

PORTADA

Willem de Kooning (1904-1997)

Marilyn Monroe

1954

Óleo sobre tela, 127 x 76,2 cm.

Museo Neuberger, State University of New York

Marilyn en Nueva York

por George I. García

En este volumen de la Revista de Filosofía repasaremos algunos aspectos de la pintura del decenio inmediatamente posterior a la Segunda Guerra Mundial, una época en la cual factores como el crecimiento económico, el nuevo predominio de los medios de difusión masiva y la angustia de la guerra atómica desembocan en una redefinición de las vanguardias artísticas. El occidente capitalista, tomando nota del rechazo de los gobiernos autoritarios fascistas y estalinistas hacia el arte moderno, se apropia del arte moderno como su forma cultural representativa. En esta apropiación, el mismo centro de la actividad de vanguardia se desplazó desde París –capital del siglo XIX, según Walter Benjamin– hacia Nueva York, ciudad cabecera del neocapitalismo de posguerra.

Y es precisamente entonces que cobrará auge el trabajo de varios artistas estadounidenses, cuyas diferencias entre sí no obstaron para considerarlos como un fenómeno cultural unitario: la llamada Escuela de Nueva York, de autores como Rothko, Pollock, Gorky y Motherwell. Comúnmente etiquetados como “expresionistas abstractos” –denominación que se ha mantenido estrictamente por convención–, sus influencias no estuvieron limitadas ni al expresionismo ni a la abstracción; por el contrario, sus interlocutores principales fueron el cubismo, el surrealismo y el muralismo mexicano, a través de artistas como Picasso, Miró, Rivera y Kandinsky.

Además de la magnitud de sus obras –muchas de ellas han tenido las dimensiones propias de un mural– y de sus tendencias hacia la abstracción y la no figuración, los expresionistas abstractos compartieron ciertos valores e ideas respecto a lo que *no* querían pintar; su unidad es en buena medida negativa. Rehuían de la estereotipación del arte que preconizaban las ideologías políticas prevaletentes en la época: el socialismo soviético se identificaba con el realismo socialista, el nacionalismo con la pintura regionalista, y el utopismo con la abstracción geométrica (cfr. Sandler, 1996, 27). Por ello, exploraron nuevas posibilidades técnicas y formales a partir de la más reciente pintura europea, con el fin de desarrollar estilos originales ligados con visiones de mundo igualmente nuevas.

Se pueden señalar dos corrientes centrales en la producción de estos pintores: la pintura *color field* y la gestual. La primera, típica de las obras más famosas de Rothko, Still y Newman, enfatiza las capacidades expresivas del color, al eliminar la figuración y el simbolismo, simplificar el dibujo y suprimir los contrastes entre luz y sombra, con ello eliminando a la vez la tradicional ilusión de volumen en el cuadro (cfr. Sandler, 1996, 175-185).

La otra corriente, la pintura gestual de artistas como Pollock y Hofmann, se caracteriza por generar imágenes a partir de trazos aparentemente despreocupados (al modo del automatismo surrealista) que

así superan –hegelianamente, podríamos decir– el ideal cubista de la descomposición de las formas. Sus pinturas carecían de una articulación estructural, constando en realidad de masas de color que no rellenan contornos previamente hechos, sino que emergen del momento mismo en el que el óleo hace contacto con el lienzo. Las formas abiertas y entrelazadas generan una imagen maciza, en la cual se destaca la expresividad de la totalidad por sobre las formas individuales contenidas en ella (cfr. Sandler, 1996, 121-130). Los cuadros de esta corriente a menudo parecen inacabados, dan al espectador la sensación de encontrarse en medio de su proceso de creación.

A la pintura gestual pertenece precisamente la obra que presentamos en la portada del número que el lector tiene en sus manos. Su autor, Willem de Kooning, había trabajado desde fines de los años cuarenta en pinturas de mujeres que causaron, por su crudeza, gran impacto en el ambiente pictórico de la época. Algunos críticos objetaron la agresividad de sus *Women*; otros las calificaron además como vulgares y hombrunas; todavía hoy resuenan contra su autor acusaciones de misoginia. Una voluptuosidad brusca y una sexualidad primitiva que recuerdan a las odaliscas de las piedras esculpidas prehistóricas son características de esta serie de pinturas; allí las mujeres transmiten una inusitada vitalidad, un desbordamiento de energía dionisiaca en la que se funden *eros* y *thánatos*.

En estos cuadros la anatomía femenina es fragmentada hasta quedar reducida a un agregado de trazos superpuestos e inconexos; además, la paleta, abundante en colores ensuciados con carbón, dista de todas las reglas convencionales, no sólo de la figuración, sino de la armonía cromática. Como resultado, estas mujeres expresan una fuerte tensión, a través de la cual de Kooning ataca a las representaciones idílicas de la feminidad. Siguiendo el ejemplo de otros maestros del arte moderno, este autor desliga lo femenino de la belleza que la tradición académica le asignaba. No ha de buscarse lirismo en esta serie de pinturas.

