El artista moderno como *underground* espiritual. Introducción a «The Modern Painter's World», de Robert Motherwell

Elisabet Goula Sardà

REVISIONES
Revista de crítica cultural

El artista moderno como underground espiritual. Introducción a "The Modern Painter's World", de Robert Motherwell

Resumen: "The Modern Painter's World" es uno de los textos más singulares y controvertidos de Robert Motherwell. En él se reflejan las inquietudes que poblaron un momento clave de la vida artística de Nueva York, el período en el que se formó la nueva vanguardia que sería conocida como expresionismo abstracto. Dejando atrás el arte político de los años treinta, Motherwell se plantea las dificultades del artista moderno para conciliar expresión estética y preocupación social.

Palabras clave: Robert Motherwell, expresionismo abstracto, arte abstracto, arte político, teoría estética.

The modern artist as a spiritual underground. *The Modern Painter's World*, by Robert Motherwell. An introduction

Abstract: "The Modern Painter's World" is one of the most singular and controversial texts written by Robert Motherwell. It reveals the concerns that were widespread at a key time in New York artistic life, which is to say when the avant-garde movement that would subsequently be known as Abstract Expressionism came into being. After the political art of the thirties, Motherwell ponders the difficulties the modern artist faces in reconciling aesthetic expression and social concerns.

Keywords: Robert Motherwell, abstract expressionism, abstract art, political art, aesthetic theory.

Elisabet Goula Sardá
Licenciada en Ciencias Políticas por la Universidad Autónoma de Barcelona (1997), se incorporó (2001) al programa de doctorado *Arte, literatura y pensamiento* de la Universidad Pompeu Fabra y obtuvo (2006) el diploma de Estudios Avanzados con el trabajo de investigación «El impacto de la Guerra Civil Española en la Escuela de Nueva York: Una lectura política de las *Elegies to the Spanish Republic* de Robert Motherwell». Trabaja (desde 2002) en el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona.
Correo electrónico: egoula@cccb.org

Elisabet Goula Sardà,
«El artista moderno como *underground* espiritual.
Introducción a "The Modern Painter's World",
de Robert Motherwell»,
Revisiones, n.º 6 (2010), pp. 61-68.

ISSN: 1699-0048

En agosto de 1944 Robert Motherwell participó en los encuentros «Pontigny en Amérique», que habían sido organizados por algunos intelectuales europeos en el exilio, como André Masson, Hannah Arendt o Marc Chagall, con el objetivo de reflexionar sobre el humanismo, el arte y la cultura en un mundo sumido en plena guerra mundial. Motherwell, que justo iniciaba su carrera como pintor (ese mismo año conseguiría su primera exposición en solitario en la galería de Peggy Guggenheim 'Art of this Century') presentó su conferencia titulada «The Place of the Spiritual in a World of Property». El texto fue publicado en noviembre del mismo año por la revista *Dyn*, aunque bajo un título nuevo: «The Modern Painter's World».[1]

Nos encontramos ante un texto singular, escrito en un momento clave de la gestación de la vanguardia artística americana que tomaría protagonismo a finales de la misma década, bajo el nombre de expresionismo abstracto o Escuela de Nueva York. Los motivos para subrayar la importancia de este texto son múltiples e intentaremos citar algunos en las próximas líneas, sin embargo es interesante destacar de entrada el que quizás es más inmediato: son pocos, muy escasos, los documentos escritos por los propios expresionistas abstractos en los que expliquen sus planteamientos artísticos. Robert Motherwell fue una excepción en esa tendencia: su formación académica (excepcional entre sus compañeros de generación) y su inquietud intelectual lo convirtieron prácticamente en el único pintor de la Escuela de Nueva York que a lo largo de toda su vida escribió y publicó regularmente su pensamiento artístico. «The Modern Painter's World» constituye así uno de los pocos documentos que aporta la visión del propio artista ante los acontecimientos que a principios de los años 40 transformaron el mundo artístico de Nueva York. Y lo que constituye un segundo motivo para leer con detenimiento este texto, es que en él se presentan con claridad algunas de las cuestiones fundamentales que

preocuparon a estos artistas y marcaron la transición a la nueva vanguardia norteamericana. De ahí que «The Modern Painter's World» haya sido largamente citado en los distintos estudios sobre la Escuela de Nueva York aunque, como veremos, las interpretaciones que de él se han hecho no siempre hayan coincidido.

