

Capítulo cinco

REPERCUSIONES DEL EXTREMO ORIENTE EN EL ARTE

NORTEAMERICANO DEL SIGLO XIX

1. Primeras repercusiones de Oriente en el arte americano.

a) La *chinoiserie* en América.

Los habitantes de Norteamérica durante la época colonial, dependientes de Gran Bretaña, al igual que sus contemporáneos europeos, sucumbieron al hechizo de Cathay y un buen número de edificios a la manera china se construyeron durante esta era, especialmente en Filadelfia y en Virginia. Y eso a pesar de que en la época colonial el tráfico directo entre la costa este americana y China no existía, ya que este negocio estaba en manos de las compañías comerciales británicas. Esta situación naturalmente se alteró después de la Revolución, y mercantes americanos empezaron entonces el comercio con China. El primer barco que navegó hacia Oriente fue el *Empress of China*, que zarpó del puerto de Nueva York hacia Cantón el 22 de febrero de 1784, tan sólo una semana después del tratado de paz firmado con Inglaterra. Después de cruzar el Atlántico esta nave tomó la vieja ruta seguida por los comerciantes europeos y doblando el cabo de Buena Esperanza navegó hasta Java. Allí cargaron el barco con pieles, productos alimenticios y una raíz salvaje llamada *gingseng*, que era muy estimada en Oriente como el "medicamento de la inmortalidad."¹

Esta aventura fue respaldada por Robert Morris, que había sido el financiero de la Revolución, que encargó que le trajeran papel decorado chino para las paredes de su casa;

¹ Cfr. *The China Trade and its Influences*, catálogo de una exposición en el Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 1941, con textos de Margaret R. Scherer y Joseph Downs.

el sobrecargo fue Samuel Shaw, que después sería el primer cónsul americano en China. Este viaje fue la apertura de una larga y provechosa vía comercial con el Lejano Oriente y los famosos barcos Clipper americanos pronto estuvieron fondeados en casi todos los puertos del Atlántico, llegando hasta los Mares del Sur para negociar con los comerciantes chinos.

Uno de los más pintorescos conversos a la chinería fue el holandés Andreas Everardus van Braam Houckgeest, que representó a la Compañía Holandesa de las Indias Orientales como sobrecargo en Macao y en Cantón durante quince años. Se nacionalizó americano en 1784 e, instalándose en Filadelfia en 1792, construyó una villa llamada apropiadamente *China Retreat* (el Retiro Chino), a las orillas del Delaware, donde albergó su colección. Un relato contemporáneo señalaba que "el mobiliario, la decoración, todo en la casa de Mr. Braam nos recuerda a China. Es imposible escaparnos de la fantasía de China mientras estamos rodeados por el modo de vida chino y por representaciones de sus costumbres, sus usos, sus monumentos y sus artes."² Sin embargo, Van Braam, desilusionado por "el engaño y villanía practicada con él por los que consideraba sus amigos" se fue a Londres en 1798. Un año después su "Museo Chino" fue subastado en Christie's.

De esta época también se ha de resaltar a Thomas W. Ward, contraamaestre del barco *Minerva*, de Salem, que atraído por el gusto exótico encargó muebles lacados en China. Otro fue el General Edward Carrington, quien sirvió como cónsul americano en Cantón desde 1802 hasta 1811. Fundó una compañía naval en Providence, Rhode Island, y construyó una casa allí, desde donde podía ver el puerto y las llegadas de los barcos pertenecientes a su flota de treinta y seis mercantes. Su casa estaba amueblada con bambú chino.

Aunque la chinería dejó su marca en América aún durante el triunfo del neoclasicismo,

² Cit. en *ibid.*, p.16.

del que hay brillantes ejemplos en Filadelfia, el gusto chino no afectó profundamente al país, a pesar de que se siguiesen dando ejemplos de ésto en sus artes durante el siglo XIX.³ Sin embargo, Japón durante este siglo, fue el que ejerció una poderosa influencia que ha continuado hasta hoy día.

b) La pintura americana hasta 1875.

Los inicios de la historia de la pintura americana coinciden con los albores de la modernidad, ésto hace que sea un terreno especialmente adecuado para ver el asentamiento que se fue produciendo en la pintura las ideas modernas. Su independencia como país se produjo a finales del siglo XVIII, siguiendo una evolución paralela a la del desarrollo artístico europeo, aunque con menos lastres que éste. El paralelismo entre Norteamérica y Europa vino propiciado por el hecho de que los norteamericanos aspirantes a pintores no podían pretender ser reconocidos públicamente como tales sin haber pasado una temporada en Europa ampliando estudios. Roma, la capital del arte todavía durante buena parte del siglo XIX, y Londres, punto de referencia lógico para los Estados Unidos, fueron los dos lugares principales para su perfeccionamiento artístico. Junto a estos dos centros tenían también especial relevancia Düsseldorf, que logró un insospechado prestigio en esta época, y por supuesto, pero ya avanzado el siglo, París.

Pretender hacer un repaso a toda la historia del arte norteamericano está fuera de nuestras intenciones, pero dada la poca atención que se le ha prestado en España, por no decir en toda Europa, creo conveniente hacer un breve repaso de la época menos conocida de su pintura por lo que de luz nos puede dar sobre nuestro tema.

³ Se pueden ver otros ejemplos de *chinoiserie* americana del siglo XIX en el libro de Honour, op.cit., pp.203-204.

El principal interés que tiene esta revisión de la pintura norteamericana del siglo XIX para nuestro tema viene por un lado, por las fuertes relaciones que posee este movimiento con el desarrollado en el ya visto romanticismo europeo. Junto a esto, y gracias a las peculiares y magníficas condiciones que ofrece la geografía americana, se inició una especial comunión de los artistas e intelectuales americanos con la naturaleza. Esto supondrá la aproximación de estos pintores, ayudados por la filosofía romántica autóctona antes vista, a algunos aspectos parecidos a los que presenta la sensibilidad oriental hacia la naturaleza (y no basada en meros aspectos visuales).

Durante el siglo XVIII Norteamérica tuvo algunos pintores relevantes como Copley o Peale. Con sus retratos nos hablan de una manera muy elocuente de la aparición de un espíritu americano. La tradición rococó, transplantada de los retratos ingleses, con sus poses amaneradas y elegantes, las lujosas sedas y los satenes, fue la corriente principal del arte americano anterior a estos pintores.⁴

Sin embargo para el joven pintor Benjamin West, la obra americana de Copley era demasiado "lineal", y se percataba de que "una gran exactitud en los perfiles... está expuesta a producir pobreza en el aspecto de la misma obra."⁵ Era una pintura dotada de una dureza y de un carácter intensamente objetivo, siendo esta la directriz creativa del arte americano durante el último cuarto del



Ilustr. 1. J. S. Copley. Chico con ardilla, c. 1765.

⁴ Cfr. E.P. Richardson, *Painting in America, the Story of 450 years*, Nueva York, 1956.

⁵ "The correspondence of John Singleton Copley", 1766, recogida en Harold Spencer, ed., *American Art, Readings from the Colonial Era to the Present*, Nueva York, 1980, p.26.

siglo XVIII.



Ilustr. 2. C.W. Peale. *Grupo en las escaleras*, 1795.

El artista más emblemático de esta época fue Charles W. Peale. Fue, sobre todo, un hombre práctico que ejemplificó más que ningún otro artista de su tiempo el concepto de que el siglo XVIII era el siglo de la razón. El deísmo, que enfatizaba el carácter racional de la existencia, era la filosofía característica de la época y, como Sellers ha apuntado, influyó mucho en Peale.⁶

A principios del siglo XIX se produjo un cambio muy importante en el pensamiento y en el arte americanos. El deísmo declinó y el trascendentalismo lo sustituyó como filosofía dominante de la nueva nación. "Esta filosofía afectó profundamente a dos generaciones de artistas americanos".⁷ "El misterio más noble de la naturaleza es mostrarse como la aparición de Dios", decía Emerson, y esta creencia en

la inmanencia de la divinidad en el mundo es la que condujo a Thoreau hacia los bosques para ir a buscar un significado y para dar un sentido de misión religiosa al trabajo científico de naturalistas como Burroughs y Muir.

⁶ Cfr. Coleman Sellers, *Charles Wilson Peale, Later Life*, Filadelfia, 1947.

⁷ John I.H. Baur, "Pintura americana de la colección Thyssen-Bornemisza" en *Mestres americans del segle XIX de la Col.lecció Thyssen-Bornemisza*, Ajuntament de Barcelona, Barcelona, 1988, p.14. Recordemos todo lo que hemos hablado del trascendentalismo y Asia.

A la vez que Emerson escribía su libro *Nature* (Naturaleza), el pintor Thomas Cole reflejaba en su *Ensayo sobre el paisaje americano*, que "al contemplar las creaciones puras del Omnipotente, el hombre siente una gran calma religiosa a través de su mente"⁸ Esto era un pequeño paso hacia lo que posteriormente afirmaría en *The Dial* un crítico anónimo: "la naturaleza pinta la mejor parte del cuadro", así como la exhortación que hacía el pintor Asher B. Durand a otros artistas para trabajar "directamente de la naturaleza" y nunca "profanar la santidad con una huida voluntaria de la verdad".⁹

El primer movimiento americano de pintura paisajística, la Escuela del Río Hudson, de la cual Cole fue su fundador y Durand miembro prominente, estaba firmemente basada en un penetrante panteísmo cristiano. Una consecuencia para la pintura fue una insistencia casi universal en el realismo. "¿Qué es el verdadero arte?", se preguntaba otro crítico en 1847, respondiéndose que "es una imitación fiel de la naturaleza"¹⁰. Esta convicción fue seguida durante la mayor parte del siglo XIX.

El realismo era una condición *sine qua non*, pero no era el único ni el principal requisito. "La naturaleza en sí misma es desigual, desde el punto de vista del arte" decía Durand. "Es tarea del arte, entonces... escoger el tiempo y el lugar donde ésta muestra sus principales perfecciones".¹¹ Este proceso de selección y de refinamiento se conoció como idealismo, y "el ideal", explicaba Durand, "de hecho no es nada más que la perfección de

⁸ Thomas Cole, "Essay on American Scenery", 1835-36, citado en H. Spencer, op. cit., p.83.

⁹ *The Dial*, I, 1841, p.372; Asher B. Durand, "Letters on Landscape Painting", cit. en Harold Spencer, op.cit., pp.91-92. Citas tomadas de Baur, op.cit., p.14.

¹⁰ *Democratic Review*, XX, 1847, p.57.

¹¹ Asher B. Durand, "Letters", *The Crayon*, I, 1855, p.275.

las cosas reales".¹²

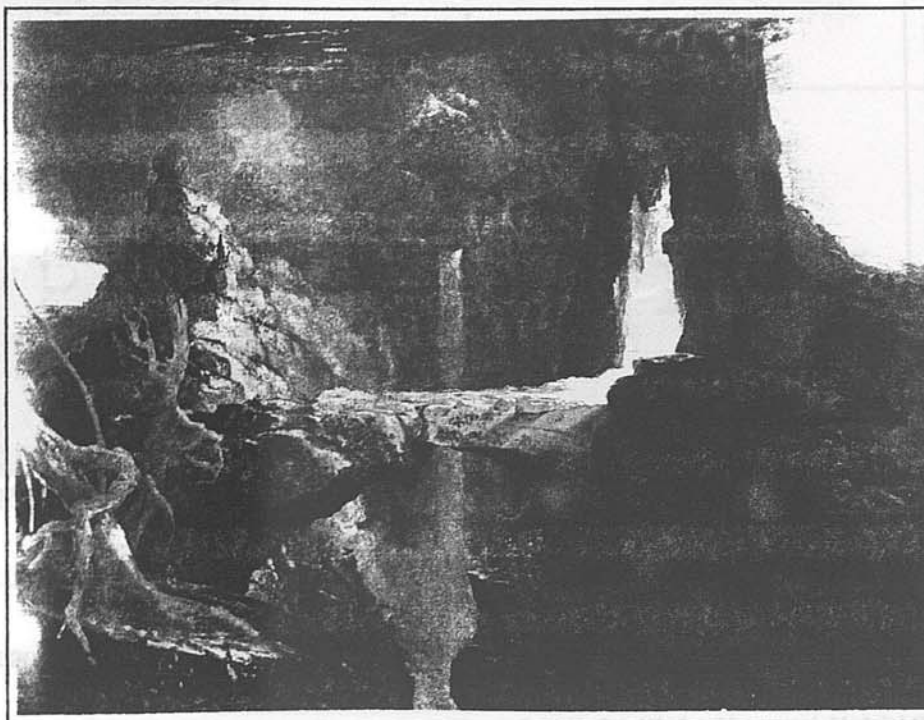
Con el tiempo, el idealismo llegó a significar más que esto. Llevó a la creencia en el derecho del artista a interpretar la naturaleza como expresión de una emoción concreta. "Cada obra habría de estar animada con un sentimiento o una pasión capaz de atraer los sentimientos del espectador. Sublimidad, grandiosidad espantosa, melancolía, etc., todos ellos pueden hablar a través del paisaje sin ayuda de figuras humanas", escribía un crítico en 1856.¹³ Para conseguir esto, hacía falta manipular la naturaleza; frecuentemente más allá de los límites del estricto realismo, pero nunca más allá del realismo aparente. Estos eran, en líneas generales, la filosofía y el método de la Escuela del Río Hudson. Esta escuela produjo durante más de medio siglo, paisajes con un carácter cada vez más teatral, enraizados en unas genuinas convicciones religiosas y en un patriotismo que veía a América como un nuevo Edén.

Todas estas características aparecieron pronto en la obra del fundador de la escuela, Thomas Cole. Los viajes que realizó durante las décadas de 1830 y 1840 le dieron la oportunidad de estudiar las pinturas europeas del pasado, y rápidamente adaptó a su estilo muchos de los recursos de los artistas románticos como Salvatore Rosa, la iluminación dramática, así como los árboles mecidos por el viento que se convertirían en constantes en muchas obras de Cole. Igualmente se dejó llevar más allá del paisaje y creó alegorías, frecuentemente de temas religiosos y planteadas como series. Así están por ejemplo, *Expulsión. Luna y fuego* que puede que sea otra versión de su *Expulsión del jardín del Edén* que era *pendant* del perdido *El jardín del Edén*. En estas pinturas Cole estaba muy influido por las ilustraciones que hizo el artista inglés John Martin para el *Paradise Lost* de Milton,

¹² Ibíd, citado en Harold Spencer, op.cit., p.99.

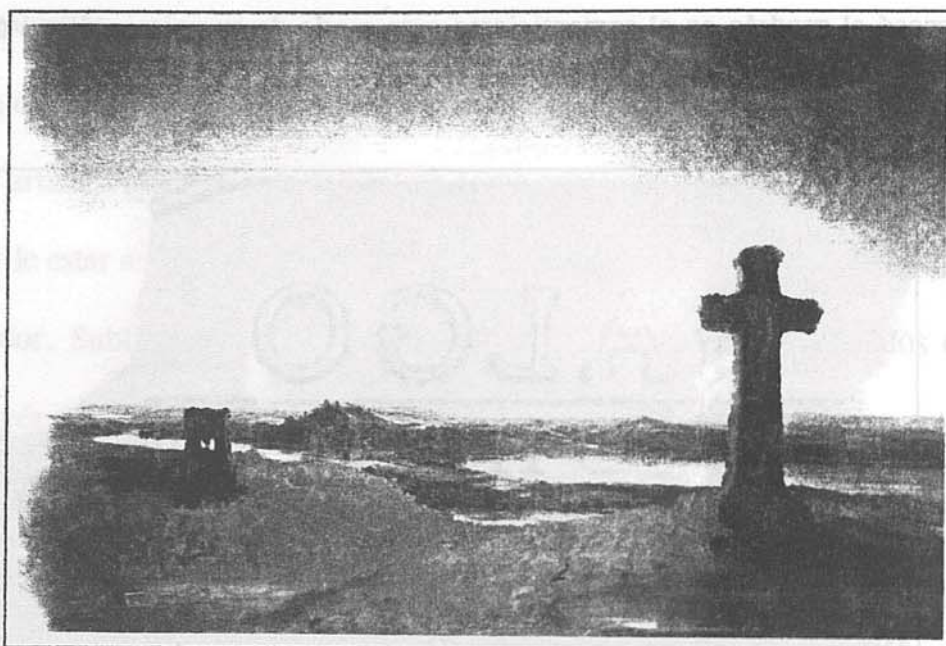
¹³ Anónimo, *Cosmopolitan Art Journal*, I, 1856, p.5.

peró sobrepasó el modelo en el romanticismo extremado de su paisaje, lleno de peñascales, barrancos y cascadas.



Ilustr. 3. T. Cole. *Expulsión. Luna y fuego, s.f.*

Otra pintura de Cole con implicaciones religiosas es la *Cruz a la puesta del sol*, un trabajo tardío, inacabado. Aunque hay dudas sobre si pertenece a su inconclusa serie *La cruz y el mundo*, es, en cualquier caso, una magnífica pintura romántica en la que nos muestra como el pintor manipulaba la luz con finalidades dramáticas. Los rayos del sol poniente penetran en el cielo como grandes reflectores, mientras una aureola inverosímil enfatiza el simbolismo de la cruz. En esta obra Cole se relaciona directamente con una temática muy propia de otro de los grandes padres del romanticismo pictórico, el alemán Caspar David Friedrich, la cual conjuga el paisaje, el goticismo y la misteriosa majestad del signo de la cruz, que en el gran pintor angloamericano no tenía un carácter puramente mimético sino que respondía a una profunda y sincera orientación de su propia vida hacia un sentimiento religioso.



Ilustr. 4. T. Cole. *La Cruz y el mundo*, c.1848.

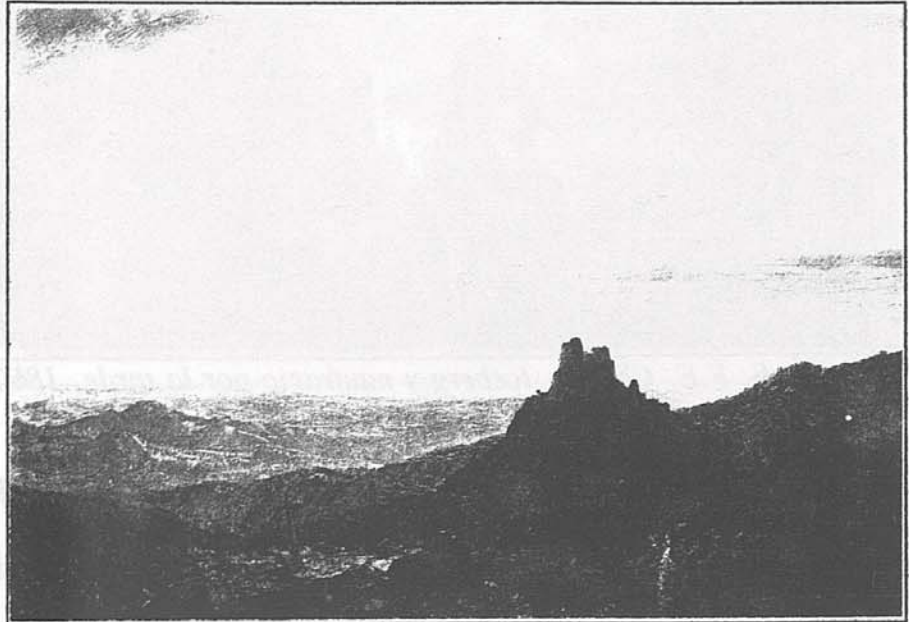
La importancia de Cole en la formación de la escuela del Río Hudson reside en dos factores principales: su devoción hacia la naturaleza, que pintaba a veces con un realismo tranquilo y lírico, y su creación romántica de ambientes, con las libertades que se tomó y los recursos teatrales que utilizó para así expresar emoción.

Esto se puede ver muy claramente en la obra del que fuera su único alumno durante cuatro años (1844-48), Frederic E. Church. Inspirado en las narraciones sobre América del Sur de Alexander von Humboldt y buscando temas que fueran esencialmente dramáticos, Church siguió los pasos del científico en los Andes y realizó una serie de paisajes donde la figura humana se ve enpequeñecida ante la inmensidad de las montañas y la exuberancia de la vegetación.

Aunque no imitó a Cole en las alegorías morales, a parte del amor por la naturaleza, Church tomó de su maestro el tema de la cruz. *Cruz en la inmensidad* (1859), es una pintura típicamente romántica que parece haber conocido el *Amanecer en el Riesengebirge* (1810-11) de Friedrich -como dijimos ya probable inspirador de Cole- o el impresionante óleo de

Genaro Pérez Villaamil, *El castillo de Gaucín*, de similar temática, espíritu y aun composición. Esta cruz de Church, sin embargo, forma parte de un paisaje sudamericano pintado durante su segunda estancia en Ecuador.

Un tema tan querido por los románticos como el de las ruinas, Church lo hará más íntimo al pintar su *Esquife abandonado* (1850). Es una meditación plástica sobre la vejez y la soledad,

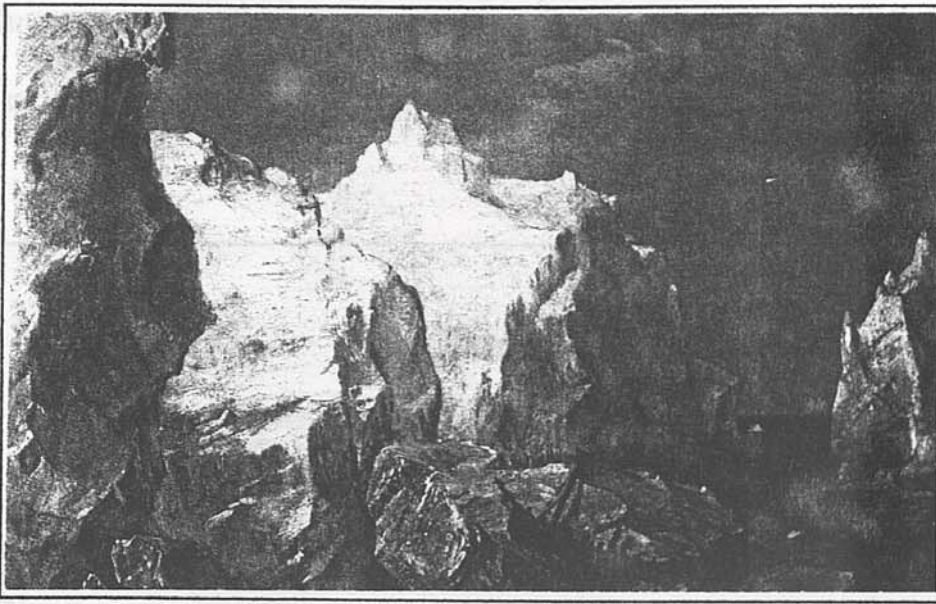


Ilustr. 5. F. E. Church. *Cruz en la inmensidad*, 1859.

pintada con un detallismo preciso y contenido.

De recuerdo friedrichiano -*El naufragio del Esperanza* o *Mar glacial*- también son sus pinturas de icebergs, que pintó Church en Salvador y Terranova. En ellos encontramos también el romántico tema del naufragio, que ya había consagrado a Gericault en 1819 con su famosa *Balsa de la Medusa*. Church era incansable en su búsqueda de todo lo exótico y lo sublime.

Si Cole y Church establecieron el culto hacia las cosas sublimes, Asher B. Durand exploró un filón más íntimo, más indígena, cercano a la poesía natural lírica de William Cullen Bryant. "Id, pero no a fuera, a buscar material" les decía a los pintores jóvenes, "...los encantos vírgenes de nuestra tierra natal se encuentran en vuestros sentimientos más



Ilustr. 6. F.E. Church. *Iceberg y naufragio por la tarde*, 1860.

íntimos".¹⁴

Cole y Durand, nacidos hacia 1800 formaron la primera generación de la Escuela del Río Hudson. Les siguieron un número creciente de pintores

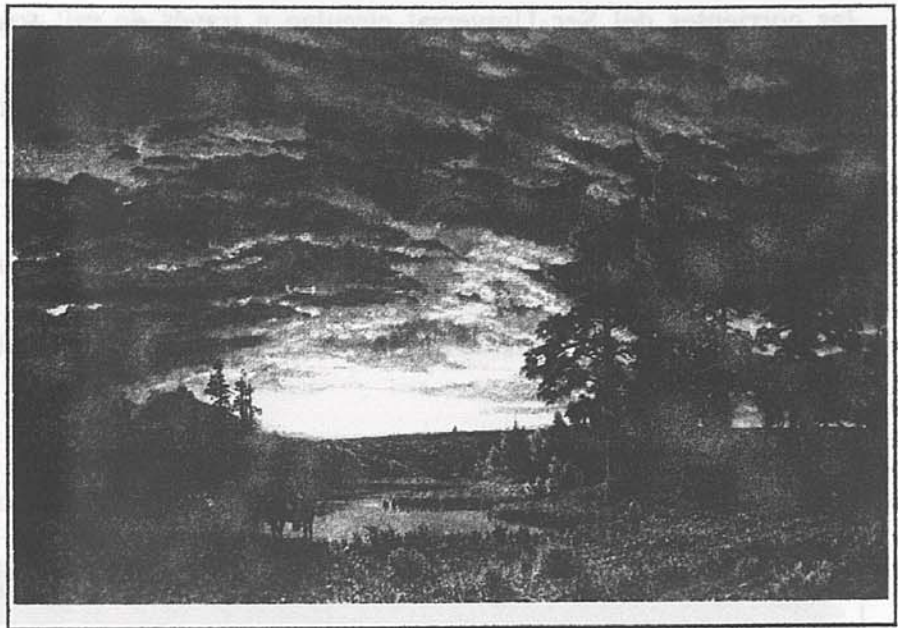
paisajistas nacidos, como Church, durante el período 1820-1830. Estos incluirían a Albert Bierstadt, Jasper F. Cropsey, Henry Lewis, William Louis Sonntag y Worthington Whittredge. Si bien todos hicieron su aportación personal al movimiento, se puede decir que sólo Bierstadt amplió o cambió materialmente la dirección. Y lo hizo, al menos, en dos sentidos, explorando la inmensidad del Oeste americano y con un nuevo sentido de la teatralidad y desarrollando el efecto dramático de la luz natural en un grado más alto que el de sus predecesores. Los viajes a través del Oeste (1859, 1863 y 1871-73) cuando vivía en San Francisco, le proporcionaron material para muchos años.

A la hora de captar la luz, Bierstadt no tiene nada que envidiar a los Luministas que después veremos. La iluminación a veces, se acerca a los efectos teatrales como en *Atardecer en la pradera* y la vista, frecuentemente enmarcada de forma dramática por los árboles, tiene un impacto panorámico sutilmente realzado por un encuadre alto y una manipulación experta de la atmósfera. Bierstadt, más que ningún otro, dió a los americanos una idea de la grandeza

¹⁴ Asher B. Durand, "Letters", cit. en Harold Spencer, op.cit., pp.92-93.

de su país.

Si los artistas del Río Hudson utilizaron la luz con finalidades básicamente dramáticas, otro grupo de paisajistas, conocidos actualmente como Luministas, hicieron



de ella su centro y la **Ilustr. 7. A. Bierstadt. Atardecer en la pradera, c.1870.**

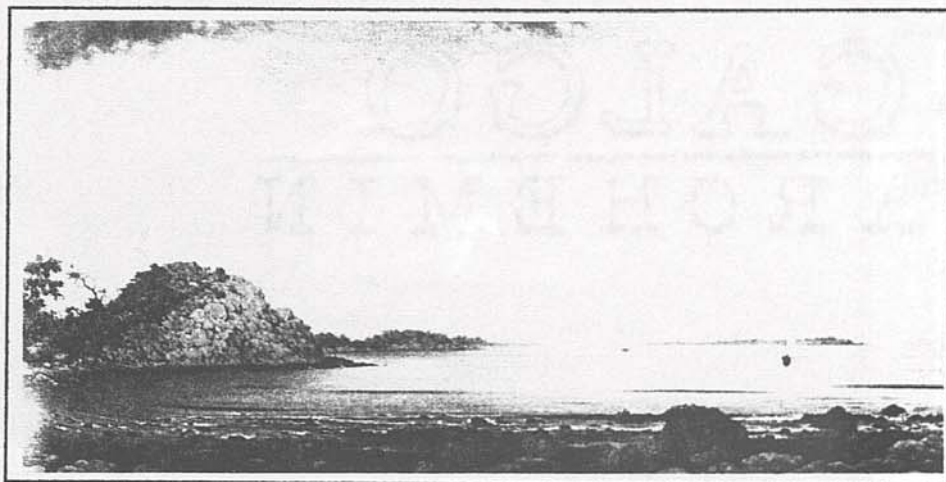
utilizaron para crear una poesía de la naturaleza sutil e intensa a la vez. Este movimiento específicamente americano se desarrolló entre 1850 y 1875, y pertenece a una concepción todavía romántica de la pintura y que no tiene casi nada que ver con la posterior tendencia homónima que en Europa trabajarán Sorolla y otros seguidores.¹⁵

Los luministas pintaban, de forma característica, con un realismo más preciso que el de la Escuela del Río Hudson. Sus superficies acristaladas tenían una calidad casi impersonal, con pocos toques individuales de manipulación o aportaciones personales¹⁶. Es como si deliberadamente anulasen cualquier trazo personal con el fin de permitir que la poesía inherente de la naturaleza brillase a través de sus obras. Su arte recuerda el tan mencionado texto de Emerson, donde escribió que en presencia de la naturaleza "todo egotismo mediocre desaparece. Me convierto en un ojo de vidrio transparente; no soy nada; lo veo todo; todos

¹⁵ Para más información al respecto, vid. John Wilmerding et al., *American Light, The Luminist Movement, 1850-1875*, National Gallery of Art, Washington D.C., 1980.

¹⁶ Francesc Fontbona en "Pintura nord-americana vuitcentista" (*Pintura Americana de la Col.lecció Thyssen-Bornemisza*, op. cit.) enlaza esta manera de pintar con el que "era propio de la pintura alemana de la época".

las corrientes del Ser Universal circulan a través de mí; soy una parte o una parcela de Dios".¹⁷ Un panteísmo comparable acompaña a la obra de los luministas.



Ilustr. 8. M.J. Heade. *Spouting Rock, Newport, 1862.*

Dos hombres, Fitz Hugh Lane y Martin J. Heade, parecen actualmente los ejemplos más puros de la tendencia luminista, a pesar de que no gozaron de la

misma reputación en su tiempo. Lane fue el primero. Desde aproximadamente 1850 hasta su muerte en 1865 pintó perspectivas radiantes de la costa de Nueva Inglaterra, reproduciendo de forma meticulosa los barcos y la atmósfera luminosa.

Heade era casi veinte años más joven y vivió mucho más, pero hacia 1860 también pintaba paisajes costeros muy pulidos y llenos de luz. Como Monet, en la serie de almiares que no pudo haber conocido, Heade pintó reiteradamente un mismo tema: las pilas de sal de heno, bajo todas las posibles condiciones de luz y de atmósfera. El verdadero tema de estas pinturas era la luz -igual que en las de Monet-, aunque no haya nada de impresionismo en la técnica realista de Heade. Como Church, viajó al trópico de donde se nutrió de material y recuerdos con los que se alimentaría continuamente hasta el fin de su vida.

El Luminismo no fue un movimiento organizado y no hay evidencia de que sus partidarios se considerasen a sí mismos como luministas o como diferentes a los otros

¹⁷ Ralph Waldo Emerson, *Nature*, 1836. Cit. por Baur, op. cit., p.16.

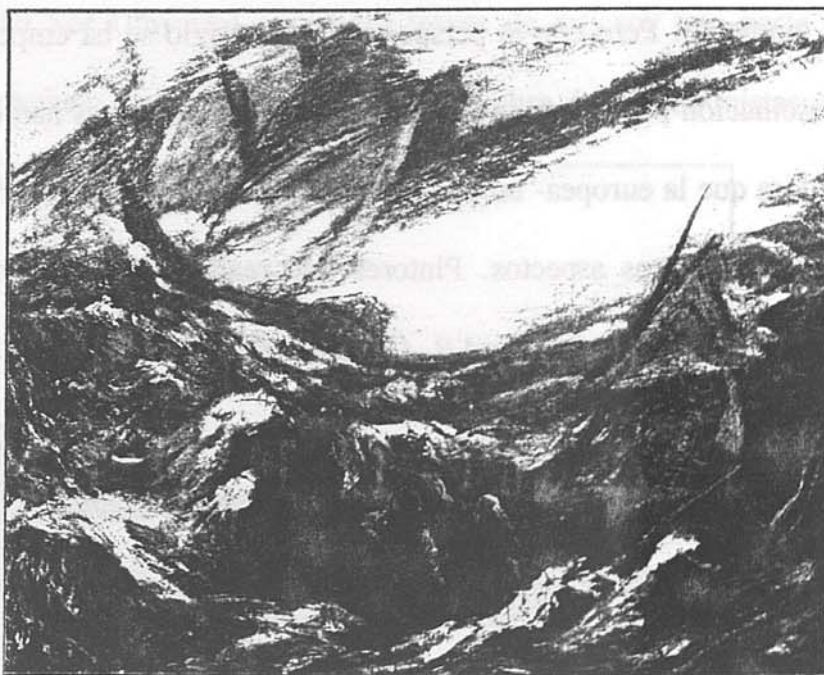
paisajistas del momento. Pero con la perspectiva de un siglo se ha empezado a ver el lazo común de la fascinación por la luz de América -que muchos artistas han descrito como más fuerte y reveladora que la europea- unió, a menos desde el punto de vista del estilo, pintores bastante diferentes en otros aspectos. Pintores que realizaron en alguna ocasión pintura luminista son John F. Kensett, Sandford R. Gifford, David Johnson, A.T. Bricher y Samuel Colman.

La crítica del momento creía que estas obras eran demasiado realistas para ser arte. James Jackson Jarves, en su libro *Art Thoughts* (1864) apoyaba esta crítica ya que decía que los "efectos atmosféricos deformados" de estos cuadros impedían "la entrada al espíritu del hombre". "Actualmente vemos otro tipo de poesía en estas obras -reservada, lírica, intensa-, una poesía de cosas vistas con una claridad extraordinaria desde detrás de los velos de la atmósfera".¹⁸

Pero de entre todos estos pintores ochocentistas sobresale uno que se independiza de todo lo que se hacía en Estados Unidos en su tiempo, y al que se podría considerar el *primer pintor americano*, dejando unos pocos lienzos que dejan entrever a un verdadero genio: Albert Pynckam Ryder.

Ryder nació en New Bedford en 1847, creciendo entre los marineros y balleneros que describiera Herman Melville, y a los que también reflejaría en algunos de sus cuadros (por ejemplo, *Flying Dutchman*). A los veinte años se trasladó a Nueva York, donde pasó el resto de su vida, como un preso, pintando día y noche para sí mismo y siendo apreciado sólo por

¹⁸ John I.H. Baur, op. cit., p. 17. Sobre todo lo anterior es útil el libro del mismo autor, *American Painting in the Nineteenth Century, Main Trends and Movements*, Nueva York, 1953.



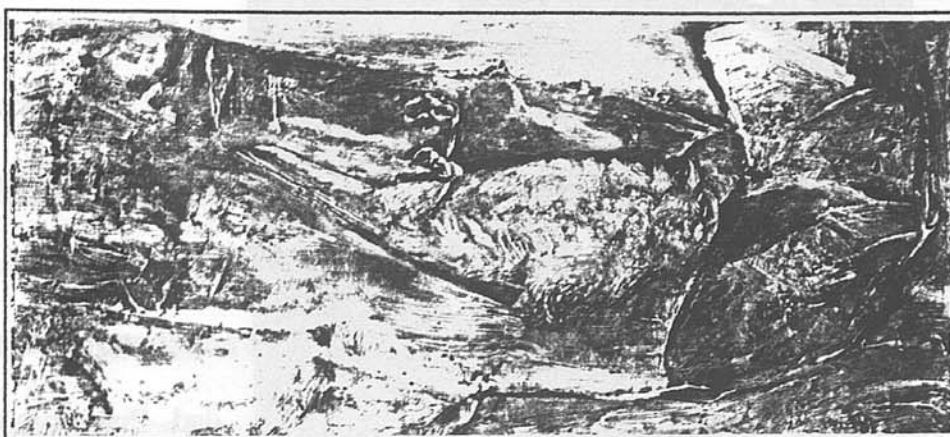
Ilustr. 9. A.P. Ryder. *El holandés errante*.

unos pocos artistas, coleccionistas y críticos.¹⁹ Sus pinturas se cuentan entre las más poéticas creaciones del arte americano. Son la encarnación perfecta de los paisajes de la tortuosa imaginación de Edgar Allan Poe que, como dijo el mismo Ryder, influyeron enormemente en su obra. Pintó escenas de ese tipo una y otra vez. Sin embargo no es en absoluto *literario* de la manera rastrera que fue tan popular en el siglo XIX. Son más simbólicas en espíritu que literarias. El *Dead bird* (Pájaro muerto), por ejemplo, toma un tema común de las naturalezas muertas y lo transforma en un símbolo de lo efímero hecho permanente, ya que aquí el cuerpo del pajarero está fundido en un fondo petreo como si fuese ya un fósil. "En todas sus pinturas las formas son simplificadas y distorsionadas hasta que son transformadas en un diseño de grandes masas tan alejadas de su modelos reales como los diseños de las lacas

¹⁹ Esta visión ha sido ligeramente modificada en recientes estudios: vid. "Albert Pynkham Ryder", *Vogue*, n°156, 15.VIII.70, p.96; Elizabeth Johns, "Albert Pinkham Ryder: Some Thoughts on His Subject Matter" *Arts* 54, noviembre, 1979, p.164-71.

japonesas".²⁰

La técnica que Ryder desarrolló también sugiere las obras lacadas. Los pigmentos eran colocados sobre el lienzo hasta que,



Ilustr. 10. A.P. Ryder. *El pájaro muerto*, 1890-1900.

mediante el uso de aceites, las irregularidades lograban una superficie de apariencia esmaltada. Este espeso y rico empaste ha tendido a craquelarse y oscurecerse, desapareciendo la brillantez original. Con ello encontramos un ejemplo de las consecuencias del poco conocimiento entre los pintores provincianos americanos, autodidactas en su mayoría, de las técnicas y aislados de los maestros del pasado que podían haberle enseñado sus recursos, pero que sin embargo les permitió pintar con unas libertades inconcebibles para su época. La trágica ironía de la carrera de Ryder es que sus pinturas empezaron a recibir un reconocimiento generalizado cuando muchas de ellas ya estaban seriamente deterioradas, y algunas amenazadas de desvanecerse completamente.

Los logros de Ryder suponen la revitalización de las artes americanas. La pensadora trascendentalista Margaret Fuller, generalizaba unos años antes sobre el panorama artístico americano con aires poco esperanzadores aunque certeros desde su punto de vista: "Ya no hay fundamento poético para el artista en nuestro país y en nuestro tiempo... Si desea el

²⁰ John Walker, *Paintings from America*, Penguin Books, Harmondsworth, Middlesex, 1951, p.26.



Ilustr. 11. A. P. Ryder. *Sigfrido y las doncellas del Rhin, antes de 1891.*

Ideal...está en peligro de ser sentimental y pintoresco más que espiritual y noble"²¹. Esto es comprensible en la medida en que las principales corrientes de la pintura americana iban en una dirección diferente a pesar de sus ansias de sublimidad. Pues como hemos visto lo que latía bajo esos deseos era el análisis real, casi científico del mundo objetivo, en correspondencia con la actitud americana hacia

la vida, práctica, factual, realista. En

cambio, la obra de Ryder se hace eco de este planteamiento y reacciona positivamente. En un raro texto publicado por Ryder habla de lo diferentes que eran sus propósitos: "El artista debe temer llegar a ser esclavo del detalle. Debe intentar expresar su pensamiento y no la superficie de él"; y hablando de su proceso creativo dice: "Tres masas sólidas de forma y color -cielo, arbolado y tierra- completamente bañadas en una atmósfera de luminosidad dorada. Dejo los pinceles a un lado; son demasiado pequeños para la obra que tengo entre manos. Echo grandes pegotes de puros, húmedos colores y cogiendo mi espátula los extendo suavemente sobre los azules, verdes, blancos y marrones a grandes golpes. Veo a la naturaleza saltar a la vida sobre mi lienzo. Es mejor que la naturaleza, porque está vibrando con el estremecimiento de una nueva creación. Exultante, pinto hasta que se pone el sol en

²¹ Margaret Fuller, "A Record of the Impressions Produced by the Exhibition of Mr. Allston's Pictures in the Summer of 1839" en *The Dial*, I, julio, 1840, p.74, citado por J. Walker, op. cit., p.26.

el horizonte, y después corro por los campos como un potro perdiéndome, y literalmente gritando de alegría".²²

2. Repercusiones en el arte y los artistas.

a) La estela de Whistler en América. Entre la *japonaiserie* y el japonismo.