Su particular versión de la feminidad se extendió hasta uno de los íconos más importantes de los *mass media* de la época, la estrella de moda en aquel momento, que llegaría posteriormente a convertirse en figura legendaria del panteón hollywoodense. *Marilyn Monroe*, pintura de 1954, es testimonio de las relaciones entre el arte vanguardista y la cultura de masas. Ya en su primera *Woman*, de 1950, de Kooning aludía a la gráfica publicitaria, al incorporar en ese cuadro la sonrisa de una modelo de cigarrillos *Camel*; empero, el lugar de su representación de la Monroe dentro de la obra de este artista es particularmente interesante, pues es la única mujer con nombre propio entre todos los cuadros de esta línea estilística (cfr. Gaugh, 1998, 41-53).

Es, además, uno de los últimos cuadros de esa serie, antes de su vuelta provisional al arte no figurativo, por lo cual puede interpretarse en cierto modo como una culminación de su trabajo en la década de 1950 sobre el tema de las mujeres. Los trazos de de Kooning, que parecen a menudo efecto de los pinceles de un niño que no se decide entre la angustia y el enojo, tratan sin embargo de un modo relativamente benévolo a la actriz-ícono: en comparación con sus otras *Women*, los tonos de esta pintura son relativamente cálidos, y no aparecen las dislocaciones abruptas en las figuras, tan presentes en el resto de la serie. Por otra parte, los dientes amenazantes de otras de sus *Women* ceden su lugar en esta pintura a unos carnosos labios de carmín rojo, que más bien parecerían las huellas de un beso.

Ciertamente, *Marilyn Monroe* dista de transmitir la imagen de *femme fatale* andrógina de pinturas como *Woman and bicycle* o *Woman V*, y sugiere más bien cierta candidez, más acorde con el estereotipo de la rubia ingenua que difundía la actriz a través del cine o de los calendarios con fotografías suyas, uno de los cuales De Kooning afirmaba tener en su estudio. La diva salió relativamente bien librada de los feroces pinceles del autor, pero la imagen no deja de ser inquietante. Su falta de contornos claros, su primitivismo, la suciedad de los colores y los rudos trazos que la (des)componen –que insinúan la experiencia personal de de Kooning como pintor de brocha gorda cuando en su juventud desembarcó ilegalmente en Nueva York– apuntan hacia una visión de mundo pesimista muy propia de una generación que en menos de diez años padeció dos guerras y la represión macartista.

No es de extrañarse, pues, de que una de las fuentes de inspiración de este pintor haya sido el existencialismo. Leyó *El ser y la nada* de Jean-Paul Sartre en 1948, y a través de él se interesó por

Kierkegaard. La obra del filósofo francés, afirmaba la ex-esposa de de Kooning, “le dejó fuera de combate, fue decisiva; fue como la obra de una civilización, no de un hombre” (Yard, 1997, 46). Los temas de la nada y el vacío, la muerte y la angustia son constantes de la obra de este artista a lo largo de toda esta época.

El ambiente de angustia frente a la precariedad de la civilización y de la condición humana estaba tan difundido entre los intelectuales neoyorkinos como entre sus colegas parisienses. En palabras del propio de Kooning, “el arte no parece calmarme ni hacerme más puro. Me da la impresión de estar siempre envuelto en el melodrama de la vulgaridad... A algunos pintores, entre los que me incluyo, no les importa en qué silla están sentados. Ni siquiera tiene que ser cómoda. Están demasiado nerviosos para averiguar dónde deben sentarse” (citado en Sandler, 1996, 153).

Existe una homología básica en el pesimismo existencialista de de Kooning y las antinomias formales de sus obras: imagen y fondo, pintura y lienzo, figuración y no figuración, colorear y dibujar, masculino y femenino, son dicotomías que no se preocupó por resolver totalmente en su obra (cfr. Harrison, 2000, 188) —es, de hecho, gracias al manejo de estas antinomias que logró generar la tensión característica de su serie *Women*—, pretendiendo con ello, posiblemente, asumir una actitud trágica frente a la existencia. Decía este artista que su pintura era indisociable de su estilo de vida, que en el arte encontraba el mejor lugar para ejercer su libertad; de Kooning, ya de lleno en la dinámica del mercado cultural de posguerra, y a diferencia de las vanguardias tempranas, abrazaba así además la antinomia individuo-sociedad.

Comprender el movimiento del expresionismo abstracto como una de las últimas vanguardias artísticas es, de este modo, una aproximación a la comprensión de un momento decisivo en la historia del siglo XX. Un momento en el que Marilyn Monroe y Jean-Paul Sartre se encuentran en el lienzo de un pintor de Nueva York.

Bibliografía

- Barr, Alfred H. Jr. (1989) *La definición del arte moderno*. Madrid: Alianza.
- Clark, T.J. (1994) In Defense of Abstract Expressionism. *October*. (69), 23-48.
- Gaugh, Harry F. (1998) *De Kooning*. Nueva York, Londres, París: Abbeville.
- Greenberg, Clement. (2002) *Arte y cultura. Ensayos críticos*. Barcelona: Paidós.
- Harrison, Charles (2000) “Expresionismo abstracto”. En: Stangos, Nikos (ed.) *Conceptos del arte moderno*. Barcelona: Destino.
- Sandler, Irving. (1996) *El triunfo de la pintura norteamericana. Historia del expresionismo abstracto*. Madrid: Alianza.
- Yard, Sally. (1997) *Willem de Kooning*. Barcelona: Polígrafa.