Ha sido una cuestión ampliamente estudiada la ebullición de la vida artística y cultural de Nueva York a inicios de los años cuarenta.[2] Las inquietudes de los pintores norteamericanos, algunos de ellos insatisfechos por la sensación de agotamiento de los planteamientos artísticos que habían dominado la década precedente, vieron sus horizontes enriquecidos por la llegada de un nutrido grupo de artistas e intelectuales europeos que huían de Europa. El resultado fue la condensación en Nueva York de un estimulante intercambio artístico y cultural que sin duda tuvo su incidencia en la aparición de la nueva vanguardia norteamericana. El panorama neoyorkino en este momento estaba marcado por dilemas y discusiones heredados de la situación artística de los años 30 que son importantes para entender el significado del texto de Motherwell. Intentaremos situar al menos de manera sintética, y aún a riesgo de ser demasiado esquemáticos, las líneas principales de este contexto. En primer lugar, hay que tener en cuenta el peso del arte político en la pintura norteamericana de los años treinta. La expansión del realismo social entre los pintores norteamericanos se dio, en primer lugar, por una coyuntura internacional marcada por la creación del frente popular para frenar la expansión de los fascismos, y la implicación de intelectuales, artistas y escritores en este proyecto. En segundo lugar, y no menos importante, fue la situación interna de los Estados Unidos, sumidos en plena depresión económica, y el proyecto del New Deal que en el ámbito artístico se concretó en una serie de planes de la Works Progress Administration dirigidos a dar trabajo a los artistas en grandes proyectos de obras públicas. El resultado, de manera resumida, es que en la década de los treinta un sector importante de los artistas de Nueva York consideró que el arte debía tener una implicación social y que el artista debía integrarse como un elemento más en la lucha de las clases más desfavorecidas. Esto no significó que no hubiera presencia de las vanguardias artísticas entre los pintores de este momento. Efectivamente, desde principios de la década hubo una tímida aparición de las vanguardias de corte europeo (neoplasticismo y cubismo, entre otras) en la pintura norteamericana, que empezaron a difundirse básicamente con el trabajo de Alfred H. Barr al frente del recién inaugurado Museum of Modern Art.

En resumidas cuentas, a lo largo de los años 30, y dentro de un panorama bastante plural, hubo una fractura importante entre un arte políticamente comprometido y un arte que, al margen de cuestiones políticas y sociales, se enraizaba en los debates formalistas de las nuevas vanguardias europeas. Sin embargo, a finales de la década los argumentos de ambas tendencias empezaron a ser insuficientes para algunos de estos artistas. Por un lado, hay que considerar el desengaño producido en los sectores de la izquierda por el pacto Hitler-Stalin en 1939 y el creciente cuestionamiento de la necesidad de supeditar el arte a una causa política. Por otro lado, apareció una preocupación por la marginación de las cuestiones estéticas y formales, a las que sin embargo no podía dar respuesta la incipiente presencia de las vanguardias artísticas que eran percibidas, a menudo, como un producto demasiado influenciado por lo que sucedía en Europa. El resultado de esta situación es que, a principios de la década de los 40, algunos pintores de Nueva York vivieron un momento de considerable desorientación al considerar agotadas las propuestas que se habían desarrollado desde los años anteriores, situación que, desde luego, no podía separarse de la crisis general provocada por el enfrentamiento bélico a escala mundial.

Con estos antecedentes, y volviendo al texto que nos ocupa, es interesante señalar que en «The Modern Painter's World» Motherwell nos ofrece justamente un análisis empañado de estos dilemas. En su planteamiento se basa en las teorías marxistas para describir la situación del artista moderno, y lo hace con dos argumentos clave: el carácter histórico de la obra de arte y la alienación del artista en la modernidad.

La afirmación del carácter histórico de la obra de arte, es decir, la constatación de que la obra de arte contiene una pluralidad de valores algunos de los cuales dependen del momento histórico y social de su creación, es el argumento de Motherwell para reivindicar la necesidad de un nuevo arte. Este argumento no debe sorprendernos si tenemos en cuenta que Motherwell fue discípulo de Meyer Schapiro, uno de los historiadores del arte norteamericanos claves del siglo XX y, justamente, uno de los que mejor desarrolló el estudio de la historia del arte bajo un prisma marxista. Meyer Schapiro ya había agitado el encorsetado panorama artístico norteamericano con su artículo «The Nature of Abstract Art», publicado en 1937 en el *Marxist Quarterly*, en el cual afirmaba la dimensión histórica de toda obra de arte. Esta afirmación permitía justificar que el arte abstracto también tenía una conexión con su momento político y social y, a su vez, se distanciaba por igual de las dos posiciones enfrentadas que hemos comentado: la de un arte político desligado de cuestiones estéticas, y la de unas vanguardias artísticas indiferentes al contexto político. El artículo de Schapiro fue una burbuja de oxígeno para los artistas que, como Motherwell, no se sentían cómodos en ninguna de las dos y querían encontrar una expresión artística que respondiera a una búsqueda estética, sin renunciar a la dimensión social. Motherwell retoma en este artículo el argumento de Schapiro y plantea una idea que será recurrente en su pensamiento: la obra de arte es expresión de la realidad tal como es «sentida» por el artista. Así, la obra de arte nace de una expresión basada en los sentidos/sentimientos del artista, pero esta expresión es siempre resultado de la interacción del artista con el mundo. No hay renuncia estética y tampoco hay renuncia social.