Una fuente de japonismo en las artes americanas, y que ya mencionamos anteriormente, fue Whistler. Este peculiar artista sirvió para completar la educación artística de la generación inmediata. Mientras estaba trabajando en Venecia en 1879, Whistler estuvo en relación con los pintores americanos conocidos como los "Duveneck Boys": Frank Duveneck, John Twachtman, John White Alexander y otros. Después trataría a Theodore Robinson, J. Alden Weir, William Merrit Chase y otros, todos ellos conocidos miembros del impresionismo americano. Estos artistas debieron ver grabados japoneses cuando estudiaban en París y cuando visitaron a Whistler en Inglaterra. Sus escritos indican una gran admiración por los maestros orientales y sabemos que algunos de estos artistas posteriormente fueron coleccionistas de arte oriental. Pero aunque el arte japonés jugó un papel en la elegante tradición artística de la *época dorada* americana, fue importante no tanto por sus propiedades formales como por las asociaciones que podían sugerir. Estas evocaciones tuvieron un carácter dual. El toque japonés pondría en evidencia los conocimientos y lo al día que estaba un artista o su patrón; un biombo japonés al fondo del estudio en una pintura de William Merrit Chase, por ejemplo, indicaría el gusto a la moda de su propietario: exótico y cosmopolita. Los objetos orientales podían también servir como atributos de pasividad,

²² Albert Pinkham Ryder, "Paragraphs from the Studio of a Recluse", *Broadway* 14, septiembre, 1905, p.10. Cit. por Eldredge en Tuchman (ed.), op. cit., p. 113.

contemplación e introspección, como cuando kimonos y abanicos forman los accesorios de un tranquilo estudio de figura femenina. El uso en este contexto refleja una comprensión superficial de la estética oriental, que desembocó en reflejar más atractivamente los valores occidentales de progreso al adoptar la forma de un lustre de suntuosidad y materialismo. Este círculo de pintores representaría la presencia de la *japonaiserie* en América.



Ilustr. 12. W.M. Chase, *El kimono*, c.1895.

a.1. El *Tile Club*.

Muchos de estos pintores imbuidos por toda esta corriente de decorativismo y coleccionismo, que había influido principalmente en la práctica artística de ceramistas y decoradores, se vieron marcados por la tendencia general hacia un arte decorativo. Una de las manifestaciones de esta tendencia será el *Tile Club* (Club de la Teja o Baldosa). Ya que como propuso uno de sus miembros en 1877, en los inicios del club, "ésta es una época

decorativa... Debemos hacer algo decorativo si no queremos ir por detrás de los tiempos".²³

El grupo se reunía los miércoles por la tarde para esmaltar baldosas cuadradas de unos veinte centímetros, que luego cocían mientras escuchaban música y se relajaban. Hoy se recuerda más a este grupo más por sus frívolas reuniones sociales, por los divertidos apodos de sus miembros -*the chesnut* (el castaña), *the icicle* (el carámbano)-, o por sus cruceros dibujísticos por el río Hudson que por sus resultados artísticos. La alegría de las festividades del club sin embargo, no deben oscurecer su demostración de la plena creencia en los principios decorativos. William Gerdts ha señalado las implicaciones proto-modernistas que supusieron para la disposición de los elementos pictóricos sobre un formato cuadrado, destacando que la estética decorativa de lo plano así lograba tener mucho en común con los valores orientales.²⁴

Entre los miembros del *Tile Club* estaba Hiromichi Shugio, del que ya hablamos como marchante japonés. Se puede suponer que él era el que proveía a sus compañeros del club de información de primera mano sobre su país natal, y su presencia no debe despreciarse. Sin embargo, la presencia de un oriental en los círculos artísticos fue algo progresivamente frecuente. En aquel tiempo muchos artesanos japoneses llegaron y se establecieron en los Estados Unidos, coincidiendo su presencia con el creciente interés por la auténtica habilidad en el trabajo y logrando con ella ocasionalmente una influencia directa en el arte americano. Por ejemplo, sabemos que Kataro Shirayamadani entró en los *Rookwood Pottery Studios* en 1887, cuya fundadora Maria Longworth Nichols había deseado durante seis años tener

²³ William Mackay Laffan, "The Tile Club at Work", *Scribner's Magazine*, vol. 17, nº33, 1879, p. 401.

²⁴ William Gerdts, "The Square Format and Proto-Modernism in American Painting", *Arts*, vol.50, nº10, junio, 1976, p. 72.

empleado a un artesano japonés.²⁵ Otro nativo japonés, Genjiro Yeto, se unió a la colonia de artistas dirigida por John Twachtman y Childe Hassam en Cos Cob, (Connecticut). Como estudiante aprendió las técnicas impresionistas, pero también enseñó a sus colegas americanos "el arte del arreglo floral de Oriente y dirigió ceremonias del té para jóvenes americanas vestidas de kimono... Y aún más importante,... fue una fuente directa de información sobre el arte japonés que Twachtman y (J. Alden) Weir admiraban con tanto entusiasmo".²⁶



Ilustr. 13. Genjiro Yeto durante una ceremonia del té en la colonia de artistas de Cos Cob.

La labor de Whistler y de los pintores que seguían su estela no fue despreciada por los intelectuales y así Fenollosa diría de él en un artículo que le dedicó que era el "nódulo común" en "la necesaria fusión del Este y del Oeste", "el primer gran maestro...que crea

²⁵ Ian M.G. Quimby, "The Oriental Influence on American Decorative Arts", *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol.35, nº4, diciembre, 1976, p. 304.

²⁶ Susan G. Larkin, "The Cos Cob Clapboard School", en *The William Benton Museum of Art, Connecticut and American Impressionism*, University of Connecticut, Storrs, textos por Harold Spencer, Susan Larkin et al., 1980. p.91.

naturalmente y sin afectación en sus términos mezclados".²⁷ De ello se deduce que muchos de los artistas que se nutrieron de japonismo en torno suyo, no alcanzaron su nivel ni el profundo mensaje que Fenollosa veía en sus teorías y en su arte, sino que se quedaron en lo más superficial de su producción.

Sin embargo, ello no es óbice para que la influencia del arte japonés a través de Whistler se pueda ver también, desde una perspectiva más positiva, en los jóvenes pintores americanos. Como dice Enfys McMurry, "en los 90, los jóvenes artistas americanos sentían unos sentimientos ambivalentes sobre Whistler. Se sentían resentidos por su fama como americano europeizado pero admiraban su destreza artística".²⁸ Alfred Maurer fue a París en 1897. "Sus primeras pinturas, como *Evening at the Club*, pintadas a la manera tonal de Whistler eran muy prometedoras".²⁹ Por su parte, Robert Henri animaba a sus alumnos a admirar la obra de Whistler, al cual consideraba un "muy gran artista".³⁰ En 1890 Henri pintó una serie de paisajes urbanos que recuerdan al estilo de Whistler. Desde 1895 a 1899 el interés de Henri por Whistler aumentó. John Marin también fue influido por Whistler: el catálogo de la exposición de Marin en el Museum of Modern Art de Nueva York dice que Marin aprendió a comprender la luz "de James McNeill Whistler, el *playboy* americano del impresionismo".³¹

²⁷ E. Fenollosa, "The Place in History of Mr. Whistler's Art", *The Lotos*, 1903, p.16.

²⁸ Enfys McMurry, "James McNeill Whistler: His Influence in Western Art", tesis inédita, Northeast Missouri State University, 1979. Microfilm de la Biblioteca del Congreso, Washington, p.4-5.

²⁹ Barbara Rose, *American Art Since 1900: a Critical History*, Praeger, 1968, p. 62.

³⁰ William Innes Homer, *Robert Henry and His Circle*, Cornell University Press, Ithaca y Londres, 1969, p. 87.

³¹ Museum of Modern Art, *John Marin*, MOMA y Arno Press, Nueva York, 1966, p.22.

a.2. Los tonalistas.

Pero a la vez que en estos autores, la influencia de Whistler se vio encarnada también en los neblinosos y melancólicos paisajes de finales de los 80 y los 90 realizadas por los *tonalistas*. No es de extrañar que fueran atractivos para el coleccionista Charles Lang Freer, cuyas relaciones con Whistler ya habían encendido un profundo interés por el arte oriental. Las cualidades místicas y evocativas de estas pinturas hicieron que el activo mecenazgo de Freer con los artistas americanos, que ya dedicaba a los expatriados Whistler y Sargent, se extendiera también a Thomas W. Dewing (1851-1938), Abbott H. Thayer (1849-1921) y Dwight W. Tryon (1849-1925). Freer encontró en los contemplativos y delicados cuadros de estos artistas, paralelismos con las cualidades vistas en su creciente colección de obras orientales y procuró fomentárselas mediante su amistad y la adquisición de sus obras.

Las relaciones de estos tres pintores americanos con Freer fueron de gran importancia para el desarrollo de su obra. Como ha señalado Mary Ellen Hayward en su estudio al respecto, a través de Freer estos pintores, "en una época en la que la mayoría de sus contemporáneos pensaban que el arte oriental sólo quería decir estampas japonesas o brillantes porcelanas coloreadas, ellos estudiaron los viejos rollos, las pinturas a pincel y tinta china de la dinastía Sung, y los biombos decorativos; llegando a comprender los abstractos simbolismos orientales sobre las fuerzas espirituales inherentes a la naturaleza. Habiendo absorbido la filosofía de las antiguas obras orientales, estos artistas incorporaron sus principios a su pintura".³²

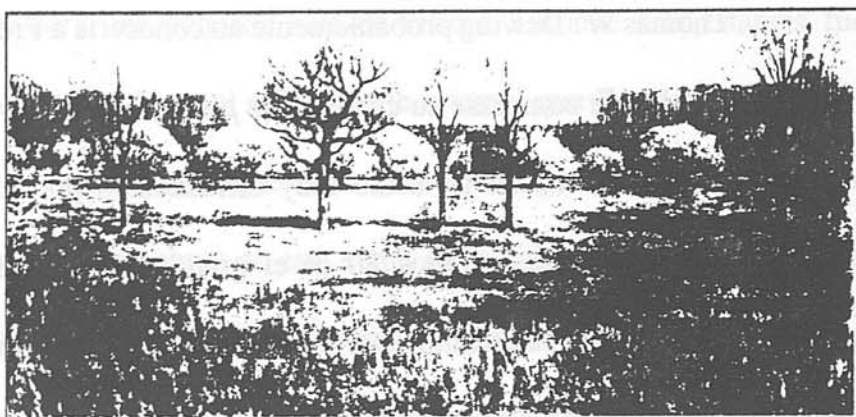
Sin embargo, antes de que Freer los conociera su obra se desarrollaba en estilos esencialmente derivados de su aprendizaje europeo, aunque se percibiese la formación de una

³² Mary Ellen Hayward, "The Influence of the Classical Oriental Tradition on American Painting", *Winterthur Portfolio*, vol.14, nº2, verano, 1979, pp. 107.

personalidad propia.

El encuentro de Freer con Tryon fue en 1889, posiblemente a través de la recomendación del ya entonces afamado pintor Frederick E. Church. Por esta época Tryon estaba pintando, al estilo de la Escuela de Barbizon, los paisajes de South Dartmouth (Massachusetts). Había empezado su carrera de manera autodidacta en los 70 con un estilo luminista. Después estudió en París de 1876 a 1881, donde le atraieron los *plein-air* de Barbizon. A su vuelta, hacia 1885 empezó a trabajar intuitivamente un tonalismo derivado de Whistler. Apasionado seguidor de Emerson y Thoreau, su adopción de un extremadamente reducido vocabulario tonalista pudo haber sido su método de expresar su sentido del espíritu trascendental de la naturaleza.³³

Cuando Freer lo descubrió, Tryon empezó, bajo la tutela del coleccionista, a explorar la filosofía de la naturaleza que dejaba entrever los grandes paisajes de los



Ilustr. 14. D. Tryon. *Primavera*, 1892.

maestros Sung y Chin. Tryon descubrió que la filosofía oriental se situaba en paralelo con las visiones de Emerson sobre la naturaleza pero con una diferencia esencial; en el mundo emersoniano, el hombre era el centro del universo: el espíritu trascendental reside dentro del hombre y le ayuda a percibir el espíritu de la naturaleza. Por contra, en el esquema oriental, el hombre sólo es una parte del cosmos, no el centro. El hombre y la más ínfima criatura,

³³ Cfr. Mary Ellen Haywarth, "Dwight W. Tryon. An American Landscape Painter", tesis inédita, Boston University, 1977, pp.91-112.

la más humilde planta, toma parte en la común pertenencia al universo. Se podría decir que la diferencia entre la obra de Tryon en los años 80 y su obra de los 90 es la diferencia entre la filosofía emersoniana y la oriental.

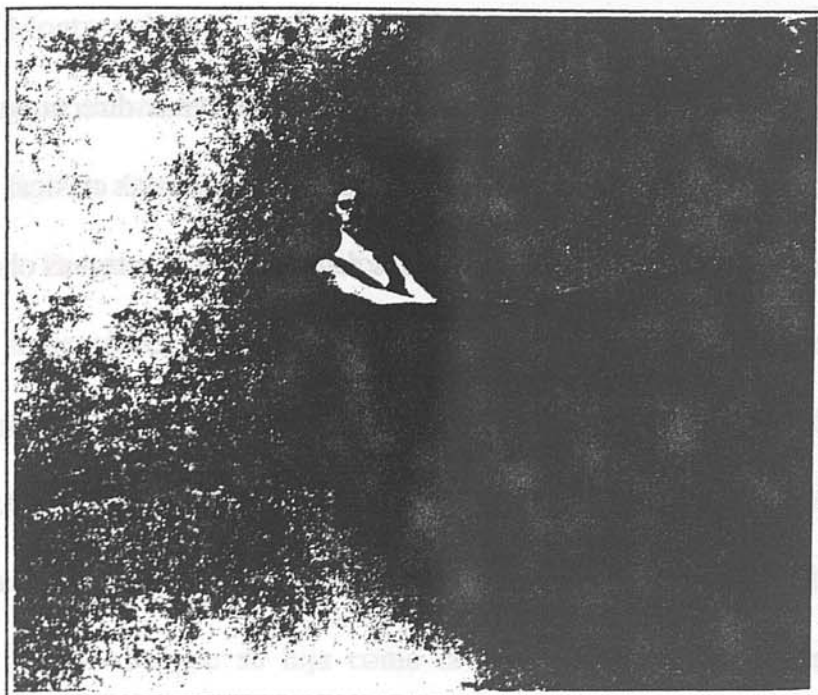
Ni Thayer ni Dewing mostrarán tan fuerte relación con las viejas filosofías orientales como lo hiciera Tryon, pero ambos indudablemente también están fuertemente influenciados por su contacto con el arte clásico oriental a través de Freer. El uso de Dewing de las convenciones abstractas de Oriente es similar a la de Tryon, pero no llegó tan lejos como Tryon en su reducción de formas a sus elementos más fundamentales. El arte de Thayer es primariamente oriental en sus motivaciones filosóficas pero sus paisajes revelan también cualidades orientales en la pincelada y en la composición.³⁴

Thomas W. Dewing probablemente no conocería a Freer hasta finales de 1891, cuando el coleccionista le comprase su cuadro *The piano*. Como Tryon, Dewing había estudiado en París y había vuelto con un estilo muy influenciado por sus maestros franceses. La obra mayor de Dewing de los años 80 es el gran mural *The Days*, que refleja el preciso y académico estilo de sus mentores franceses Boulanger y Lefebvre de la Academia Julian.

A finales de los 80, Dewing había asentado el tema que pintaría el resto de su vida: escenas de mujeres en interiores, solas o con una o dos compañeras, leyendo, mirandose en un espejo, tocando un instrumento musical o contemplando la belleza de una flor. Pero en sus pinturas de los años 80, tanto las figuras como las decoraciones interiores estaban ejecutadas con un grado de acabamiento del que se desprenderá en su obra posterior.

Tras el encuentro con Freer en 1891, Dewing actuó como su agente en Nueva York adquiriendo para él algunos grabados de Whistler que estaban en el mercado y posteriormente

³⁴ Sobre Tryon se puede ver Henry C. White, *The Life and Art of Dwight William Tryon*, Riverside Press, Cambridge (Mass.), 1930.



Ilustr. 15. T. Dewing. *El piano*, 1891.

ayudándole a encontrar buenos ejemplares de arte oriental entre las pocas tiendas especializadas que por entonces existían. Los dos hombres llegaron a ser amigos íntimos. Como Tryon, Dewing había viajado a Detroit, donde Freer se había contruido su casa, para ayudar a decorarla y

pintarle una serie de murales para una pequeña sala de visitas. Durante esta estancia fue cuando Dewing también fue introducido en el antiguo arte oriental que Freer coleccionaba.

Es difícil determinar la repercusión que tuvo para Dewing la exposición al arte oriental, ya que dejó la mayoría de las obras de esta etapa están sin fechar; es difícil situar los cambios ocurridos entre antes y después. Además a diferencia de Tryon, Dewing raramente hablaba de las motivaciones estéticas de su obra con Freer, por lo que la correspondencia tampoco nos puede ayudar. Sin embargo, se ve claramente, que la asociación de Dewing con Freer coincidió con un desenvaramiento y apertura de su estilo. Se convirtió en más abstracto en sus temas y más simbólico en la formas.

El extremo refinamiento del estilo de la pintura de Dewing también convergía en su conocimiento del arte oriental más allá del grabado popular japonés. Sus esquemas de color tonal han sido comparados con el de la antigua cerámica oriental: el verde pálido de sus paisajes recuerda la sutileza e inherentes variaciones de tono que se ven en los vidriados verde

plomizo y verde celedón de la antigua cerámica china y japonesa.³⁵

Composicionalmente, los interiores de Dewing pueden haber sido más directamente influidos por los grabados japoneses o por la obra de Whistler que por las formas clásicas de la pintura oriental, pero su espíritu, al contrario, es mucho más acorde con las antiguas obras que con Whistler o con los grabados.

El tercer artista relacionado con Freer fue Abbott Thayer. Como Tryon y Dewing, Thayer estudió en París a finales de los 70, asistiendo a las clases en la Ecole des Beaux Arts y trabajando en el taller de Jean Léon Gérôme. Cuando volvió a Nueva York, pintaba principalmente retratos, frecuentemente de cuerpo entero o de tres cuartos. Ellos eran fuertemente modelados pero sin el gran acabado que practicaba Gérôme. En 1889, Thayer pintó un idealizado retrato de su hija Mary como un angel; esta obra marcará el tono a seguir en su obra posterior. Dos años después, completó una monumental composición titulada *The Virgin Enthroned* que muestra a Mary como una Virgen, sentada en un estrado, flanqueada por su hermano y su hermana.



Ilustr. 16. A. Thayer. *La Virgen*, 1893.

Freer admiró particularmente *The Virgin Enthroned*, que había adquirido un amigo suyo. Esto le llevó a contactar con el marchante Newman Montross para ver la posibilidad de adquirir una pintura similar de Thayer.

³⁵ Cfr. Nelson C. White, "The Art of Thomas W. Dewing", *Art and Archeology*, vol.27, nº6, junio, 1929, pp.253-261.

Montross le puso en contacto con el artista. Thayer entonces empezó a trabajar en un segundo gran lienzo titulado *The Virgin*, que muestra a las mismas tres figuras, aunque ahora las figuras avanzan hacia el espectador en vez de estar sentadas. En marzo de 1893, Thayer viajó a Detroit para ultimar los detalles de la venta con Freer, ver donde se colgaría y dar indicaciones sobre ello. Durante su visita a Detroit, Thayer y Freer iniciaron su amistad y, como Tryon y Dewing antes que él, Thayer fue introducido en la colección de arte oriental de Freer.

Por este tiempo Thayer estaba interesado por lo espiritual en el arte, como atestiguan las pinturas de su hija como la Virgen. Sin embargo, este nuevo contacto con antiguos ejemplares de pintura china y japonesa le introdujeron en las profundas y contemplativas filosofías de Oriente. Su obra se convirtió en más intelectual y más abstractamente simbólica. El simbolismo cristiano presente en las raíces de su obra fue sustituido por una base ampliada de espiritualidad que sólo podía ser comprendida en sí misma. Thayer también parece que se sintió atraído por la caligrafía oriental, particularmente en sus paisajes, que muestran una definida relación con los métodos compositivos orientales.

Como los paisajes de Tryon y las composiciones de figuras de Dewing, las pinturas de Thayer representan una destilación de esencias despojadas de la significación real de sus temas. Como Thayer explicaba: "Esto es, de hecho, lo que hace una obra de arte, esta marca del sacrificio de la realidad de ciertos detalles para que surja el (tema) amado".³⁶

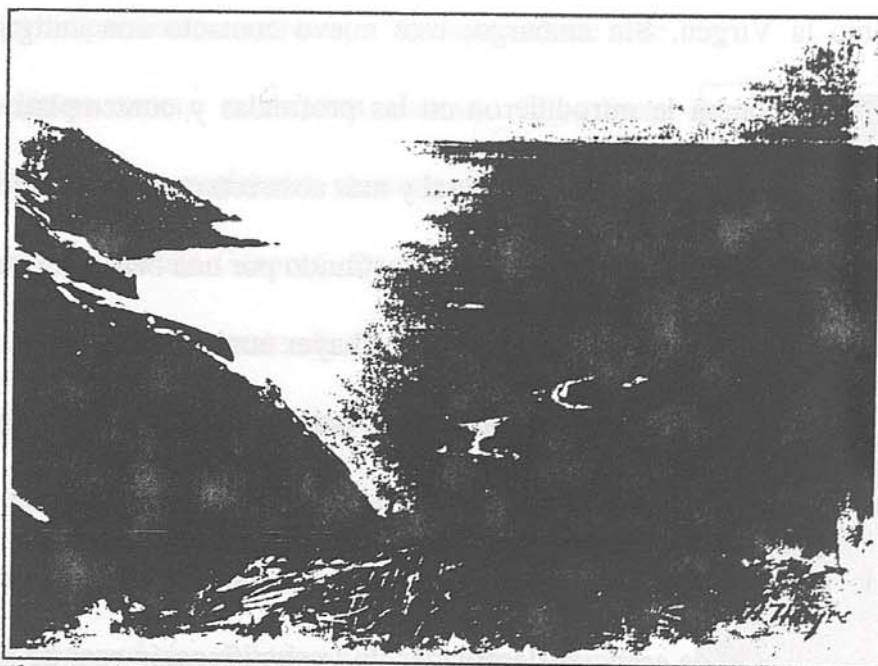
La complacencia de Thayer en sacrificar los detalles en orden a capturar mejor el espíritu esencial de las formas de la naturaleza es particularmente patente en su obra paisajística. A principios de su carrera, Thayer había pintado unos pocos paisajes al estilo de

³⁶ Thayer a Royal Cortissoz, 8 de julio de 1911. Thayer Papers (Archives of American Art).

la escuela de Barbizon, pero tras conocer a Freer realizó una serie de obras que tenían un carácter claramente oriental. Una de las más logradas es la titulada *Cornish Headlands*.

Además de estar hecha con manchas amplias y abocetadas, de pinceladas libres y atrevidas, la pintura da muestras de unas relaciones compositivas muy relacionadas con obras orientales.

La división del cuadro está formada por áreas de colores vívidos contorneadas con vigor, la situación asimétrica de los elementos, las fuertes diagonales y la planitud, junto con la cualidad decorativa de todo el conjunto, rememora ciertos tipos de pinturas de biombos del periodo Edo.



Ilustr. 17. A. Thayer. *Cornish Headlands*, 1898.

Otra similitud entre Thayer y los artistas orientales, compartida también por Tryon y Dewing, es la concentración en unos pocos grandes temas a través de toda su carrera. Thayer, interesado en pintar el "alma" de sus temas,

centraba su atención desarrollando fórmulas, perfeccionando técnicas para representar mejor las realidades internas que había percibido. Su esfuerzo se centraba en crear símbolos - símbolos de la espiritualidad inherente a la materia- para que vivieran en la imaginación de sus espectadores.

a.3. Japonaiserie americana.

No queremos dejar este apartado sin dejar constancia -a pesar de la relativa importancia que tendrán para el devenir de la pintura- de que junto a estos esfuerzos existió una corriente que profundizó en otros aspectos (mucho más materiales) de la cultura y el arte japoneses y que denominaremos, siguiendo los parámetros definidos en el capítulo dos, *japonaiserie*. Entre los artistas que cabría englobar aquí se podrían citar a Henry P. Bowie (1848-1920), Helen Hyde (1868-1919), Bertha Lum (1879-1954), Charles Hovey Pepper (1864-1950), la discípula de Dow, Edna Boies Hopkins (1872-1937), B.J.O. Nordfeldt (1878-1955) y su discípula Elizabeth Colwell (1881-1954/56) o Alice Smith (1876-1958) entre otros.³⁷ Todos ellos se dedicaron principalmente al grabado xilográfico y por tanto su interés para nuestro tema es menor. Aunque su acercamiento a las artes del Japón fue sincero y muy comprometido temáticamente y formalmente, su estrecha relación con ellas fue tan evidente que en algunos casos casi raya lo obsceno, perdiendo con ello la fuerza que aporta una verdadera influencia. Ello no quiere decir que no lo apreciemos, sino que no nos es interesante más que para corroborar una presencia del arte del Extremo Oriente en Estados Unidos.

Además de los que hemos citado antes, cabría incluir a otros que vamos a incluir en el siguiente apartado sobre el *japonismo*, pero sólo en algunas de sus obras. En otras sí que lograron una identificación plena entre lo oriental y sus propios intereses renovadores para Occidente.

³⁷ Otros nombres americanos que hemos hallado relacionados plásticamente con las artes del Japón serían: Lillian May Miller, Albert y Adele Herter, Thornton Oakley, Edith Emerson, Henry Golden Dearth, por no entrar en el tema de los ilustradores y cartelistas como Louis Rhead, Edward Penfield, Will Bradley o la labor como cartelista de John Sloan. Sobre ellos se puede consultar Julia Meech y Gabriel P. Weisberg, *Japonisme comes to America*, Abrams/Rutgers, Nueva York, 1990, aunque discrepamos en que estos autores los incluyan dentro del "japonismo" junto con otros que sí que son verdaderamente "japonistas".

b) Japonismo americano.

Como decíamos, junto a todos estos artistas, y solapándose más o menos en el tiempo, hubo otros que sí que se puede decir que supieron utilizar los conocimientos que el arte oriental les proporcionaba para aplicarlos con genio y originalidad a un arte propio y enmarcado dentro de la evolución de la pintura en Occidente.

b.1. John La Farge.

De entre los pintores americanos, no nos debería extrañar que fuera el más francés de todos ellos el que empleara por primera vez las fuentes japonesas en su obra. Este fue John La Farge, nacido en 1835, de padres franceses, recibió una educación clásica que incluía el dibujo y la pintura. Hizo su primer viaje a Europa en 1856. Viajó por toda Inglaterra y Francia, estudió brevemente con Thomas Couture en París y apreció la Escuela de Barbizon y a los Pre-rafaelitas. Dentro de lo que cabe, se salió de las rutas de los pintores americanos en Europa que solían ir a Roma o Düsseldorf indicando con ello el cambio de procedencia de la influencia europea en Norteamérica. Aunque La Farge estaba en París en pleno despertar del interés por el arte japonés, era demasiado pronto para que le hubiese llegado la onda del "descubrimiento" de Bracquemond. Sin embargo, para cuando volvió a América en 1857, estaba tan preparado como cualquier europeo para recibir y adaptar las fuentes orientales cuando estas llegaran.

En 1859 decide dedicarse plenamente a la pintura y va Newport (Rhode Island) a estudiar arte con el más bien peculiar círculo de William Morris Hunt.³⁸ Apesar de las discrepancias de Hunt y La Farge sobre las enseñanzas que impartía Couture en París, con

³⁸ No confundir con el prerrafaelita inglés William Holman Hunt. Para más información sobre la colonia de Hunt en los años 50, vid. Gibson Danes, "William Morris Hunt and His Newport Circle", *Magazine of Art*, vol.43, 1950, pp.144-51.

las que La Farge se sentía a gusto, continuó en la colonia. Junto con el joven pintor John Bancroft investigó sobre las grandes cuestiones de la luz y el color que estaban empezando a ser lanzadas por los científicos y que después los pintores intentaban llevar a la práctica. En medio de estas investigaciones encontramos la primera evidencia de grabados japoneses en manos de un artista americano. La Farge dijo que él y Bancroft encontraron confirmados sus investigaciones científicas en estas estampas, más que la revelación ocasional de nuevas posibilidades. Siendo una nueva confirmación del proceso de concomitancia que ya vimos en Pissarro y tantos otros.

El interés de La Farge por Oriente se puede hallar ya en su infancia. Durante sus primeros estudios en el St. John's College de los jesuitas, donde el padre William Monroe le solía contar curiosidades en base a sus recuerdos de Oriente, haciéndole apreciar tempranamente algunos aspectos de la filosofía oriental.³⁹ Después en 1860 La Farge casó con Margaret Mason Perry, bisnieta del mismísimo Comodoro Perry. Aunque el Comodoro había muerto en 1858 la familia le guardaba un gran recuerdo.⁴⁰

La Farge testimonió que su primera adquisición de estampas japonesas fueron en 1858 y que desde entonces las buscó y utilizó, pero a diferencia de los artistas franceses de los 60 nunca copió directamente motivos y composiciones.⁴¹ Esto nos hace ver un uso intelectual de las fuentes japonesas, que se pueden percibir en las naturalezas muertas de este primer

³⁹ Patricia Joan LeFor, *John LaFarge and Japan: an Instance of Oriental Influence in American Art*, tesis inédita, Northwestern University, 1978; Ann Arbor: University Microfilms, 1878, p.10.

⁴⁰ *Ibíd*, p.18.

⁴¹ Más información a este respecto se pueden ver en Henry Adams, "John La Farge's Discovery of Japanese Art: A New Perspective on the Origins of Japonisme", *The Art Bulletin*, septiembre, 1985, pp.449-85. Sobre la colección de La Farge, cfr. *Oriental art objects, the property of John La Farge*, Anderson Galleries, Nueva York, 1909.

periodo. Ellas revelan, al igual que sus experimentos con el paisaje, un interés por la luz, el color, las texturas y la disposición de las formas en el espacio. Una cierta poesía se desprende de estos científicos motivos, permitiéndonos asociar los valores orientales más fácilmente en los bodegones. La introducción de objetos orientales en estas obras subraya el interés de La Farge por el Extremo Oriente. Como señala Sara Mills, La Farge en estas obras mezclaba la *japonaiserie* y el japonismo.⁴²

Como crítico también fue muy perspicaz y junto con su libro *An Artist's Letters from Japan* (1897)⁴³, el ensayo que publicó en el libro de Raphael Pumpelly, *Across America and Asia* (1870), se considera como uno de los más lúcidos análisis sobre el arte japonés. La precocidad de este esfuerzo es evidente cuando lo comparamos con el libro de Jarves, *Glimpse at the Art of Japan*, publicado seis años después.

El posterior interés de La Farge por el arte japonés se vio ocultado por un creciente eclecticismo. Sus fuentes de inspiración se multiplicaron disolviendo el japonismo. En sus acuarelas de los años 70 sin embargo se mantuvo el interés por el Japón y su arte, manteniéndose en los 80 y 90. Pero este interés por Japón, especialmente desde los años 80, como nos dice Sara Mills, "fue más filosófico y menos relacionado con las propiedades formales del arte."⁴⁴

Ya hablamos del viaje que hizo en 1886 a Japón acompañado de Henry Adams. Allí Fenellosa y Bigelow les sirvieron de mentores. La Farge fue allí con un propósito específico. Estaba preparando su fresco para la iglesia de la Ascensión en Nueva York y esperaba

⁴² Cfr. S. Mills, op. cit., p.16.

⁴³ Existe una edición reciente publicado por la galería Kennedy Graphics de Nueva York en 1970.

⁴⁴ S. Mills, op. cit., p.20.



Ilustr. 18. La Farge. *Meditación de Kwanon*, después de 1886.

encontrar "ciertas condiciones de línea en las montañas". Antes de salir, La Farge fue preguntado por un periodista el porqué de su visita a Japón. "Para encontrar el Nirvana" fue su respuesta. El periodista tomándose a broma le replicó: "¡Pero ahora está fuera de temporada!". En cierto sentido el comentario del reportero fue cierto para los dos, ya que La Farge, al dedicar su libro *An Artist's Letters from Japan* a Adams, decía: "Si tan sólo hubiésemos encontrado Nirvana, pero tenía razón quien nos avisó de que era

tarde para esta época del mundo".⁴⁵

En su obra las cosas aprendidas del arte japonés no saltan a la vista con facilidad. Las relaciones que los estudiosos han establecido entre La Farge y Oriente, frecuentemente se han limitado a las acuarelas realizadas como *aide-mémoire* de aquel viaje, de carácter bastante documentalista, parangonable a la obra que hiciera el magnífico acuarelista Robert Blum durante su larga estancia en Japón como ilustrador para el *Scribner's Magazine*. A pesar de todo ello, sin embargo está por escribirse todavía la verdadera influencia que tuvo en la obra de La Farge su interés por Oriente.

b.2. Winslow Homer.

Uno de los ejemplos más intrigantes y problemáticos de la influencia japonesa en el arte americano está representado por Winslow Homer. Los estudiosos actuales no hallan

⁴⁵ Citado por D. Sutton, op.cit., p.154. Para una visión global de la vida y obra de La Farge recomendamos el extensivo libro de Henry Adams et al. *John La Farge*, Nueva York, Abbeville, 1987.

evidencias que hagan sospechar influencias japonesas en la obra de Homer, pero como ya se reseñaba en el catálogo de la Exposición de la Academia de 1879: "Una pintura de Winslow Homer, *Upland Cotton*... es una señalada penetración del pensamiento japonés dentro de la expresión americana... La pintura es una soberbia pieza decorativa, con sus profundos y cuidados colores como los verdes mate japoneses, los rojos oscuros y los extraños rosas neutros. El arte japonés no es vistoso, como el Turco o el persa, pero su peculiar y artística sutileza ha sido asimilada con precisión por Mr. Homer. Esta pintura nos parece un original e importante ejemplo del nuevo pensamiento."⁴⁶

A pesar de éste y otros comentarios, desgraciadamente, la vida de Homer y sus testimonios dan pocas confirmaciones a estas sospechas. Excesivamente lacónico, Homer ofreció poca información de primera mano durante su vida a los que le pidieron datos sobre él. De esta manera, lo que nos queda es seguir su pista para poder argumentar las sospechas de influencia oriental en su obra.

Desde sus inicios en 1836, la vida de Homer estuvo marcada por la independencia, o más exactamente por la autodeterminación. Sus primeros dos años de aprendizaje con un litógrafo terminaron con la convicción de que no volvería a trabajar para nadie. Se lanzó como ilustrador *freelance* para el *Harper's Weekly*, una asociación que mantendría durante veinticinco años. En 1859 Homer se trasladó de Boston a Nueva York, donde conocería a otros artistas y se empaparía de las nuevas ideas. Cuando Homer se decide a aprender a pintar en 1861 asiste a unas pocas clases del hoy desconocido Frederic Rondel. El resto lo aprenderá por su cuenta. En 1866 viajó a París, donde estuvo diez meses; en 1881-82 pasará dos años en un remoto pueblo de pescadores en Tynemouth, Inglaterra. Tras su vida a orillas del

⁴⁶ "The Academy Exhibition", *Appleton's Art Journal*, vol.5 (1879), pp. 150-160. Cit. por Mills, op. cit., pp.18-19.

océano, cerrará su estudio en Nueva York y se trasladará al istmo de Prout en Maine, donde pasará el resto de su vida.

Se ha derramado mucha tinta en las hipótesis sobre lo que sucedió en esos dos viajes al extranjero. Homer negaba cualquier influencia recibida en estos viajes; pero es difícil imaginar a un artista aprendiz yendo a París en los años 1866-67 y permanecer ignorante del mundo artístico que le rodeaba. Aunque Homer nunca



dijo que fuera a la Exposición Universal de 1867, donde la muestra de los grabados *ukiyo-e* habían causado sensación, entre las ilustraciones que hizo para el *Harper's* a su vuelta estaba *St. Valentine's Day - The Old Story in All Lands*. Aunque esta ilustración no está entre sus mejores logros, nos interesa porque abajo a la izquierda del grabado aparece una pareja japonesa, aparentemente

Ilustr. 19. W. Homer. *Día de San Valentín. La vieja historia de todas partes*. 1886.

cogida de las páginas de un libro ilustrado japonés o de un grabado. Aunque no se conozca la fuente específica de

esta imagen, la imaginería japonesa debe haber permanecido fresca en la mente de Homer para haber podido realizarla. Albert Ten Eyck Gardner señala que esta pareja está mucho mejor realizada que muchas otras, que mezcla con variaciones del prototipo victoriano.⁴⁷

Sin embargo, parece innecesario -si no incorrecto- seguir los argumentos de Gardner que le llevan a concluir que "el viaje de Homer a París fue el evento más importante de toda

⁴⁷ Albert Ten Eyck Gardner, *Winslow Homer, American Artist: His World and His Work*, Nueva York, Clarkson N. Potter, 1961, p.116.

su carrera artística".⁴⁸ Tampoco estamos de acuerdo con él en que "desde 1868 a 1910 cada dibujo y pintura realizado por Homer muestra en alguna medida los resultados del profundo estudio y comprensión de los grabados japoneses."⁴⁹ De hecho, estas cualidades, que Gardner fácilmente adscribe a la influencia japonesa -el sentido del diseño, las simples pero sorprendentes composiciones, los colores atrevidos, la atracción por los modelos planos- pueden ser vistos en la obra de Homer desde antes de 1867 (véase por ejemplo, el *Croquet Scene* en el Art Institute of Chicago). Sin embargo esto no nos debe llevar necesariamente a descartar la influencia japonesa, sino meramente la adscripción de ésta a la Exposición Universal de París. Una fuente más probable para el interés de Homer en el estudio de los grabados japoneses lo encontraríamos en su amigo John La Farge.

Charles L. Homer, sobrino de Winslow, recordaba a Philip C. Beam que "La Farge era el único colega con el que a su tío le gustaba hablar de arte".⁵⁰ Estos dos artistas se conocerían probablemente en Nueva York, donde desde 1858 La Farge tenía estudio, aunque continuara yendo a Newport para estar con Hunt. Cuando murió Homer, La Farge recordaba también los contactos de éste con Gustave Kobbé durante los años 60, que fue miembro honorario del *Tile Club*. Durante estos años La Farge estaba inmerso en las investigaciones científicas sobre el paisaje con Bancroft que incluían el estudio de los grabados japoneses. ¿Podrían haber evitado hablar sobre las estampas en sus conversaciones sobre arte? La Farge comenta su influencia así: "En pintura tengo poco que ver con Homer, aunque mi consejo vino probablemente en ciertos momentos que dirigieron y enardecieron en algo sus esfuerzos.

⁴⁸ Ibíd, p.89.

⁴⁹ Ibíd, p.114.

⁵⁰ Philip C. Beam, *Winslow Homer at Prout's Neck*, Little, Brown, Boston, 1966, p. 162.

Yo estaba iniciando mis estudios sobre lo que sería la luz coloreada y los complementarios. Por supuesto ya se había hecho mucho al respecto pero no se había llegado tan lejos como nosotros nos proponíamos. Homer era demasiado grande como para estar atado por los conocimientos del arte. Podía usarlos, pero por instinto y por razonamiento sabía que hacer arte era algo más que llevar acabo recetas de estudio."⁵¹

El respeto de La Farge por el genio individual de Homer marca sus relaciones. Está claro que los dos artistas disfrutaron hablando sobre teoría del arte -Homer, como La Farge, fue un ávido lector de Chevreul- pero finalmente Homer siguió su propio camino. Con un espíritu similar es como debemos ver la influencia japonesa en Homer. Como concluye Mills al hablar sobre este artista, Homer conoció el arte japonés a través de su amistad con La Farge, quizás también a través de su viaje a París, que se refleja ciertamente en algunos de sus grabados como el citado *St. Valentine* o *The International Teaparty*. Pero, como nos vienen a decir otras obras de Homer, subordinó la influencia japonesa a su propia visión. Homer, también, encontraría en los maestros orientales más una confirmación que una revelación, incorporando el poderoso sentido del diseño de éstos haciéndolo cosa propia.⁵²



Ilustr. 20. W. Homer. *A Good Pool*, c.1900.

⁵¹ Cit. en Goodrich, *Winslow Homer*, Whitney Museum of American Art y Macmillan, Nueva York, 1944, p.36.

⁵² Cfr. Mills, op.cit., p.20.

b.3. Arthur Wesley Dow.

Por último un artista que representa otra fuerza mayor dentro de la influencia oriental en el arte norteamericano fue Arthur Wesley Dow. Nacido en Ipswich (Massachusetts), su vocación por el arte le hizo que fuera a Europa para estudiar en la Academia Julien en París. En 1884 su gusto se vio atraído más hacia la neblinosa escuela de Barbizon que por el soleado impresionismo. Estudió pintura al aire libre en Pont-Aven desde 1886 a 1888 pero no entró en contacto con el círculo de Gauguin, que estaba experimentando con atrevidas abstracciones y estridentes colores. Aunque Dow no pudo haber ignorado la poderosa presencia de Gauguin, parece haber permanecido ajeno a él, a pesar de que algunos rasgos de su obra posterior indican una cierta simpatía con las ideas *cloissonistas* del francés.

