movimiento Expresionista-Abstracto. Como su nombre indica este estilo es el resultado de una doble filiación: por una parte la modernidad norteamericana, el expresionismo de Los Ocho transmutado en gestualidad casi irreconocible figurativamente; por otro el proceso abstracto tradicionalmente adscrito a Europa pero que entronca vía su pintura de paisaje con el sentido épico de los grandes horizontes, la identificación del paisaje como retrato del alma puede servir para entender el sentido místico de estos cuadros <sup>7</sup>.

En realidad en el propio grupo de la Escuela de Nueva York se pueden diferenciar dos tipos de pintura, una es más activa enérgica y gestual como la de Jackson Pollock, Franz Kline, Arshile Gorky y William de Kooning y la otra más puramente abstracta y meditativa como la de Rothko, Adolph Gottlieb, Clyfford Still, Barnett Newman... entre ambas tendencias se encuentra la definición del movimiento y su tensión <sup>8</sup>.

La importancia de la Escuela de Nueva York rebasa el campo de lo estético para revertir en lo político. Por primera vez los EEUU desplazan a Europa como centro protagonista de la historia del arte y será la evolución de este movimiento propiamente americano el que irá marcando la pauta de la evolución pictórica europea.

Fruto del Expresionismo-Abstracto van a nacer dos movimientos opuestos y gemelos: el Pop y lo que primero fue la «*post-painterly*» abstraction, luego Op y que acabará derivando en el Minimal.

El Pop es un estilo que puede servir de ejemplo paradigmático para todos aquellos que sostienen que el arte, como la moda, funciona a base de binomios que se oponen en un eterno movimiento pendular. Es la exacta oposición al movimiento anterior ya que significa la vuelta al arte figurativo. Si el Expresionismo Abstracto era elitista, en su mistificación del artista y el misterio de las obras, el Pop es «popular» en su elección temática y en la reticencia de sus artistas a teorizar. Sin embargo tras su apariencia frívola y obscenamente llamativa, el Pop presenta el mundo del consumo y la reificación del sujeto. Bien es verdad que esto es sin que su postura crítica o admirativa sea fácil de determinar. En muchos artistas Tom Wesselman, Jasper Johns, Andy Warhol, Roy

Lichenstein, o Robert Rauschenberg el sujeto a tratar es la civilización misma norteamericana su poder, sus mitos, sus placeres<sup>9</sup>.

Heredero del renovado interés que el Pop suscitó por la figuración es la pintura hiperrealista, que aunque alejada del carácter lúdico y ambiguo que tiene el mejor Pop, vuelve a retratar el mundo norteamericano con una crudeza que no está extenta de cierta complacencia virtuosa.

Mientras, la modernidad de lo abstracto se refugió en el Op en sus distintos matices o escuelas como serían las llamadas *Hard Edge* o *Post painterly abstraction*. Se puede decir que retomaron las propuestas de los Expresionistas Abstractos pero radicalizando el aspecto plástico por encima del aspecto simbólico o humanista. Tanto los colores como las formas se simplificaron, los primeros perdiendo matices y los segundos insertándose en el vocabulario ya establecido de lo geométrico. Esto fue un punto de contacto con movimientos abstracto europeos que seguían la estela de la Bauhaus y artistas como Josef Albers o Victor Vassarely.

De alguna manera el Minimal procede de este agotamiento del símbolo del que participan tanto el Pop como el Op; más aún como va a ser característico de los movimientos plásticos de la segunda mitad del XX, hay en él un rechazo al mundo subjetivo del artista.

Lo literal, lo racional, la simplicidad son los axiomas de un sentir que planteaba una humildad de propósito casi Zen y que sin embargo iba a abrir la puerta a una concepción radicalmente distinta del arte.

Después de la violación del ficticio espacio pictórico que emprenden las vanguardias, el Minimal representa el eslabón final de una cadena que partiendo del constructivismo ruso desemboca en la realización de un objeto concreto. Estas obras, transparentes homenajes a un razonamiento plástico riguroso se estructuran en torno al cubo, lo que enlaza con la admiración de Malevitch por el cuadrado, la única forma que no existe en la naturaleza. El restringido vocabulario de los Minimal (de ahí su nombre) que no permite ninguna retórica superflua, ningún asomo de subjetivismo, funciona en torno a la conjugación del cubo en una serie de unidades determinadas conforme a módulos. La expresión debiendo pasar forzosamente por un razonamiento riguroso<sup>10</sup>.