Un segundo elemento sitúa el texto de Motherwell en la línea del pensamiento marxista: la afirmación de que el artista es un ser alienado de la sociedad. Motherwell plantea que el mundo moderno se caracteriza por el dominio de la clase burguesa, que basa su poder en el valor de la propiedad y la riqueza. A diferencia de etapas anteriores, el artista moderno no puede ya sentirse en armonía con la sociedad en la que vive y se convierte en el único ser espiritual en un mundo materialista. La condición del artista moderno es el *underground* espiritual. La idea de que el artista se define por su oposición al mundo tiene una conexión importante con las teorías de algunos miembros de la Escuela de Frankfurt, que en la época también se encontraban exiliados en Nueva York y que sin duda influenciaron a los artistas de la ciudad. Entre ellos cabe destacar a Theodor Adorno, el cual sostuvo en su teoría estética la negatividad de la condición del artista moderno y defendió el carácter revolucionario del arte abstracto.

La conclusión de Motherwell ante este análisis es la expresión de un hándicap: el artista moderno, incapaz de hablar positivamente de la sociedad puesto que no comparte sus valores, se ve reducido a su propio ego y a cuestiones puramente formales. Y de ahí la conclusión, tan discutida, de ese artículo: «Until there is a radical revolution in the values of modern society, we may look for a highly formal art to continue».[3]

En este punto me parece interesante comentar dos de las interpretaciones más relevantes a las que ha dado lugar el texto de Motherwell, que muestran el desacuerdo que existe sobre el significado de «The Modern Painter's World». Primeramente la de Serge Guilbaut, que en 1983

publicó *How New York Stole the Idea of Modert Ar*t,[4] un libro que revolucionó las interpretaciones previas de la Escuela de Nueva York al poner el énfasis en el contexto político y social que propició el auge de la nueva vanguardia. Según Guilbaut no era posible entender la aparición y el éxito del expresionismo abstracto sin tener en cuenta la evolución política de los artistas norteamericanos, desde la etapa del arte del realismo social en los años treinta hasta lo que él entendía de disolución del pensamiento de izquierdas en la nueva configuración de fuerzas aparecida con la Guerra Fría y que coincidía con el ascenso de la nueva vanguardia. Guilbaut, que llevó a cabo una investigación sin precedentes en cuanto a documentación histórica,[5] propone que estos artistas renunciaron al arte combativo de la época del frente popular para centrarse en cuestiones puramente formales y estéticas, abandonando así su compromiso social. En este proceso, Guilbaut sitúa «The Modern Painter's World» como un texto clave que marca esta transición hacia el arte de la nueva vanguardia. El texto de Motherwell es para él la última vuelta de tuerca a una serie de pasos dados previamente por otros críticos de arte, entre los cuales cita a Meyer Schapiro y «The Nature of Abstract Art», y a Clement Greenberg en su artículo «Avantgarde and Kitsch» (1939), además de algunas incursiones en este ámbito realizadas desde el pensamiento trotskista (aportaciones hechas básicamente por André Breton, Diego Rivera y el mismo Trotsky, en la época preocupados por encontrar una nueva definición del arte que desafiara los criterios del realismo social, tan dirigidos desde la ortodoxia estalinista). Estos pensadores son los que, según Guilbaut, abren la brecha que permite a los pintores de Nueva York liberarse de la sumisión al proyecto comunista y convertirse en los nuevos apologetas del arte por el arte. La conclusión del texto de Motherwell pronosticando el avance de un arte cada vez más formalista, se convierte para Guilbaut en el programa artístico de la nueva vanguardia, que sólo conservará de sus antiguas preocupaciones sociales una permanente atención en la conexión con el público.