Dow volvió a Ipswich en 1889, determinado a aplicar sus aprendizajes en el desarrollo de un arte americano. Dió clases en su ciudad, pero encontrando Ipswich excesivamente provinciano se trasladó a Boston en 1891. Allí empezó a cuestionar la validez de su aprendizaje académico. Percibiendo la esterilidad del mundo artístico de Boston dominada por los pintores afrancesados que practicaban sólo "un grado de destreza de una monotonía mortal".⁵³ Dow empezó a buscar soluciones alternativas que el clasicismo francés no le daba. Frecuentó la Biblioteca Pública de Boston y el Museo de Bellas Artes, estudiando detenidamente los maestros antiguos y contemporáneos. A partir de ellos se centró en el arte egipcio y azteca. El 24 de febrero de 1891 topó con el libro de Hokusai que acabó con su búsqueda. Como escribió a su novia: "una tarde con Hokusai me da más luz sobre la composición y el efecto decorativo que años estudiando pinturas. Estoy seguro de que es

⁵³ Arthur Warren Johnson, *Arthur Wesley Dow, Artist-Teacher-Historian*, Ipswich Historical Society, Ipswich, Mass., 1934, pp.53-54.

necesario componer de una manera totalmente diferente y pintar mejor".⁵⁴

Una semana después Dow buscó al nuevo conservador de arte japonés, Fenollosa en el Museo de Bellas Artes donde parece que él trabajaba de vigilante. Al pedirle más libros de ilustraciones japonesas, Fenollosa le preguntó que porqué quería verlos, a lo que Dow contestó "para aprender los verdaderos principios de composición". Fenollosa le introdujo en los almacenes y le dijo "te mostraré dos mil pinturas de todos los grandes maestros japoneses de los últimos doce siglos"⁵⁵. Allí le abrió los aún embalados paquetes que contenían su colección con obras de Sesshu, Korin, Okyo,... Obras de arte de las que, ocho años después, Dow sería el encargado. Este momentáneo encuentro introdujo a Dow a fecundos contactos con un mentor y con toda una fuente viva de inspiración. Pronto empezó a practicar con el pincel japonés y la tinta *sumi* que Fenollosa le había proporcionado; hacia 1893 empezó a experimentar con las técnicas tradicionales de xilografía japonesa.

Pero el papel fundamental de Dow no lo representa como artista, a pesar de sus bellas estampas xilográficas, sino como maestro de artistas. Dow junto con Fenollosa idearon un sistema francamente idealista pero de gran repercusión en la enseñanza artística americana.



Ilustr. 21. A.W. Dow. Paisaje con árbol segmentado, 1898.

⁵⁴ Chisolm, op. cit., p.181.

⁵⁵ Relatado en "Arthur W. Dow", *The Lotos*, marzo, 1896, pp. 709-710.

c) El arte norteamericano entre la tradición y el formación de un arte propio.

El interés americano por Japón, este no se manifestó en sí mismo como un movimiento, como sucedió con el japonismo en Francia. Más bien, parece que cada autor responde a razones diferentes y personales. Igualmente, parece que no deriva de un dependencia tan directa de las propiedades formales del *ukiyo-e* o de cualquier otra arte japonesa sino que parece mucho más interesada por el misterio y la serenidad de la tradición y filosofía oriental.

Una primera razón para la diferencia entre la respuesta americana y la europea a Oriente, está el ejemplo de Whistler, el cual tras admirarlas durante mucho tiempo después las abandonó, pudiendo ser esto una señal de lo que dice McMurry de que "Whistler siempre supo, sospecho, que su esencial contribución no iba a estar en sus lienzos o en su decoración de interiores, sino en su contribución a la teoría del arte".⁵⁶

Otra diferencia la podríamos hallar en la naturaleza de las fuentes que abastecieron a los dos países. Como Lancaster ha señalado, mientras el primer gusto europeo por Japón fue a través de los libros ilustrados, estampas y artículos decorativos, el primer contacto de los americanos fue en la *Philadelphia Centennial*, donde auténticos edificios con sus métodos de construcción fueron los que causaron sensación.⁵⁷ Por el tiempo en el que los americanos se familiarizaron con las formas de arte bidimensional de Japón, su gusto había madurado bajo la influencia de Fenellosa, Freer, etc., que, en contacto con los círculos culturales japoneses comprendían que las estampas eran inferiores a las escuelas tradicionales y aún al arte de China. Entonces "el mundo flotante" de la estampa japonesa no fue tan admirado en América

⁵⁶ Enfys McMurry, "James McNeill Whistler...", tesis inédita, op. cit., p.53.

⁵⁷ Lancaster, *The Japanese Influence in American Art*, op.cit., p.51.

como lo fue en Europa, y las convenciones dramáticas formales de los grabadores japoneses tan sólo afectó a los artistas americanos que estaban en la onda europea o artesanal.

Pero aún entre aquellos artistas americanos que admiraron las estampas japonesa hubo resistencia: Twachtman, Hassam y Weir, por ejemplo. Su titubeo se puede explicar por un sentimiento generalizado de *obligación nacional* que era sentido por los artistas americanos a finales del siglo XIX. Después de la Guerra Civil estos artistas encararon un serio problema de autodefinición. Su perspectiva era ahora cosmopolita pero su pasado era profundamente provinciano. Conscientes de su propia carencia de tradición y, esforzándose por una legitimación artística a pesar de esta carencia, los artistas americanos miraban a los modelos europeos en busca de un pasado que ellos consideraban propio.⁵⁸ Lo encontraban en la totalidad de la tradición occidental clásica. Sobre el fundamento que otorgaban los maestros académicos como Gérôme, América desarrollaría el arte que pudiera competir con, y aún superar, a la expresión europea. Este fue su destino manifiesto. Bajo tales condiciones, no es sorprendente que las tradiciones japonesas atrajeran su atención un poco más allá de la curiosidad.

El arte americano de finales del siglo XIX tuvo un carácter diferente y distintivo frente al europeo. Era sintomático de un manifiesto optimismo el que Estados Unidos empezara a asumir un papel más importante entre las naciones del mundo. Paralelamente, sin embargo, se puede trazar entre la *belle époque* europea, con sus nacientes augurios revolucionarios apocalípticos y las líneas de pensamiento antimaterialistas, y el *fin de siècle* americano, con sus propias tendencias antimodernistas y místicas. El historiador T. J. Jackson Lears ha

⁵⁸ Una excelente presentación de esta actitud hacia la tradición puede encontrarse en Lois Marie Fink, "The Innovation of Tradition in Late Nineteenth-Century Art", *American Art Journal*, vol.10, noviembre, 1978, pp.63-71.

afirmado que este antimodernismo es la noción central que unificaba a los principales pensadores americanos desde los trascendentalistas hasta Walt Whitman y William James. La modernidad era contemplada como algo que debía ser combatido ya que era sinónimo con la pérdida de valores espirituales.⁵⁹ James incidía en que el único camino para obtener la supremacía auténtica y consciente era por la pérdida del yo, mediante la demolición de los confines de la personalidad, y señalaba el "inmenso júbilo y libertad como los contornos que definen el yo disuelto."⁶⁰

Puede parecer irónico que los americanos se esforzaran por lograr sus pretensiones de una "verdadera" tradición cuando los artistas europeos, como Gauguin, estaban tan ansiosos de desprenderse de ella. Para la vanguardia europea de los años 1870-1880, enfrentadas a un legado que les parecía enormemente estéril, el arte japonés les dio una infusión de sabia nueva. Nadie levantó la voz para declarar la muerte del clasicismo renacentista hasta que en los años 90 lo hiciese un artista americano como Dow y buscase en Oriente otras alternativas.

Sin embargo la estructura de resistencia al arte japonés, representada por los que buscaban la tradición europea, ocultaba bajo ésta, la sospecha básica americana hacia la abstracción. Esta sospecha podría haber cegado a los artistas americanos las posibilidades formales que le ofrecía el arte japonés. Una joven tradición nativa, a la que América se adhería como a una prerrogativa nacionalista, estaba firmemente enraizada en el naturalismo descriptivo. Al igual que la Escuela del Río Hudson había contado escrupulosamente la gloria del paisaje americano, así había retratistas y pintores de género dedicados a la topografía de sus personajes y actividades. Hacia los años 70, cuando los artistas empezaron a proclamar

⁵⁹ T.J. Jackson Lears, *No Place of Grace: Antimodernism and the Transformation of American Culture 1880-1920*, Pantheon, Nueva York, 1981. p.212.

⁶⁰ Citado en *ibid.*, p.175.

los valores del diseño decorativo y la "pura" estética, el arte americano aún no había perdido su orientación figurativa. Ni el más místico de los tonalistas, surgido bajo la influencia de Whistler, dejó de permanecer fiel a la figura humana; ni el más abstracto de los impresionistas americanos permitió que el paisaje se le disolviese bajo sus chispeantes pinceladas. Incluso Arthur Dow, que hizo más que cualquier otro artista americano anterior a él para lograr una aproximación de los principios japoneses a su propia obra, aún mantenía la necesidad de la referencia figurativa.

Pero si las cualidades puramente formales del arte japonés lograron atraer limitada-mente a los artistas americanos, no ocurrió lo mismo con sus valores espirituales y filosóficos expresados a través de sus tradiciones. Aunque La Farge, por ejemplo, rechazase la estética japonesa desde 1869, mantuvo un activo interés en Japón como tal, su gente, religión y folklore.⁶¹ Así, aunque volviese a los valores occidentales y a la tradición clásica, continuó respetando la cultura japonesa.

La larga tradición del arte japonés igualmente supuso una poderosa atracción a los artistas americanos. Estos, buscando su lugar en la tradición occidental podían aún sentir respeto, si no pavor, hacia el ejemplo japonés. Los artistas afectados por el movimiento *Art and Crafts* vieron a Japón como una "cultura medieval viviente", donde los artesanos vivían trabajando para el bien de todos, donde el arte estaba integrado con los oficios, y donde un concepto de belleza inundaba todos los niveles de la sociedad. Como La Farge describió en su ensayo de 1870 sobre el arte japonés: "Sentimos que estamos viendo una obra perfecta, que estamos en presencia de una civilización distinta, donde el arte está felizmente unido a

⁶¹ La Farge realizó, a parte de una interesante obra artística, abundantes estudios de estética y de crítica artística. Sobre esto se puede consultar el capítulo "John La Farge: Aesthetician and Critic" en Henry Adams, *John La Farge*, op. cit., pp.227-237.

la industria".⁶² Arthur Dow idealizó el arte japonés aún más, reclamando para él una pureza que echaba a faltar en Occidente desde hacía mucho tiempo: "el arte japonés es la expresión de la devoción de un pueblo por la belleza. Es un arte que existe tan solo para la belleza, en sublime aislamiento de la ciencia y el materialismo, del realismo y el comercialismo, de todo lo que ha oscurecido y envilecido al otro arte"⁶³. Para este desencantamiento general hacia una sociedad occidental transformada por la industrialización y de sus consecuencias materialistas, Japón ofrecía una visión *romántica* de simplicidad y armonía.

El interés del artista americano por el Japón se ajusta bien con la tendencia general hacia el eclecticismo del siglo XIX. Como este interés nunca se definió como un movimiento artístico, no hizo nada de lo que hicieron los otros movimientos "reconocibles" -realismo, impresionismo, tonalismo- para dominar el arte americano de su tiempo. Los artistas americanos miraron a muchas fuentes para su inspiración; mientras ellos elegían la tradición clásica occidental, a la vez sentían una cierta arrogancia de libertad para añadir otras culturas que les parecieran apropiadas. Como dice Mills, "era, de alguna manera, el imperialismo que motivó a Perry extendido a los pioneros culturales de América".⁶⁴

Japón ofrecía una religión de serenidad y un arte de belleza; a estos amplios conceptos los artistas americanos respondieron de muy diferentes maneras, como se puede ver al comparar una acuarela de Homer y otra de La Farge. En el arte de Arthur Dow, y aún más en la de sus alumnos, O'Keeffe y Weber, el arte Japonés vino a ser una fuerza impulsora hacia la transición del arte americano de cara al siglo XX. A la vista de esto, podemos ver

⁶² John La Farge, "An Essay on the Art of Japan", en Raphael Pumpelly, *Across America and Asia*, Nueva York, Leypoldt & Holt, 1870, p.196.

⁶³ Cit. en Chisolm, op.cit., p.183.

⁶⁴ Mills, op.cit., p.27.

a Japón como una inspiración para el genio americano individual, y por tanto como un poder catalizador mayor que, por ejemplo, el del cubismo europeo en el surgimiento del arte moderno en América.

3. Repercusiones del japonismo en la enseñanza artística americana.

De todo lo que hemos hablado aquí cabe preguntarse si fue una simple moda que se agotó en sí misma o si ha quedado algo más. Por una parte es evidente que todo ello enriqueció el bagaje cultural de los americanos, hizo ganar confianza a la pintura americana de finales de siglo, revolucionó el diseño arquitectónico y de interiores, haciéndolos útiles y modernos, y sobre todo propició la formación de grandes colecciones de arte oriental en los museos de toda América. Pero a fin de cuentas todo ello, suena a historia, a cosa muerta, una época de esplendor, de una moda que está pasada y que hoy se recuerda como una locura y su utilidad para el arte de hoy es mero abono. Pero no quedó tan sólo en eso, además quedaron diversas aportaciones a las teorías para la enseñanza y comprensión del arte que serán puestas en práctica en las escuelas de arte y que repercutieron en una nueva manera de concebir la pintura y el arte en general.

a) *Synthesis*: la teoría artística de Fenollosa y Dow.

Una de ellas nacería de la mano de dos de los mejores difusores del Japón en América, Fenollosa y Dow, con aportaciones paralelas de otros personajes que hemos visto. Este tipo de acercamiento también se intentó en otros países. En Francia, por ejemplo, el ambiente japonista se inclinó también hacia una renovación de la enseñanza artística, siendo su principal valedor Felix Regamey con su libro, escrito tras sus estancias en Japón, *Le dessin et son enseignement a les écoles de Tokio* (1902). Este libro, y sus deslabazados seguidores,

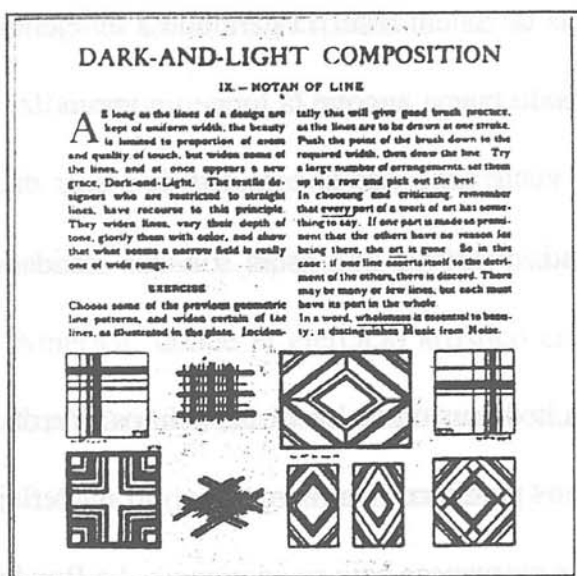
sin embargo no consiguieron trascender el fenómeno de la moda japonista, siendo por ello por lo que no logró instalarse en las academias de arte con la profundidad con que esta renovación lo hiciera en América.

De toda aquella locura japonista, muchas veces frívola, Fenellosa y Dow supieron sacar unas conclusiones plenamente válidas y practicables en la educación artística, como se ha demostrado al pasar los años. Fenellosa ya estuvo preocupado por este tema e investigó, comisionado por el gobierno japonés, junto a Okakura Kakuzo. Pero fue en Estados Unidos donde su experiencia teórica, al fusionarse con la práctica de Dow, daría sus frutos.

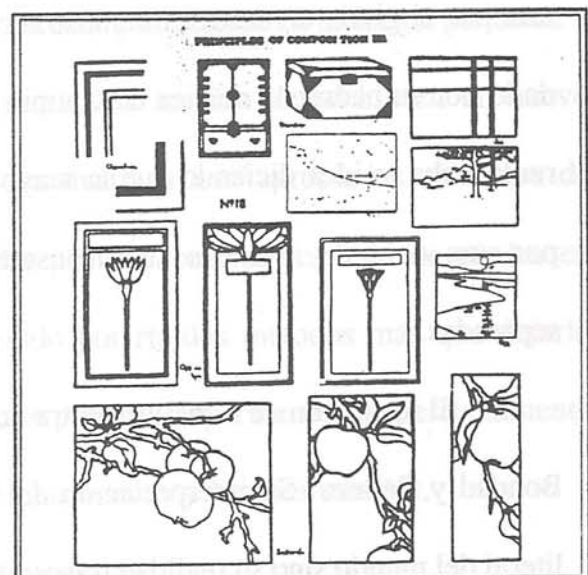
Como vimos la colaboración entre estos dos personajes se inició en el Museo de Bellas Artes de Boston, donde los dos estuvieron trabajando con idénticos afanes durante algún tiempo pero sin conocerse. Esto fue así hasta el día, ya mencionado, en que Dow fue a buscar a Fenellosa para que le enseñase libros de ilustraciones japonesas.

Dow estaba relacionado con los aspectos creativos del arte, tanto para sí mismo como para enseñarlo a otros. Abrió una academia en Boston para difundir una visión amplia del arte. Muy amigo de Fenellosa, pronunció conferencias y escribió junto a él muchas cosas sobre teoría del arte y educación artística. Durante el verano de 1895, la obra de los dos llamó la atención de Frederick B. Pratt, y les encargó a Fenellosa una conferencia y a Dow hacerse cargo de un curso del *Pratt Institute* en Brooklyn. Pero el régimen académico no le gustó a Dow y sólo aguantó un año. Después de una experiencia como preceptor en la *Art Student's League*, en 1904 Dow aceptó el cargo de director del departamento de Bellas Artes en el *Teacher's College* de la Universidad de Columbia (N.Y.). Mientras tanto, publicó el libro que le haría famoso en todos las escuelas de arte de los Estados Unidos, *Composition*, y que tuvo treinta ediciones entre 1899 y 1931.

Impreso sobre la cubierta y la primera página de *Composition* de Dow, la palabra "SYNTHESIS" en letras griegas, enmarcadas en una viñeta con un sencillo paisaje abajo, indican la dependencia y deuda del autor con Fenellosa. Como su colega, atraía la atención sobre las fuentes pictóricas japonesas para aclarar sus principios. Para él los elementos de composición son tres: la línea, la disposición de luces y sombras y el color. Para trabajar la línea Dow prefería pinceles japoneses, barra de tinta y papel de barba, frente a los medios occidentales del lápiz, carboncillo o plumilla. El pincel se debería mantener perpendicular al papel para lograr una manipulación más libre, como en Extremo Oriente. Para la disposición de luces y sombras, Dow introduce la palabra japonesa *Nôtan*, que prefiere a la italiana *chiaroscuro* o las expresiones inglesas *shading* o *spotting* porque el término japonés conlleva la idea de construcción de una armonía abstracta más que efectos luminosos sobre los objetos. Las dimensiones del tercer elemento, el color, viene dada, como la línea por la intensidad y el "nôtan de color", lo que se suele llamar, el valor.



Ilustr. 22. A. W. Dow. *Composition*, 1899, p.36.



Ilustr. 23. A.W. Dow. *Composition*, 1899, p.25.

Fenellosa y Dow deploraban del estricto realismo que inundaba al arte americano a finales del siglo XIX. Fenellosa hacía responsable de ello en gran parte, al crítico británico John Ruskin, y utilizando un argumento muy de su estilo, le atacaba diciendo: "¿Dios creó sólo el mundo material?, ¿no creó también el alma humana?"⁶⁵. El americano creía que la representación visual en pintura estaba limitada al nivel de un texto científico, por lo que proponía que debía levantarse a las más altas poesías y de este modo nutrir al alma, siendo éste un concepto que se iniciaba a mediados de los 90. Decía que así como la arquitectura, el arte de construir, no sigue los modelos de la naturaleza, la pintura y la escultura no debería estar sujeta a ser un mero reflejo de las cosas vistas. Fenellosa también desvelaba otras trampas intelectuales que atenazaban a los espectadores del arte. Una era que el arte debería tener algún uso práctico. A esto respondía que la utilidad es una propiedad de los oficios artísticos y que las bellas artes iban más allá, ya que no tienen otro uso que el uso artístico. También veía que otra concepción equivocada estaba en considerar el mérito de la obra de arte por el grado de destreza demostrado. El esteta de Salem recurría para ello a un ejemplo dado por su padre: la música de Chopin sigue siendo buena aunque la toque un aprendiz. Y remachaba la idea diciendo que la mayoría de la gente confunde la cantidad de placer dado por una obra de arte con su intrínseca dignidad, y señala que estas son dos entidades separadas.

El idealismo de Fenellosa entra también en la discusión de los tres absolutos: Verdad, Bondad y Belleza. Su interpretación del primero es platónico. La Verdad es, no un reflejo literal del mundo sino su realidad trascendental, que permanece bajo su apariencia. La Bondad es un ideal ético que es un estado de felicidad. El tercero, la Belleza, es el ser realizado ahora

⁶⁵ Ernest Fenellosa, "The Nature of Fine Art", *The Lotos*, Marzo, 1896, p. 673.

y que toma los beneficios de las otras dos: es el ideal estético; siendo el gozo que imparte la experiencia suprema que se puede lograr en esta vida. Pero ese ideal estético tan sólo se había logrado tres veces en la historia del hombre alcanzando este alto nivel de Belleza: "El primero fue cinco siglos antes de Cristo en Atenas; el segundo, doce siglos después de Cristo en Hang-Chow; el tercero, quince siglos después de Cristo en Florencia y Venecia"⁶⁶. El mundo occidental ha ido imitando al primer y al tercer momento. "Con nosotros los viejos standards han muerto, y yacen como momias en los museos"; y advierte de que la búsqueda de inspiración fresca se debe centrar en el segundo momento de florecimiento: la China de la dinastía Sung. Esta fuente remediaría los errores corrientes por aquel entonces en el arte occidental, que era demasiado analítico, descoyuntado y separado de los dos elementos que componen el tema: la materia y la forma. En el Extremo Oriente, por un lado, aunque el arte del siglo XIX fuera inferior a lo que había sido antaño, se mantienen los principios dinámicos del gran periodo. Ernest Fenellosa resumía la esencia de la pintura Sung como "una perfecta unión en términos de igualdad entre la belleza en el tema y la belleza en la forma pictórica". El llamaba a esto "Síntesis, porque cada parte y relación ha sido absorbida en un nuevo producto orgánico sin sobrar nada"⁶⁷. La tesis iba ilustrada con apropiados ejemplos de pintura china y japonesa, y Fenellosa amonestaba por un completo cambio de táctica en América, donde el ejercicio artístico era constreñido por rígidos métodos más que dejarlo explayarse a través de lo vital. Aunque su vehículo de persuasión permanecía superficialmente ruskiano, los conceptos inherentes a Fenellosa abrían nuevos y limpios canales.

⁶⁶ Fenellosa, "The Significance of Oriental Art", *The Knight Errant*, vol.I, 1892, p.65.

⁶⁷ Ibid. p.66.

b) Repercusiones de la teoría artística de Fenollosa y Dow.

Como hemos visto los escritos de Fenollosa, que ilustran su experiencia personal en el Extremo Oriente, son responsables en buena medida de la apreciación occidental del arte en América. Previamente el interés de los artistas occidentales por el arte indio, chino y japonés estuvo centrado en su atractivo exótico y su uso decorativo, o implicado con la explotación de las cualidades formales de las estampas populares. Fenollosa dejó la vía abierta para un encuentro más fructífero por su implicación con el "gran arte", no solo de Japón sino también de China. Situaba la obras de arte dentro del contexto de la metafísica y estética de sus culturas, con ello revelaba el profundo significado que ellas conllevaban. Su obra puso a la cabeza a América sobre Europa en la comprensión del arte oriental, haciéndolo un lugar idóneo para la fusión de las tendencias Oriental y Occidental, una fusión que él mismo predijo.

Los aspectos de la estética del lejano Oriente que Fenollosa enfatiza en sus escritos pudieran haber provocado la atracción hacia ésta de los artistas modernos. Explicitó, por ejemplo, la abstracción del arte japonés. "Los japoneses -dijo en una conferencia en 1892 en Boston- podrían ver una pintura tanto del derecho como del revés, ya que lo que él admira es la belleza de línea y color en la obra, más que (...) la mera representación de la naturaleza"⁶⁸

El crítico de arte Caffin, que estaba familiarizado con las enseñanzas de Arthur Dow, se hace eco de esta visión del arte japonés cuando escribe: "Si la pintura está para mantener una posesión en la inteligencia y en la imaginación, como hace la música y probablemente la poesía, y para aumentar el contacto con las crecientes necesidades de la humanidad, debe

⁶⁸. Cit. por L.W. Chisolm, op. cit., p.94.

encontrarse algún otro motivo fundamental que la apariencia del mundo.... debe tomar algo de cualidad, que es la esencia de la música -lo abstracto. He aquí que ello puede aprenderse del ideal oriental, como lo ejemplifica el arte japonés".⁶⁹

Al papel de la *espontaneidad*, cualidad muy desarrollada en la pintura del Extremo Oriente, se le presta una especial atención en la estética de Fenellosa. Sentía que los estudiantes de arte debían ser animados desde el principio a apreciar las obras de arte creativas y originales, en vez de ir poco a poco permitiéndosele la espontaneidad sólo después de haber demostrado que se había superado el proceso de copia. Fenellosa también enfatizaba la *linealidad*, otro factor que, como la espontaneidad, fue una importante prueba para ciertas tendencias posteriores del arte americano en las que las ideas orientales jugaron un importante papel. Sus escritos ejercieron una seria influencia sobre estas tendencias. Ezra Pound, influido también por las ideas de Fenellosa, comenta sobre su papel como pionero: "Su mente estaba constantemente llena de paralelismos y comparaciones entre el arte de Oriente y Occidente... el esperaba un Renacimiento Americano... En su búsqueda por el arte desconocido, Fenellosa, llevado por motivos desconocidos y principios irreconocibles en Occidente, estaba preparado para seguir muchos modos de pensamiento surgidos de las nuevas tendencias en la pintura y la poesía occidental... Fue un avanzado sin saberlo y sin ser reconocido como tal".⁷⁰ Esta declaración, hecha en 1916, ha llegado a ser aún más verdadera a la luz de las posteriores evoluciones del arte americano.

Hay al menos algunas evidencias comprobables que apoyan la idea de que los artistas americanos de las siguientes generaciones tuvieron conocimiento de las teorías de Fenellosa,

⁶⁹ En *Camera Work*, n°13, enero 1906.

⁷⁰ Cit. por Van Wyck Brooks, *Fenellosa and his circle*, New York, 1962, p.68.

y fueron afectados por ellas. Su estudio *Epochs of Chinese and Japanese Art* sobresale como la mejor entre las primeras introducciones a la pintura del Extremo Oriente, y podría ser natural por otra parte, que los artistas se fijaran en él cuando buscaron información sobre el arte de otras culturas. Reinhardt, por ejemplo, lo incluyó en una lista de libros a leer por sus estudiantes en el Brooklyn College. Morris Graves leyó esta obra⁷¹, como lo hizo también Max Weber, a la que calificaba como un hito en su educación artística.⁷² Stamos también conocía *Epochs*... y podemos afirmar que fue una de sus herramientas para el desarrollo de su interés por la pintura del Extremo Oriente. El ensayo de Fenellosa, *The Chinese Character as a Medium in Poetry* también produjo gran impresión a Stamos quien pudo ver ligazones entre las ideas expresadas en él y el automatismo y gestos caligráficos del arte americano de su tiempo.⁷³ Entre otros artistas que tuvieron conocimiento de las ideas de Fenellosa están Tobey y MacDonald Wright.

Por su parte, los esfuerzos de Dow como educador artístico introdujeron las teorías de Fenellosa en la corriente de las enseñanzas artísticas americanas. En 1893 Dow había escrito sobre el tema *A note on Japanese Art and what the American Artist may learn therefrom* y en 1915 dirigió a la *American Federation of Arts* (dos años después de la *Armory Show*) un escrito en el que defendía la modernidad en arte y alineaba el arte oriental con ella como factores para un cambio en el arte americano: "Rechazo la persistencia del... academicismo en América y sinceramente espero que esta asociación no permitirá tener

⁷¹ Cfr. F.S. Wright, *Morris Graves*, Berkeley, Los Angeles, 1956, p.20.

⁷² Cfr. A. Werner en *Max Weber*, Rineholdt, New York, 1975, p.31.

⁷³ En orden a dar una perspectiva histórica a este aspecto sobre la caligrafía y la pintura moderna americana, en el capítulo siguiente haremos algunas puntualizaciones sobre el automatismo surrealista, que se ha solido ver como única fuente para los inicios de la pintura automática en la Escuela de Nueva York.

ninguna objeción a los nuevos cursos académicos propuestos. El arte japonés ha hecho mucho para romper los lazos de esta tiranía, en el futuro el arte chino hará más, y nos ofrecerá para el arte moderno una mayor liberación."⁷⁴

Durante sus treinta años de enseñanza, Arthur Dow convenció a una generación de artistas y de profesores de arte a la palabra clave: "síntesis". Uno de los mejor conocidos entre otros es Max Weber, que fue estudiante con él en el *Pratt Institute* en 1898. El acercamiento liberado de la imaginación de Weber desde la norma naturalista le preparó para comprender las pinturas de Cezanne y Matisse que iba a encontrar en París. El impacto de estos post-impresionistas está implícito en su obra, pero en los años 40, Max Weber testificó que todavía seguía "los principios de Dow"⁷⁵.

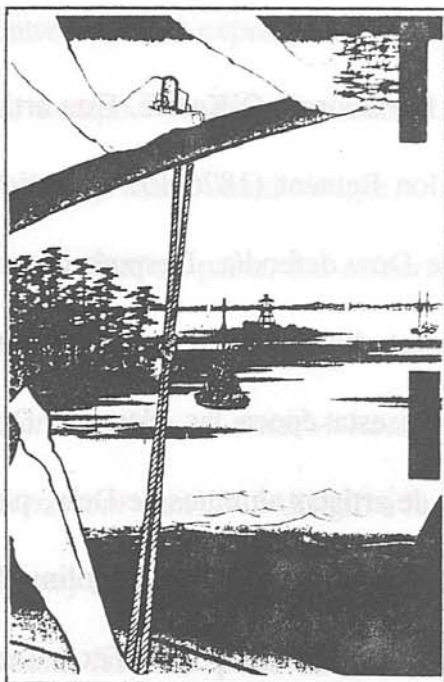
Otra estudiante que se haría un nombre en las artes fue Georgia O'Keeffe. Esta artista escuchó hablar de Dow por primera vez a su maestro Alon Bement (1876-1954), antiguo alumno de éste, que aplicaba en su obra los principios que Dow defendía. Después durante los años 1914-15 y 1916 se trasladó a Nueva York, donde estudió con Dow en el *Teacher's College* de la Universidad de Columbia en 1914. Durante esta época las ideas de Dow influyeron mucho en su obra. O'Keeffe se unió a un grupo de artistas alumnos de Dow, para ir a difundir la nueva doctrina por el país. Sus enseñanzas se difundieron por Carolina del Sur, Virginia y Texas, donde llegó a ser jefe del departamento de arte de la *West Texas State Normal College*. A los pocos años volvió a Nueva York. La simplicidad de sus pinturas sugiere una fusión de los modelos orientales con la grandeza de la región en la que ella hizo

⁷⁴ Cit. por Chisolm, op. cit., p.239.

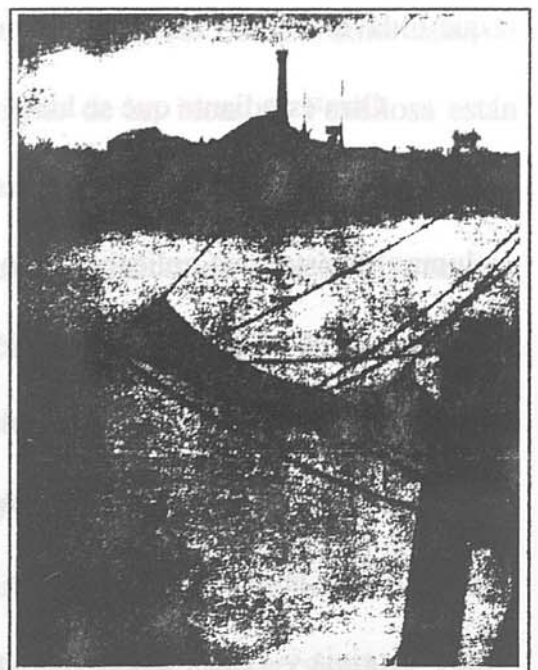
⁷⁵ Lloyd Goodrich, *Max Weber*, Nueva York, 1949, p.8.

sus primeras obras importantes, pero siguiendo en su estilo tan personal.⁷⁶ Sus primeros experimentos con pincel lineal y monocromo aparecen como un eco de parecidas cualidades a la estética del Lejano Oriente, y un aprecio por el arte chino ha sido declarado por la artista.

El fotógrafo Alvin Langdon Coburn, otro estudiante de Dow, enfatiza las cualidades orientales que aprendió en las clases de Dow: "Aprendí muchas cosas en esa escuela, entre ellas una apreciación de que oriente tenía mucho que ofrecer en términos de simplicidad e inmediatez en la composición. ...éste trasfondo oriental ha influido y beneficiado a muchos; estoy profundamente agradecido a Arthur Dow"⁷⁷.



Ilustr. 24. Hiroshige. De la serie de Cien vistas famosas del Edo, 1857.



Ilustr. 25. A. L. Coburn. Fotografía n° X de la serie London, 1909.

Más allá de los contactos personales con Dow y de la difusión de sus principios por

⁷⁶ Cfr. Lisa Mintz Messinger, *Georgia O'Keeffe*, Thames and Hudson and Metropolitan Museum of Art. Nueva York, 1989, pp.7-11.

⁷⁷ Cit. por M. W. Martin, op. cit., p.164.

sus discípulos, está la gran orbita de influencia que supuso su libro *Composition*, desde el año final del siglo XIX, y del estudio de este texto en las escuelas y bibliotecas, llevando su mensaje a un incalculable número de personas, que encarnaron en alguna medida sus puntos de vista, influyendo en sus obras. El profesor de Tomlin en la High School, por tomar un ejemplo, estaba influido por Dow, y este fue un factor para la predisposición del artista en su adopción de un estilo caligráfico.

El sistema de Fenellosa y Dow promovió un acercamiento a los motivos más espontaneo y subjetivo al arte que el que había antes y, gracias a esto se logró una tremenda flexibilidad para la expresión personal, como se puede comprobar a través de la confrontación de la obra de los dos alumnos de Dow antes mencionados, Weber y O'Keeffe. Los límites de aplicación de estos principios van, desde un sombrío realismo a los extremos de la abstracción, aunque, como opina Lancaster, no implicaría a la abstracción no objetiva al no tener contenido que sintetizar: "Fenellosa y Dow habrían considerado el completo abandono de la referencia a la imagen igual de limitado que el estricto realismo; y si ellos comparaban lo último a un literal texto científico, entonces el primero sería un inconexo conjunto de palabras; uno carecería de arte porque hablaba demasiado bruscamente, sin arte, y el otro carecería de algo comprensible que decir."⁷⁸

Otro de los efectos de Fenellosa en el arte americano se sintió también a través del impacto de las colecciones de arte oriental que ayudó a reunir, ya que dieron a los artistas americanos acceso a las mejores colecciones de Occidente. En 1890 fue nombrado como primer conservador de la colección japonesa del Museo de Bellas Artes de Boston, siendo compradas muchas de las piezas directamente por él en Asia. Entre los artistas a los que les

⁷⁸ Lancaster, "Synthesis: the Artistic Theory of Fenellosa and Dow", *Art Journal*, vol.28, n.3, primavera, 1969, p. 287.

fue útil esta colección se pueden mencionar a Morris Graves, que hizo un viaje expresamente a Boston para visitarla a finales de los años cuarenta. Para John McLaughlin la colección bostoniana jugó un papel decisivo:

"Para mi la diferencia esencial entre el arte japonés y el de Occidente se me hizo patente hace algunos años cuando frecuentaba el Museo de Bellas Artes de Boston. No pude resistir hacer comparaciones entre las soberbias obras de los maestros japoneses y las de los occidentales"⁷⁹.

Ossorio recuerda de su época de estudiante en Harvard "la extraordinaria colección del Museo de Boston", y el surrealista Masson visitó ésta colección de arte oriental durante su exilio, a finales de 1942. El relata que había tenido dificultades para ver pinturas chinas en París, estando forzado a encontrarlas en ilustraciones de libros alemanes y escandinavos. Cuando consiguió verlas al natural en Boston fue un gran impacto para él, siendo la clave catalizadora de la fase "oriental" que posteriormente se desarrolló en su obra.⁸⁰

Fenellosa también colaboró en el desarrollo de la colección Freer, de gran repercusión desde que fue donada a la Smithsonian Institution en 1906. Tobey, Graves y Onslow-Ford están entre los artistas que hicieron uso de esta colección⁸¹, mientras Stamos la visitó en varias ocasiones durante la última mitad de los años cuarenta cuando su estilo empezaba a

⁷⁹ Nota manuscrita, John McLaughlin Papers, Archives of American Art, Washington.

⁸⁰ En "Une Peinture de l'Essentiel" (*Quadrum*, Mayo, 1956), Masson nota el vigor del Museo en las pinturas de la dinastía Sung, y cita una nota que escribió al salir del museo que indica los aspectos que más le habían impresionado: "La ligne la plus belle sera interrompue - s'évanouira- de préférence au leurre d'un remplissage destiné à se concilier un trop facile contemplateur. L'esprit du peintre: la forme même Eternité de l'éphémère. La brise qui tremble à la pointe d'une feuille, c'est notre vie".

⁸¹ Cfr. D.J. Clarke, *The Influence of Oriental Thought on Postwar American Painting and Sculpture*, Garland Publishing, Nueva York y Londres, 1988, p. 30.

cristalizarse.⁸²

c) Otros desarrollos teóricos del orientalismo artístico americano.

Paralelamente a la labor teórica de Fenollosa y Dow hubo otros personajes que se sumaron a ampliar esta vía orientalista de una nueva estética genuinamente americana. Uno de ellos sería el ya mencionado Denman Waldo Ross, patrono del Museo de Bellas Artes de Boston y amigo de Fenollosa y Dow. Su aportación se configuró con la teoría del *Diseño Puro*, desarrollado en su texto básico, *A Theory of Pure Design; Harmony, Balance, Rhythm*, sobre el que después fue desarrollando aspectos particulares mediante conferencias y artículos, en donde se nota una dirección ruskiniana en sus planteamientos, despegándose, por tanto, de la original vía de Fenollosa (de la que era en gran medida deudor) y tendiendo a enfocar los problemas bajo la óptica mucho más británica del *Art & Crafts*.⁸³

Otro personaje del que también hemos hablado y cuya proyección fue mayor por estar emparentado intelectualmente con los grandes filósofos e historiadores del arte europeos (Pater, Fiedler, Hildebrand, Morelli, Lipps) fue Bernard Berenson. Sin embargo, su influencia fue mucho más matizada pues, más bien establecía una relación de las estéticas orientales con las producciones artísticas occidentales del renacimiento o viceversa; muy historicista, casi apartada de la creación contemporánea, y por tanto incapaz de ejercer una influencia inmediata en los artistas de su época. Pero esto no debe llevar a pensar que su labor quede estéril, pues sirvió para los estudiantes y los críticos del arte que entonces se

⁸² Cfr. Barbara Cavaliere, "Theodoros Stamos in Perspective", *Arts*, diciembre, 1977, p.110.

⁸³ Un ejemplo de esto sería la conferencia, posteriormente editada, en la Escuela de Diseño de Rhode Island en 1903 con el título, *Design: Its Importance in Life*. Para más información sobre Ross, vid. M. W. Martin, op. cit.

estaban formando y que dada la gran popularidad de Berenson con toda seguridad les llegaron sus afirmaciones sobre el arte italiano y sus relaciones estéticas con las de los orientales, sembrando con ello la idea de un *gran arte* universal.

John La Farge fue también, como apuntamos, aparte de brillante pintor, crítico y estéta. Sus textos muy centrados en las cualidades técnicas que permiten las sensaciones que se perciben en las obras del arte de Extremo Oriente, aunque no excesivamente leídos por los artistas del siglo XX, sin embargo fueron difundidos en palestras de tanta relevancia como la del Metropolitan Museum de Nueva York.⁸⁴

Otros autores que supusieron otros desarrollos teóricos válidos para los inicios del nuevo arte americano fueron Willard Huntington Wright y Leo Stein. Ambos hermanos de relevantes personajes en el mundo del arte, Stanton MacDonald Wright y Gertrude Stein, respectivamente.

Willard Huntington Wright escribió los libros *Modern Painting. Its Tendency and Meaning* y *The Creative Will*, ambos publicados en Nueva York durante la Primera Guerra Mundial en 1915 y 1916 respectivamente, y que representan un remarcable hito, *avant la lettre*, de las estéticas que se desarrollarían posteriormente en Europa y América, pudiéndose ver como la contrapartida americana a los escritos de los europeos Bell y Fry. Es asombroso el gran paralelismo con los principios de Fenollosa-Dow-Ross; en su exposición se mantenían como recreados y perfectamente asimilables por los pintores de su época, tales como su hermano Stanton y su compañero en el *sincromismo*, Morgan Russell. Estos, emparentados directamente con el orfismo y en general con la vanguardia parisiense, ejemplifican la perfecta identidad entre la estética propuesta por los teóricos bostonianos y las nuevas

⁸⁴ John La Farge, *Considerations on Painting: Lectures given in the year 1893 at the Metropolitan Museum of Art*, Kennedy Galleries, Nueva York, 1969 (1ª ed. en 1895).

tendencias europeas.