El mérito de los Minimal fue establecer el puente entre el proyecto experimental plástico de los estilos geométricos anteriores y la realidad tridimensional del objeto, dando un nuevo impulso a la escultura pero sobretodo borrando las fronteras entre las artes. Su influencia se hizo sentir también en música, danza y diseño ensalzando la estructura modular es decir la repetición de unos elementos lo que acabaría de-

rivando en un cierto manierismo del vacío. Algunos de cuyos miembros más destacados son: Donald Judd, Dan Flavin, Robert Morris, Carl André, Frank Stella...

El paso que dieron los Minimal rompiendo fronteras entre artes que tradicionalmente funcionaban en áreas perfectamente delimitadas supuso la posibilidad de separar o al menos de concebir la separación entre tema y forma, concepción y obra, idea y forma plástica. Fue por esa hendidura, ese intersticio en que se produjo la eclosión del arte conceptual.

El arte conceptual representa un modelo artístico tan amplio como antiguo. Ya que, si bien nuestra referencia en el siglo XX sería el Dadaísmo y en especial la figura de Marcel Duchamp, podemos aventurar que la conciencia en la práctica artística de su doble carácter, artesanal y conceptual, es una discusión abierta que puede remontarse al tema renacentista del «disegno».

En nuestro final de siglo, el arte conceptual se ha extendido abarcando todas las modalidades posibles de creación (Land Art, Body Art, Art & Language...), de actuación (Happening, Instalación...) y todos los soportes (pintura, escultura, video, fotografía...), en un arco amplísimo de posibilidades que van de lo sublime a lo ridículo.

La propuesta del arte conceptual es convertir al arte en ámbito de reflexión sobre multitud de temas, sociales, políticos, filosóficos, artísticos... El artista se ha convertido, esencialmente, en el hombre que piensa, aunque es necesario que sepa «representar» su pensamiento en el lenguaje de los sentidos<sup>11</sup>.

Es difícil seleccionar a los artistas que trabajan en esa vía puesto que casi todos los artistas actuales son conscientes de la necesidad de que su trabajo funcione en torno a determinado razonamiento que se sitúa entre lo mental y lo visual.

Algunos de los más sobresalientes serían en el ámbito del Land Art: Robert Smithson o Walter de Maria; en torno al tema de la identidad: Cindy Sherman o Barbara Kruger; en el de la reflexión social: Dunn y Loraine Leeson o Tim Rollins and Kos; sobre el propio arte John Baldessari, Mike Bidlo o Sherrie Levine. Pero en este apartado es necesario repetir que no se trata de una escuela o estilo sino de una tendencia general.

Finalmente puede decirse que aunque sería absurdo adscribir el movimiento conceptual a Norteamérica, si es cierto que su éxito y difusión se deben a una infraestructura ya existente de galerías, museos y revistas de arte que supieron impulsarlo y enmarcarlo adecuadamente. La contradicción estriba en el hecho de ser esta una tendencia que

se opone a la utilización y comercialización del arte que es la que sostiene la red que, a su vez, le sostiene...No es la primera vez que la evolución de la cultura occidental se coloca en una dialéctica que parece imposible de resolver.

La posibilidad de salir de esta paradoja quizás se encuentre en un hecho reciente, la globalización cultural que ha desbancado a Nueva York como capital cultural, imponiendo una consideración policéntrica de la cultura.

La inmediatez de las comunicaciones y el estado de perpetua transformación de las ideas plásticas exigen un planteamiento distinto de las llamadas escuelas nacionales o identidades culturales <sup>12</sup>.

### Notas

<sup>1</sup> ROSE, B. (1967): *American art since 1900*. New York. Praeger.

<sup>2</sup> VV.AA (1976): *The Classical spirit in american portraiture*. Brown University.

<sup>3</sup> DANIELS, S. (1993): *Fields of vision. Landscape imagery and national identity*. Princeton University Press.

<sup>4</sup> DAVIDSON, A. (1994): *Early american modernist painting 1910-1935*. New York. Da Capo Press.

<sup>5</sup> BROWN, M. (1963): *The Story of the Armory Show*. New York. Joseph Hirshorn Foundation.

<sup>6</sup> BAIGELL, M. (1974): *The American scene american painting of the 30s*. New York. Praeger.

<sup>7</sup> ASHTON, D. (1972): *The New York School*. New York. The Viking Press.

<sup>8</sup> LUCIE-SMITH, E. (1975): *Movements in art since 1945*. Thames and Hudson.

<sup>9</sup> MAMIYA, C. (1992): *Pop art and consumer culture*. University of Texas.

<sup>10</sup> BACKER, K. (1988): *Minimalism, art of circumstance*. New York. Abbeville Press.

<sup>11</sup> DANTO, A. (1986): *The Philosophical disenfranchisement of art*. Columbia University Press.

<sup>12</sup> KARP, I & LAVINE, S. (editors) (1990): *Exhibiting Cultures*. Smithsonian Institution Press.