La interpretación de Serge Guilbaut ha sido dominante en diferentes estudios sobre el expresionismo abstracto y esto hace que la segunda lectura que propongo, la de David Craven, sea especialmente interesante. En su libro *Abstract Expressionism and Cultural Critique. Dissent During the McCarthy Period*,[6] Craven se alza contra la tesis anterior sosteniendo que, en su interpretación política del expresionismo abstracto, Guilbaut reproduce el esquema de pensamiento reduccionista propio del discurso de la Guerra Fría. Es decir, según Craven, Guilbaut había basado su tesis en que el expresionismo abstracto fue adoptado como arte de vanguardia por los poderes que desarrollaron la política de la Guerra Fría, y de ahí deducía que estos artistas aceptaron esta utilización y renunciaron a sus reivindicaciones izquierdistas de juventud para sumarse al discurso liberal. Lo que Craven propone en su libro es que hay que entender la obra de arte como un espacio donde la pluralidad de valores convive, dando lugar a múltiples interpretaciones. Así, hay que distinguir las intenciones y preocupaciones de los artistas, con la utilización política de sus obras o la recepción misma por el público. Y todas estas lecturas caben en una misma obra de arte. Craven defiende que los artistas de la Escuela de Nueva York mantuvieron su compromiso político a lo largo de su trayectoria[7] y, para ello, recupera todos los informes que el FBI elaboró sobre estos artistas a lo largo de los años de la Guerra Fría. Es interesante destacar aquí que el expediente de Motherwell es uno de los más largos, con amplia documentación sobre su activismo contra la guerra del Vietnam. Craven también defiende que los planteamientos artísticos de estos pintores estuvieron, aunque en modos y en grados distintos, directamente influenciados por las teorías marxistas y que la influencia de estas teorías no

desapareció con el éxito de la nueva vanguardia. Los artistas de Nueva York mantuvieron su crítica al mundo que les rodeaba con su propia concepción del hecho artístico como acto de rebeldía.[8] Así, para Craven, «The Modern Painter's World» lejos de significar el punto y final de la etapa del arte político, muestra la voluntad de Motherwell de ofrecer un análisis marxista que aúne el compromiso social y el inicio de una nueva expresión estética. Para Craven, la fidelidad de Motherwell a este planteamiento se puede seguir a lo largo de sus textos posteriores que configuran la trayectoria de su pensamiento artístico.

Finalmente, me gustaría acabar esta breve introducción poniendo de relieve el interés de Motherwell en este texto por el *Guernica* y su intento de explicar el reto que acometió Picasso con ese proyecto. En un mundo marcado por la creciente escisión entre el artista y la sociedad, el *Guernica* se erige para Motherwell como uno de los últimos intentos de un artista moderno de encontrar una expresión que refleje el sentir de un pueblo. Es interesante destacar que el *Guernica*, desde su exposición en el MoMA en 1939, fue clave en el debate entre los artistas neoyorkinos que buscaban una nueva expresión a sus inquietudes. Picasso les mostró que era posible combinar vanguardia artística y compromiso social en un gesto que cambió para siempre la percepción de estos artistas.[9] Para Motherwell, sin embargo, este gesto no fue plenamente exitoso, hubo en él algo de fracaso que se debió a este insalvable aislamiento que define al artista moderno. Motherwell se empeñó en investigar esta fractura, volver una y otra vez al punto donde el artista queda desconectado del mundo, y gran parte de su obsesión nos la dejó en una de sus series más reconocidas, las *Elegies to the Spanish Republic*, que no iniciaría hasta cinco años después de escribir «The Modern Painter's World».

1. Después de su publicación en *Dyn,* el texto no fue vuelto a publicar hasta la edición de *The Collected Writings* of Robert Motherwell por Stephanie Terenzio en 1992, un año después de la muerte del artista. Sin embargo, en esta ocasión el texto no fue publicado entero y se eliminaron fragmentos importantes, de manera que hubo que esperar a la edición de Dore Ashton y Joan Banach de *The Writings of Robert Motherwell* en 2007 (University of California Press) para recuperar el documento en su versión original.

2. No podemos aquí citar a todos los autores que han tratado esta cuestión, pero debemos destacar a Dore Ashton, Irving Sandler, David Anfam y Serge Guilbaut del cual hablaremos más adelante.

3. Dore Asthon, Joan Banach (eds.), *The Writings of Robert Motherwell*, Berkeley, University of California Press, 2007, p. 35.

4. El libro fue publicado en castellano bajo el título *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*, la última edición fue de Tirant lo Blanch (Valencia) en 2007.

5. Hay que comentar aquí que la investigación de Serge Guilbaut enlaza con investigaciones anteriores de Eva Cockroft y Max Kozloff sobre el vínculo entre el expresionismo abstracto y la Guerra Fría, un tema que ha dejado mucha documentación e investigaciones.

6. Publicado en 1999 por Cambridge University Press, no hemos tenido la suerte que sea traducido al castellano.

7. Ahí Craven esclarece la variedad de compromisos que existió entre estos artistas: desde comunistas hasta anarquistas o trotskistas, más o menos comprometidos según cada caso.

8. Algo que Motherwell definió como «a kind of dumb, obstinate rebelion at how the world is presently organized» («The New York School», en *The Writings of Robert Motherwell*, Dore Ashton y Joan Banach [eds.], University of California Press, 2007, p. 94).

9. Este momento está muy bien retratado por Dore Ashton en su libro, ya clásico, *La Escuela de Nueva York*, Madrid, Cátedra, 1988.