Por su parte, Leo Stein, muy marcado por su esteticismo diletante y la absorbente personalidad de su hermana, tuvo poca repercusión. Pero ello no es óbice para que dejemos de remarcar la publicación de su libro *Appreciation: Painting, Poetry and Prose*.⁸⁵ Este libro tardío es como el resumen de la formación estética y su desarrollo de uno de los personajes más presentes en la apreciación del arte que iba surgiendo entre las vanguardias. La familia Stein estuvo muy relacionada con el mundo artístico y en especial con Berenson. Se cuenta que éste fue el que impulsó a Leo a prestar atención a Cézanne, y que esto fue lo que le llevó, tanto a él como a su hermana, a valorar posteriormente a Picasso y Matisse. Su relación con los contenidos aportados por Fenollosa y Dow son patentes en algunos fragmentos de su libro. Así dirá: "El arte es composición, y la vida de la composición es el ritmo. El ritmo es movimiento, y donde no hay movimiento ha de parecer como si lo hubiera."⁸⁶

Otro divulgador de los ideales del arte japonés fue Henry P. Bowie de Baltimore. Como Henry Adams, fue a Japón cuando murió su esposa en 1893. Desde entonces hasta su propia muerte en 1920 pasó mucho tiempo en Japón. Allí se inició en el estilo del *Ukiyo-e* con Kyosai, escribió un libro sobre el jardín japonés y se casó con una japonesa. Bowie fue el único pintor extranjero de su época que fue galardonado en las exposiciones nacionales por encima de artistas nativos trabajando en la tradición clásica, y es probablemente un ejemplar único entre los occidentales por su completa inmersión en la vida del cultivado y artístico Japón. Pero esto sería irrelevante de no haber volcado sus conocimientos en el libro titulado

⁸⁵ Nueva York, 1947.

⁸⁶ Leo Stein, op.cit., p.162.

On The Laws of Japanese Painting (1911), de gran difusión y que aún permanece como una referencia ineludible sobre la estética japonesa.

* John La Farge, *Considerations on Painting*, The Metropolitan Museum of Art, New York, 1911.

Capítulo seis

EL ORIENTALISMO EN ESTADOS UNIDOS DURANTE EL SIGLO XX

BASES PARA UNA VANGUARDIA AMERICANA

FUSION Y CONFIRMACION DE LAS FUENTES ORIENTALES

1. La vanguardia americana: concomitancias con Oriente.

a) Orientalismo entre los primeros vanguardistas americanos.

Uno de los problemas del siglo XIX más complicados que heredaron los pintores de Estados Unidos, y del que no se despegaron hasta el éxito de su primera generación internacional de artistas, fue la relativa indiferencia de la sociedad americana sobre su existencia. Este problema llevó a que hubo durante mucho tiempo amplias regiones geográficas en los Estados Unidos en las que no podía encontrarse ni un pintor ni un escultor vivo, y mucho menos un museo. Una de las razones de que esto ocurriera era que el artista, que nacía en un medio cultural estéril, solía marcharse, en cuanto le era posible, a una metrópolis, preferiblemente a Nueva York. Sin embargo, incluso allí, la experiencia del pintor o escultor se teñía de una falta de confianza en la importancia de las artes plásticas. Los americanos habían valorado siempre al artista por su papel funcional y raramente por su espiritualidad imaginativa. Aunque siempre hubo en Estados Unidos un pequeño grupo de mecenas ilustrados, su formación no llegaba tan lejos como para honrar la imaginación del pintor por encima de todo. Hasta la Segunda Guerra Mundial, la mayoría de los ricos mecenas consideraban al pintor y al escultor como ornamentos de la cultura, básicamente sin importancia. La opción casi siempre consistía en ser un artesano respetuoso, un educado cortesano o un paria. La frustración de los artistas americanos serios puede atribuirse, en

parte, al fundamental anti-intelectualismo de la cultura puritana, por un lado, y en parte a la desconfianza de las clases altas hacia el trabajador manual. "Si el pintor americano se sentía aislado no sólo se sentía aislado del público en general, sino también del sector del público conocido como la *intelligentsia*, y eso era una circunstancia peculiar de los Estados Unidos".¹

Para ese íntimo calvario artístico la Armory Show representó el primer momento de consuelo, ya que al encontrarse con las vanguardias europeas el arte norteamericano se confirmó en sus propósitos. Esta exposición significó un tremendo golpe para América y también una revelación. Lo que se conoce vulgarmente como Armory Show se refiere a la "Exhibition of Modern Art" organizada en febrero-marzo de 1913 en el cuartel del 69º Regimiento de Infantería, en la Lexington Avenue de Nueva York. Era la primera gran exposición de arte europeo y estadounidense que se organizaba en Estados Unidos. Aunque se pudieron contemplar obras de Ingres, Delacroix, Courbet, de los impresionistas, de Seurat, Puvis de Chavannes y Degas, los movimientos contemporáneos fueron los que atrajeron a las masas y provocaron las más enconadas reacciones.²

El arte estadounidense anterior al Armory Show sufría la falta de interés de las clases adineradas, que preferían la pintura académica, y, como la mayoría del público, pensaban que, académico o no, el único arte válido era el europeo. Sin embargo, en la historia social de la pintura americana hay amplia evidencia de actitudes contradictorias, y una de ellas es esta. Junto a este reconocimiento artístico de lo europeo hay un rechazo persistente de las

¹ Dore Ashton, *La Escuela de Nueva York*, Cátedra, Madrid, 1988, p.18, para lo anterior cfr. *ibid.* pp. 15-17.

² Sobre esta exposición vid. los estudios de Milton Brown, *The story of the Armory Show*. Hirshorn Foundation. Nueva York, 1963 y Lloyd Goodrich, *Pioneers of Modern Art in America: the decade of the Armory Show, 1910-1920*. Praeger. Nueva York. 1963.



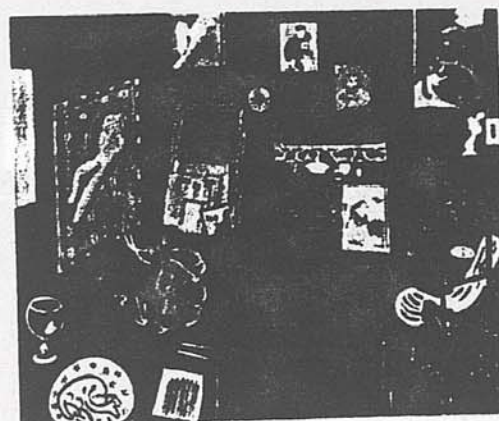
John Sloan, Domingo, mujeres secándose el pelo, 1912.



Charles Sheeler, Crisantemos, 1912.



William Glackens, Grupo familiar, 1911.



Henry Matisse, El estudio rojo, 1911.



Marcel Duchamp, Desnudo bajando una escalera, nº2, 1912.



Wassily Kandinsky, Improvisación, nº27, 1912.

Artistas americanos y europeos participantes en la Armory Show.

sofisticadas importaciones de Europa considerándolas, en cierto modo, como menos viriles de lo que podía ser la obra del pionero americano. Las dos tendencias recurrentes estuvieron representadas por un lado por los realistas, que trataban de la crudeza de Estados Unidos en sus propios términos y por otro, por los románticos, que, gracias en gran parte a la resuelta indiferencia de su sociedad, se proyectaban constantemente hacia las incertidumbres de la existencia física y espiritual.³ Contra esa incongruencia y apostando por lo auténtico de la pintura, independientemente de su procedencia, quisieron luchar en 1908 ocho jóvenes pintores. El surgimiento de esta actitud fue posible, como señala Ashton, por el ejemplo de los maestros americanos más rebeldes: Eakins, Homer y Ryder. Estos pintores del siglo pasado tampoco eran reconocidos socialmente todavía, pero sin embargo fueron los modelos que influyeron en los jóvenes pintores del cambio de siglo para realizar su propia rebelión. Como opina Tuchman, "entre (los días de) Emerson y los de los pioneros de la pintura americana de los años 10 sólo Ryder interviene como un pintor sólido que poseía una resonante visión que nunca fue ni ilustrativa ni fácil."⁴ Su rebelión se dirigía contra las hipocresías de los decorosos académicos, interesados en el realismo. La otra rebelión -contra el aislacionismo espiritual de los Estados Unidos- ocurrió simultáneamente y culminó en la Armory Show.⁵ Este grupo estaba compuesto, entre otros, por Maurice Prendergast y Ernest Lawson, influidos por el impresionismo, Arthur B. Davies, de inspiración simbolista, y William Glakens, pintor de género e ilustrador. Su portavoz era Robert Henri, retratista y

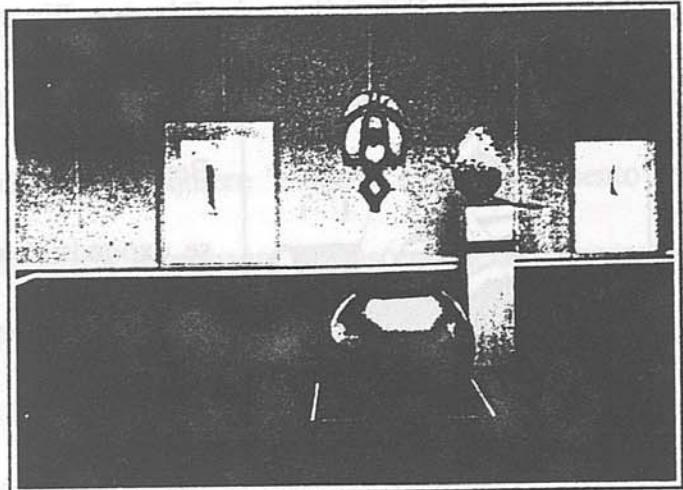
³ Cfr. Dore Ashton, op.cit., pp.21-23.

⁴ M. Tuchman, op.cit., pp.42-43.

⁵ En la revuelta contra el realismo, Dore Ashton ha visto implícita la lucha por resistirse a la cultura de masas. "Por cada uno de sus predecesores que había aceptado el industrialismo, había ahora un antagonista." Cfr. Ashton, op.cit., p.24.

paisajista apreciado principalmente como pedagogo. El *Grupo de los Ocho* acogió a los primeros pintores norteamericanos interesados por los temas cotidianos de su país. Estos "apostoles de la fealdad", como se les vino a denominar, creían en la "significación poética y pictórica del metropolitano aéreo y el rascacielos, las masas y los suburbios". Su naturalismo radical, sin concesiones, y su gusto por "lo trivial e inmediato", hicieron que se les conociera con el nombre de *Ash-can-School* (Escuela del cubo de basura).⁶ Otra muestra de sus afanes renovadores fue el que cinco años más tarde estos artistas se contaran entre los organizadores de la Armory Show.⁷

El fotógrafo Alfred Stieglitz⁸ será otro de los protagonistas que desempeñó un papel esencial en la entrada del arte europeo en los Estados Unidos. Sus esfuerzos coincidieron con los del *Grupo de los Ocho* en cuanto que todos intentaban provocar la ruptura con el academicismo y abrir nuevas vías. Stieglitz inició



Ilustr. 1. Aspecto de la exposición de Picasso, Braque y Arte Negro en la Galería 291, 1914.

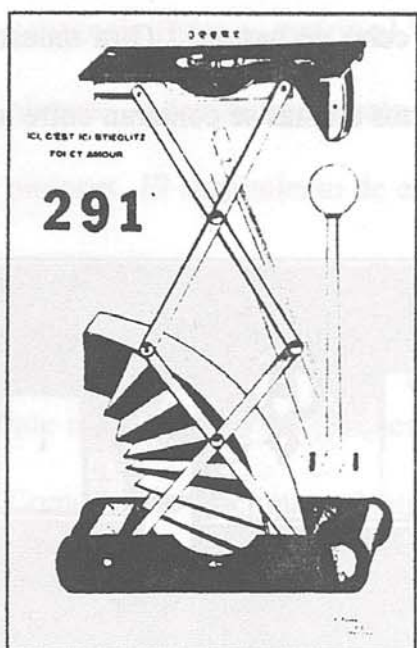
su papel de difusor del nuevo arte através de la revista *Camera Work* (1903-1917) y

⁶ Esta tendencia era propia del grupo a la vez que participada por otros artistas ajenos al grupo (p.e. Weber), a pesar de lo que nos recuerda al futurismo de Marinetti. De hecho en Europa se veía a América como el país del Futuro. Vid. D. Ricciuti, "The revolution in urban transport: Max Weber and Italian Futurism", *The American Art Journal*, vol.XVI, invierno, 1984.

⁷ Vid. Constance Schwartz, *The shock of modernism in America: The Eight and artists of the Armory Show*. Nassau County Museum of Fine Art. Nueva York. 1984.

⁸ Una breve biografía en castellano de este personaje se puede encontrar en el catálogo *Alfred Stieglitz*, Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 1984 y en inglés Dorothy Norman, *Alfred Stieglitz: An American Seer*, Aperture Books, Nueva York, 1982.

posteriormente con la galería situada en el 291 de la Quinta Avenida neoyorquina. Stieglitz a través de estos instrumentos, y de otros similares que fue desarrollando progresivamente, combinó un conjunto de personajes de lo más relevante que fueron pasando por sus publicaciones y sus exposiciones, que establecerían un primer puente entre América y el vanguardismo europeo.



Ilustr. 2. Portada de la revista "291", Nueva York, 1915.

Como fotógrafo que era, su revista empezó presentando las mejores fotografías americanas, pero después (desde 1908), les dió cabida a dibujos de Rodin, Matisse, Marin, Cézanne, Picasso, Kandinsky, Picabia, Hartley, Nadelman y otros, junto con textos de escritores de la talla de George Bernard Shaw, Oscar Wilde y Gertrude Stein. En su galería se expondrían obras de estos artistas junto con valores ya consagrados como Toulouse-Lautrec o el *douanier* Rousseau; a pesar de ello, sus exposiciones obtuvieron un éxito popular más que dudoso. Sin embargo, la gente a la que atrajo conformó un grupo que se ha venido a denominar como el *círculo de Stieglitz*.⁹ La galería era un lugar de reunión al que acudían todos los que se declaraban a favor del cambio en el campo del arte, y que luego soportaron el golpe que había de suponer el *Desnudo bajando una escalera* de Duchamp, expuesto en el Armory Show. En 1910 Stieglitz empezó a formar una selección de artistas a la que llamaba "Younger American Painters". Alfred Maurer, Georgia O'Keeffe, John Marin, Arthur Dove, Charles Demuth, Marsden Hartley, Joseph Stella y Max Weber exponían regularmente en su galería,

⁹ Un estudio completo sobre este particular se puede hallar en William Innes Homer, *Alfred Stieglitz and the American Avant-Garde*, Nueva York Graphic Society, Boston, 1977.

al igual que MacDonald Wright y Abraham Walkowitz. Pero la lista de los personajes que rodean a Stieglitz no se acaba con los pintores. También había fotógrafos, escritores, críticos de arte, poetas, que son el contrapunto y contexto cultural en el que se movían. J.M. Bonet en un nostálgico recorrido por el Nueva York de Stieglitz, lo define telegráficamente: "Whistler, el impresionismo, el simbolismo, Japón: obviamente, todo esto contribuye a su formación."¹⁰ Y esta formación no provendrá de una fuente única, sino múltiple. "Mabel Dodge, la aristócrata de Buffalo, amiga de Gertrude Stein desde los tiempos de Villa Curiona. Clarence H. White, sutil testigo de blancuras. Paul B. Haviland, hombre de negocios, heredero de una de las fábricas de porcelana de Limoges, fotógrafo de mujeres iluminadas por pálidas linternas japonesas en la sombra, y luego uno de los pilares de Dadá, Nueva York. Benjamin de Casseres, *vagabond*, rebelde que quiere "mofarse en todo momento de la existencia", poeta, periodista (...). Sadakichi Hartmann, de ascendencia japonesa y alemana, crítico simbolista de fotografía (...). El noruego John Nilsen Laurvik. El mexicano Torres Palomar, inventor del "kalograma". Los nombres mismos de estos personajes parecen hechos para el novelista. Sus destinos se pierden. Algunos naufragan en silencio. Varios se hacen teósofos, cambian de vida, se instalan en el Oeste".¹¹ Otros miembros más o menos implicados serán los mexicanos Marius de Zayas y Juan José Tablada, poeta interesado por la cultura oriental y la teosofía; la fiel secretaria de Stieglitz, Dorothy Norman y el vecino en el Shelton Hotel con curiosas ideas sobre la cuarta dimensión, Claude Bragdon.

Muchos de los artistas de la galería formarían parte de la representación americana en la Armory Show, destacándose como muy innovadores para el ambiente provinciano en el

¹⁰ Juan Manuel Bonet, "Paseos con Alfred Stieglitz. Nueva York Moderno", *El Europeo*, nº8, enero, 1989, p.47.

¹¹ *Ibid.*, p.50.

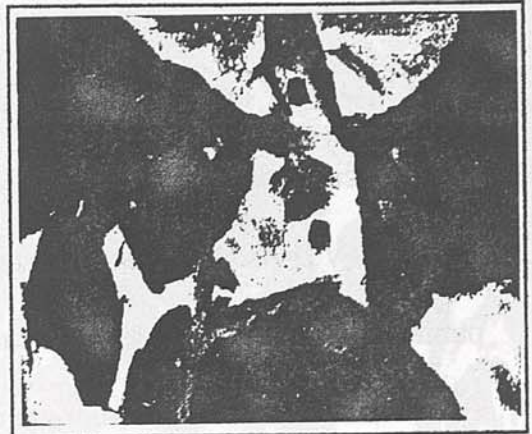
que se movían. Arthur Dove entró en contacto con el círculo de Stieglitz en 1909 donde entró en contacto con ideas idealistas y antimaterialistas, siendo un hito remarcable en su formación la lectura de *De lo espiritual en el arte* de Kandinsky en 1912. Por otra parte se percibe en Dove un vitalismo que vino de la mano de algunas lecturas de Henry Bergson y, como ya fue reconocido por sus contemporáneos, de Walt Whitman¹², reflejándose sobre todo en las series al pastel sobre los "Ten Commandments". En ellas se reflejan abstracciones orgánicas, que transmiten un sentido de la naturaleza como una fuerza animada. Pero mientras las pinturas de Dove antes de 1920 coinciden con su interés en el vitalismo, las obras posteriores a 1920 están directamente inspiradas por la teosofía y reflejan su interés en la astrología, la numerología y la cábala.¹³ Sus contactos con la cultura oriental se reforzaron en los años 1923-24, ya que, a parte de referencias orales de los miembros del círculo de Stieglitz implicados en tales intereses, conoció a una sobrina del fotógrafo, Elizabeth Davidson y a su marido, Donald, que eran vedantistas, y que le introdujeron en el conocimiento de las religiones místicas de Oriente. Los Davidson frecuentemente le mandaban libros sobre el hinduismo y le presentaron a Swami Nikhilanda. A partir de entonces toma un interés por la literatura ocultista y la teosofía reflejando en su obra la absorción de ciertos de estos contenidos esotéricos.

Los primeras obras abstractas de Dove son de a partir de 1910-11, siendo considerado, por tanto como el primer pintor abstracto del otro lado del Atlántico, a pesar de que se inspirara en la naturaleza y sin llegar nunca a la inobjetividad total. Este apego al referente

¹² Paul Rosenfeld escribió sobre sus primeras obras que "Dove inicia una especie de *Hojas de Hierba* a través del pigmento". Cit. por Eldredge, *The Spiritual in Art...*, op. cit., p.124.

¹³ Ver Sherrie Cohn "Arthur Dove and Theosophy" en *Arts*, septiembre 1983, pp.86-91. Más completa es su tesis "Arthur Dove: The impact of Science and Ocultism on His Modern American Art", Washington University, 1982.

natural para crear obras abstractas se debe achacar, como vimos, al peso del legado Fenollosiano y al magisterio de Dow, cosa que dota a sus evocaciones del paisaje norteamericano de una concepción lírica de la naturaleza que responde a una actitud orientalizada y espiritualista. En sus obras resuenan las enseñanzas de Dow: "No es incumbencia del pintor



Ilustr. 3. Arthur Dove. *Abstracción n°1*, 1910.



Ilustr. 4. Arthur Dove. *Naturaleza simbolizada, n°2*, 1911-12.

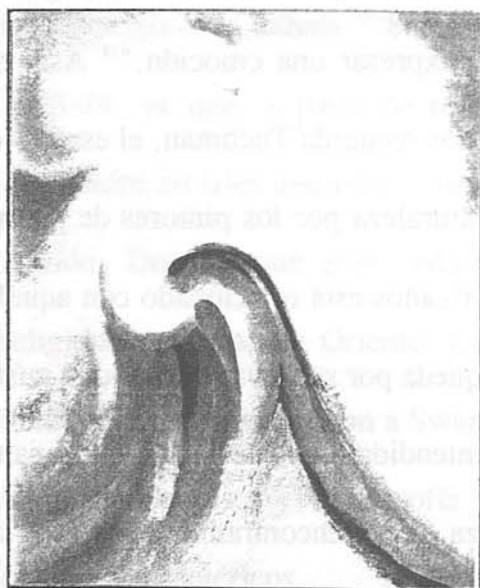
de paisajes representar meramente arboles, colinas y casas -sería topografía- sino expresar una emoción."¹⁴ Así, como nos recuerda Tuchman, el estudio de la naturaleza por los pintores de paisaje americanos está relacionado con aquella búsqueda por subrayar la cualidad mística entendida como residente en la naturaleza. Aquí encontramos el eco de las

ideas de Emerson firmemente arraigadas en esta apreciación americana de la naturaleza y en la manera de expresarla artísticamente. Emerson había dicho que "el hecho natural es un símbolo de otro hecho espiritual. Cada apariencia en la naturaleza corresponde a algún estado de la mente". Y después reiteraba que una "obra de arte es una abstracción o epítome del mundo"; "una hoja, un rayo de sol, un paisaje, el océano, crean una impresión análoga en

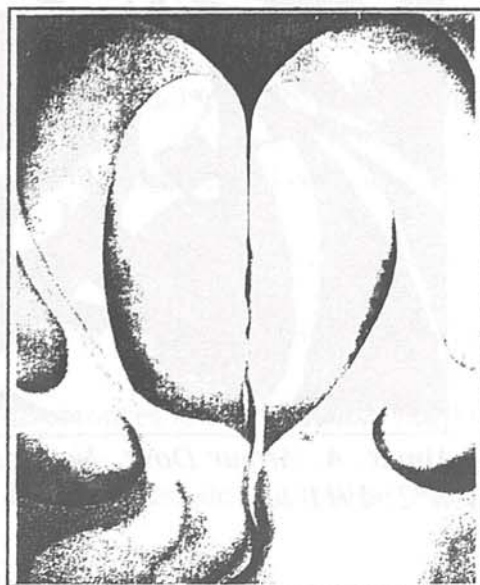
¹⁴ Arthur W. Dow, *Composition* (5ª ed.), Baker & Taylor, Nueva York, 1903, p.32.

la mente".¹⁵

Georgia O'Keeffe utiliza un lenguaje similar, pero dando en sus obras una gran importancia a los problemas de la luz. A esta pintora ya la vimos ligada a la estela dejada por Fenollosa y Dow. Además, al introducirse en el círculo de Stieglitz fue influida por los textos publicados en la revista de éste, *Camera Work*. Uno de ellos le influyó particularmente. Fue el de Max Weber de 1910 sobre la cuarta dimensión. Ella concibió la realización de pinturas abstractas en serie en 1918 (sus acuarelas son de 1916). *Blue Line I* (1918) y *Series I no.1* y *Series I no.8* (ambas de 1919) eran identificadas por la artista como parte de un grupo de obras tituladas con números más que por evocaciones paisajísticas.



Ilustr. 5. Georgia O'Keeffe. *Series I, nº1, 1919.*



Ilustr. 6. Georgia O'Keeffe. *Series I, nº8, 1919.*

Marsden Hartley, por su parte, desde joven tuvo interés por el misticismo (principalmente Richard Rolle) y leyó las obras de Emerson. En 1905 la casa de Walt Whitman le sirve como motivo de pintura. En 1909 pinta paisajes nocturnos y misteriosos

¹⁵ Ralph Waldo Emerson: *Selected Prose and Poetry*, ed. por Reginald L. Cook, Rinehart, San Francisco, 1969, p.13, citado por Tuchman, "Hidden Meanings..." en *The Spiritual in Art*, p.42.

influenciado por Albert Pinkham Ryder. Ya en 1912 lee *Cosmic Consciousness* (Conciencia Cósmica) de Richard M. Bucke y *The Supersensual Life* (La Vida Suprasensible) de J. Böhme. Entre 1912 y 1913 viaja por Europa (1912-1915) donde conoce la obra de Kandinsky y sus escritos, de los que servirá de puente para su pronta recepción en América, ya que manda



Ilustr. 7. Marsden Hartley. Retrato de Berlín, 1913.

copia a Stieglitz, además de interesantes cartas con sus impresiones y contactos. En 1913, en Berlín, conoce a Kandinsky y a partir de este momento establecerá unas relaciones artísticas con él que le marcarán fuertemente.¹⁶ Durante esta época adquiere, significativamente, dos esculturas de Buda y lee el Bhagavad Gita entre otros libros dedicados a la filosofía y temas ocultistas. Hartley es un ejemplo claro del recorrido hacia la concomitancia con Oriente a través de raíces plenamente occidentales. A lo largo de su recorrido intelectual pasa revista a la filosofía de la modernidad (Bergson, Santayana, James,...), a la literatura de lo oculto más o menos emparentada con la teosofía y la antroposofía (Meister Eckart, Rolle, Blavatsky,

¹⁶ El trabajo más completo a este respecto es Gail Levin, "Wassily Kandinsky and the American Avant-Garde, 1912-1950", Ph.D., Rutgers University, 1976. Nosotros hemos utilizado Patricia McDonell, "'Dictated by Life': Spirituality in the Art of Marsden Hartley and Wassily Kandinsky, 1910-1915", a la que sigue un apéndice con cartas de Hartley a Marc y Kandinsky, *Archives of American Art Journal*, vol.29, nº1-2, 1989, pp.27-34.

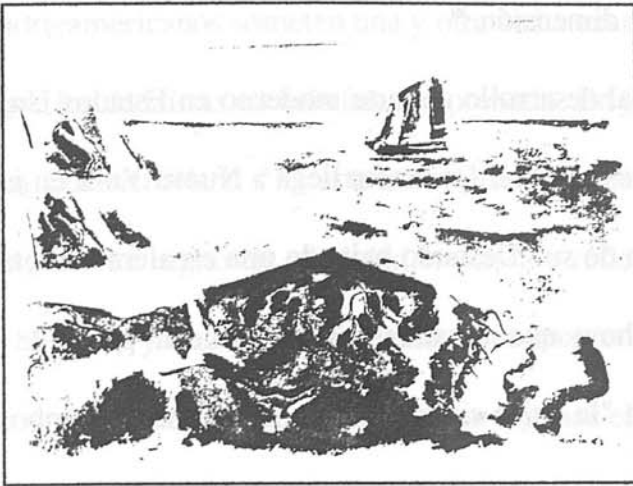
Steiner, Schuré,...) con algunas paradas en lo oriental, pero sin especiales énfasis.¹⁷ Estos intereses hicieron que fuera uno de los primeros en inspirarse en las obras de los nativos americanos, como por ejemplo para *Pintura n°48, Berlin* y en *Portrait of Berlin* (1913) en los que incluye además de signos teosóficos una figura de Buda. De todas estas fuentes era de donde sacaba la inspiración para realizar sus obras.

John Marin, que también se inspira en la naturaleza y, que al igual que Dove, vivió en París y expuso en el Salón de Otoño, muestra en sus acuarelas una gran delicadeza y sensibilidad. Sus vistas de Manhattan y Maine son luminosas y delicadas. "El verdadero artista a la fuerza debe ir de vez en cuando a las grandes formas elementales -cielo, mar, montañas, llanuras... en una especie de reencuentro con sí mismo, para recargar las baterías."¹⁸ Su acercamiento al paisaje está enraizado netamente en la tradición americana y la presencia de contenidos intelectuales de origen oriental en su obra es difícil de percibir. Sus inicios en la pintura, como señala Rowland, fueron como un "mediocre seguidor de la tradición de Whistler"; sin embargo, con su método de confrontación formalista y visual, compara su técnica pictórica ya de madurez con la de pintores chinos como Ying Yü-chien (S.XIII) o, como hace Bowie, con Kano Tsunenobu (S.XVII), con los que presenta un parentesco notable.¹⁹

¹⁷ "Voy por la vía del pragmatismo de James -con ligeros toques de Bergson- y directamente a través de los fragmentos de misticismo que he hallado en Böhme -Eckhart, Tauler- Suso - y el Bhagavad Gita". Carta de Hartley a Stieglitz, Febrero, 1913, Stieglitz Archives, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, New Haven, (Conn.). Cit. por Eldredge, *The Spiritual in Art...*, op. cit., p. 118.

¹⁸ John Marin, *The Selected Writings of John Marin*, ed. Dorothy Norman, Pelligrini & Cudahy, Nueva York, 1949, p.127.

¹⁹ Cfr. B. Rowland, *Art in East and West*, Harvard University Press, Cambridge, 1954, pp.96-100 y T. Bowie en el capítulo de su obra conjunta con otros, *East-West in Art*, Indiana University Press, Bloomington/Londres, 1966, p.39.

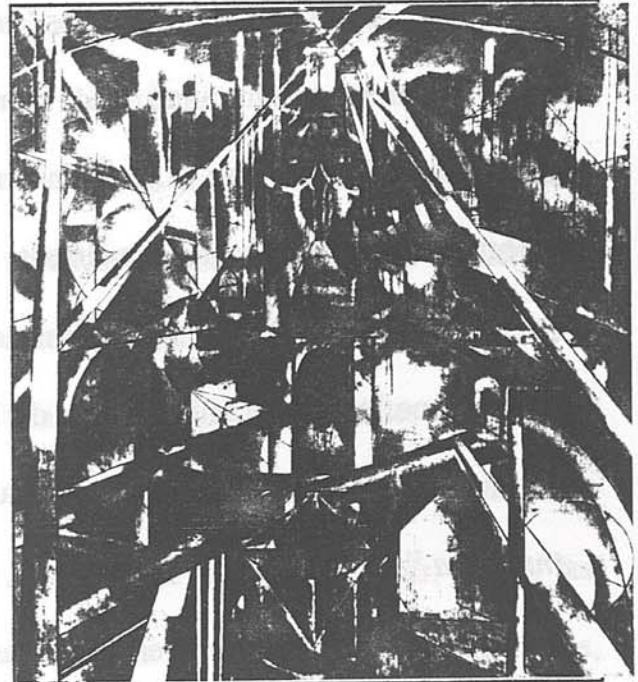


Ilustr. 8. John Marin. *Composed from My House*.



Ilustr. 9. Kano Tsunenobu. *Mar y montaña*.

Joseph Stella, de procedencia italiana, visitó la exposición de los futuristas en París y se interesó también por las investigaciones de los cubistas, pero la Armory Show fue lo que provocó su adhesión a la modernidad, como lo demuestra su "Battle of Lights. Coney Island" (1913), pintura de grandes dimensiones en la que la fragmentación de la imagen viene expresada con un movimiento desenfrenado, arabescos de ritmos dinámicos, colores vibrantes, etc.



Ilustr. 10. J. Stella. *El puente de Brooklyn*, 1917-18.

J. Stella abandonó más tarde este estilo sincompromiso para dedicar numerosas telas al "santuario de todos los esfuerzos realizados por la civilización norteamericana", el puente de Brooklyn. Este pintor junto con Max Weber estarían implicados más con la "americanización" del arte (en el sentido de América como meca de lo moderno por su industrialización) que les llevó a interesarse por aspectos más

relacionados con la matemática y la cuarta dimensión.²⁰

Otro de los factores que se unieron al desarrollo del arte moderno en Estados Unidos fue la llegada de algunos conspicuos europeos. Marcel Duchamp llega a Nueva York en junio de 1915, rodeado y atraído por el escándalo de su "Desnudo bajando una escalera". Picabia, otro de los expositores de la Armory Show que escandalizaron a buena parte de los espectadores, también vino a la que llamaba "la única ciudad cubista del mundo". Ambos se colocaron en el primer plano de la actualidad artística. Stieglitz los atrajo a su círculo y organizó en marzo y abril de 1913, una exposición de obras de Picabia, entre las que figuraban diversos cuadros abstractos, inspirados en su mayoría en Nueva York.

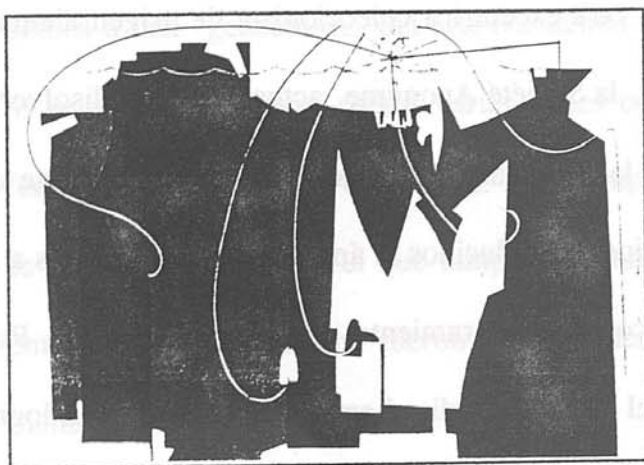
El círculo neoyorquino donde se mueven Duchamp y Picabia, está compuesto también por el excéntrico mecenas W.C. Arensberg (que progresivamente reunirá la casi totalidad de la obra de Marcel Duchamp, actualmente en el Philadelphia Museum of Art). Todo ello hace que se consolide lo que se ha denominado el "predadaísmo neoyorquino". No obstante el dadaísmo no lo conocerán hasta fines de 1916 o principios de 1917 cuando, según el propio Duchamp, Tristan Tzara les dedicó su libro *La primera aventura celeste del señor Antipirina*.²¹

Durante la guerra, diversos artistas europeos vuelven a encontrarse en Nueva York: Metzinger, Gleizes, Crotti (cuñado de Duchamp), el músico Edgar Varese, el coleccionista y escritor Henri-Pierre Roché y el poeta y aventurero Arthur Cravan. Pintores y escritores

²⁰ Recuérdese lo dicho anteriormente sobre la influencia de las ciencias en el arte. Vid. Linda D. Henderson, *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*, Princeton University Press, Princeton (N.J.), 1983, principalmente el capítulo 4, "The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in America", pp.164-237.

²¹ Cfr. P. Cabanne, *Conversaciones con Marcel Duchamp*, Anagrama, Barcelona, 1984, pp.84-85

norteamericanos someten una y otra vez a examen el tema del arte de acuerdo con un espíritu que los dadaístas no habrían desaprobado. En julio de 1912, Marius de Zayas ya había escrito en *Camera Work*: "El arte ha muerto. Los movimientos que lo agitan hoy no son en modo alguno un signo de vitalidad... son los reflejos automáticos de un cadáver galvanizado". Duchamp y Picabia confirmaron y encarnaron a los ojos de los americanos esta postura; sobre todo el primero, ya que se conocían algunos elementos de su *Gran Vidrio* y sus *ready-mades*. En Nueva York, Duchamp volvió a presentar su *Rueda de Bicicleta* de 1913 y realizó *In advance of the Broken Arm*, primer *ready-made* neoyorquino, seguido de *Apolinere Enameled*, *ready-made* rectificado, y *Pliant de voyage* (sillón de viaje), primer ejemplo de escultura blanda.



Ilustr. 11. Man Ray. *La funámbula acompañada de sus sombras*, 1916.

Uno de los jóvenes artistas norteamericanos más próximos a Duchamp y Picabia, Man Ray, realiza en 1916-1917 telas neocubistas con grandes manchas de colores puros en el espacio (*La funámbula acompañada de sus sombras*, 1916) así como una serie de *collages* abstractos, pseudocientíficos, conocida con el nombre

de *Porte-tambour*. En 1915 Man Ray empieza a cultivar la fotografía y en 1918 realiza una serie de aerografías, pero hasta los años 20, en París, no se dedicará seriamente a la foto (primeros rayogramas). Entonces realizará asimismo objetos dadaístas.

La influencia de los pintores europeos, especialmente Duchamp, Picabia y sus amigos neoyorquinos, en el arte americano actuó de distintas maneras: en primer lugar, a través de

sus respectivos comportamientos y, después, a través de las pequeñas y efímeras revistas predadaístas. El "rechazo" en la exposición de la *Sociedad de los Independientes* en la Grand Central Gallery (marzo de 1917) de un urinario de cerámica esmaltada, enviado por Duchamp con el título de *Fountain* (fuente), provocó tal escándalo que confirmó la postura de éste, contraria a las normas convencionales y las posiciones liberales de la vanguardia neoyorquina.²² Para algunos, el dadaísmo no era sino un movimiento contemporáneo más, mientras que a los ojos de Duchamp representaba una ruptura radical con el comportamiento tradicional del artista y el mito de la "obra de arte". El urinario constituía el símbolo de ese doble comportamiento.²³

Duchamp, junto con Man Ray, sirvió también para la introducción de obras de artistas europeos en América. Katherine S. Dreier, otra excéntrica coleccionista de origen alemán, fundó hacia 1917, junto con los dos artistas, la *Société Anonyme*, actuando hasta disolverse víctima del crack del 29. El propósito de la Sociedad Anónima era el introducir arte de vanguardia europeo con unos criterios amplios, no reducidos al ámbito francés. Gracias a la política de compras que realizaba Dreier con el asesoramiento de Duchamp y Man Ray organizó exposiciones por todo el país con el fin de difundir el arte moderno. Su gran logro sería la Exposición Internacional de Arte Moderno, celebrada en el Museo de Brooklyn en el invierno de 1926-27. Esta exposición supuso el más importante despliegue de arte moderno desde la Armory Show, y que no se repetiría hasta la exposición Cubismo y Arte Abstracto del Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1936. En ella se reunieron obras de cientos de

²² En realidad, *Fountain*, no fue rechazada, puesto que era contrario a los estatutos de la Sociedad de Artistas Independientes, organizadora de la exposición. Simplemente fue ocultada. Cfr. Pierre Cabanne, op. cit., 1984, p.83.

²³ Recordamos lo que decíamos sobre Duchamp en el cap. 3.

artistas procedentes de veintitres países. El afán proselitista de la Dreier le llevó a que partes de la exposición se volvieran a presentar en otros tres sitios de América.²⁴

El papel jugado por Dreier en la formación de una filosofía artística para la Sociedad Anónima y su intento de difundirla la convierten en un personaje sumamente interesante. La comprensión de Dreier de los fundamentos del arte moderno derivaban de su personal síntesis de los principios místicos de la teosofía, las teorías metafísicas de Kandinsky y las filosofías sociales de John Ruskin y William Morris. Así, junto con las exposiciones, organizaba conferencias, conciertos y editaba libros sobre arte, destacando su libro *Western Art and New Era* (1923).²⁵ En él, el mismo título ya nos habla de la deferencia que tiene para con el arte oriental y no califica como es lo habitual al arte occidental como el *Arte*. En el capítulo que dedica a una "genealogía" del arte occidental (*The chain of western art, from the Byzantine to post-impressionism*) recalca varias veces en los contactos con Oriente como elementos fecundantes para el arte occidental. En los capítulos siguientes establece lo que ella cree que es el arte moderno, en el que tampoco faltan referencias a textos clásicos de Oriente. Sin embargo sus esfuerzos no fueron siempre bien acogidos, e incluso Stieglitz recelaba de sus planteamientos tan metafísicos.²⁶

Otro de los méritos de la filosofía de la Sociedad Anónima fue el que estableciera "un importante lazo de unión entre el idealismo social del Movimiento Progresista y el socialismo artístico del patrocinio gubernamental de los proyectos de arte de los años 30 (la W.P.A.) que

²⁴ Vid. Ruth Boham, *The Société Anonyme's Brooklyn Exhibition: K. Dreier and the Modernism in America*, UMI Research Press, Ann Harbor (Michigan), 1982.

²⁵ A pesar de sus ansias divulgativas, los textos de Dreier, al igual que su sistema organizativo eran farragosos. En 1972 Arno Press reeditó veinte de las publicaciones de la organización incluyendo el catálogo de la exposición de Brooklyn.

²⁶ Boham, op.cit., p.130.

aunque no mostrasen el mismo entusiasmo por la abstracción que la Sociedad Anónima, los administradores de esos programas artísticos consideraron al artista un miembro importante de la comunidad. En una sociedad en la que se había tendido demasiado frecuentemente a olvidar el papel del artista y de su arte en la sociedad, esta toma de postura fue significativa".²⁷

Junto a estos grupos que se desarrollaron al amparo del gran centro artístico de Estados Unidos, en otros lugares se desarrollaron interesantes experiencias en común o en solitario. Estos artistas apartados de las últimas novedades artísticas procedentes de Europa, crearon un arte auténticamente americano, enraizado en los orígenes orientalistas y espiritualistas del siglo XIX y en desarrollo progresivo y puesto al día.

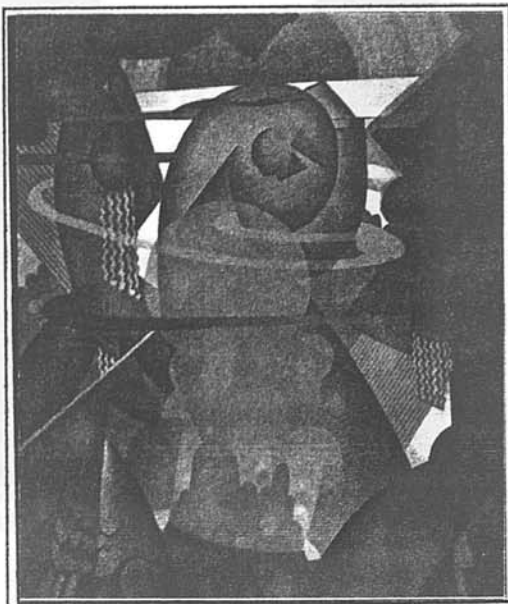
En los años 20 se produjo un momento en el que la abstracción fue impopular en los Estados Unidos, especialmente fuera de Nueva York. Sin embargo, ya en 1938, se creó un grupo que, enraizado en la abstracción mantuvo serios contactos con las filosofías orientales. Esto vino de la mano de Raymond Jonson²⁸ y Emil Bisttram que fundaron el *Transcendental Painting Group* en Taos, Nuevo México.²⁹ Afianzado por Jonson, el grupo incluía a Agnes

²⁷ Ibid., pp. 130-131.

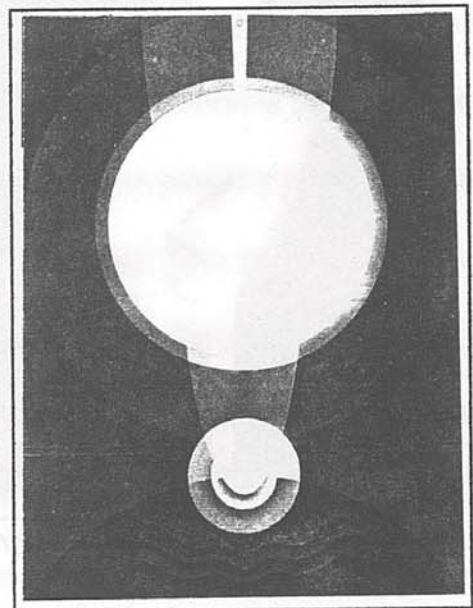
²⁸ Discípulo de Dow y de B.J.O. Nordfeldt e influenciado por la Bauhaus. Cfr. Eldredge, Schimmel y Truettner, *Art in New Mexico, 1900-1945*, (apéndice biográfico), Abbeville Press, 1986.

²⁹ Vid. como fuente documental Dane Rudhyar, *The Transcendental Movement in Painting*, Taos, 1938. Estudios al respecto: *The transcendental Painting Group, New Mexico, 1938-1941*, catálogo con introducción por James Monte y Anne Glusker, Albuquerque Museum, 1982; Robert C. Hay, "Dane Rudhyar and the Transcendental Painting Group of New Mexico 1938-1941", tesis inédita Michigan State University, 1981; Sharon Rohlfsen Udall, *Modernist Painting in New Mexico 1913-1935*, University of New Mexico Press, Albuquerque, 1984.

Pelton, el canadiense Lawren Harris y otros. Kandinsky influyó mucho en la formación de estos artistas; *De lo Espiritual en el Arte* era conocido sin duda, aunque, sin embargo, no leído por todos los miembros del grupo. Jonson lo había leído ya en 1921. Posteriormente, en 1929 creyó experimentar sensaciones místicas y empezó un periodo de pintura a la que calificaba de "realmente abstracta". Citaba varios caminos claves por los que lo espiritual se expresa en el arte, particularmente a través del uso de símbolos ocultistas (como en la obra de Bisttram) y de lo "puramente imaginativo" o "absoluto", camino que intentó él mismo. Las distintas evoluciones personales confluyeron en el citado año de 1938 en el que se unieron como grupo.



Ilustr. 12. Raymond Jonson. *Composition Four - Melancholia*, 1925.

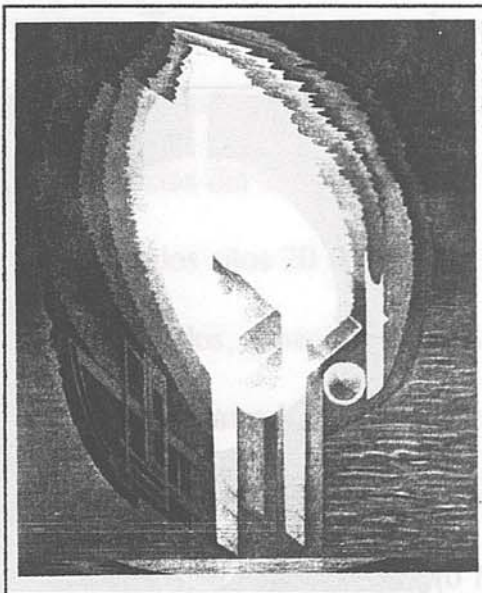


Ilustr. 13. Emil Bisttram. *Pulsation*, 1938.

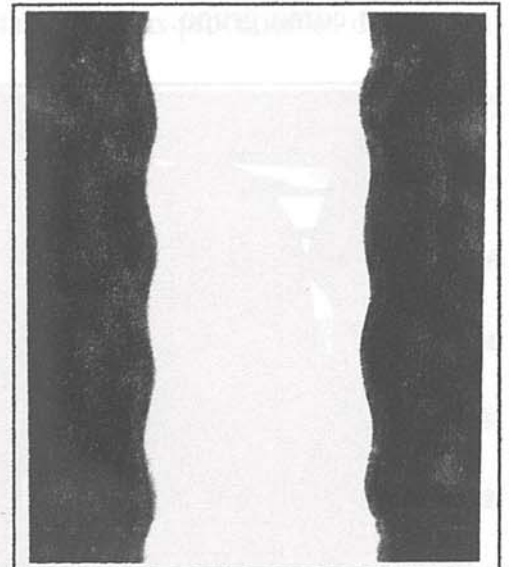
Parte de la orientación que tomaron los trascendentalistas de Nuevo México vino a través de la influencia que supuso la presencia allí de un emigrado ruso, Nikolai Roerich.

Este artista se instaló en Santa Fe en 1921 y afectó directamente al desarrollo de Bisttram³⁰ y Jonson, quienes participarían en el grupo fundado por Roerich y al que denominaban *Cor Ardens* (corazón ardiente) cuyos fines estaban dedicados a la "expresión universal".

Como es obvio estos artistas, trabajando en Nuevo Mexico, no eran arribistas de la abstracción europea buscando un éxito fácil; al contrario, ellos eran artistas de su tierra enraizados en su propia tradición. El mismo nombre del grupo ya nos recuerda a los Transcendentalistas del siglo anterior en Concord, y muchos de sus intereses se enmarcaban en una filosofía y espiritualidad genuinamente americana.



Ilustr. 14. Lawren Harris. *Untitled*, 1939.



Ilustr. 15. Agnes Pelton. *White Fire*, c. 1930.

Comparado con el arte de los seguidores de los europeos en Nueva York, las pinturas hechas por el grupo en Taos aparecen cargadas de una fuerte espiritualidad. Así, por ejemplo, el *Untitled* de Harris (1939) o el sorprendentemente personal, aunque fuertemente declarativo de sus intenciones místicas, *White Fire* de Pelton (c.1930).

³⁰ Bisttram había asistido a las conferencias en el *Master Institute of United Arts*, en Nueva York de Nikolai Roerich, donde las ideas teosóficas y ocultistas salían con frecuencia.

Por otra parte, en Nueva Orleans desde los años 20 en adelante, Will Henry Stevens desarrolló un estilo abstracto de gran personalidad e independencia conceptual. Este pintor es otro que, enraizado en una tradición genuinamente americana, mostró desde su juventud un interés por la naturaleza desarrollado a partir de las lecturas de Emerson, Whitman y Mark Twain y de sus paseos por su Indiana natal. Stevens recordaba con agrado las felicitaciones de la que fue objeto por Ryder con motivo de su primera exposición en 1901 y de los consejos que le dió: "Recuerda, tu eres un poeta. No hagas lo que muchos pintores hacen hoy día; pintando ante la naturaleza siempre."³¹ Con ello Ryder le aconsejaba que como el poeta, una vez experimentada de cerca -muy de cerca- la belleza natural se encerrase a transformar *artísticamente* esas percepciones.

Esta recomendación, que siguió, la vió confirmada cuando descubrió la pintura china de la dinastía Sung y conoció sus métodos creativos basados en largos paseos y en posteriores concentraciones plásticas de esas experiencias. En una ocasión dijo: "No puedo mirar a la pintura Sung sin percatarme de que ella tiene el mismo tipo de filosofía que he descubierto en Walt Whitman."³² Continuando su interés por el arte oriental se interesó por la filosofía de Confucio y Lao-Tse, a la que añadió la lectura del *Tertium Organum* de P.D. Ouspensky, demostrando una vez más la íntima relación entre el gusto por el pensamiento oriental y las ideas esotéricas.

La obra de este desconocido artista no tuvo gran repercusión, aunque sin embargo se proyectó a través de su labor docente que ejerció entre Nueva York y el *Midwest*, centrándose a partir de 1921 en el *Newcombe College* de Lousiana.

³¹ Cit. por Eldredge, op. cit., p. 127.

³² Cit. en ibid. Todas las citas de Stevens están sacadas de ahí.

Stevens encontró una especial inspiración en las palabras de Lao-Tse y en su convivencia con el pueblo Bayou que habita las riberas del Mississippi, pues percibía que en ellos existía un paralelismo con la sabiduría oriental a la que admiraba, ya que como él decía "nunca han intentado someter la naturaleza sino que han armonizado sus vidas con el orden natural".

Preparado por sus lecturas trascendentalistas, rodeado por los bosques de Louisiana e inspirado por los filósofos orientales, Stevens empezó a dirigir sus



Ilustr. 16. Will Henry Stevens. *Untitled*, 1938.

creaciones desde el paisaje representacional hacia nuevos conceptos pictóricos relacionados con la abstracción. Su descubrimiento de Kandinsky y Klee en los años 30 le confirmaron en sus propósitos y le llevaron a crear líricas abstracciones con una gran variedad de medios experimentales.

Una vez pasados los años 30 no surgieron nuevos artistas que dedicaran especial atención hacia Oriente pero continuaron en su labor los artistas antes mencionados. Los años 30 fueron una época marcada por el *crack* económico y por tanto de recesión generalizada. Sin embargo, como siempre la calma chicha fue presagio de tormenta.

Durante la época de la Depresión, el arte no era un bien al que se le prestase excesiva atención por lo que no existía un terreno abonado para que se siguieran desarrollando las artes en América tal como había sido hasta ahora: un hervidero de inquietudes y de nuevas ideas.

Durante esta etapa de la historia norteamericana el gobierno articuló un sistema de protección, la WPA (Work Progress Administration), que para los artistas se concretó en el

FAP (Federal Art Project). Gracias a ello se fueron formando una gran cantidad de artistas.³³

Como opina Pierre Restany "con la crisis económica y la política aislacionista comienza un periodo sombrío para la pintura americana. Se observa en todas partes cierto retorno al realismo tradicionalista y agrario, romántico o mágico, reivindicativo y social. Los antiguos sincromistas (los orfistas americanos) (Bruce, Russel, MacDonald Wright) no resisten este impulso palinódico. El grupo de la *American Abstract Artists*, creado a imagen y semejanza de su homólogo parisiense, *Abstraction-Creation*, sobrevive más bien que mal, a pesar de la llegada de los maestros de la *Bauhaus* expulsados de Alemania."³⁴ Es la época de Curry, Grant Wood, Benton, Hooper,... en la que los americanos se pliegan sobre sí mismos. Es la época en la que Benton, tras haber estado practicando un tiempo la abstracción, la rechaza violentamente considerándola como una idea europea decadente.³⁵ Este momento es sumamente interesante pues supone el preludio de un cambio de mentalidad en los norteamericanos. Como explica Guilbaut, "durante los años veinte Stieglitz y sus artistas modernos defendieron por supuesto el arte moderno, pero nunca soñaron con sustituir a París. El desencanto con la Liga de Naciones, junto con el sentimiento de que el esfuerzo de guerra de Norteamérica había sido en vano, condujo a un atrincheramiento general y al crecimiento

³³ En 1936 número de artistas empleados en la WPA eran 6.000. Los pintores trabajaban, bien en encargos para la administración pública o dentro de una "división de pintura de caballete". Disponer de empleo fijo acogido a la WPA estimuló a muchos pintores "a tiempo parcial", entre ellos De Kooning, a verse a sí mismos como profesionales. La bibliografía sobre la WPA es abundante, recomendamos los trabajos de Francis V. O'Connor, *Art for the Millions. Essays and Administrators of the WPA Federal Art Project*, Graphic Society, Nueva York, 1973; *Federal Art Patronage, 1933-1943*, University of Maryland Press, College Park, 1966 y William F. McDonald, *Federal Relief Administration and the Arts*, Ohio State University Press, Columbus, 1969.

³⁴ P. Restany, *Enciclopedia del arte Salvat*, t.9, p. 126.

³⁵ Cfr. Polly Burroughs, *Thomas Hart Benton: a portrait*. Doubleday. Garden City, N. Y., 1981, p. 65.

de los sentimientos nacionalistas difícilmente favorables al nacimiento de una vanguardia. Este nacionalismo se convirtió en internacionalismo alrededor de 1939, al erguirse en el horizonte las primeras señales de la Segunda Guerra Mundial. Esta guerra, a diferencia de la anterior, desencadenó un internacionalismo norteamericano agresivo en el que el arte moderno jugó un papel principal".³⁶

b) Repercusiones en Estados Unidos de la vanguardia europea: los exiliados.

Después de haber examinado brevemente la persistencia de las influencias orientales en el primer momento vanguardista americano, habría que tener en cuenta un hecho decisivo que supuso la salida del *impasse* de los años 30 en el que se había sumido el arte de norteamérica. Esta superación vino de la mano de la diáspora de los artistas e intelectuales europeos, muchos de los cuales recalaron o se establecieron en Estados Unidos. Los miembros del surrealismo -que se puede considerar el movimiento más importante del arte moderno en el período inmediatamente anterior a la emergencia de la escuela de Nueva York- fueron los que jugaron un papel más activo en este momento para los artistas americanos.

Veámos anteriormente las soflamas e increpaciones que los surrealistas dirigían al decrepito Occidente. Pero, irónicamente, como señala Bonet, quince años después éstas se acallan. "Los surrealistas han pasado de desear la caída inmediata de Occidente frente a Oriente, a necesitar, a vida o muerte, alcanzar el último reducto libre de Occidente. Este hecho paradójico, de incalculables consecuencias para el porvenir del surrealismo, del arte americano y de la cultura moderna en su conjunto, constituye sin duda un movimiento tan profundo, simbólicamente hablando, como el que antes condujera a estos mismos hombres,

³⁶ Serge Guilbaut, *De como Nueva York robó la idea de arte moderno*, Mondadori, Madrid, 1990, pp. 261-262.

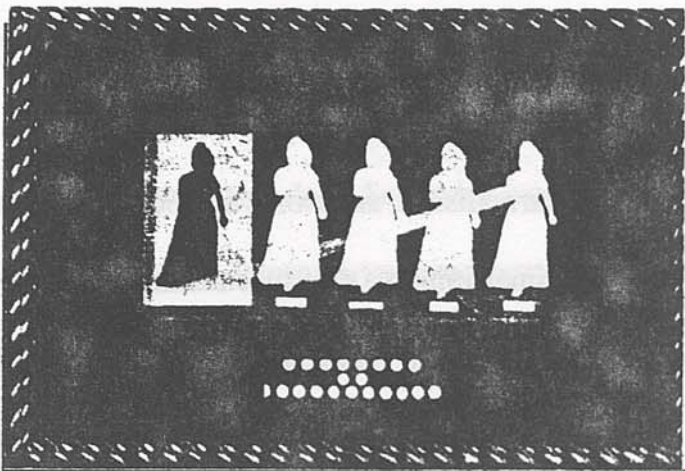
nacidos en uno de los países más equilibrados de Europa, a desear la venida de los mongoles."³⁷

Los primeros contactos americanos con el surrealismo, anteriores a la Segunda Guerra Mundial, fueron dispersos y de poco calado. El primer impacto del surrealismo que atrajo la atención de los artistas de una manera seria fue a raíz de la publicación del libro de Julian Levy, *Surrealism* (Nueva York, 1936). En él ya hacía referencia a los contenidos orientales del surrealismo, pero quizá fue presentado como más inclinado hacia el Oriente de lo que en realidad lo estaba. En concreto el libro de Julian Levy, cita el *Tibetan Path of Knowledge* (Londres, 1935), e intenta relacionar los intereses del surrealismo como cercanos al pensamiento oriental. El surrealismo, dice Levy, intenta descubrir y explorar lo "más real que el mundo real tras lo real" y continúa: "La filosofía india ha enseñado desde hace mucho tiempo que SUEÑO y REALIDAD son similares y falsas. En *The Yoga of the Dream State* está escrito que 'la comprensión inicial del sueño está referida a resolver, a mantener unida la continuidad de la consciencia a través del estado de vigilia y el de sueño'. En otras palabras, en cualquier circunstancia durante el día retener el concepto de que todas las cosas son de la sustancia de los sueños y que debes realizar su verdadera naturaleza".³⁸

Por otra parte también estuvo la presencia de algunas exposiciones y el singular conocimiento de los ejemplos dadaístas de Duchamp o Man Ray. Sin embargo estos nunca fueron entendidos o participados plenamente. Esto puede ilustrarse con el caso de Joseph Cornell que, aunque paralelo a este movimiento, nunca hizo por intimar con los círculos surrealistas europeos en América. Hay abundantes declaraciones de Cornell rechazando toda

³⁷ J.M. Bonet, en A. Bonet Correa (coord.), op. cit., p.124.

³⁸ Julian Levy, *Surrealism*, Nueva York, 1936, p.5.



Ilustr. 17. *Joseph Cornell. Variété de Minéralogie, 1939.*

implicación directa con el surrealismo. Citemos una de una carta a Alfred H. Barr, director del Museum of Modern Art, con motivo de su inclusión en la exposición "Fantastic Art, Dada, Surrealism" (1936): "Yo no he tomado parte en las teorías del subconsciente y los sueños de los surrealistas. Aunque admi-

ro fervientemente gran parte de su obra, nunca he sido un surrealista oficial".³⁹

Más que los surrealistas mismos, fue el Museum of Modern Art (MOMA) el que difundió el surrealismo entre los artistas americanos. Barr, y por tanto el MOMA, en su política de compras y exposiciones ha sido en gran medida el que ha dirigido el gusto artístico de los americanos, y por extensión de todo Occidente, hacia una determinada concepción del arte moderno. Con lo que respecta al surrealismo y a la vanguardia europea hay dos exposiciones que marcan explícitamente esto que apuntamos. Una es la ya citada, "Fantastic Art, Dada, Surrealism", y la otra "Cubism and Abstract Art", ambas de 1936. Sobre este doble eje (surrealismo y abstracción) planteó su estrategia museística, y este mismo fue el que marcó la posterior evolución del arte moderno, obviando, a pesar de las violentas protestas de algunos artistas,



Ilustr. 18. *Portada del catálogo Fantastic Art del MOMA.*

³⁹ Cornell en carta a A.H.Barr Jr., 13.XI.36, Archive of The Museum of Modern Art. Cfr. catálogo *Joseph Cornell*, Kynaston McShine (ed.), MOMA/Prestel, 1981, p.103.

otras tendencias que habían surgido o iban surgiendo.⁴⁰

Así, los principales artistas que influirán en la génesis del Expresionismo Abstracto fueron los que tuvieron acogida en este museo, y, a su vez, para ser reconocidos los nuevos artistas americanos habrán de tener esa filiación para así poder entrar a formar parte de sus fondos.

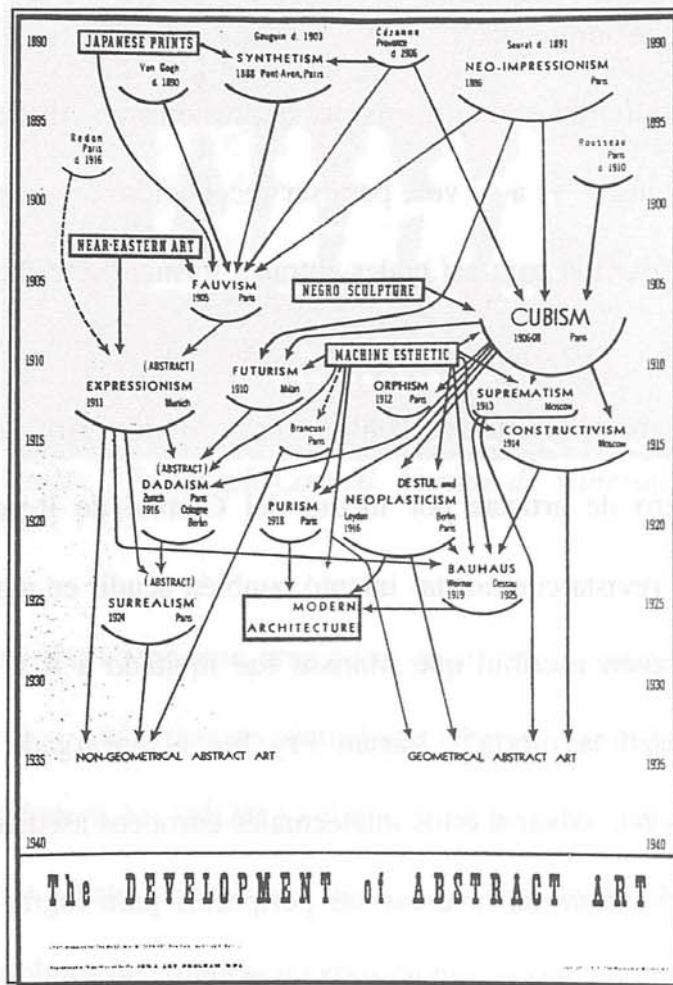
Al estallar la guerra y ver en peligro su propuesta, el Museum of Modern Art -entre otros organismos- salvó a cierto número de artistas por medio del Comité de Rescate Internacional.⁴¹ La *Partisan Review* -una revista comunista- intentó también acudir en ayuda de los intelectuales europeos. Louis Aragon escribió que Matisse fue invitado a ir a los EE.UU. por el Comité pero que rechazó la oferta⁴². Varian Fry fue el encargado de coordinar todos los esfuerzos americanos por salvar a estos intelectuales europeos asediados por la guerra. En su libro *Assignment: rescue* narra todas las peripecias para lograr su cometido.⁴³

⁴⁰ Hubo abundantes protestas ante la política llevada por el MOMA que se tradujeron, en principio en cartas a los periodicos y al museo, y que acabaron en manifestaciones que no lograron nada. La *American Abstract Artists* (AAA) fue la impulsora de estas protestas. A Europa estas protestas no llegaron y el arte americano y europeo propuesto por el MOMA fue una parte más del "american way of life" que exportaba Estados Unidos, y como tal aceptado casi acríticamente. Sin embargo queremos dejar constancia de que el arte americano no se limita a los parámetros del MOMA y que esos "otros" artistas olvidados son el paisaje y contrapunto del que emerge el arte americano que se reconoce como tal en todo el mundo.

⁴¹ Para más detalles vease Russell Lynes, *Good Old Modern: An Intimate Portrait of the Museum of Modern Art*, Atheneum, Nueva York, 1973, pp. 231-33.

⁴² Cfr. *Henry Matisse*, París, Gallimard, 1971. Guilbaut en el capítulo dos de su libro hace un resumen de estos sucesos.

⁴³ Publicado por Four Winds Press. Nueva York, 1968. Un estudio sobre la huida de los surrealistas se puede consultar en B. Noël, *Marseille-New York, 1940-1945*, A. Dimanche, Marsella, 1985 y A. Angliviel de La Beaumelle, "La dispersion des surréalistes: Marseille" en el catálogo *Paris/Paris: 1937-1957* del Centre Georges Pompidou, París, 1981, pp. 82-89.



Ilustr. 19. El desarrollo del arte abstracto. Tabla preparada para el MOMA por Alfred H. Barr, Jr., 1936.

En 1940, las estructuras de la vanguardia neoyorquina estaban estancadas. La llegada de los surrealistas como refugiados de guerra constituirá el impulso fundamental. Jóvenes artistas aislados, aún desconocidos aunque por poco tiempo, fueron profundamente influidos por Max Ernst, André Breton, Masson y Matta. Se redescubre el mensaje de Marcel Duchamp. La admiración salta por encima de los mares y de los acontecimientos políticos. Aunque permanecen en Europa, los antiguos valores consagrados, Picasso, Arp y Miró, siguen con todos

los honores. Guilbaut dice acertadamente

que "el flujo de inmigrantes europeos, que trajeron consigo un bagaje cultural que los artistas norteamericanos siempre habían admirado pero nunca habían llegado a asimilar del todo, les hizo ver de repente, sobretudo a los neoyorquinos, que efectivamente, Estados Unidos estaba de verdad en el centro de la agitación cultural provocada por la guerra" y más adelante vuelve a insistir en que "la presencia de los exiliados europeos dió fuerza y confianza a los artistas americanos en su propia individualidad"⁴⁴. Por contra, los exiliados al llegar a Nueva York

⁴⁴ Guilbaut, op. cit., pp.86 y 102, nota 88.

están aislados, aunque bien es cierto que tampoco se mostraban gustosamente accesibles⁴⁵, (Breton se niega a hablar inglés, los artistas se dispersan por la geografía americana buscando un lugar donde poder sobrevivir). Además la diáspora suscitada por la guerra no afectó tan solo a los surrealistas. Así lo podemos ver en la fotografía de los artistas exiliados en la galería Pierre Matisse. El logro, realizado a pesar de los mismos europeos, significaba la alianza de la modernidad (¡Mondrian y Breton juntos!) que proponía el MOMA.⁴⁶ La necesidad hizo que las diferencias ideológicas se fundieran. Esta fusión, provocada por el desamparo que conlleva el exilio y que hace que los grupos organizados anteriormente se disgreguen, fue reprimida por Breton haciendo esfuerzos ímpropos para que esto no le sucediese al surrealismo, manteniendo una intensa correspondencia con todos los miembros dispersos del movimiento.

Para los americanos, Robert Motherwell fue, en buena parte, el portavoz de los aspectos teóricos del



Ilustr. 20. Grupo de artistas de la exposición *Artists in Exile* de la Pierre Matisse Gallery.

surrealismo europeo. Sobre él había recibido una educación completa, de la mano de

⁴⁵ Cfr. Sidney Simon, "Concerning the Beginnings of the New York School: 1939-1943. An Interview with Peter Busa and Matta, conducted by Sidney Simon in Minneapolis in December 1966", *Art International*, 11, nº6, 1967, p.17.

⁴⁶ Idea sugerida por J.M. Bonet, conferencia *El surrealismo*, Granada, 21.II.1991.

Seligmann, Matta y Paalen, principalmente. Según cuenta él mismo fue él quien "explicó" el surrealismo a Pollock, Gorky y Rothko.⁴⁷ Siendo un hombre muy versado en estética e historia del arte había sido introducido por Meyer Shapiro, en 1941 en el círculo de surrealistas emigrados a Nueva York, en el que se hallaban Tanguy, Masson, Duchamp, Ernst y Breton. Pronto se convirtió en un colaborador próximo de Roberto Matta, entonces un joven pintor preocupado por revitalizar las estrategias de espontaneidad que los surrealistas europeos habían abandonado casi por completo durante los años treinta. Motherwell conoció a Baziotes y a Pollock en 1942, y durante una temporada de finales de aquel año fueron visitantes asiduos del estudio de Matta, junto con Kamrowsky y Peter Busa⁴⁸, y allí entre otras cosas discutieron sobre la necesidad de encontrar "nuevas imágenes del hombre" (Matta)⁴⁹ y sobre las potencialidades de las técnicas automáticas.

Para los surrealistas "automatismo" significaba cualquier procedimiento empleado como medio de evitar el control sobre la composición (técnicas de dejar caer pedazos de papel o de cuerda (Arp); manchas de tinta (Picabia): *frottages* y decalcomanías (Ernst); juego de las "cabezas, cuerpos y colas" (los *Corps Exquis*) de los surrealistas. Eran técnicas esencialmente estratégicas; una vez que se había identificado una "imagen", o aislado una textura interesante, se volvían a emplear de nuevo pero con un control consciente y sofisticado para así explotarlo.

⁴⁷ Cfr. Sidney Simon, "Concerning the Beginnings of the New York School 1939-1943: An Interview with Robert Motherwell Conducted by Sidney Simon in New York in January 1967", *Art International*, 11, nº6, 1967, p.21.

⁴⁸ Cfr. *ibid.* Baziotes, un temprano amigo de Matta, había conocido a Pollock, De Kooning, Kamrowsky y Busa en la W.P.A.

⁴⁹ De "An interview with Matta", dirigida por Max Kozloff, publicada en *Artforum*, septiembre de 1965.

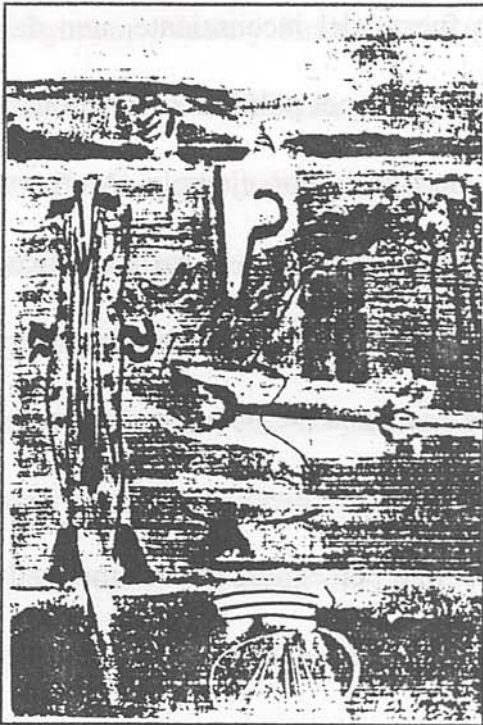
La técnica automática era, con la devastadora fuerza del inconsciente, uno de los componentes más cruciales del surrealismo, con unas connotaciones políticas revolucionarias. Sin embargo, los americanos no fueron en absoluto acríticos. Por ejemplo, Motherwell aceptaba del surrealismo tan sólo lo que era su aspecto menos virulento, la parte artística, lo que entonces llamaban "automatismo plástico", que estaba al margen de cualquier implicación política o psíquica. Como él mismo decía: "lo que más nos gusta de los artistas surrealistas no es su programa... sino sus innovaciones formales"⁵⁰.

Al respecto, Guilbaut dice que "en el tipo de libertad perseguida por Motherwell no había lugar para los experimentos surrealistas (...). Sólo hay que leer los ataques al surrealismo contenidos en el mismo artículo para hacerse una idea de la auténtica naturaleza de lo que algunos escritores han definido como la influencia del surrealismo en la pintura americana: una influencia que consistía principalmente en malentendidos. De hecho, Motherwell rechazaba lo que consideraba que eran las fuerzas destructivas del arte surrealista. Estas incluían las tendencias "animales" y la rendición incondicional al subconsciente. Las consideraba una anulación de la libertad (...): 'entregarse por completo al subconsciente es convertirse en esclavo'"⁵¹. Este rechazo permitió al Expresionismo Abstracto dar el giro que le caracteriza: el automatismo controlado, la violencia consciente del artista frente al cuadro lo que permite dotar de contenido racional al gesto y traducirlo en alguna medida como caligrafía personal.

Artistas que, como Rothko o Gottlieb, aparentemente seguían la iconografía de Max

⁵⁰ "Modern Painter's World", *DYN*, noviembre, 1944, p.14.

⁵¹ Guilbaut, op.cit., p.109.



Ilustr. 21. Mark Rothko. *Drama nocturno*, s.f.

Ernst⁵², en su componente mítico, se deshacían de los aspectos del surrealismo que no les satisfacían. Así decía Gottlieb: "Los surrealistas han afirmado su creencia en la temática, pero para nosotros no basta con ilustrar los sueños. Aunque el arte moderno obtuvo su primer ímpetu al descubrir las formas del arte primitivo, creemos que su auténtico sentido está no meramente en la forma, sino en el significado espiritual subyacente en todas las obras antiguas".⁵³ De hecho, "Rothko alcanza su mayor nivel en el surrealismo precisamente cuando se atenúa su interés por el mito y se refuerza el

trabajo de investigación en las posibilidades de la abstracción".⁵⁴ Pues aunque durante unos años el surrealismo le prometía la libertad de las figuras fantásticas, finalmente lo fantástico también había quedado inmerso en la cotidianidad. La solución la hallarían en una huida de lo contextualizable mediante el uso de un lenguaje de formas inidentificables y de apariencia

⁵² Ernst no era el más accesible de los emigrados ni el que más tiempo trabajó en Nueva York, pero su fuerte personalidad y su influencia en la galería Art of this Century a través de su mujer, Peggy Guggenheim, le granjeó la atención de varios pintores americanos, especialmente Rothko y Pollock.

⁵³ Gottlieb en *The portrait and the Modern Artist*, original de una emisión sobre *Arte en Nueva York*. Radio WNYC, 13 de octubre de 1943, en "Escritos de Mark Rothko", Mark Rothko, Fundación Juan March, 1987.

⁵⁴ Bonnie Clearwater, *Mark Rothko: works on paper*, Hudson Hills, Nueva York, 1984, p. 23.

abstracta.⁵⁵

Pero si volvemos a ver a los artistas exiliados en su totalidad y los problemas pictóricos que manejaban, veremos que les estaban ofreciendo con su presencia la solución a esos problemas que en el fondo eran los mismos también para los americanos. Nos referimos a la superación de las preocupaciones tardocubistas. Las soluciones surrealistas se vieron como adecuadas por su combinación de técnicas "automaticas" y el interés por los temas primitivos y "arquetipicos". La aplicación que hicieron los americanos de la noción de automatismo fue comparativamente amplia. Además, dado que, por lo general, los pintores americanos se sentían atraídos hacia una visión más junguiana que freudiana de la simbología "inconsciente", "subconsciente" o "preconsciente", no les fue imposible conciliar el automatismo con un interés por los temas "heroicos" o "épicos". Tendían a ver ambas cosas como elementos que llevaban consigo la producción de "arquetipos". En el caso de Pollock, por ejemplo, eso implicaba una reconciliación de la iconografía y técnicas exploradoras del yo, propias de Miró y Masson, con la iconografía y las técnicas testimoniales de los muralistas mejicanos -en particular Orozco- cuya obra le había impresionado en una fase anterior.⁵⁶

Pero aun con todo esto, para los jóvenes pintores americanos la lección del surrealismo sería doble. En primer lugar, una lección de escritura. El surrealismo implica un cambio radical en la naturaleza y la esencia del acto de pintar. El gesto pictórico se convierte en emanación del puro automatismo psíquico. Es ante todo espontaneidad, inmediata

⁵⁵ Cfr. M. Rothko, declaraciones para el artículo "The Ideas of Art", *Tiger Eye*, diciembre, 1947.

⁵⁶ Para todo el párrafo y todo el tema de las preocupaciones de los expresionistas abstractos, cfr. Charles Harrison "Expresionismo Abstracto" en Nikos Stangos, *Conceptos de arte moderno*, Alianza Editorial, Madrid, 1982.

expresión de sí. Y no es otra cosa que esto; no se somete a ningún control de la razón o de la estética dogmática. En segundo lugar, enseñó un modo de expresión de la rebelión individual. Esta actitud ante la pintura se correspondió perfectamente con los orígenes trascendentalistas americanos que vimos y que constituyeron el estado sociológico natural del medio americano. El surrealismo entroncaba en este sentido con el existencialismo kierkegaardiano o sartriano por la exaltación del individualismo y por su corolario, la afirmación de la angustia de ser, la necesidad del compromiso.

Aunque la influencia del surrealismo en el Expresionismo Abstracto existe, consistió en una influencia mitigada y dispersa, no mimética. Pero ello no nos debe llevar a confusión pues, junto a la visión europea predominante de la influencia del surrealismo en Estados Unidos sólo en los artistas del Expresionismo Abstracto (recordemos que guiada por el MOMA) existió otra vía entre los artistas americanos que aceptó el surrealismo más acriticamente, y que conformaría lo que es realmente su rama americana.⁵⁷ Esta segunda corriente, indudablemente de menos valor pictórico, estaría constituida por toda una serie de artistas que, encabezados por David Hare y Jimmy Ernst, se sumaron al movimiento surrealista internacional de manera más o menos ortodoxa.⁵⁸ Otros tomarían una vía independiente⁵⁹, que generaría lo que se ha venido a llamar el *Realismo Mágico Americano*.⁶⁰

⁵⁷ Este surrealismo es muy distinto del que se suele presentar. Cfr. por ejemplo los catálogos de las exposiciones de la Rutgers University, Jeffrey Wechsler (ed.), *Surrealism in American Art, 1931-1947*, (Rutgers University, New Brunswick, 1977) y el del Centro Atlántico de Arte Moderno, J.M. Bonet (ed.), *Surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo*, (CAAM, Las Palmas, 1990).

⁵⁸ A parte de los dos ya citados estarían: Key Sage, Dorothea Tanning, Vail, Man Ray y Arthur Kiesler.

⁵⁹ Blume, Reynal, Ossorio, Petrov, Sterner, Bunce, Tomkins, Roberts, Castellon, Benrimo, Racz, Kelly, Thecla, Marinko, Ault, entre otros.

La influencia oriental, donde la hubo, que los surrealistas transmitieron a los americanos fue sugerente, pues aunque, en parte, no fuera una gran novedad, para los artistas estadounidenses suponía otra manera de utilizar los recursos orientales. Así pues, a pesar de que no parece que los surrealistas hayan incrementado de manera relevante la influencia oriental en el arte americano, ello no nos lleve a despreciar un legado que si que fue de alguna manera decisivo: la estética del automatismo surrealista. Este, sin embargo, posee paralelos con la caligrafía del Extremo Oriente -ambos enfatizan la ejecución espontánea- y esta similitud se ha resaltado en la literatura al respecto. Chiang Yee, por ejemplo, escribe que "no hay... nada esencialmente nuevo en el surrealismo; para la mente china, acostumbrada durante siglos a una actitud de receptividad a la pura belleza lineal, sus principios no causan impresión. Una pieza de nuestros más antiguos escritos, realizada quizás hace quinientos años, y un dibujo surrealista del siglo XX, producen emociones estéticas muy similares."⁶¹

Por tanto, exceptuando lo anterior, la gran aportación del surrealismo y de la vanguardia europea en el exilio supusieron exclusivamente una confirmación a los contenidos orientales latentes que el arte americano ya conocía desde finales del siglo XIX, traduciéndolos como competentes y positivos para la modernidad que ahora se proponían protagonizar. A la vez, supuso la salida a la indiscutible crisis de identidad en que estaba sumido el mundo artístico norteamericano, y que consistía a fin de cuentas, en solucionar la disyuntiva entre

⁶⁰ Sobre el surrealismo en norteamérica es útil consultar el citado catálogo de la exposición *Surrealism in American Art: 1931-1947*, Jeffrey Wechsler (ed.) y hacerse una idea más completa de lo que se tiene principalmente en Europa. Una visión más particularizada está en Peter Selz, "Surrealism and Chicago imagist of the 1950's: a comparison and contrast", *Art Journal*, invierno, 1985, pp.303-306.

⁶¹ Chiang Yee, *Chinese Calligraphy*, Londres, 1935, p.108

el quedarse con el provincianismo americano o el mantener la dependencia con respecto a la modernidad europea. La salida a esto fue protagonizada por los artistas que después se han venido a denominar expresionistas abstractos, que, gracias a su trabajo y valentía artística, lograron eludir por superación tal dicotomía.

Si en los años 40 y 50 pueden ser recordados como un período en el que el romanticismo estaba muy cercano⁶² -con sus continuas referencias a lo sublime, a la búsqueda, al vacío- igual se podría decir del resto de los movimientos que se produjeron desde aquel momento hasta entonces. Ingres, Monet, Kandinsky, Mondrian, Miró, Picasso, Matisse,... todos estos artistas estaban en los altares artísticos de los expresionistas abstractos y pueden iluminar la abstracción de esta época. El espectro que recoge el Expresionismo Abstracto va desde la búsqueda de una abstracción biomórfica iniciada por Kandinsky y recogida en las formulaciones de Rothko y muchos otros a lo largo de los 40, a los que se inclinan hacia la idea de que el vacío es la red en la cual se sitúa el cuadro, recogiendo con ello los rigores de los ritmos horizontales-verticales de Mondrian. Pero esa red en primera instancia se rellenará de postulados trascendentales: en los años 40 con dibujos tomados de fuentes primitivas y que posteriormente quedaría, enredada, llena tan sólo de pintura, de buena pintura.

2. Nuevas fuentes para la recepción oriental.

A lo largo del siglo XX se produjo un eco de todo lo sucedido desde finales del siglo XIX. El momento de esplendor que supuso el japonismo, aun teniendo a veces poca consistencia intelectual, dio pie para que algunos intelectuales y artistas profundizaran en

⁶² Cfr. Brian O'Doherty, *American Masters: The Voice and the Myth in Modern Art*, Dutton, Nueva York, 1982, pp. XVI-XVII.

aspectos concretos de la cultura extremo oriental. Ya vimos la bibliografía que nutrió las estanterías de todos aquellos interesados por Oriente, y aunque limitada en muchas ocasiones a aspectos excesivamente generales (países, religión, cultura) e interpretados muchas veces subjetivamente (frutos de viajes temporales o de lecturas previas) crearon un clima preparatorio a enfrentarse con textos más directos y consistentes sobre qué cosa era Oriente y cuales eran sus contenidos.

Así, en su evolución, el orientalismo produjo un segundo momento en el que se extendió el orientalismo, tomando como principal órgano difusor las corrientes espiritualistas de finales del XIX y principios del XX (teosofía, antroposofía, esoterismo). Estos autores (Besant, Blavatsky, Steiner,...) aunque lograron difundir contenidos orientales lo hicieron espureamente. Esto hace que no los remarquemos con especial énfasis. Sus aportaciones por otra parte no lograron muchas veces más que confundir -a pesar, quizás, de sus buenas intenciones-, los auténticos contenidos de la cultura y religiosidad oriental con otras muchas fuentes heterogeneas. Con ello retrasaron, a nivel cultural e intelectual, muchos de los frutos que esa confrontación hubiera podido engendrar. Lo oriental quedó marcado como tendencia paralela de sociedades secretas o curiosas. Dado que el origen de estas sociedades esotéricas está en la tradición ilustrada en su fase de "desenmascaramiento"⁶³, el resultado que consiguieron al acoger la tradición oriental fue el de acoplarlas a los planteamientos de la tradición ilustrada occidental, por lo que en gran medida la esterilizaron; en vez de dar luz a la crisis del racionalismo, tan sólo supusieron un elemento más de confusión. Se podría calificar su labor como de "desinformación" de los verdaderos contenidos de la cultura

⁶³ Recordemos que como decía Nietzsche, "cualquiera que da empuje a la racionalidad también devuelve nuevas fuerzas al poder opuesto, misticismo y locura de todas clases". Cfr. *infra*, capítulo uno, p. 33.

oriental.

Junto a ellos hubo autores mucho más honestos intelectualmente que procuraron transmitir sus conocimientos sobre la cultura oriental. Sobre ellos será donde nos centraremos. La difusión de estos conocimientos, muchas veces arduos, tuvo que luchar no sólo con el de explicarse más o menos adecuadamente, sino también por deshacer los errores que los anteriores habían difundido sobre el tema.

Así, mientras en Europa, como vimos, la principal fuente de información sobre Oriente fue la teosófica, en Estados Unidos -vista la peculiar composición de su sociedad- tuvo la oportunidad de proveerse de autores mucho más competentes y honrados intelectualmente. Eran personajes de gran talla intelectual venidos de esos países lejanos y reconocidos como interpretes auténticos de esas tradiciones por los receptores occidentales.

a) Ananda Coomaraswamy

Ananda Coomaraswamy sobresale como uno de los principales y más sensatos interpretes de la estética oriental para el público occidental. Así es que muchos artistas tuvieron un conocimiento de las teorías hindús del arte desde su perspectiva; una perspectiva que atribuye gran importancia a las relaciones entre el arte y su soporte en la metafísica, expresándolo particularmente bien en su exposición sobre los lazos entre la teoría del arte indio y los conceptos de la filosofía yoga.

Aunque la calidad y altura de sus enseñanzas no alcancen siempre un gran nivel, el hecho de que otros estudiosos relativamente poco serios hubieran dado previamente a

Occidente una explicación de la estética oriental⁶⁴, pudo hacer que los artistas que leyeron sus obras fueran incapaces de comprender la controvertida naturaleza de su punto de vista. La comprensión de Coomaraswamy de la naturaleza del arte le sitúa curiosamente en desacuerdo con la tradición ilusionista que puede decirse que ha dominado al arte occidental desde el Renacimiento, así como con teorías del arte que ven su papel como una idealización de la realidad.⁶⁵ Esto, junto con su claridad al probar las relaciones entre la creatividad artística y la vida interna de la psique, como lo entiende la estética oriental, da razón de ser de su popularidad entre la vanguardia.

En América, Coomaraswamy fue conservador de la colección de arte oriental del Museo de Bellas Artes de Boston (el que fuera el puesto de Fenollosa) y mantuvo bastantes contactos con el mundo artístico americano. Sostuvo correspondencia con Hilla Rebay⁶⁶ y con Meyer Shapiro. Dorothy Norman, ayudante de Stieglitz y autora de obras sobre arte y el mito desde un punto de vista jungiano, conoció a Coomaraswamy y tuvo algunas conversaciones con él.⁶⁷ Posteriormente ella, en sus contactos con Stieglitz, Graves, Ossorio

⁶⁴ Su *The Transformation of Nature in Art* fue publicado por primera vez por la Harvard University Press en 1934, cuando ya por estas fechas había bastantes cosas publicadas al respecto.

⁶⁵ "Erraríamos... al suponer que el arte asiático representa un mundo "ideal", un mundo "idealizado" en el sentido popular (sentimental, religioso) de la palabra, que es, perfeccionado o remodelado de acuerdo con los deseos del corazón" (*The Transformation of Nature in Art*, Nueva York, 1956, p.10).

⁶⁶ En la Princeton University Library se conserva una carta dirigida a Coomaraswamy de Hilla Rebay proponiéndole una actitud hacia el arte abstracto por el cual parece que no sentía especial simpatía. Rebay ve el arte abstracto en relación con la experiencia mística "abstracta" comprendida en una terminología oriental. Dada su posición clave en el mundo artístico neoyorquino como conservadora del *Museo de Arte No-Objetivo* (posteriormente Guggenheim) el hecho de que ella pensase en estos términos es significativo.

⁶⁷ Vid. Dorothy Norman, *The Hero: Myth/ Image/ Symbol*, Nueva York, 1969.

y otros del mundo artístico de Nueva York, podría haber sido, en parte, la responsable del conocimiento por parte de los artistas de las ideas del hindú.

Aunque la antipatía de Coomaraswamy hacia las tradición renacentista podía haberle llevado a fijarse en las vanguardias, mostró siempre una total desaprobación hacia lo moderno, y especialmente hacia el arte abstracto. Sobre esto escribe con dureza que "el mismo término arte moderno es absurdo. La noción de que uno puede intentar ser original en arte es un puro sin sentido"⁶⁸... "El arte abstracto no es una iconografía de las formas trascendentales, sino la pintura realista de una personalidad desintegrada".⁶⁹

Esta crítica a la modernidad no fue la piedra de escándalo que hubiera podido ser para los artistas que intentaban aplicar las ideas de Coomaraswamy a su obra, pues jugaba un papel menor en sus teorías. De hecho el perfil tradicionalista de sus escritos dejó a los artistas libres para aplicar sus nociones al arte moderno en sus propios términos.

Esta antipatía por el arte moderno no privó a Coomaraswamy de jugar un activo papel en la adquisición en 1924 de la colección de fotografías de Stieglitz para el Museo de Boston.⁷⁰ A pesar de su temprano conocimiento mutuo, no se encontraron por primera vez

⁶⁸ En escritos más tempranos es menos tradicional en su visión, y más favorable a aceptar el individualismo del arte moderno. En 1919 escribió que "el artista moderno ha de ser su propio sacerdote y a la vez ha de reconocer los problemas vitales y encontrar sus propias soluciones" (cit. por R. Lipsey, *Coomaraswamy. His life and Work*, (vol.3), Princeton University Press, Princeton, p.150).

⁶⁹ Cit. en *ibíd.*, p.225.

⁷⁰ En "A Gift from Alfred Stieglitz", *Bulletin of The Museum of Fine Arts*, Boston, XXII, 1924, Coomaraswamy intenta enlazar el uso de Stieglitz de la fotografía como una forma artística y su propia estética tradicional: "Así como la lente no trabaja de la misma manera que el lápiz para la eliminación de los elementos problemáticos así es como para reflejar cada elemento que puede llegar a ser esencial; y así como en un posterior análisis no hay distinciones en la naturaleza de lo significativo y lo insignificante la búsqueda de este ideal es teóricamente justificado. Una búsqueda y un acercamiento a este fin distingue a la obra de Alfred Stieglitz".

hasta principios de marzo de 1923. Durante el resto de su vida se mantuvieron en contacto.

En carta a Stieglitz el 4 de marzo de 1923, Coomaraswamy elogia su trabajo: "Nunca anteriormente había tenido oportunidad de ver sus fotografías: son casi una revelación y totalmente diferentes de cualquier otra".⁷¹

Stieglitz envió a Coomaraswamy una apreciación de su propia fotografía, y recibió a cambio un ejemplar de *The Dance of Siva* y otro de sus libros, por lo cual sabemos que los escritos del esteta sobre el arte y el pensamiento oriental fueron conocidos por Stieglitz y posiblemente por otros artistas de su círculo. Este podría ser el caso de Georgia O'Keeffe. Aunque ya hablamos de ella, su interés por el arte oriental está testimoniado, prestando atención a los ensayos sobre arte de Coomaraswamy a medida que iban apareciendo. Se conocieron físicamente en noviembre de 1923.⁷²

Aunque hay otros caminos en los que podemos documentar una ligazón entre Coomaraswamy y el mundo artístico americano -poseyó una acuarela de Demuth, por ejemplo, y fue socio de la librería *Orientalia* de Nueva York (frecuentada por Stamos entre otros)- el principal canal de su influencia fue a través de sus escritos más que a través de sus contactos personales. Mostrar el amplio espectro de artistas plásticos (así como de otros medios) que conocieron sus interpretaciones de la estética oriental puede ser útil y se puede hacer una breve lista de los que se sabe que leyeron o poseyeron sus obras, entre los que se pueden incluir a I. Lassaw, R. Lippold, I. Noguchi, S. MacDonald-Wright, M. Tobey, M. Graves, G. Anderson, Ossorio, A. Reinhardt, G. O'Keeffe y G. Onslow-Ford; los europeos

⁷¹ Carta a Stieglitz, 4 de marzo de 1923, Beinecke Library, Yale. Cit. por Clarke, *The influence of Oriental Thought on Postwar American Painting and Sculpture*, Garland, Nueva York / Londres, 1988, p.32.

⁷² Ver carta de Coomaraswamy a Stieglitz de 17 de noviembre de 1923, Beinecke Library, Yale. Cit. por Clarke, *ibid.*

J. Ittens, Gliezes y E. Gill; y de otras artes A. Stieglitz, J. Cage, Bernard Leach y Martha Graham.

El más influyente de los libros de Coomaraswamy para el público americano fue indudablemente *The Transformation of Nature in Art*. En él trata varios aspectos de la estética oriental, pero centrado especialmente en el arte hindú. Este está desarrollado en relación con la filosofía yoga y otros conceptos provenientes de los textos hindús. Confrontando los escritos de la filosofía escolástica con las ideas orientales de la función del arte establece paralelismos entre el arte indio y el de la Europa medieval.⁷³

Entre las ideas que los artistas americanos sacaron de la lectura de Coomaraswamy está la idea concomitante entre Sto. Tomás y la estética oriental de que "el arte es la imitación de la naturaleza en su modo de operar: el arte es el principio de la producción".⁷⁴ Esta idea, reeditada para el siglo XX por Coomaraswamy, fue de gran importancia para los artistas ya que les permitió el vaciar de efectos ilusionistas sus obras. Entre otros se podría citar con certeza que influyó en Motherwell, Onslow-Ford y Graves.

Motherwell pudo haber conocido la idea difundida por Coomaraswamy sobre la imitación de la naturaleza en sus procesos y no en su imagen llevándole al vaciamiento de efectos ilusionistas en su arte. De hecho, comentando su serie *Beside the Sea*, Motherwell dice: "podría decirse que el verdadero camino para imitar a la naturaleza sería emplear sus propios procesos".⁷⁵

Onslow-Ford también parece invocar la declaración de Coomaraswamy cuando en su

⁷³ Al respecto publicó el ensayo que dió título al libro *Filosofía cristiana y oriental del arte*, Taurus, Madrid, 1980.

⁷⁴ Sto. Tomás, cit. por Coomaraswamy en *Filosofía cristiana y oriental...*, op.cit., p.113.

⁷⁵ Cit. por H.H. Arnason, *Robert Motherwell*, Abrams, Nueva York, 1977.

rechazo del ilusionismo escribe: "Un pintor no puede esperar competir con los frutos de la naturaleza intentando imitarlos, pero puede seguir los procesos de la naturaleza y crear con su ayuda sus propios frutos."⁷⁶

Este énfasis en la participación de los procesos de la naturaleza (tal como los entiende la filosofía oriental transmitida por Coomaraswamy) durante el proceso creativo se puede ver también en la obra de Graves aunque no pinte en un estilo abstracto, ya que rechaza también el ilusionismo, y parece refugiarse en la autoridad de Coomaraswamy para justificar su posición.

La luminosidad no naturalista de sus obras es una consecuencia estilística del modo de Graves de buscar inspiración. El vacío espacial que frecuentemente forma el fondo de sus imágenes, transmiten una idea del infinito "espacio" de consciencia, el vacío mental contra el cual la imagen es visualizada y desde la cual es concebida como una aparición. Una declaración de Coomaraswamy puede ser citada a propósito del uso de Graves de su formato ilimitado: "En el arte occidental la pintura es generalmente concebida como vista en un marco o a través de una ventana... pero la imagen oriental realmente existe sólo en nuestra mente y en nuestro corazón y es por tanto proyectada o reflejada en el espacio".⁷⁷

Otra de las ideas de Coomaraswamy que paradójicamente influirán en el arte americano de posguerra será la anteriormente mencionada al hablar de su tradicionalismo. Coomaraswamy no creía en el progreso artístico, y rechazaba las nociones de originalidad y

⁷⁶ G. Onslow-Ford, *Towards a New Subject in Painting*, San Francisco, 1948, p.22. Un conocimiento del pensamiento hindú existió en Onslow-Ford durante sus primeros contactos con la filosofía oriental. En San Francisco estudió Vedanta con Haridas Chaudhuri un pupilo de Sri Aurobindo, antes de interesarse por el Zen. Notas y citas en sus cuadernos de apuntes indican esta familiaridad con el Bhagavad Gita, los Upanishads y Patanjali.

⁷⁷ *The Transformation of Nature in Art*, p. 29.

de expresión personal. Esta posición es ciertamente contraria a la mayoría de las tendencias del arte moderno, pero algunos artistas han mostrado simpatía con la idea al derivarla hacia que el artista adoptase una actitud de anonimato, especialmente cuando esto es entendido como referido a la instancia subjetiva del artista que adopta una actitud de impersonalidad durante el proceso creativo. Este planteamiento lo ofrece Coomaraswamy en *The Transformation of Nature in Art* y en *La filosofía cristiana y oriental del arte*, estableciendo paralelos entre la falta de individualidad y novedad en los artistas tradicionales de Oriente y los medievales europeos.

Algunos artistas muestran en sus declaraciones que ellos conocieron esta similitud gracias a Coomaraswamy. La propia formulación de esta idea puede verse como una fuente para los artistas, quizás influidos por el ejemplo de Reinhardt. Ciertamente los comentarios de Graves sobre el anonimato también estarían en relación con la lectura de sus obras.

El debate abierto por el hindú sobre el anonimato mostraba un rechazo hacia la visión elitista del papel del artista que era herencia del individualismo romántico en el arte moderno. Intensificó su ataque por otra vía en *The Transformation of Nature in Art* al proponer que todas las actividades humanas tenían una dimensión creativa, de la que el arte tan sólo es una de las maneras en las que esta facultad creadora se manifiesta. "El artista -escribe- no es un tipo especial de hombre, sino que cada hombre es un tipo especial de artista".⁷⁸

La idea divulgada por Coomaraswamy de la intrínseca humanidad del arte fue conocida y repetida por Reinhardt, quien habla de que "hay que percatarse de que el artista no es un tipo especial de ser humano, sino que cada persona es un tipo especial de artista.

⁷⁸ Ibid., p.64.

Los valores estéticos se encuentran en todas las actividades"⁷⁹.

The Transformation of Nature in Art fue también el impulsor de la idea, ya que en él se informaba al lector de que la estética india no hacía "distinciones entre las artes como por ejemplo entre bellas y decorativas, libres y serviles,... la literatura india nos da abundantes listas de las ochenta y tantas artes profesionales (silpa) y de las sesenta y cuatro artes vocacionales (kala); y estas acogen a todos los tipos de actividades instruidas, desde la música, pintura y tejido a la caballería, cocina y las prácticas mágicas, sin distinciones de rango, todas serían igualmente de origen angélico".⁸⁰

A pesar de una aparente discrepancia de número, Coomaraswamy puede considerársele también como el origen de una declaración de Morris Graves en el cual ve la pintura como una más de entre muchas artes: "Esta magnífica, antigua e ilustrada civilización de la India nombra específicamente más de ochenta y cinco Artes -cocina, herrería, carpintería, jardinería, amor, crianza de niños, etc. Para ellos, estas actividades requerían la disciplina y la concentración necesaria para realizar una obra de arte".⁸¹

Onslow-Ford también repite la idea de Coomaraswamy sobre la universalidad del impulso creativo (sin conocer sus orígenes) en *Painting in the Instant*. "Cada hombre es en el fondo un artista especial", declara, dando una lista de actividades ordinarias -cocinar, cuidar el jardín, albañilería- como formas del arte. Con ello se congratulaba de que "todas las actividades podían ser un arte otra vez".⁸²

⁷⁹ Reinhardt hizo esta declaración en una conferencia de 1943, citado por Barbara Rose, *Art as Art, The Selected Writings of Ad Reinhardt*, New York, 1975, p.114.

⁸⁰ *Transformation...*, op. cit., p.9.

⁸¹ Cit. Katherine Kuh, *The Artists' Voice*, Nueva York, 1962, p.117.

⁸² G. Onslow-Ford, *Painting in the Instant*, Londres, 1964, p.26.

Morris Graves, de todas maneras, sobresale como el más profundamente influido por el discurso de Coomaraswamy. Uno de los aspectos definitorios de su obra la tomó de este autor. Al inspirarse en los textos del indio sobre el uso de las técnicas de visualización yóguica su actitud ante el proceso creativo se verá profundamente marcado. Conoció estas ideas hacia 1945, siendo por esta fecha cuando siente que una imagería auténtica y vital sólo puede venir de esta fuente: "Las imágenes de este espacio pueden así penetrar y clarificar la psique individual de tal manera que la experimentación de una obra de arte golpea en el alma del espectador, y no ocupa exclusivamente su ojo de manera sensible... o induciendo al deseo de "poseer" la obra de arte para acrecentar las sensaciones del ego".⁸³

Graves describe, a partir de Coomaraswamy, tres tipos de "espacio" a los cuales el artista puede ir a por inspiración. Graves da una explicación de sus ideas sobre los "tres espacios" en una carta a Mel Kohler en 1950, y puede ser útil para hacer una referencia más extensa sobre este punto.⁸⁴

El espectador debe estar atento al simple hecho de que hay tres 'espacios': Espacio fenoménico (el mundo natural, de los fenómenos), el espacio "fuera" de nosotros; Espacio mental, el espacio dentro del cual se desarrollan los sueños, y las imágenes de la imaginación toman forma; Espacio de consciencia, el espacio dentro del cual son "revelados" (hechos visibles en los sutiles niveles de la mente) los principios abstractos del origen, operación y posterior experiencia de la consciencia.

Es desde este espacio de consciencia de donde vienen las imágenes y símbolos

⁸³ "Morris Graves- Excerpts from Guggenheim Application", mecanografiado en R. Lippold Papers, Archives of American Art.

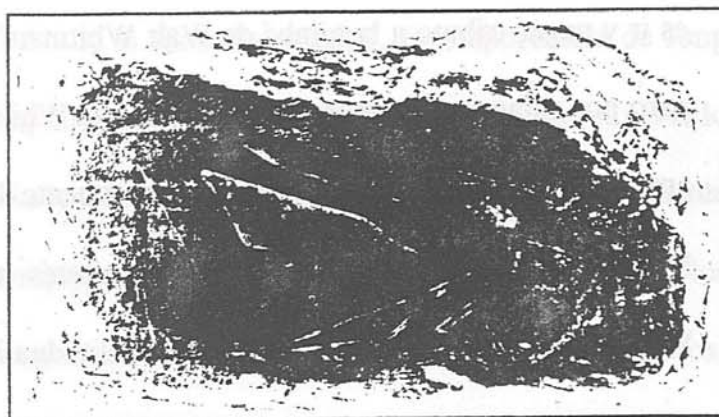
⁸⁴ Esta versión está tomada de una hoja impresa titulada "Three Kinds of Space" de Morris Graves en el archivo del artista, Seattle Public Library.

universalmente significantes de las mayores obras del arte religioso. El espectador, de esta manera, puede rápidamente ver desde que "espacio" un artista ha tomado sus ideas y formas.

Así, si el espectador es consciente de esto, sólo puede ser engañado por sí mismo si tiene la loca intención de que la pintura funcione dentro de un "espacio" que no es en el cual se ha originado. De enfrentarse al arte así no disfrutará plenamente y perderá la contribución que la obra pueda hacerle.

La mayoría de los artistas, como la mayoría de los profanos, no tienen ninguna inclinación a comprender su propia habilidad para segregar estos "espacios" -y ser informados por ellos- o disfrutan de la confusión e ininteligibilidad que resulta de la velada mezcla de estos tres espacios.

Esta facultad de visualización que Graves emplea en su obra la denomina "the inner eye" (el ojo interior). Las referencias a esto están explícitas en algunos de los títulos de sus obras. El describe la naturaleza de estas imágenes del "inner eye" de la siguiente manera: "Las imágenes vistas dentro del espacio del ojo interior son tan claras como cuando ves estrellas ante tus ojos al levantarte bruscamente. Es cierto que son subjetivas, pero tienes la sensación absoluta de que ellas están fuera de ti rodeando tu cabeza. Esta es la analogía más cercana a la espacialización del ojo interior."⁸⁵



Ilustr. 22. Morris Graves. *Little-know bird of the inner eye*.

⁸⁵ Cit. por F.S. Wright, *Morris Graves*, Los Angeles, 1956, p. 32.

Así, la imaginería onírica y surrealista para Graves carece de universalidad, la considera del segundo tipo de espacio, "el espacio mental". Al tercer "espacio", el "espacio de consciencia" el surrealismo no llegaría hasta que se desarrollaran los principios abstractos del origen, operación y posterior experiencia de la consciencia. Graves dijo que este esquema le fue subrayado por Coomaraswamy en Boston durante una conversación con él en 1947 mientras disfrutaba de una beca Guggenheim.⁸⁶ Sentía que estas distinciones eran "la única base solvente para una crítica de arte válida".⁸⁷

Anderson cuenta una anécdota sobre el encuentro de Coomaraswamy y Graves: "Al encontrar a Coomaraswamy, este le mostró algunos rollos, y empezaron a hablar sobre el papel del arte occidental y oriental y otras cosas; todas estas cosas eran muy interesantes y Coomaraswamy estuvo muy agradable con él y entonces al final Morris le preguntó al Dr. Coomaraswamy si tenía algún consejo que darle sobre cualquier cosa referente a su gran interés por el arte del Extremo Oriente, y Coomaraswamy le dijo: "Mi consejo para ti, joven, es ir y pagar tributo a la tumba de Walt Whitman".⁸⁸ Anderson interpreta esto irónicamente, pero por supuesto Coomaraswamy sabía que Whitman era un ejemplo de un talento creativo americano que había aprendido satisfactoriamente de Oriente sin sacrificar su propia tradición. No le decía a Graves que olvidara su interés por Oriente. Coomaraswamy describió a Whitman (y Blake) como ejemplos de "individualismo idealista" que sostenían la esperanza

⁸⁶ El pintor de Seattle, Guy Anderson anota que él, Graves y otros artistas de su círculo estaban muy interesados en leer sobre arte y estética oriental, mencionando a Coomaraswamy especialmente. De acuerdo con Anderson, Graves hizo la visita a Boston para ver algunos rollos, ya que se le había prohibido dadas las circunstancias visitar Japón, que era su primera intención.

⁸⁷ S. Rodman, *Conversation with Artists*, Nueva York, 1957, p.12.

⁸⁸ Cit. por David Clarke, op. cit., p.241.

de un revival de Occidente.⁸⁹ A pesar de su general antipatía hacia el arte moderno, hizo ver las posibilidades que pudieran responder de manera útil a Oriente: "Es posible que... ciertas... tendencias en el arte moderno europeo por un lado y la penetración del arte y el pensamiento asiático en el ámbito occidental por otro, puedan representar la posibilidad de un renovado acercamiento".⁹⁰

b) Carl G. Jung y Joseph Campbell.

El surrealismo al hacer hincapié en la psicología abrió otra puerta hacia Oriente puesto que los americanos, al rechazar los planteamientos freudianos, acogieron los de uno de sus discípulos más ariscos: Carl Gustav Jung. Este autor recogía frecuentemente en sus libros conceptos orientales, aunque con tendencia a occidentalizarlos. A pesar de todo, gracias a ello, -ya que en principio podría ser un inconveniente-, sus escritos hicieron accesibles algunas ideas orientales a los artistas, y proporcionaron una introducción que inspiró a algunos artistas a profundizar en el estudio de la filosofía oriental. La importancia de Jung es subrayada cuando consideramos el amplio panorama de artistas americanos en el período que nos concierne que estuvieron familiarizados con su obra, en contraste al relativamente limitado interés que la generación surrealista precedente le había otorgado.⁹¹ Entre los artistas que se sabe que leyeron a Jung, conocieron sus ideas o al menos poseyeron sus libros,

⁸⁹ Cfr. R. Lipsey, *Coomaraswamy*, op.cit., p.108.

⁹⁰ *Transformation...*, op.cit., p.3.

⁹¹ Onslow-ford dice que Jung era considerado por los surrealistas como un "místico", un "retrógrado". Gerome Kamrowski, un pintor muy ligado al surrealismo de Nueva York, dio la valoración corriente sobre Jung en aquel ambiente: "cuando las cosas eran excitantes e importantes fue a finales de los treinta cuando Jung era un fascista" (cit. por Clarke, p.251)

se pueden citar a: Pollock, Reinhardt, Gottlieb, Graves⁹², Macdonald-Wright⁹³, Jenkins, Onslow-Ford, Lippold, Motherwell⁹⁴, Rothko, Tobey⁹⁵, Baziotes⁹⁶, Krassner, Graham, Ossorio, Mullican⁹⁷, David Smith y Pousette-Dart. Artistas que tuvieron contacto con terapeutas junguianos estarían Pollock⁹⁸ y Jenkins.

Ya se ha escrito mucho sobre la influencia de Jung en el arte americano. En el caso de Pollock por ejemplo, con su declaración al respecto -"he sido junguiano desde hace mucho tiempo... la pintura es un estado de ser... La pintura es descubrimiento de sí mismo"⁹⁹-, abrió muchas puertas para abordar el análisis de su obra. Sin embargo, Clarke opina que se ha prestado excesiva atención a la posibilidad de que ésta recayera en su iconografía a partir

⁹² En una antigua carta de Graves a K. Callahan (K. Callahan Papers, Archives of American Art) fechada por Callahan en 1935, contiene una cita de Jung sobre los "arquetipos". Graves encontró obviamente en Jung un refuerzo para su propia visión del papel de la visualización en la inspiración creativa que le llegó de Coomaraswamy.

⁹³ Referencia en D.J. Watson "Stanton MacDonald-Wright", M.A. Thesis, University of California, Los Angeles, 1957. Así mismo en sus escritos utiliza frecuentemente terminología junguiana.

⁹⁴ En los años cuarenta le ofrecieron a Motherwell un análisis junguiano pero lo rechazó. Su preferencia era por las teorías más empíricas de Freud (cit. por Clarke, p.252).

⁹⁵ Tobey dio un ejemplar de *Two Essays in analytical Psychology* a su amigo Bishop. (F. Hoffman, *The Art and Life of Mark Tobey: A contribution to an understanding of a psychology of consciousness*, Ph.D. Thesis, University of California Los Angeles, 1977, p.367, nota 28).

⁹⁶ Baziotes cita a Jung en una conversación relatada en una biografía inédita de Donald Paneth (escrita en 1961, pero basada en entrevistas realizadas entre Febrero y Julio de 1952), Baziotes Papers, Archives of American Art.

⁹⁷ Mullican comentó que la obra de Jung tuvo una notable influencia en él, cit. por Clarke, p.252.

⁹⁸ Recibió tratamiento junguiano de Joseph Henderson (desde principios de 1939 al verano de 1940) y de Violet Staub de Lazlo (desde la primavera de 1941 hasta finales de 1942). Para más referencias con respecto a Pollock y Jung, véase W. Rubin "Pollock as Jungian Illustrator: The Limits of Psychological Criticism", *Art in America*, Noviembre, 1979.

⁹⁹ Selden Rodman, op. cit., p.82.

de las ilustraciones de *Symbols of Transformation*. "La importancia de este libro (que consiste en un largo análisis del caso de una tal Miss Miller) ha sido ampliamente sobreestimada - comparado con la importancia de *Psychology and Alchemy*¹⁰⁰ - ya que no considero que los préstamos específicos de iconografía constituyan una de las mayores influencias de Jung, sino más bien, ciertos conceptos clave -tales como los del "inconsciente colectivo"- que es sabido que lo usaron los artistas, aunque interpretándolo a su manera".¹⁰¹ Así, el marco metafísico general de las teorías de Jung serían las que resultaron atractivas, más que los detalles de sus hipótesis psicológicas. Algunas áreas de las exploraciones de Jung tuvieron impacto en los artistas americanos, sobre todo en los años cuarenta, pero también durante los cincuenta. Tanto su discurso sobre la alquimia y su interés por los mitos primitivos (especialmente aquellos de los indios americanos¹⁰²) fueron fructíferos aspectos de su pensamiento. No es posible en este contexto entrar en una comprensión valoradora de la influencia de Jung o presentar una equilibrada introducción a sus teorías; tan solo nos vamos a ceñir en los aspectos de los escritos de Jung que propiciaron una fuente para las ideas orientales o dejaron la semilla para fomentar el interés hacia Oriente.

Debería hacerse notar que la importancia de Jung para los artistas ha sido acrecentada por su complacencia en considerar entre sus teorías el fenómeno del arte, y al empujar a usar

¹⁰⁰ *Psychology and Alchemy* fue publicado en 1953 pero algunas de sus partes fueron incluidas en *The integration of the Personality* (Nueva York, 1939). Este libro incluye las influyentes ideas de Jung sobre alquimia.

¹⁰¹ Clarke, op.cit., p.58.

¹⁰² Como veremos más adelante el interés por el arte amerindio fue un tema de interés común para los artistas, tanto surrealistas como para los expresionistas abstractos (desde Pollock a Barnett Newman, pasando por Gottlieb, Poussette-Dart y otros). Sobre esto se puede consultar W. Jackson Rushing, "Ritual and Myth: Native American Culture and Abstract Expressionism" en M. Tuchman *The Spiritual in Art*, op. cit., pp.273-296.

el arte como un proceso terapéutico. En *Modern Man in Search of a Soul* adscribe al arte un papel primordial a la hora de pulsar el espíritu de la época: "El arte tiene una manera de anticipar los futuros cambios en la perspectiva fundamental del hombre y el arte expresionista ha tomado bien este giro subjetivo en avance a un cambio más generalizado"¹⁰³

El interés de Jung por el arte hizo que su lectura fuese atractiva para los artistas, a parte de otros intereses particulares que los artistas pudieran haber tenido.

En contraste con la visión dualista del mundo de las teorías de Freud (que está presente en la concepción surrealista sobre la psique), Jung presenta un retrato global de la mente que está próximo al modelo de las filosofías orientales y que fue desarrollado (en parte) a través de un estudio de ellas. Como en estas filosofías, el sistema psicológico de Jung ve la mente como ordenada y creativa, mientras por contraste, Freud ve una batalla constante entre el ego y el ello. Jung puntualiza esta diferencia: "Para Freud esto (el inconsciente) es esencialmente un apéndice de la conciencia, en la cual todas las incompatibilidades del individuo están amontonadas. Para mí el inconsciente es una disposición psíquica colectiva, de carácter creativo."¹⁰⁴

Al moverse en una visión no dualista en sus escritos psicológicos, Jung aportaba un marco dentro del cual los conceptos del pensamiento oriental podían ser accesibles a un público occidental; sus escritos crean un punto de encuentro por medio del cual los artistas lograrían una apreciación de estas filosofías de una forma más pura.

El mismo Jung señala a Oriente como una posible fuente de inspiración. Hablando de "la mente oriental" dice que "su influencia sobre nosotros no podemos medirla todavía.

¹⁰³ Londres, 1933, p.237.

¹⁰⁴ *Psychology and Religion, West and East*, Londres, 1958, p.536.

¡Librémonos de subestimarla!"¹⁰⁵. Dentro de su teoría, un resurgimiento del interés por Oriente se ve como un proceso natural compensatorio en la psique colectiva que contrarrestaría el estéril materialismo de Occidente: "mientras estamos poniendo patas por hombro el mundo material de Oriente con nuestra adelantada técnica, el Oriente con su adelanto psíquico arroja a nuestro mundo espiritual a la confusión... El mismo psicoanálisis es tan sólo un intento de principiante comparado con lo que es un arte inmemorial en Oriente."¹⁰⁶

Describiendo la diferencia entre los puntos de vista orientales y occidentales, Jung enfatiza en la creencia oriental de un "suelo" que sostiene la experiencia fenoménica y sobre la relatividad que Oriente otorga a ésta última.

"El hombre occidental se mantiene esclavizado por las *diezmil cosas*, sólo ve particulares; es el yo-atado y la cosa-atada incapaz de conocer las profundas raíces de todo ser. El hombre oriental, por otra parte, experimenta el mundo de los particulares y su propio ego como un sueño; está enraizado esencialmente en el "suelo" que le atrae tan poderosamente que sus relaciones con el mundo son relativizadas a un grado que frecuentemente es incomprensible para nosotros."¹⁰⁷

Uno de los conceptos junguianos más conocidos, y que puede haber actuado como un puente entre la más familiar terminología del psicoanálisis y las ideas menos accesibles de la metafísica oriental, es su noción del "inconsciente colectivo". Con ello se refería a una mente "universal" concebida para reforzar la consciencia individual. No es posible examinar aquí

¹⁰⁵ *Modern Man in Search of a Soul*, Londres, 1933, p.242.

¹⁰⁶ *Ibíd.* p.249. Esto sería, en cierta medida, lo mismo que en épocas precedentes: considerar a Oriente como panacea, proyectando allí las frustraciones y traumas occidentales de un progreso mal dirigido y digerido.

¹⁰⁷ *Psychology and Alchemy*, Londres, 1953, p.7.

la influencia que supuso para Jung las fuentes orientales a la hora de crear este concepto. Pero hay ciertos aspectos por los que este concepto se diferencia de las nociones orientales y que se podrían analizar después. Lo que nos interesa es que hay amplias similitudes entre la idea del "inconsciente colectivo" y la idea oriental de una dimensión escondida de la realidad, que subyace en la mente y que al mismo tiempo está presente de manera soterrada en todos los seres de la creación. El mismo Jung intentó encontrar paralelos en Oriente para su noción: "Nuestro concepto del "inconsciente colectivo" sería el equivalente europeo para el budista de la iluminación de la mente"¹⁰⁸. Para Jung, el inconsciente colectivo es visto como un depósito de los símbolos psicológicos arquetípicos, teniendo una relevancia humana universal más allá de las barreras de la cultura. La aceptación por parte de los artistas de este aspecto de la teoría de Jung puede ser la responsable de una complacencia en ver (entre otras cosas) a la cultura y al arte orientales como verdades psicológicas (expresadas en términos simbólicos) que eran relevantes para su propia situación y usar estos símbolos orientales en su propio arte.

Jung describe su proceso terapéutico como de *individuación*, que está caracterizado por un movimiento desde una identificación con el ego a una aceptación más amplia de los contenidos de la psique; una identificación con los arquetipos del "sí mismo". Amplios paralelismos pueden ser encontrados con el proceso yoga, y el mismo Jung los señala. Esta idea -central en el pensamiento de Oriente- de que el ego, el sentido de ser individualmente uno mismo, centro separado de acción, es solo un fragmento de la personalidad completa, será comentado después, ya que parece haber afectado a las actitudes de los artistas americanos en su proceso creativo, y Jung puede ser una de las fuentes por las cuales esto

¹⁰⁸ *Psychology and Religion, West and East*, Londres, 1958, p.485.

se introdujo.

La expresión de esta idea por Jung se da, por ejemplo, en *Psychology and Alchemy*. Habla de la necesidad de "repudiar la arrogante reivindicación de la consciencia de ser toda la psique".

"Me parece de cierta importancia que pocos individuos, comprenderían que hay contenidos que no pertenecen a la personalidad-ego, sino que deben ser adscritos al no-ego psíquico."¹⁰⁹

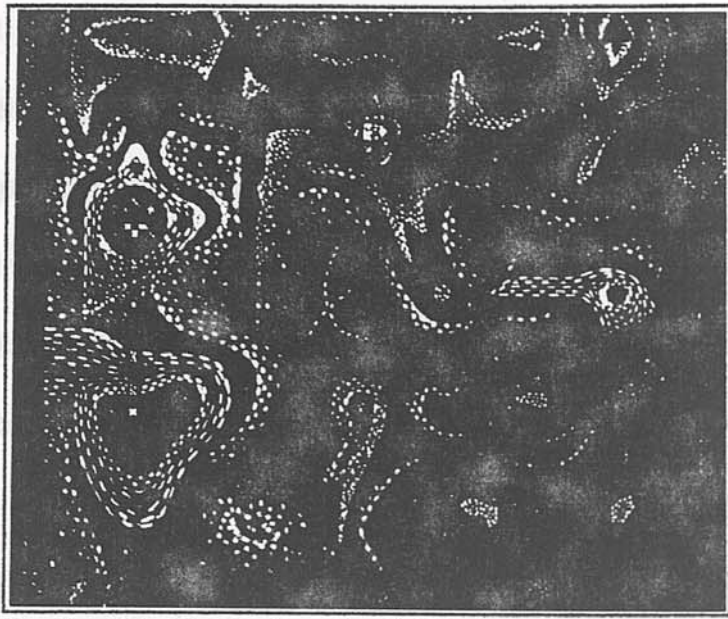
El arquetipo del "uno mismo" es el central para la teoría de Jung, pero hay algunas otras "huellas" colectivas que él cree que hay en la psique. Entre ellas el "Anima" es prominente, y es particularmente relevante al hablar sobre arte ya que se corresponde con la idea de la "musa", la personificación femenina del principio creativo. Algunos artistas americanos conocieron el concepto junguiano de "Anima."¹¹⁰ Este concepto mantiene un estrecho paralelismo con el *Tao Te King*: "El espíritu del Valle nunca muere/ Se llama la hembra misteriosa/ Y la entrada de la misteriosa hembra/ Es la base por la cual el cielo y la tierra florecen/ Es allí dentro donde todos nosotros estamos/ Arrójate en ella como quieras/ Nunca será en balde"¹¹¹.

Onslow-Ford, se hace eco de este concepto, al transcribir en sus notas pasajes de Jung al respecto, en paralelo al pasaje del *Tao Te King*, cuando dice: "Cuando estoy inspirado por la naturaleza usualmente es en términos de una misteriosa y oscura dama." *El pintor y la Musa* (1943) y otras obras similares pueden relacionarse con su interés con estas ideas.

¹⁰⁹ Ibid., pag. 481.

¹¹⁰ Cfr. Clarke, op.cit., p.63.

¹¹¹ Cit. por Clarke de I. Lassaw, "Perspective and Reflections of a Sculptor", *Leonardo*, vol.1, 1968, p.351.



Ilustr. 23. G. Onslow-Ford. *El pintor y la musa*.

Un posterior símbolo arquetípico que Jung aisló fue el "mandala".

A diferencia de otros arquetipos, a los que presenta como personificaciones, éste toma forma (interesantemente para los artistas) de un modelo abstracto, generalmente asumiendo una forma circular o con una estruc-

tura cuaternaria. Para Jung, el man-

dala sirve como un medio para expresar simbólicamente la integración de los diferentes aspectos de la psique, que se representa en su estructura.

Aunque lo contempla como poseedor de una naturaleza universal, señala su aparición en el arte de todas las culturas, la creación consciente de las imágenes mandala pertenece a las tradiciones orientales y en particular a las budistas, y es la palabra oriental la que Jung adopta para el concepto. Las fuentes orientales, más que sus propias experiencias clínicas, parecen haber jugado un importante papel en el desarrollo de esta área de su pensamiento, y sus escritos sobre los mandalas habrían sido el medio por el cual este aspecto del pensamiento oriental llegó a ser accesible a los artistas. El primer texto publicado por Jung sobre los mandalas fue la introducción a las traducciones de Wilhelm de los textos chinos de *The Golden Flower*, y por eso el referente oriental estuvo claro desde el principio para los lectores.

La influencia de los mandalas en los artistas americanos, que vamos a considerar ahora, es un tema que no puede ser completamente abarcado dentro de los límites de un estudio de la influencia de Jung, ya que los artistas pudieron haber conocido los mandalas

orientales directamente. Sin embargo, los escritos de Jung no por eso dejarían de ser importantes ya que presentan los mandalas en un contexto en el cual son comprendidos como portadores de una función psicológica, no meramente visual.

Como ya hemos dicho, Jung ve el mandala adoptando tanto una estructura circular como cuatripartita (o combinando las dos). La estructura cuatripartita del mandala refleja, según Jung, la presencia en la mente de cuatro funciones psicológicas -pensamiento, sentimientos, sensaciones e intuiciones- que deben ser llevadas a la armonía por una psique equilibrada para existir.¹¹² Al examinar la "cuaternidad" en ciertas obras artísticas, encontraremos mayores evidencias que ligarán sus conocimientos de la imagen mandala con Jung.

Artistas como Reinhardt, Pollock, Graves, Onslow-Ford¹¹³,... utilizaron el esquema del mandala en sus obras.

Sketch for a crucifixion de Pollock (1939-40) posee las cuatro funciones psicológicas que citábamos, en intervalos de 90° alrededor del dibujo central, cada uno asociado con un color. El simbolismo del color corresponde a lo que el mismo Jung describía¹¹⁴: amarillo = intuición, azul = pensamiento, verde = sensación, rojo = sentimiento. El boceto en sí mismo tiene cualidades que lo relacionan con la "cuatridad" de los mandala -hay cuatro figuras presentes, y la cruz en sí es ya una imagen mandala. Pollock estaba aparentemente influido por Henderson, su analista junguiano, para crear imágenes mandala, y este sketch

¹¹² Jung habla de estas funciones psicológicas en *Psychological Types* (publicado en 1923), p. 436-437.

¹¹³ Por lo que dice en su libro, *Painting in the Instant*, Onslow-Ford debe su introducción a los mandalas al Dr. Friederick Spiegelberg, un autor que escribió sobre filosofía oriental.

¹¹⁴ Cfr. *The Archetypes and the Collective Unconscious*, Londres, 1959, p.436-7.

parece pertenecer a este período.

Las últimas obras de Reinhardt también tienen frecuentemente imágenes cruciformes, dividiendo esta estructura cuaternaria que Jung designó como una característica del mandala. Dale Mc Conathy, visitando el estudio de Reinhardt, notó una fascinación con los mandalas por parte del artista. "El tablón de anuncios encima de la mesa de su taller está cubierto de variantes de estos motivos. Preguntado por ello, dice que su presencia invasora y su reaparición constante en el arte es algo que le agrada"¹¹⁵.

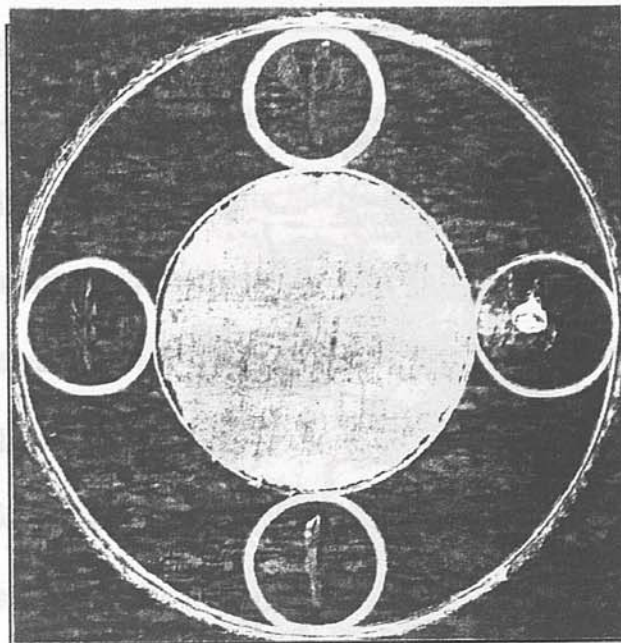
Reinhardt dijo que encontró los escritos psicológicos de Jung "muy religiosos", pero una unión entre su interés en los mandalas y este autor fue al menos reconocida de manera jocosa en el título de su historieta para *Art News*¹¹⁶: "A Portend of the Artist as a Yhung Mandala" (Un presagio del artista como un Mandala Yhung, parodiando el título de la famosa novela de Joyce y siendo la última palabra una broma hacia Jung) en la cual explora la "cosmología" del mundo artístico.

Imágenes parecidas a los mandalas aparecen en algunas obras de Graves, a lo largo de distintos períodos. *Mid-Century Hibernation*, (1954), por ejemplo, muestra la distintiva forma circular de los mandalas en el acurrucado cuerpo del animal, que también recuerda al símbolo chino de yin/yang. Dibujos posteriores, por ejemplo, *Pebble Pond Mandala*, *Taos New Mexico*, muestran a Graves explorando más explícitamente la forma abstracta del mandala en imágenes compuestas por círculos concéntricos. Su *Black Buddha Mandala* (1944) posee tanto el aspecto circular como el cuatripartito que Jung identificó en los mandalas, y su tema oriental soporta el conocimiento del artista de las raíces que el concepto junguiano

¹¹⁵ Dale Mc Conathy, "Ad Reinhardt", en París, Grand Palais, *Ad Reinhardt*, 1973, p.42.

¹¹⁶ Mayo de 1956, p.36.

tiene en las tradiciones orientales. Graves se inspiró para pintar este mandala en un sueño que tuvo. El conocimiento de la comprensión junguiana del mandala como expresión de las verdades psíquicas, así como de la visión oriental de que el mandala primero debe ser visualizado y después ejecutado, le guiaron en su realización.



Ilustr. 24. Morris Graves. Black Buddha Mandala, 1944.

Antes citamos entre los conocedores de la obra de Jung a Rothko; para éste, el psicólogo fue un estímulo intelectual. La búsqueda simbólica de una nueva consciencia sugiere un buen número de conceptos junguianos. Para Jung, la actividad y el movimiento del mar y el agua, en general, fueron símbolos naturales del proceso de transformación espiritual originado en las profundidades de lo inconsciente.

El mar fue uno de los temas favoritos de los expresionistas abstractos. Varias de las pinturas de Rothko del periodo mítico mencionan el mar. Las acuosas cualidades de las pinturas sugerían las profundidades marinas. Según la lectura de Polcari, Rothko combinó una visión acuosa, un tema ritual y la idea junguiana de agua como simbólico significado de transformación en alguna de sus obras como *Baptismal scene*.¹¹⁷

La psicología junguiana estaba dedicada a la comprensión de las necesidades de la

¹¹⁷ Stephen Polcari, "The intellectual roots of Abstract Expressionism: Mark Rothko", *Art International*, septiembre, 1979, p.126-128 y en idem, *Abstract Expressionism and the Modern Experience*, Cambridge University Press, Cambridge, 1991, pp.130-132.



Ilustr. 25. Mark Rothko. *Fantasía arcaica*, 1945.

civilización occidental. Jung, en la línea psicoanalítica, consideraba que los problemas del hombre moderno sólo eran solubles a través de la emergencia a lo consciente de los contenidos de la capa inconsciente de la mente. Estos contenidos -mitos, imágenes arquetípicas- se levantarían desde el inconsciente mezclándose con la conciencia y de este modo revelarían una nueva significación espiritual y religiosa para el hombre moderno. Jung creía que las raíces del arquetipo inconsciente estaban promordialmente en el pasado, dado que la posibilidad de formación arquetípica era inherente a la estructura biológica de la mente. La capa consciente de la mente reflejaba la dominación de la razón, siendo, para Jung, la causa de los

problemas espirituales de Occidente. Los temas y títulos utilizados por Rothko a principios de los 40 que reflejan los conceptos junguianos podrían ser: *Ancestral imprint*, *Archaic Sign*, *Archaic Fantasy*, *Agitation of the Archaic*, *Dream memory* y *Prehistoric Memory*. Todos reflejan el concepto de universalidad de los arquetipos presentes en la mente de cada hombre, que podría salir a la luz en el mundo moderno. Rothko con frecuencia reseña que él deseaba que su arte fuera trascendente. Esto explica la relación con el concepto junguiano de transformación espiritual. Rothko quería revelar "la perpetua continuidad de la vida a través de la transformación y renovación"

Aunque las fuentes orientales pueden haber influido en la evolución de los conceptos de Jung tales como los del "inconsciente colectivo" que sirvió para guiar a los artistas hacia un interés más profundo por el pensamiento asiático, hay aspectos de sus escritos donde esta

implicación con Oriente está expresada más explícitamente.

Un ejemplo está en su introducción a la traducción de Richard Wilhelm del *I Ching* o *Libro de las Mutaciones* (Nueva York y Londres, 1950).¹¹⁸ Esta interpretación del I Ching está considerada como muy autorizada, y muchos de los artistas que estuvieron interesados en el I Ching utilizaron esta edición, y por tanto con las ideas de Jung sobre la filosofía china expuestas en la introducción y de las que hablaremos después.

Con anterioridad, y por tanto probablemente con mayor importancia seminal, Jung escribió la introducción a la ya mencionada traducción de Wilhelm del texto alquímico taoísta, *The Secret of the Golden Flower* (Londres, 1931).

Este libro fue leído por algunos de los expresionistas abstractos. Reinhardt transcribe un pasaje de este libro en sus notas.¹¹⁹ Elizabeth L. Langhorne¹²⁰ nos informa de que David Smith y otros estudiantes de la Art Students League leyeron el libro a finales de los años 30 y principios de los 40, llegando a sugerir una influencia sobre Pollock. Ella cree que la Flor Amarilla en *Moon Woman* de Pollock es la "Flor dorada" del texto chino.¹²¹ Un caso más concluyente sería el relativo a Charmion Von Wiegand -su óleo *Golden Flower* de 1952 indudablemente toma su título de este libro.

¹¹⁸ Hay traducción española en Edhasa, Barcelona, 1990.

¹¹⁹ Reinhardt Papers, Archives of American Art. Cit. por Clarke, p.69.

¹²⁰ "A Jungian Interpretation of Jackson Pollock's Art Throught 1946", Ph.D. thesis, University of Pensylvania, p.158.

¹²¹ Cfr. idem o su artículo "Jackson Pollock's the *Moon Woman* cuts the circle", *Arts Magazine*, Marzo, 1979, especialmente pp. 133-134.



Jackson Pollock, Moon Woman, 1942.

Marion Willard, marchante de Tobey y Graves en Nueva York también leyó el libro en una fecha temprana, y pudo haber hablado de ello con estos artistas. John Mc Cracken lo cita como una fuente de información sobre las ideas orientales, considerando que supuso "una significativa influencia en mi obra": "Un montón de ello (de filosofía oriental)... vino a través de Jung... como por ejemplo sus introducciones al *I Ching* y *El secreto de la Flor dorada*, pero leí un montón de sus otras cosas."¹²²

Es interesante que los artistas tuvieran conocimiento de las ideas de Jung no sólo por sus propios escritos, sino también a través de la obra de otros estudiosos. Entre ellos está Joseph Campbell, que ha sido particularmente responsable de ofrecer ideas junguianas a una amplia audiencia con sus estudios sobre el mito y el símbolo en las religiones y culturas del mundo. Campbell es bien conocido por *The Hero with a Thousand Faces* (Nueva York, 1953) que posee un énfasis claramente junguiano y por ser el editor de *Myths and Symbols in Indian Art and Civilization* de H. Zimmer (1946), en el cual se manifiesta su interés por Oriente.

Campbell es particularmente importante para los artistas americanos ya que el vivió en Nueva York y estuvo relacionado con el mundo artístico de esa ciudad, manteniendo amistades con los artistas.

Los escritos de Campbell deben considerarse una importante aportación a través de la cual Pollock pudo haber tomado contacto con las ideas junguianas, aunque en una fecha avanzada de su carrera. Entre los libros de Campbell que Pollock poseyó están *Hero with a thousand Faces* (1949), el de Zimmer, *The King and the Corpse* (editado por Campbell, 1947), el de J. Campbell y Henry Robinson, *Skeleton Key to Finnegans Wake* (1944) y

¹²² Cit. por Clarke, p.69.

quizás el más importante en el contexto de nuestros intereses, *Myths and Symbols in Indian Art and Civilization* (H. Zimmer, ed. Campbell, 1947).

Hemos visto, pues, la extensión que los escritos de Jung alcanzaron en cuanto a la introducción de las ideas orientales para los artistas. Es importante anotar, sin embargo, que los conceptos filosóficos orientales no pueden ser plenamente comprendidos dentro del marco junguiano. Los artistas que tomaron un particular interés en estos conceptos necesitarían ir más allá de la senda marcada por Jung.

Un amplio paralelismo entre la idea de Jung del "inconsciente colectivo" y la idea oriental de una "base" universal del ser subrayando la personalidad ya ha sido mencionada antes, pero un examen más exhaustivo nos revelará diferencias cruciales. Esta "base" universal -el "vacío"- se concibe como de existencia anterior a la evolución de las formas del mundo fenoménico. O, en términos de experiencia personal, como existiendo más allá (y antes) del pensamiento. Los textos del budismo zen, de la filosofía yoga, etc., describen la posibilidad de ganar la intuición directa de este estado, más que adquirir meramente una impresión intelectual de ello. Jung, sin embargo, siente que las profundidades de la psique solo pueden ser conocidas a través de símbolos, (arquetipos), y no directamente. Escribe: "Cada suceso espiritual es una ilustración y una imaginación; de no ser así, no sería consciente, y no sería un fenómeno de la ocurrencia."¹²³

Por tanto, mientras el Zen habla de "visión directa" de "las cosas en sí mismas", y la filosofía yoga describe el estado de "samadhi" en el que el pensamiento y toda la imagería mental son abandonadas, la posición de Jung es que la consciencia debe ser siempre "consciente de" algo.

¹²³ C.G. Jung, prólogo a D.T. Suzuki, *An introduction to Zen Buddhism*, Londres, 1949, p.15.

El valor de Jung como interprete de la filosofía oriental es, por tanto, en un análisis final, limitado. Su énfasis sobre el mito y el símbolo y la introspección, la inefable perspectiva que toma hacia la filosofía oriental le sitúa, quizás, más cercano al pensamiento hindú, (donde símbolo y ritual tienen un papel en la meditación, y donde la meta es la absorción interna, "samadhi") que al zen (que evita el símbolo en favor de la experiencia directa, y donde la meta es el "satori" o absorción externa), aunque en ambas tradiciones la "meta" es, al fin y al cabo, trascender el pensamiento, el símbolo o la imagen. Joseph Campbell expresa en *The Hero with a Thousand Faces* esta idea de que hay una mayor profundidad en la psique que no puede ser percibida a través de símbolos: "El mito es solamente lo penúltimo; lo último es apertura -vacío, o ser, más allá de las categorías- hacia lo cual la mente debe sumergirse solitariamente y disolverse".¹²⁴

Las teorías de Jung son muy importantes para los artistas americanos, especialmente durante los años 40 cuando Pollock, Gottlieb y otros crearon obras con una dimensión simbólica. También es importante para artistas como Graves cuyo interés por Oriente se expresaba a través de un arte de naturaleza simbólica. Sin embargo, no es posible para las teorías de Jung dotar de una justificación filosófica a un arte de abstracción pura. La filosofía oriental, y en particular el zen, era por contraste, capaz de hacerlo, a partir de su reconocimiento de la posibilidad de una experiencia abstracta, esto es, la experiencia sin estar mediatizada por un lenguaje de símbolos.

¹²⁴ Op. cit., 258.

c) La introducción del zen: D.T. Suzuki y Alan Watts.

El budismo zen será una fuerza espiritual que se irá introduciendo en el arte occidental a lo largo de este siglo. Es curioso que los primeros misioneros japoneses de esta secta budista iniciasen su labor en Estados Unidos. Esto se produjo en 1893, gracias al Parlamento Mundial de las Religiones que se instaló en la ya mencionada *Chicago World Fair*, pero su presencia fue algo circunstancial. No se puede hablar de verdadera presencia del zen en Estados Unidos hasta que en 1906 el maestro Soyen Shaku publicara *Sermons of a Buddhist Abbott*.¹²⁵ En ese mismo año llegó al país el monje zen Sokei-an (Shigetsu Sasaki) y permaneció allí durante veinte años. En enero de 1930 estableció el primer centro zen en el número 63 West de la calle 70 de Nueva York. Sus seguidores se consolidaron como la *Buddhist Society of America* nombre que luego cambiaron por el del *The First Zen Institute of America*. Los grupos zen, sin embargo, tuvieron poca resonancia hasta mediados de siglo, y que culminaría con el "boom" de los años 60, cuando los escritos de Suzuki ganaron popularidad.¹²⁶ Esto fue posible gracias al sustrato previo que había formado una serie de factores coincidentes. Parte de ese sustrato como se deduce de lo anteriormente expuesto fue el junguiano.

El interés por el zen copó la atención sustituyendo a todo lo demás en muchos aspectos. Pues, así como la idea de Jung de una mitología colectiva atrajo a los artistas porque ello contenía una promesa de descubrir niveles más profundos en la psique que los que fueron revelados por las preocupaciones del surrealismo freudiano con su personal imaginaria

¹²⁵ Publicado por Open Court, Chicago.

¹²⁶ Suzuki publicó en primer lugar sus tres volúmenes titulados *Essays in Zen Buddhism* (1927, 1933, 1934), una desordenada colección de escritos poco comprensibles. Esto lo rectificó posteriormente con su *Introduction to Zen Buddhism* (1934).

onífrica; de la misma manera las ideas junguianas fueron abandonadas a sí mismas en favor de aquellas que parecían ofrecer una oportunidad de subir un escalón más hacia los misterios ocultos de la psique.

La influencia del zen, aunque en gran parte hegemónica, no fue única. Otros factores además de un interés en el zen y en la filosofía oriental tomaron parte en el cambio desde un estilo simbólico a otro más puramente abstracto que puede ser visto en la obra de algunos artistas. Newman y Rothko, por ejemplo, realizaron esta transformación aunque no parecen haber tenido un interés particular por el pensamiento oriental. No obstante, para ciertos artistas un contacto con el zen y con otras escuelas de filosofía oriental fue de gran importancia para su trayectoria.

El camino por el cual el zen ayudó a proporcionar una razón al arte no-simbólico discurrió por medio de ideas tales como el que "la representación no es la realidad".¹²⁷ Con ello se expresaba el desagrado que producía el arte que sólo se refiere indirectamente a la realidad (por medio de símbolos o convenciones ilusionistas), pretendiendo, por tanto, hacer de la obra una realidad en sí misma, no una representación de nada ajeno a ella. Se iniciaba el camino de la pintura de absoluta autorreferencia.

Se intenta demostrar que es posible una experiencia directa de la realidad. Esta idea está muy relacionada con el concepto zen de "*Tathata*" que hace referencia al intenso frescor de la experiencia directa de la forma, el color, el sonido y que es expresado a través de signos, símbolos, abstracciones de nuestra invención.¹²⁸

¹²⁷ Cit. por Clarke, p. 73. Era como el redescubrimiento por parte de la abstracción del "exactitude n'est pas la vérité" de Matisse.

¹²⁸ La traducción del término "*Tathata*" sería algo como "asidad", parecido a lo que Juan Ramón Jiménez quería expresar con su "¡No le toques ya más,/ que así es la rosa!".

Una manera de contemplar la transformación de un arte de simbólico a no-simbólico, más puramente abstracto, es considerar como representa un cambio en la función del arte. La eliminación de símbolos puede ser vista como un abandono de la función comunicativa del arte. En lugar de servir para transmitir *información* de algún tipo, actúa como un medio de auto-expresión, el arte tiene la función de transformar al espectador y al artista. Esto es igual que el proceso de *iluminación* (*satori*) en el discípulo zen. En el zen el maestro no busca transmitir unos conocimientos que deban ser aprendidos por el discípulo. La *iluminación* debe ser súbita, no progresiva. El maestro la intenta provocar a través gritos, palmadas, proposiciones paradójicas (los *koans*) y acciones que buscan sorprender al estudiante y provocarle el *satori*. A esto se le añade la meditación *zazen* en la típica postura del loto.¹²⁹

Se pueden distinguir unas tendencias en gran parte del arte del siglo XX, que va desde una accesible iconografía pública a una imaginería más personal y hermética, cosa que llevó a que algunos artistas se plantearan críticamente la cuestión de la comunicación a través del arte. Una de las atracciones del zen para algunos artistas pudo haber sido la manera en la que podía ayudar a trascender este dilema. Mientras que en otras tradiciones budistas el énfasis se situaba en los sutras (los textos escritos de la doctrina budista) para la transmisión de la filosofía a la generación siguiente, en el zen estos eran contemplados como secundarios y la transmisión de un mensaje esencial está llamado a producirse de una manera no simbólica, sino por "puntualización directa" (*Chih-Chih*).¹³⁰ El maestro zen, usando varios medios como el "mondo" o el "koan", demuestra directamente la esencia del zen,

¹²⁹ Entre la mucha literatura que hay al respecto nosotros hemos seguido el libro del Maestro Z. Shibayama, *Las flores no hablan*, Eyras, Madrid, 1989. Para esto cfr. pp.41-44.

¹³⁰ Cfr. A. Watts, *The Way of Zen*, Londres, 1958 (en particular pp.97, 108 y 147 y ss. con respecto a esta característica del zen).

transmitiendo su núcleo vivencial obviando la expresión simbólica o intelectual de su teoría. Los ejemplos de esto son infinitos, como el del discípulo que le pregunta al maestro zen cual es la naturaleza última de la realidad... el maestro señala algunas hojas de bambú y dice, "mira, estas hojas son cortas y estas otras son largas." Como Onslow-Ford sugiere, "el zen no es un cuerpo de tradición sobre el conocer, sino el acto de conocer en sí mismo."¹³¹

John Cage, cuyas ideas fueron vehículo para la difusión de conceptos zen, se refirió a la crisis que se planteó sobre la función de las artes, la cual remontó a través de las fuentes orientales. Creía que aquello que le habían enseñado de que el compositor debe tener algo que decir, no tenía mucho sentido, "así que busqué otra razón para componer más allá de la idea usual de comunicación"¹³². A través del contacto con el músico oriental Gita Sarabhai desarrolló una nueva visión de la función de la música. "Ellos nos enseñaron que el arte era auto-expresión. Tu tenías que tener 'algo que decir'. Estaban equivocados: no tienes que decir nada. Auto-alteración del arte".¹³³

Ad Reinhardt en sus últimas obras, en su simplicidad y abstracción, se acerca a una eliminación del símbolo y por tanto de la comunicación. Así se notará cuando comentemos su obra, los conceptos orientales son una gran influencia sobre sus casi monocromos lienzos.

Thomas Merton, un íntimo amigo de Reinhardt y uno de los canales a través de los cuales tuvo conocimiento de la filosofía oriental, escribe que en Occidente "no se permite nada que tan solo sea y se explique a sí mismo: cada cosa tiene que significar misteriosamente

¹³¹G. Onslow-Ford, nota en un cuaderno de apuntes (c. 1963), Onslow-Ford Papers, Archives of American Art. Onslow-Ford distinguía el zen de la tradición hindú por sus medios no simbólicos.

¹³²cit. por Clarke, p.74.

¹³³ John Cage, *M: Writings '67-'72*, Londres, 1973, p.17, cit. por Clarke p.74.

algo más", por lo tanto "las formas más contemplativas de arte del Japón son tradicionalmente consideradas para ser no simplemente manifestaciones o representaciones simbólicas de las creencias religiosas, apropiadas para el uso en el culto colectivo. Están, por encima de todo, íntimamente asociadas con la intuición contemplativa de una verdad fundamental, en una experiencia que es básicamente religiosa y siempre en un cierto sentido 'mística'"¹³⁴.

Al contrario que Merton e, incidentalmente, al contrario del arte de Extremo Oriente, Reinhardt asociaba el deseo de confrontar la realidad directamente con un estilo abstracto.¹³⁵ La distinción entre la actitud de Reinhardt y la que hallamos en el Zen puede ser reveladas si comparamos esta declaración con lo que dice Suzuki: "las imágenes de los Budas, Bodhisatvas Devas y otros seres que están por los templos zen, son como las piezas de madera, piedra o metal, son como las camelias, azaleas o las linternas de piedra de mi jardín".¹³⁶ Reinhardt ataca las imágenes, Suzuki reacciona con indiferencia.

Aunque Reinhardt a veces ataque el simbolismo en el arte, su estética admite una cierta ambivalencia. Por tanto a veces describe sus pinturas en sus notas como un iconoclasta, pero también se refiere a ellas en otras ocasiones como iconos. Nunca abandonó completamente las imágenes y por tanto el papel comunicativo de su arte, aunque reduciendo el contenido visible al mínimo. En un sentido su obra puede ser visto como *objetos* para la contemplación, y en otro pueden ser vistos como *imágenes* del "vacío" del misticismo

¹³⁴ T. Merton, *Zen and the Birds of Appetite*, Nueva York, 1968, p.50.

¹³⁵ Cfr. J. Masheck, "Five Unpublished Letters from Ad Reinhardt to Thomas Merton and two in Return", *Artforum*, diciembre, 1978, p.26.

¹³⁶ D.T. Suzuki, *Introduction to Zen Buddhism*, op.cit., p.39.

oriental.¹³⁷

La aparente contradicción lógica que se puede percibir entre esta iconoclasia, y a la vez, buscar y estar influenciado por conceptos orientales sobre las imágenes del arte, es una postura ambivalente mostrada por los artistas mismos. Si el lector acepta la visión (occidental) comúnmente mantenida de que la experiencia (y por tanto el arte) es **siempre** mediatizada a través de símbolos, entonces puede ver la ambivalencia de los artistas como haciendo frente a un inevitable fracaso en los intentos de crear un arte no simbólico, un arte que pueda ser experimentado directamente.

Debemos hacer notar que el zen no era meramente un interés de artistas aislados, sino que llegó a ser un tópico de las conversaciones entre pintores y escultores. John Ferren, un pintor muy presente en el mundo artístico neoyorquino de la época, recuerda que "todo el mundo estaba interesado en el zen por los años cuarenta y principios de los cincuenta. Circulaba por los grupos de artistas un gran interés porque tenía un elemento de espontaneidad y era anti-intelectual, y esto era parte de la índole del momento".¹³⁸

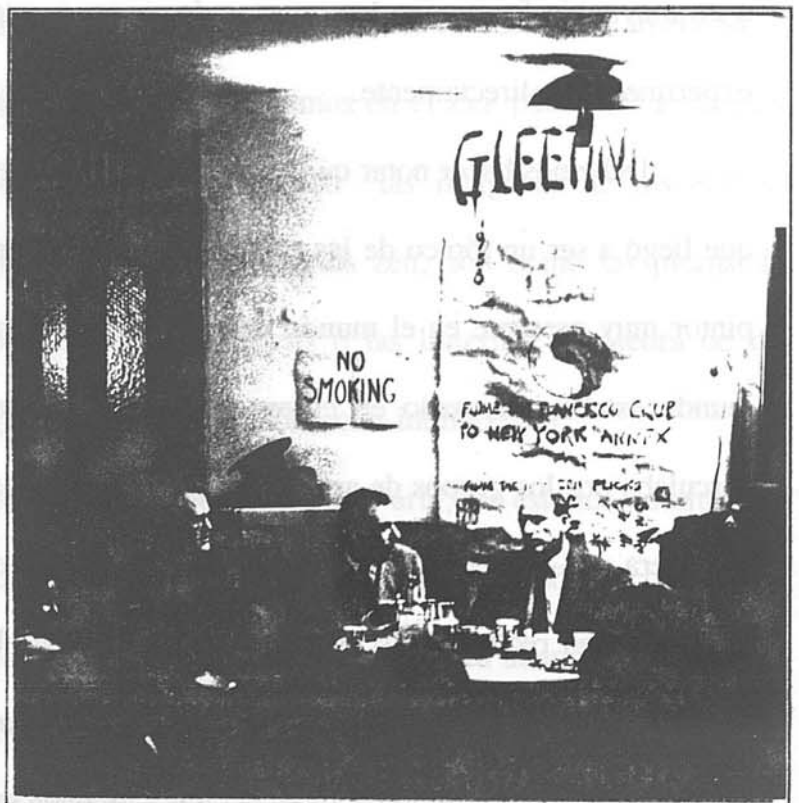
Ferren recuerda discusiones sobre el zen en el Club de artistas de la calle ocho en Nueva York, y James Brooks, otro descolgado del Expresionismo Abstracto, lo confirma así: "el Zen causó un bonito impacto en el club y un buen número de miembros fueron receptivos

¹³⁷ Es digno de mencionarse que la *nada* y el *vacio* no es concebido en el zen como un punto culminante sino como un estadio en el proceso de evolución espiritual. Por ejemplo, en la famosa serie zen sobre el pastoreo de bueyes, el buey, símbolo de la vida espiritual, gradualmente palidece y desaparece, para así en el grabado octavo su desaparición es reflejado por un círculo, pero en los grabados nueve y diez el pastor, no el buey, reaparece para significar su renovada libertad.

¹³⁸ John Ferren, entrevista con Paul Cummings, 7.VI.1968, transcripción en p.42, Archives of American Art. Ferren fecha su primer contacto con el zen hacia los años 20. Tenía amistades por esa época con algunos pintores chinos. Hablando de su encuentro con el zen dice: "Lo leo continuamente y frecuentemente reflexiono sobre ello, y de varias maneras absorbo bastantes factores del zen".

a él porque enfatizaba la pura confrontación con las cosas más que su intelectualización... Había un profundo sentido de necesitar confrontar las cosas de una manera más pura, sin parcialidad y de la manera más inocente que se pudiera... El zen tomó una posición destacada, y mantuvimos muchísimas charlas sobre el tema. Mucha gente estaba interesada por este tema. Yo ciertamente estaba al día... Pienso que nos afectó a todos... en nuestra actitud general, si debíamos aceptarlo o no".¹³⁹

Además de las charlas generales en el Club, se tuvieron algunas conferencias específicas sobre el Zen. Lassaw, por ejemplo, dio una el 17 de diciembre de 195(4?) en la que incluía lecturas de las obras de Suzuki. Algunas de estas conferencias las darían también algunos artistas de origen japones. Ese fue el caso de Sabro Hasegawa que dio una charla sobre el zen que Guston recordaba y que tuvo lugar a



Ilustr. 26. Reunión en el Club. Al fondo se ve una pancarta con el "yin-yang" y caracteres imitando caligrafías japonesas.

¹³⁹ James Brooks, entrevista con Dorothy Seckler, 10.VI.1965, transcripción p.30, Archives of American Art.

mitad de los años cincuenta.¹⁴⁰ Cage dio su "Lecture on Something" (Conferencia sobre algo) en el Club de la Calle Ocho (probablemente en 1949) y después tomo parte en la mesa redonda sobre el zen en la que también participó Lassaw. Anteriormente -probablemente en el mismo año- Cage dio su "Conferencia sobre Nada" en el Studio 35. Reinhardt también dio una conferencias en el Club sobre el arte oriental (10.X.1958). En 1952 había dado otra en el Studio 35 sobre los temas "Religión y arte moderno" y "Separaciones e implicaciones entre el arte oriental y el occidental".

It is, la publicación de la vanguardia de Nueva York, refleja un continuado interés en el Zen a finales de los años 50. En el cuarto número, Harry Holtzman (relacionado con Mondrian) escribe sobre "la extraordinaria resurgencia y florecimiento del interés por la más secular de las culturas de la evolución humana, la budista; y en particular... el Mahayana y el Zen".¹⁴¹ En el número 5 hay un artículo del maestro zen Hoseki Shin'ichi Hisamatsu titulado "Seven Characteristics of Zen Art".¹⁴²

A causa de que el Zen tiene algunas cualidades únicas que lo distinguen de otros sistemas filosóficos orientales, será conveniente considerar aquí algunas de las razones por las que puede haber promovido este particular interés entre los artistas americanos de esta época.

¹⁴⁰ Hasegawa, que exponía pinturas influenciadas por la tradición sumi japonesa, fue una figura importante por el interés que estimuló por el arte y la filosofía de Extremo Oriente entre los artistas de Nueva York. Hasegawa llevó a Japón algunas fotos de las obras de Kline, que fueron publicadas allí causando sensación en el mundo artístico japonés. Su ensayo "Abstract Art in Japan" (en *The World of Abstract Art*, un volumen editado por la American Abstract Artists en 1957) habla de los procedimientos orientales para la abstracción, siendo utilizado por Tobey (cfr. Clarke, p.230).

¹⁴¹ H. Holtzman, "The Sickness of the Cult of the Hero", *It is*, nº4, otoño 1959, p.33.

¹⁴² *It is*, nº5, Primavera, 1960.

En contraste con el pensamiento hindú y con otras filosofías orientales, el Zen no tiene cualidades religiosas o ultramundanas en su sentido ordinario. Está más dirigido a lo exterior, más relacionado con lo concreto, más orientado hacia la actividad. Suzuki, de hecho, caracteriza al Zen como de "empirismo radical".¹⁴³

Estas cualidades activas y positivistas del Zen pueden contar en parte para atraer a los artistas. "El Zen tiene un punto de vista dinámico a diferencia del pensamiento hindú", "la gente zen raramente usa la palabra "espiritual" ya que hay una implicación dualista en esto - lo opuesto sería lo material o físico como si una fuera más elevada que la otra".¹⁴⁴ Existe una cualidad pragmática en el zen que fue la que atrajo a los artistas por lo que tenía en relación con el acto creativo, como praxis o acción.

Como Suzuki demuestra en *Zen and Japanese Culture*, el funcional énfasis de la filosofía zen tiene en Japón una estrecha relación con las artes. El Zen es frecuentemente estudiado, no aisladamente, sino a través del *medium* de la caligrafía, el tiro con arco u otras actividades. De este modo habría precedentes para los artistas occidentales para seguir relacionando el zen a sus esfuerzos creativos.

Hacia los años 40 la mayoría de los artistas estaban desilusionados con los intentos por acomodar su arte a las filosofías socio-políticas. Esto era particularmente guiado por eventos que parecían desacreditar a aquellas filosofías por sí mismas (el pacto nazi-soviético, por ejemplo), pero también porque la creatividad artística parecía ser restringida por las ideologías

¹⁴³ D.T. Suzuki, *Mysticism; Christian and Buddhist*, Nueva York, 1957, p.48. Shibayama, op. cit., p. 32, dice que "el zen se basa, pues, en la naturaleza humana, y, en este sentido, es absolutamente racional (...) el zen no es un misticismo en el sentido ordinario del término".

¹⁴⁴ I. Lassaw, entrevista con Irving Sandler, 26.VIII.1968, transcripción p.84, Archives of American Art. Cit. por Clarke, p.78.

que reservaban tan sólo un papel ilustrador, y finalmente, propagandístico para la pintura y la escultura.¹⁴⁵ El zen demostraba ser un interés filosófico "aceptable" parcialmente porque no requería a los artistas que limitasen su arte así -el arte era visto como encarnando al zen al perseguir sus propios fines plenamente. La naturaleza no dogmática del zen lo hizo atractivo al individualismo de los artistas modernos occidentales.

De hecho, más que vaciarse meramente de dogma, el zen atacaba positivamente el papel que éste jugaba en otros sistemas, poniendo el acento en la experiencia personal más que en la autoridad. Esta cualidad anárquica del zen se hizo valer por sí misma ante los artistas de vanguardia, ellos mismos estaban implicados con el derrocamiento de las convenciones recibidas.¹⁴⁶ Suzuki, por ejemplo en sus conferencias y libros, apoyaba tales planteamientos con frases realmente memorables. Una de ellas era que "si en la vida corriente experimentas ciertas verdades, y si todos los Budas y todos los patriarcas y todos los sutras a la vez dicen que estás equivocado, entonces debes ignorar a los Budas, a los patriarcas y a los sutras."¹⁴⁷

Daisetz Teitaro Suzuki (1879-1966) fue el más importante introductor del zen en lo que se refiere a los artistas, su habilidad en hacer que sus potencialmente obtusas creencias fueran accesibles a la audiencia occidental será la responsable de la atracción que ellas

¹⁴⁵ El mundo artístico americano durante mediados de los años 20 estuvo muy influido por las corrientes políticas de carácter marxista de las que se fueron progresivamente desencantando. Cfr. Serge Guilbaut, *De como Nueva York robó la idea de arte moderno*, op. cit., pp.31-68.

¹⁴⁶ Aunque la relación es clara, recordamos lo que hablábamos en el primer capítulo sobre la exención de supuestos en el pensamiento contemporáneo.

¹⁴⁷ Lassaw, entrevista con I. Sandler, 26.VIII.1968, p.60, cit. por Clarke, p.79.

ejercieron. En su presentación del zen concentraba su dimensión filosófica, y en particular su carácter experimental -es decir, no-conceptual-, prestando poca atención a los aspectos rituales y devocionales y destacándolo por tanto como fenómeno cultural.

La atracción que los escritos de Suzuki tuvieron para los artistas parece haber sido logrado en parte por las conexiones que establecía entre el zen y el arte. La actividad creativa la ve como un paradigma para el acercamiento zen a la vida: "el hombre zen es un artista en la medida en que... el hombre zen transforma su propia vida en una obra de creación."¹⁴⁸ La imagen del arte que Suzuki presenta es tal que fue recibida simpatéticamente por la generación del Expresionismo Abstracto, siendo realzada por estos como libertad al trabajar, encarnando unos intereses más intuitivos que intelectuales.

Suzuki dice: "El mundo de los artistas es de creación libre, y esto puede surgir sólo de intuiciones nacidas directa e inmediatamente de la mismidad de las cosas, desenmarañada por los sentidos y el intelecto. Él crea formas y sonidos más allá de la infirmitad y de la insonoridad. Para esta creencia, el mundo del artista coincide con el del Zen."¹⁴⁹

Una extendida metáfora en la cual el zen se acerca a la vida comparándose al proceso de creación artística es digna de citarse aquí, pues hay similitudes específicas con el método empleado por algunos pintores. Suzuki invoca un rápido e intuitivo método de trabajar, y otro en el que se evita trabajar dos veces. El contempla esto como lo más cercano al espíritu del zen: "La vida se traza a sí misma sobre un lienzo llamado tiempo; y el tiempo nunca se repite: una vez ido, se ha ido para siempre; y así es un acto, una vez hecho, nunca estará por hacer. La vida es una pintura *sumi-e* (a tinta china), que debe ser ejecutada una vez y para

¹⁴⁸ D.T. Suzuki, *Zen and Japanese Culture*, Nueva York, 1959, p.17 (1ª edición inglesa, Kyoto, 1938).

¹⁴⁹ *Ibíd.* p.17.

siempre, sin vacilación, sin intelección, donde las correcciones no se permiten ni son posibles. La vida no es como una pintura al óleo, que puede ser borrada y hacerse una vez y otra hasta que el artista esté satisfecho. Con la pintura *sumi-e* cualquier toque de pincel dado por segunda vez resulta un borrón; la vida lo ha abandonado. Todas las correcciones se notan cuando la tinta se seca. Así es la vida. Nunca podemos retractarnos de lo que ya hemos hecho..."¹⁵⁰

Los escritos de Suzuki que empezaron a ser accesibles en inglés relativamente pronto¹⁵¹, fueron conocidos por muchos artistas americanos. Entre ellos están Tobey¹⁵², Stamos¹⁵³, Reinhardt¹⁵⁴, Lassaw, Guston, Macdonald-Wright¹⁵⁵, Onslow-Ford, Philip

¹⁵⁰ D.T. Suzuki, cit. por O. Siren *The Principles of Chineses on the Art of Painting*, Nueva York, 1963, p.106. (primera edición inglesa, Pekín, 1936). Reinhardt cita este pasaje de Suzuki en una graciosa crítica a *Zen Buddhism* de Suzuki y a *Modern Art, U.S.A* de Rudy Blesh (ambos publicados en 1956): "Un libro nos habla de bromas, cuentos, diálogos y métodos de los sofisticados viejos maestros zen, y el otro nos habla de los chistes viejos, gansadas de bar y exclamatorios pronunciamientos de los nuevos primitivos maestros expresionistas". El estilo desmitificador de Reinhardt, que oscurece la importancia real que el zen tuvo para él, está claramente evidente: "Una buena parte del arte moderno, ahora un gran y explosivo negocio, alerta a toda posibilidad comercial y a toda nueva idea de marketing, tiene sus ojos puestos en el zen. El zen puede ser un factor adicional de venta y ayudar a los artistas modernos a vender... Los dos libros parecen sentir que las cosas están bien y que todo sucede para mejor y la mejor cosa es saltar ante lo que ves, vivirlo, meterse en ello e ir adelante con el libre curso de las cosas" (notas manuscritas sin título, Reinhardt Papers, Archives of American Art, cit. por Clarke, p.257).

¹⁵¹ Por ejemplo, *Essays in Zen Buddhism* fue el primero en ser publicado en Londres (3 vols.), 1927, 1933 y 1934. Muchas obras fueron publicadas o reeditadas a finales de los 40 y principios de los 50 (p.e. *Introduction to Zen Buddhism* (Nueva York, 1949, publicado en inglés por primera vez en Kyoto, 1934).

¹⁵² En una carta a Ulfert Wilke (1960), Tobey cita a *Zen and Japanese Culture* de Suzuki (Ulfert Wilke Papers, Archives of American Art).

¹⁵³ B. Cavaliere ("Theodoros Stamos in Perspective", *Arts*, diciembre, 1977) menciona que Stamos poseyó un ejemplar de *An Introduction to Zen Buddhism* de Suzuki.

¹⁵⁴ Reinhardt menciona a Suzuki en una carta de 1962 a Thomas Merton como a uno de sus "escritores religiosos favoritos". (Ver J. Masheck (ed.), "Five unpublished letters from

Pavia¹⁵⁶ y Lee Mullican. Masson¹⁵⁷ y Braque¹⁵⁸ conocieron también a Suzuki así como John Cage, André Breton¹⁵⁹ y Bernard Leach¹⁶⁰, tres figuras que, aunque trabajaban en artes diversas, estuvieron estrechamente ligados con los artistas plásticos.

Los artistas americanos conocieron las ideas de Suzuki, no sólo a partir de la lectura de sus libros, los contactos personales fueron también importantes. Noguchi, por ejemplo, estuvo con él en varias ocasiones. Suzuki estuvo bastante tiempo de su vida en Estados Unidos, lo que permitió a muchos artistas una vívida ligazón con la tradición Zen. Dió conferencias en Estados Unidos en 1936, y tuvo a Nueva York como base durante un tiempo desde 1951, viviendo en la 94th Street West. Dió conferencias en la Columbia University durante varios años y ésta fue una de las oportunidades para los artistas de escucharle. Lassaw y Guston fueron a estas conferencias, así como John Cage y Ad Reinhardt. Artistas menos

¹⁵⁴ Reinhardt menciona a Suzuki en una carta de 1962 a Thomas Merton como a uno de sus "escritores religiosos favoritos". (Ver J. Masheck (ed.), "Five unpublished letters from Ad Reinhardt to Thomas Merton and Two in return", *Artforum*, diciembre, 1978, p.25).

¹⁵⁵ Macdonald-Wright menciona a Suzuki en una lista de estudiosos a los que quería que contribuyesen en un proyecto de publicación en el artículo "Blueprint for a textbook on art", *College Art Journal*, Marzo, 1945, p.44.

¹⁵⁶ T. Hess (escribiendo en *It is*, nº5) dice que Pavia le prestó un libro de Suzuki en 1951.

¹⁵⁷ Masson menciona haber leído a Suzuki en la entrevista con Takemoto (agosto, 1969) publicada en C.F. Yamada (ed.) *Dialogue in Art*, Londres, 1976, p.297.

¹⁵⁸ Cfr. *supra*, p.138.

¹⁵⁹ Breton menciona *The Zen Doctrine of No-mind* (Londres, 1949) de Suzuki en la carta a Picabia de 1952 (*Le Surréalisme et la peinture*, París, 1965), en la que le dice: "Quisiera que lo leyeras". Durante la posguerra, Breton se interesó en las relaciones entre el Zen y la estética de los Tachistas, en conexión con Tapié y Mathieu.

¹⁶⁰ En *Beyond East and West* (Londres, 1978, p.289), este ceramista escribe: "Conocí al Dr. Suzuki... pero no hablé con él más que una docena de veces, sin embargo él y su amigo Setsu Yanagi y R.H. Blyth cambiaron mi manera de ver las cosas".

conocidos (como Sari Dienes) también asistieron, junto con la galerista Betty Parsons.¹⁶¹

Estas clases también fueron una atracción para otros intelectuales distintos campos -Cage recuerda por ejemplo la presencia de psiquiatras entre los oyentes. Las clases de Suzuki eran una vez a la semana, los viernes, y en forma de conferencia, con tiempo para preguntas al final. Aunque algunos estudiantes seguían el curso como lectivo, la asistencia era libre.

Hay discrepancias sobre las fechas exactas en las que Suzuki impartió docencia en Columbia, el *Columbia Directory*, lo cita como "Profesor asociado de Religión" entre los cursos 1952-3 y 1956-7. Sin embargo John Cage fecha sus estudios con Suzuki antes, a finales de los años 40.¹⁶² Evidencias documentales tienden a sugerir la última fecha como la correcta, resultando de este modo el interés por el zen como un fenómeno ampliado en los años 50.

El primer contacto real de Guston con las ideas de Suzuki se estableció a través de las conferencias, más que por sus libros, que no leyó en su totalidad hasta después. Recuerda haber ido unas tres veces a sus conferencias y quedar muy impresionado por ellas. En 1979 escribía sobre su interés por Suzuki: "Déjame decirte que desde 1948 hasta ahora... mi lectura sobre el zen ha sido intensa. Las ideas expresadas por Suzuki han sido siempre un ideal en pintura para mí."¹⁶³

Cage dice que las conferencias de Suzuki frecuentemente parecían incomprensibles al

¹⁶¹ En las declaraciones citadas por Clarke al respecto hace referencia a que también fueron con ella Reinhardt y Rothko. Pero mientras que de Reinhardt hay evidencias de un serio interés por Oriente, no se puede decir que las haya para el caso de Rothko.

¹⁶² "He tenido suerte de estudiar con Suzuki... durante dos años... No soy muy buen historiador pero sería hacia el 47-48 o 48-49, 46-47". Ellsworth J. Snyder ("Chronological Table of John Cage's Life", en Kostelanetz *John Cage*, p.38) fecha los estudios de Cage sobre filosofía oriental con Sarabhai y Suzuki en 1945-47.

¹⁶³ Cit. por Clarke, p.82.

principio, y que su influencia sobre su obra no fue inmediata, sino a posteriori: "Frecuentemente escuchaba una conferencia entera y no sabía sobre que había tratado. Había cosas diferentes que no podía comprender cuando él las decía y entonces descubrí que cuando yo paseaba por el bosque o hacía otra cosa y no pensaba sobre ellas... entonces todas aquellas cosas me parecían claras."¹⁶⁴

Suzuki no solía hablar explícitamente de un gran ideal para las artes en sus clases. Sin embargo, cuando Cage le planteó el tema en una ocasión, Suzuki le respondió: "no sé nada sobre arte". Después Cage, leyendo su libro sobre las artes (*Zen and Japanese Culture*) ... reconoció su respuesta como una respuesta zen. "Yo esperaba algún tipo de aprobación de él, y el no quería dármele. La aprobación había de venir de mi."¹⁶⁵

Por su parte Alan Watts, aunque muchos de sus escritos son divulgativos y deudores de otros autores, merece una mención aparte por ser el que abrió más ampliamente las puertas occidentales al zen gracias al alcance que tuvieron sus libros¹⁶⁶, siendo ampliamente leídos por los artistas americanos interesados por Oriente. Stamos¹⁶⁷, Guston, Macdonald-Wright, Onslow-Ford, Lassaw, Hedda Sterne, Paul Jenkins y Reinhardt¹⁶⁸, conocieron la obra de

¹⁶⁴ *Ibíd.*

¹⁶⁵ Cfr. *ibíd.*, p.83.

¹⁶⁶ Su primer libro al respecto fue *The Spirit of Zen* publicado en Londres en 1936.

¹⁶⁷ Cfr. Cavaliere, *op.cit.*, nota 75.

¹⁶⁸ Algunas breves y críticas notas de Reinhardt (B. Rose (ed.) *Art as Art: The Selected Writing of Ad Reinhardt*, New York, 1975, p.133) pueden estar relacionadas con los escritos de Watts. La frase "saco de piel" es una referencia a la idea de Watts de que el hombre occidental está confundido por la "alucinación" de ser "un ego autónomo encerrado en un saco de piel", una alucinación que la holística visión oriental del mundo puede disipar. Las frases "en el saber", "ahora lo ves, ahora no" y "la cinta de Moebius: no tiene dentro ni

Watts. Además de sus numerosos libros, Watts también hizo programas de radio.

Como en el caso de Suzuki, los contactos personales de Watts con los artistas fueron también otro medio por el que se transmitieron sus ideas.

Onslow-Ford acredita a Watts como su introductor en la filosofía oriental. "Encontré a Alan Watts en la Academia de Estudios Asiáticos en San Francisco (1949). Me introdujo en el Budismo. Era un magnífico profesor". Watts pasó un tiempo en la casa-barco de Onslow-Ford en Sausalito, y se desarrolló una amistad que pudo haber sido reforzada por su común procedencia inglesa. Durante cerca de un año, dice Onslow-Ford, él y Watts se reunieron con regularidad con el propósito de escribir un libro conjuntamente pero nunca lo terminaron.

Como Lassaw, Cage también asistió a las conferencias de Watts en Nueva York, aunque por este tiempo su interés por el zen ya se había consolidado a través de sus contactos con Suzuki. Los contactos personales entre Watts y otros artistas y personajes del mundo artístico americano se pueden reseñar, ya que aunque son más fugaces no por ello dejan de ser significativas. Cuando Watts trabajó en la *American Academy of Asian Studies* en San Francisco se realizó un coloquio semanal que él dirigía y "que llegó a ser un evento increíblemente atractivo para los artistas e intelectuales de San Francisco."¹⁶⁹ Entre los artistas Watts recuerda haber visto en los coloquios a Tobey, Onslow-Ford, Lee Mullican y Jean Varda¹⁷⁰.

fuera" pueden ser también referencias a *The Book on the Taboo Against Knowing Who You Are*, Londres, 1969, p.9, 11, 20 y 21.

¹⁶⁹ Alan Watts, *On my own way*, Londres, 1973, p.248.

¹⁷⁰ Varda había estado asociado con Paalen durante su etapa europea.

d) Herrigel, Waley, Binyon y otras fuentes.

Zen in the Art of Archery de Eugen Herrigel fue publicado por primera vez en América en 1953 por Pantheon Books.¹⁷¹ Este libro puede ser contado entre las fuentes más significativas de la filosofía zen que llegaron a los artistas americanos. A causa de su relativamente tardía fecha de publicación, este libro quizás no sirviera como introducción al zen para los artistas del Expresionismo Abstracto, pero su popularidad en el mundo artístico parece que fue inmediata. Herrigel explica los conceptos del zen contando sus experiencias mientras aprendía tiro al arco en Japón, y esta manera de tratar los temas filosóficos con referencia a una habilidad práctica hizo que su libro fuera particularmente accesible a los artistas, quienes rápidamente descubrieron una aplicación de sus ideas a su propia situación. Algunos artistas parecen haber sido enardecidos por la lectura de Herrigel para adoptar una nueva actitud frente al proceso creativo, enfatizando las cualidades de espontaneidad, facilidad y una fuerte identificación con la obra.

Entre los artistas que se puede mostrar documentalmente que leyeron el libro de Herrigel, o que al menos lo poseyeron, están los siguientes: Noguchi, Tobey, Jenkins, Stamos, Pollock¹⁷², Motherwell, Lee Mullican, Masson¹⁷³, y Braque.¹⁷⁴

Otros autores sobre Oriente cuyas obras fueron ampliamente leídas entre los artistas

¹⁷¹ Existen múltiples ediciones en español. Nosotros hemos utilizado la de Kier, Buenos Aires, 1991.

¹⁷² Citado entre los libros de su biblioteca por F. O'Connor y E. Thaw, op. cit. El libro le fue regalado por Paul Jenkins en una época en la que Pollock estuvo interesado en el tiro al arco.

¹⁷³ Masson menciona haberlo leído en "Une peinture de l'essentiel", *Quadrum*, Mayo, 1956, p. 38. Subraya la idea de Herrigel de un arte sin arte ("l'art sans art") como aplicable a la pintura.

¹⁷⁴ Vid. *supra*, p.138.

americanos fueron Arthur Waley, Lawrence Binyon y R. H. Blyth. La obra de Waley fue leída por Stamos, Jenkins, Lassaw, Reinhardt, Onslow-Ford, MacDonald-Wright y Masson. En un momento estuvo en contacto con Dartington Hall y no es imposible que Tobey pudiera haberse encontrado con él allí con posterioridad a la publicación de *Zen Buddhism and its relation to art* (Londres, 1922). La obra más influyente de Lawrence Binyon fue *The Flight of the Dragon* (Londres, 1911) que proporcionó una introducción a la estética de la pintura china. Motherwell, Baziotes, MacDonald-Wright, Stamos y Tobey conocieron su obra, mientras Noguchi le conoció durante su primer viaje a Inglaterra. Las relaciones de Binyon con el arte moderno fueron largas; conoció a Ezra Pound, Leo Stein y Percy Wyndham Lewis. Pound cita de *The Flight of the Dragon* en el número 2 de *Blast*, la publicación de los Vorticistas. Otros intérpretes del pensamiento oriental que pueden ser mencionados como influyentes incluyen a Alfred Salmony, con quien Reinhardt estudió arte oriental en 1944 y Thomas Merton, un íntimo amigo de este pintor desde sus días escolares y que conoció también al artista Ulfert Wilke. Su autobiografía *La Montaña de las siete historias* estaba en la biblioteca de Pollock, y colaboró con la revista de vanguardia *Tiger's Eye. Zen in English Literature and Oriental Classics* (Tokio, 1948) de R.H. Blyth y sus traducciones de haikús, cuya publicación empezó en 1947, fueron conocidas por Lassaw, Cage y Onslow-Ford, entre otros. Cage, Pollock y Guston asistieron a conferencias de Krishnamurti, cuyas ideas eran conocidas por Tobey, Nevelson y quizás Graves. Cage, Graves y Onslow-Ford conocieron las ideas de Ramakrishna, que se popularizaron a través de la publicación del *Gospel of Ramakrishna* hacia 1907. Otros numerosos libros sobre filosofía oriental, además de traducciones de textos y de obras de divulgación, fueron conocidos por los artistas, y justifican la influencia sobre su arte.

d.1. Lao Tse y el Tao te King.

Pero de entre toda esa literatura de procedencia oriental destacan dos libros que son la base de la tradición taoísta china. El *Tao Te King*, atribuido a la figura semilegendaria, Lao Tse: es el texto clásico de la filosofía taoísta. Los artistas americanos han podido acercarse a él a través de las múltiples traducciones que se han realizado. Entre los artistas que se puede asegurar que lo han utilizado están: Pousette-Dart, Reinhardt, Jenkins, Stamos, Tobey, Pollock, Ferren, MacDonald-Wright y Onslow-Ford. Entre otros artistas, no estrictamente pintores, que también lo usaron, se puede citar a Lassaw, Lipton, John Cage y a Frank Lloyd Wright. A diferencia de otros textos que no se han podido traducir hasta fechas recientes, el *Tao Te King*¹⁷⁵ pudo ser accesible a generaciones anteriores de artistas, de los cuales pueden entresacarse a Ittens, así como a algunos dadaístas como Tzara, Arp y Hausmann, entre otros vanguardistas.

Un énfasis sobre la no interferencia con los procesos de la naturaleza se encuentra en todas las filosofías orientales, pero esta actitud de pasividad es la nota clave del taoísmo. Ello puede ser visto como una filosofía "de la naturaleza", en contraste con el otro gran sistema de pensamiento chino, el confucianismo, que tiende más a la actividad del hombre y de su responsabilidad social. En el *Tao Te King* esta intensificación de la pasividad ("Wu-Wei", no hacer) esta siempre presente:

"Pretender coger algo y sujetarlo con fuerza
no se logra por mucho tiempo.
Una sala repleta de oro y piedras preciosas,
no la puede guardar nadie."¹⁷⁶

¹⁷⁵ Hemos utilizado la versión de Richard Wilhelm, Edicomunicación, Barcelona, 1988.

¹⁷⁶ *Tao Te King*, op. cit., cap.IX.

A veces las sentencias de este tipo caen en la caricatura:

"Suprime la moral y el deber,
así volverá el pueblo al humanismo y al amor"¹⁷⁷

Esta actitud mental tuvo su atractivo para ciertos artistas americanos, que intentaron adoptarlo durante sus procesos de trabajo.

El "Tao", el "camino" (como se traduciría) es el concepto central del taoísmo, y por tanto del *Tao Te King*. Watts explica el "Tao" como "el indefinible, el proceso concreto del mundo"¹⁷⁸, pero mientras la palabra tiene varios aspectos de significado filosófico, a veces puede ser referido al implícito "vacío" que subyace en las experiencias fenoménicas de todas las grandes filosofías orientales. "El Tao es el origen de las diezmil cosas"¹⁷⁹ (esto es, de los diversos fenómenos de la realidad manifiesta), ya en sí misma está tras el reino de los sentidos o del intelecto; "el Tao que puede ser expresado no es el eterno Tao."¹⁸⁰ Como se puede comprobar el concepto de Vacío resulta ser muy importante para algunos artistas americanos, y los escritos de Lao Tse se pueden ver como una de las principales fuentes de su conocimiento.

Un pasaje clave en el *Tao Te King* nos revela esta idea de la velada dimensión de la existencia que da a luz y nutre a la creación manifiesta:

Treinta radios de rueda rodean el eje,
del vacío depende el movimiento del carro.
Se recoge barro y se moldea,
del vacío depende la utilidad de la vasija.

¹⁷⁷ Ibid., cap. XIX.

¹⁷⁸ Alan Watts, *The way of zen*, Londres, 1957, p.35.

¹⁷⁹ *Tao Te King*, cap. LXII.

¹⁸⁰ Ibid. cap.I.

Se instalan puertas y ventanas para la cámara
y del vacío interior depende su utilidad.
Por ello lo que es sirve de posesión,
lo que no es sirve de obra.¹⁸¹

Este conjunto de imágenes parecen haber iluminado la imaginación de algunos artistas.

Tobey, por ejemplo, escribe: "El viejo Japón con sus enseñanzas zen y la filosofía taoísta encontraron que lo que estaba en la copa vacía era más sabroso que lo que había en la llena. Es decir, el círculo de vacío liberado por la imaginación le permitía a uno alcanzar un estado mental en el que se liberaba uno de tener que considerar cualquier idea de otro"¹⁸²

Paul Jenkins dice casi lo mismo arrojando luz sobre el uso en su pintura de las áreas de espacio vacío. El vacío no está relacionado con la vacuidad, sino con la plenitud de lo Vacío: "Los maestros zen hacen su vacío pleno. Menos significa lleno, como los espacios vacíos entre los radios de la rueda, sin los cuales no habría energía ni substancia. La limitación, quiero decir limitación estética, permite al artista llenar el lienzo. Esto se relaciona al taoísmo donde la significación de la rueda era la de que el espacio entre los radios hace que la cosa esté cargada con energía. Este espacio vacío no está vacío. Sirve a una función energética que hace visible lo invisible."¹⁸³

Onslow-Ford puede también ser visto como refiriéndose a esto cuando escribe "cuando tomamos consciencia de lo que es, reconocemos la utilidad de lo que no es."¹⁸⁴

¹⁸¹ *Ibíd.* cap.XI.

¹⁸² Mark Tobey, "Japanese Traditions and American Art", *College Art Journal*, Fall, 1958.

¹⁸³ Paul Jenkins, cit. por Mario Amaya, "Paul Jenkins, by Mario Amaya", *Interview*, IX. 9.IX.1979, p. 56.

¹⁸⁴ Anotación en su cuaderno de apuntes, Agosto 1967 (?), Onslow-Ford Papers, Archives of American Art.

Es interesante resaltar que las mismas metáforas encontradas en Lao Tse por los pintores han causado un eco en las otras artes. El arquitecto Frank Lloyd Wright aplicó una de estas metáforas de una manera literal al hablar sobre su estética: "Lao Tse fue el hombre... que por primera vez declaró que la realidad de la construcción no consiste en cuatro paredes y un techo, sino en un espacio interior para ser vivido, y esto es nuestra arquitectura orgánica de hoy."¹⁸⁵

Wright encontró esta noción de Lao Tse en *The Book of Tea* de Okakura Kakuzo, pero mientras sentía que su "evangelio de la arquitectura orgánica... tenía más en común con el pensamiento oriental que con cualquier otra cosa que Occidente haya nunca confesado"¹⁸⁶, decía que tan sólo tuvo conocimiento de los paralelismos con Oriente después de que descubriera los principios por sí mismo.

El pasaje del *Tao Te King* antes citado es un lugar casi común en los artistas que lo han leído. Así mismo, remontándonos un poco en el tiempo, tendríamos que decir que este pasaje fue el elegido por J. Ittens para inaugurar una exposición de estudiantes en 1918.¹⁸⁷

Por otra parte, el capítulo 12 del *Tao Te King* empieza diciendo "los cinco colores ciegan el ojo del hombre". Esto sintoniza bastante bien con un artista como Reinhardt, pasaje que cita como una negación del campo de los sentidos.¹⁸⁸ Se pueden recordar sus últimos

¹⁸⁵ Frank Lloyd Wright, "Western Round Table on Modern Art" (en *Modern Artist in America*, ed. R. Motherwell y A. Reinhardt, Nueva York, 1951, p. 29). Tobey también estaba presente en esa mesa redonda.

¹⁸⁶ Frank Lloyd Wright, en *Frank Lloyd Wright, writings and buildings*, selección de E. Kaufmann y B. Raeburn, Nueva York, 1974, p. 298.

¹⁸⁷ Ver J. Ittens *Design and Form*, Londres, 1964, p. 18.

¹⁸⁸ Notas manuscritas, Reinhardt Papers, Archives of American Art. En otra parte escribe: "la ilusión es color, el color es ilusión" atribuyéndolo al budismo Ch'an (zen chino).

lienzos (casi monocromamente negros), en los cuales el color ha sido virtualmente eliminado. Reinhardt consideraba los efectos del color como incontrolables, y por tanto lo eliminó de sus obras en favor del negro, al que consideraba como un no-color. La hipótesis de que su lectura del *Tao Te King* fuese un factor en la transformación de su arte toma peso, por el factor de que este libro usa las metáforas de la oscuridad para describir el Tao. Se le describe como "de un lado a otro misterioso y oscuro", y por otra parte "confuso y oscuro, sin mostrar una forma externa". Estas dos formulaciones pueden encontrarse citadas en las notas de Reinhardt.

Tobey también opina que el color es una distracción y se apoya en un autor oriental para afirmarlo. En una entrevista con William Seitz¹⁸⁹ dice: "Nunca sentí que el color fuera tan importante como le parece a la gente, necesitar el color es algo de juventud" y añade, "el color en Oriente es para los niños". Tobey tenía interés en el ideal japonés del "shibui" que interpreta como belleza oculta. Estas declaraciones teóricas concuerdan con la frecuentemente sometida y limitada paleta de colores de Tobey.

d.2. El I Ching.

El *I ching* o *Libro de las Mutaciones*, está concebido como un oráculo, pero también proporciona profundas introspecciones a los presupuestos de la filosofía china. Los artistas al usar este libro lo hicieron principalmente de la versión de Richard Wilhelm¹⁹⁰ (publicado en inglés en 1950) que contenía una magnífica introducción de C.G. Jung. El *I Ching* pudiera haber sido una gran fuente por la que los artistas adquiriesen conocimientos sobre la visión del mundo como un fluir constante tal como lo caracterizan los chinos, utilizando esto como

¹⁸⁹ Seitz Papers, Archives of American Art.

¹⁹⁰ Traducción española de esta versión en Edhasa, Barcelona, 1990.

Capítulo siete

una herramienta por la que se pueden armonizar las acciones de uno con los ritmos cósmicos. El aspecto de la visión oriental del mundo que este libro da es una actitud de contingencia y azar; para consultar el oráculo es necesario arrojar unas tablitas o monedas y observar su fortuita disposición al caer. Como se verá más tarde algunos artistas que introducen aspectos del azar en su proceso creativo lo hacen en respuesta a un conocimiento de la filosofía contenida en este libro, que ve los eventos aparentemente fortuitos como la expresión de un orden natural más amplio. Entre otros esta obra fue conocida por Lippold, Tobey, Francis, Jenkins, Graves, Onslow-Ford, McCracken, Von Wiegand y Ferren.

Capítulo siete

REPERCUSIONES DE ORIENTE EN LA PLASTICA

DEL EXPRESIONISMO ABSTRACTO

Todas y cada una de las cosas que hemos visto fueron configurando la formación de los pintores del Expresionismo Abstracto. Sin embargo, es obvio que, alejandonos de todo determinismo, el medio no produce unos efectos ineludibles. Comprobemos ahora todo eso y ver como eso se tradujo en su obra y en sus métodos de creación.

1. Estado de la cuestión sobre la influencia oriental en el Expresionismo Abstracto.

Después de todo lo que hemos visto no deja de sorprender las palabras escritas por Clement Greenberg en un artículo titulado "American Type Painting", donde quiso dar por zanjado el asunto de la influencia oriental en el Expresionismo Abstracto. "Las aparentes alusiones de Kline a la caligrafía china o japonesa estimularon los cánticos, ya iniciados ante el caso Tobey, acerca de una influencia oriental en general sobre el "expresionismo abstracto". El hecho de que este país posea una costa al Pacífico proporcionó la idea fácil con la que explicar el hecho, de otro modo enigmático, de que los americanos produjeran al fin una especie de arte lo bastante importante como para influir en los franceses, por no hablar de los italianos, los británicos y los alemanes. En realidad, ni uno sólo de los expresionistas abstractos de comienzos -y mucho menos Kline- han sentido por el arte oriental algo más que un interés episódico. Las fuentes de su arte están totalmente en Occidente; las semejanzas con modos orientales que pueden encontrarse en él son efecto de una convergencia, cuando no

mero accidente".¹

Este problema historiográfico se resume en que a pesar de que se ha hablado hasta la saciedad, especialmente en los años sesenta, de la influencia oriental en la abstracción, los que se han dedicado a la crítica y al estudio del Expresionismo Abstracto han parecido olvidarlo e incluso negarlo.

Esta contradicción, y especialmente el hecho que representa la negativa o el silencio de esos textos a cualquier influencia oriental en el Expresionismo Abstracto, nos haría sospechar de haber errado el camino y cesar en nuestros argumentos sobre una posible influencia o paralelismo, sintiéndonos incapaces de resistir el gran peso que tiene el que esos críticos y estudiosos vivieron esa época y conocieron y hablaron directamente con los artistas.

Han tenido que pasar casi cuarenta años para que esta idea saliera del ámbito de las meras opiniones y se pudiera decir con conocimiento de causa que "no se puede comprender el Expresionismo Abstracto sin conocer la existencia de la caligrafía oriental".² Sin embargo tanto la primera declaración como la segunda son comprensibles dentro de su contexto histórico.

La declaración de Greenberg se inscribiría dentro del momento de pleno asentamiento del grupo a nivel internacional. Esto tuvo claras repercusiones en la crítica. En primer lugar, como cuenta Guilbaut a lo largo de su libro³, uno de los motivos de fondo del lanzamiento del Expresionismo Abstracto a nivel internacional es participe de la política norteamericana

¹ C. Greenberg, "Pintura de tipo americano" recogido en *Arte y Cultura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1979, p. 200.

² Declaración de Antoni Tàpies a Robin Cembalest, "Master of Matter", *Art News*, vol. 89, nº6, verano, 1990, p. 144.

³ *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*, Mondadori, Madrid, 1990.

contemporánea, cuya "biblia" podríamos encontrar en el libro de H. B. Parkes *The American Experience*⁴, que explica el "American Way of Life" que entonces se exportaba al mundo entero, y del que formaba parte el arte norteamericano.⁵

Sin embargo, a los artistas del Expresionismo Abstracto les molestó profundamente los rumores sobre el tema (y que después Guilbaut demostraría), ya que ellos eran ajenos a los manejos políticos que se hacía de su obra.⁶ El Expresionismo Abstracto en sí, es un movimiento de gran profundidad intelectual, ajeno a cualquier devaneo frívolo o oportunista.

Pero volviendo al tema del debate durante los años cincuenta sobre la influencia o no de la cultura oriental, hemos de ver que esta gran profundidad intelectual que les caracterizó, fue a la vez el velo que impidió dilucidar esa cuestión hasta fechas recientes. Este velo estuvo compuesto por declaraciones de sus propios protagonistas y por el mundo de la crítica que lo arropó con abundantes discursos aclarativos de sus intenciones y de las repercusiones que suponían para la historia de la pintura. A todo esto se le ha venido a llamar la *retórica del Expresionismo Abstracto*, tema sobre el que frivolisó el popular librito de Tom Wolfe⁷, y que estudiaron seriamente Alwynne Mackie y Ann Gibson.⁸

Ello no nos debe llevar a confundir, como lo hacía Greenberg, el que aunque las

⁴ Henry Bamford Parkes, *The American Experience*, Alfred A. Knopf, Nueva York, 1947.

⁵ Sobre otros libros determinantes para este particular vid. la bibliografía dada por Guilbaut.

⁶ Conversación con José Guerrero, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 1988.

⁷ Tom Wolfe, *La palabra pintada*, Anagrama, Barcelona, 1989. 1ª ed., 1975.

⁸ Alwynne, Mackie, *Art / Talk. Theory and practice in Abstract Expressionism*, Columbia University Press, Nueva York, 1989. Ann Gibson, "The Rethoric of Abstract Expressionism" en M. Auping (org.), *Abstract Expressionism. The critical developments*, H. Abrams/Albright Knox Art Gallery, Nueva York, 1987, pp. 64-93.

fuentes fuesen occidentales, están copadas de influencias orientales y que éstas no sean únicas, y menos en artistas tan inquietos culturalmente como los expresionistas abstractos. Así mismo, es inexacto que la única explicación sea la "fácil" de la existencia de una costa Pacífica en Estados Unidos.

En lo que sí estamos de acuerdo con el crítico estadounidense es en que el producto del Expresionismo Abstracto es fruto de una convergencia -o como preferimos llamarlo nosotros, una concomitancia- pero no en que sea mero accidente, porque si no todo período formativo sería mero accidente.

Sin embargo consideramos que esta contradicción, a fin de cuentas, no es tan insalvable, pues los dos tendrían razón. Si consideramos que Oriente y Occidente consiguieron, en el caso americano, disponerse a modo de líneas paralelas (dos líneas capaces de ir hasta el infinito sin posibilidad de cruzarse, es decir, con identidad propia, pero iguales en dirección y sentido, con un mismo propósito pero a partir de estéticas diversas) podemos entender el dilema como un problema de perspectivas diversas. Los primeros, favorables a las influencias del Oriente en la abstracción occidental, perciben las dos paralelas muy alejados de ellas, por lo que las dos líneas las ven muy próximas, cuando no se funden en una sola. Y los segundos, los críticos del Expresionismo Abstracto, están excesivamente pegados a los hechos. Ven las cosas desde dentro de la misma línea y perciben que aquella otra está allí, enfrente, y que por más que recorran su línea no hay nada que haga contacto con la otra.

Quizá sea una manera excesivamente gráfica de exponer el tema pero sirva por la claridad que pueda aportar al tema. La crítica americana del Expresionismo Abstracto, por lo demás, ha tenido una doble vertiente o excesivamente formalista (Greenberg) o excesivamente teórica (Rosenberg), pero ambas muy pegadas al hecho plástico en sí, incapaces de abordar el tema de las influencias en un terreno en el que además se estaba

debatiendo la constitución y, *a fortiori*, la supremacía mundial de una pintura "americana".

La visión desde la que parten los análisis del arte moderno en América son los de un punto de vista formalista, que se pueden enraizar en el esquema, ya visto, que realizó Alfred H. Barr, primer director del MOMA. Este análisis "generacional" del arte moderno dominó tanto el desarrollo de la colección del Museo como en la crítica del arte moderno que se hizo en Estados Unidos y que, lógicamente, influyeron en la visión popular que se tuvo del arte moderno.

Clement Greenberg, cuya carrera como crítico empezó a finales de los años 30, embelleció el desarrollo lineal y formalista de Barr, identificando los movimientos clave de la historia del arte moderno y despreciando otros que eran menos centrales para su visión de la dirección acertada que desarrollaba o tenía que desarrollar el arte contemporáneo.⁹ Greenberg alababa los logros formales de Matisse, Picasso, Kandinsky y Mondrian y la continuación de esos esfuerzos por parte de los expresionistas abstractos. Después Harold Rosenberg observó que el punto de partida del Expresionismo Abstracto se produjo cuando los artistas abandonaron "el intento de pintar Arte (Cubismo, Post-impresionismo,...)" y "decidieron pintar... sólo pintar. El gesto sobre el lienzo era un gesto de liberaciones, desde el Valor, estético, político, moral."¹⁰ Rosenberg declaraba: "En un cierto momento el lienzo empezó a revelarse de un pintor americano tras otro, como un escenario ("arena") en el que actuar - más que un espacio en el que reproducir, re-diseñar, analizar o "expresar" un objeto,

⁹ Vid. los capítulos "La crisis de la pintura de caballete" y "Acerca del papel de la naturaleza en la pintura moderna" en *Arte y Cultura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1979, pp.145-148 y 160-162, respectivamente.

¹⁰ Harold Rosenberg, "The American Action Painters" en D. y C. Shapiro (ed.), *Abstract Expressionism. A critical record*, Cambridge University Press, Cambridge (Mass.), 1990, p.79.

actual o imaginado. Esto fue lo que produjo que el lienzo ya no fuera una pintura sino un evento."¹¹ A lo largo de los años 60 los pronunciamientos de Greenberg y Rosenberg ya habían sido aceptados como una contribución clara al desarrollo de la pintura abstracta de los años 50.

La concomitancia sin embargo existe, y ahora es cuando se está empezando a estudiar, principalmente por la labor de los interesados en el arte y cultura orientales, y la de algunos que, centrándose en el Expresionismo Abstracto, han abordado directamente el tema.¹² Sin embargo aunque en estos estudios se habla de algunos aspectos del japonismo en América y las referencias bibliográficas y plásticas que tuvieron los artistas "orientalizados", establecen un puente excesivamente, por no decir exclusivamente, centrado en la relación Estados Unidos-Oriente y focalizando el tema a un nivel personal del artista, despreocupándose de elevarse a un plano superior, el cultural. Por otra parte suelen olvidar todo lo que supone la aportación europea, exceptuando el surrealismo.

No obstante, si vemos el fenómeno de la modernidad como una cadena, en el que cada eslabón necesita del anterior y del siguiente para poder existir como tal cadena, veremos que desde la nueva concepción de Oriente que propiciaron la Ilustración y el Romanticismo hasta los presupuestos que subyacen con respecto a lo oriental en nuestra época actual, se establece una relación casi de causalidad. Se ha ido produciendo una disposición de las líneas principales del arte occidental con respecto a los ideales de Oriente que llevaban hacia la convergencia. El cruce, sin embargo, nunca llegó a producirse por los motivos de mentalidad

¹¹ Ibid. p.76.

¹² El trabajo de David J. Clarke, *The Influence of Oriental Thought on Postwar Painting and Sculpture* (Nueva York, Londres, 1988) es sintomático del giro hacia una comprensión más conceptual de la influencia, y son numerosos los trabajos sobre aspectos relacionados con autores u obras concretas (cfr. bibliografía).

que anotábamos en nuestra introducción, sino que se dispusieron en paralelo en un momento que cronológicamente se pueden fechar entre mediados de los años cuarenta hasta mitad de los sesenta, para luego poco a poco volver a diverger.¹³

2. El legado histórico recogido por el Expresionismo Abstracto.

En el nacimiento de la vanguardia americana, vimos que había tanta o más influencia de lo oriental que de la vanguardia europea, que casi se podría decir que tan solo supuso la comprobación de sus presupuestos.

Estados Unidos, durante el primer tercio del siglo XX, había ido desarrollando su propia modernidad en connivencia con los avances de la pintura europea (existen paralelos de todos los movimientos artísticos en las dos orillas del Atlántico) siendo conscientes del contenido de sus obras, que desarrollaron también de modo teórico, y calando con frecuencia en el componente oriental de las nuevas tendencias del arte de procedencia europea a pesar de que los europeos no solían hacer hincapié en ellos. Esto llevó a seguir apreciando el arte oriental en las magníficas colecciones que se habían ido formando en los museos a la sombra de importantes coleccionistas.¹⁴ Ya hablamos de la conexión que establecieron algunas figuras señeras como Georgia O'Keeffe, Stieglitz, John Marin, MacDonald Wright y tantos otros vanguardistas americanos menos conocidos, con el arte americano de fin de siglo. En ellos vimos un claro débito con las artes orientales, a la vez que creaban un mundo artístico propio de plena modernidad y en una sociedad, en principio, poco propensa a aceptarlo socialmente por su alianza con la abstracción. Como telón de fondo a todo este panorama,

¹³ Esta divergencia sería por parte occidental, por parte de los orientales, su arte tiene una fuerte tendencia a converger con el nuestro.

¹⁴ Cfr. *supra*, cap. 5.3.b.

según estando presentes las enseñanzas artísticas de Fenollosa y Dow, patentes en Stamos, por ejemplo, pero que poco a poco se iban enterrando en el olvido, por la efervescencia del movimiento moderno y la política de los museos y de coleccionistas (desde Arensberg a Dreier hasta llegar al todopoderoso MOMA). Además también se mantenía la herencia que habían dejado los grandes pensadores "modernos" americanos: Emerson y Whitman.

Esto es fundamental para entender las bases de la formación de los pintores que después serían conocidos como "expresionistas abstractos" o "Escuela de Nueva York" y que proyectaron las artes americanas más allá de sus fronteras con repercusiones a nivel mundial y no reducirla a la "generación espontánea" o a una simplista relación con la vanguardia europea.

Con el Expresionismo Abstracto hemos llegado al final de nuestro propósito de rastreo sobre las influencias orientales en el arte americano de la modernidad. Todo lo expuesto en los capítulos precedentes está en función de este movimiento. Ahora sería conveniente el hacer la relación con todo lo anterior, convencidos de que el Expresionismo Abstracto recoge buena parte de la tradición de la historia universal de la pintura, acoge plenamente los postulados de la modernidad y, es el movimiento a partir del que después, casi todo lo que se haga en el arte occidental (aunque fuera ya de nuestros límites de investigación), tendrá una relación con él, ya sea continuándolo o rechazándolo.¹⁵

A lo largo de toda la exposición hemos visto que toda su "tradición artística" y su

¹⁵ El Expresionismo Abstracto es un movimiento clave en el desarrollo de la pintura del siglo XX en el que se compendia todo el movimiento moderno anterior a él (el cubismo, el surrealismo, el expresionismo, el fauvismo,...) y en el que se profetiza todo lo que ha venido a ser la modernidad hasta hoy, ya sea porque **reacciona frente a él** de una manera a veces hasta descarada (el pop-art y el hiperrealismo sobre todo) o porque **se inspira en él** (ya sea el conceptual, cualquier género de abstracción, el minimal,...) junto con motivaciones propias surgidas de su contexto cultural concreto.

propia formación ha estado plagada de referencias más o menos claras a las fuentes orientales. Hagamos balance y veamos cómo influyó la tradición artística occidental marcada por el orientalismo en el Expresionismo Abstracto, demostrando que su tradición no fue únicamente, como decía Rosenberg, "la tradición de lo nuevo".

En primer lugar, habría que hablar de la influencia de Oriente a través del legado histórico recibido de los inicios de la modernidad y que vimos en la primera parte de nuestro trabajo. En primer lugar podríamos identificarla en el Romanticismo. Aunque como vimos las relaciones entre Oriente y el Romanticismo fueron bastante difusas y deformadas como para tener un peso lo suficiente grave como para hablar de una influencia oriental en el Expresionismo Abstracto a través de este movimiento decimonónico. Esta influencia, como vimos, si que llegó desde esa fuente para la pintura americana del siglo XIX, pero intentar verla ahora a mediados del XX sería un poco arriesgado. Por tanto, con respecto al Romanticismo, la influencia en el Expresionismo Abstracto se sitúa a niveles tales como los de lo sublime, el misticismo artístico, o la expresión subjetiva del arte. Estos aspectos han sido perfectamente estudiados por otros autores a los que remitimos¹⁶, pero sin dejar por ello de señalar que el que utilizasen recursos románticos estaba dentro del ámbito de intenciones de la modernidad y de todo lo que ello conllevaba para la apertura hacia otras culturas, sirviendo, por tanto, como caldo de cultivo ideal para las nuevas influencias que recibieron los expresionistas abstractos.

¹⁶ Entre otros se pueden citar, el completo libro de R. Rosenblum, *Modern Tradition and Painting and Northern Tradition. From Friedrich to Rothko*, Harper & Row, Londres, 1983; E. Levine, "Abstract Expressionism: The Mystical Experience", *Art Journal*, Otoño, 1971, pp.22-25; R. Rosemblum, "The Abstract Sublime", *Art News*, Febrero, 1961, pp.38 y ss.; L. Alloway, "The American Sublime", *Living Arts*, n°2, 1963, pp.11-22; y en términos más generales K.E. Lokke, "The Role of Sublimity in the Development of Modernist Aesthetics", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol.XL, n°4, 1982, pp.421-429 y J.F. Lyotard, "The Sublime and the Avant-garde", *Artforum*, vol.24, 1984, pp.36-43.

En lo que podríamos denominar el romanticismo tardío americano prevaleció la influencia de Whitman, a pesar de que los trascendentalistas habían dicho cosas muy parecidas. Decir los trascendentalistas, es una visión generosa del fenómeno, ya que en realidad este movimiento está capitalizado por Emerson y por Thoreau, siendo los demás miembros del grupo, ampliaciones más o menos parciales de aspectos que estos dos filósofos recogieron, antes o después. Su influencia es difusa pero penetrante, siendo para los pintores un aspecto más, y casi un denominador común con cualquier otra personaje relacionado con actividades artísticas o creativas. El espíritu de independencia, de estrecha relación con la naturaleza o lo natural y una visión casi panteísta con aperturas a la trascendencia de lo humano.

Sin embargo para los artistas es rastreable con más facilidad y de mejor aceptación, la influencia de la recepción del Oriente hecha por Walt Whitman.

A Walt Whitman hay que considerarle uno de los pilares de la modernidad americana. Este poeta, es de gran interés para nosotros por el hecho de que "desde el comienzo de los últimos años de su vida fue conocido en América y en Europa como uno de los padres fundadores de la modernidad: desde Thomas Eakins y Louis Sullivan a Jasper Johns y Claes Oldenburg, Whitman ha sido una gran inspiración. No se puede pensar en otro poeta moderno, a excepción de Baudelaire posiblemente, que haya suscitado tanta reverencia y estimación entre los artistas. Y no sólo en América, siendo conocido el impacto de su poesía en la Hermandad Prerrafaelita, sobre la modernidad parisina (especialmente los artistas de la Abbaye de Créteil), y sobre el arte futurista milanés, entre otros".¹⁷ Max Kozloff, en un

¹⁷ Wanda Corn, "Postscript" en Tarbell y Sill, *Walt Whitman and the Visual Arts*, Rutgers, New Brunswick (N.J.), p. 167.

artículo titulado "Walt Whitman and American Art"¹⁸, indica la persistencia del pensamiento whitmaniano en el Expresionismo Abstracto. Como parte de su argumento cita algunos pasajes de Whitman que resuenan en los posteriores escritos de Barnett Newman, Clyfford Still, Robert Motherwell y David Smith. Los pasajes son tomados de diversas partes de "A song of joy":

"Oh, la alegría de mi alma, que se apoya en equilibrio sobre sí misma, que recibe la identidad a través de la materia y que la ama, que analiza las personalidades y las absorbe.
 (...) La vida real de mis sentidos y de mi carne, que va más allá de mis sentidos y de mi carne.
 (...) ¡Ser verdaderamente un Dios!"

Como dijimos en el capítulo dos, la tradición romántica había reducido a la India la atracción occidental por Oriente. Esto repercutió en estos pensadores americanos y les llevó, aún en medio del creciente interés por Japón, a no prestarle excesiva atención, aunque sí lo reflejaran. Ya hablamos del panegírico que hizo Whitman con motivo de la primera embajada japonesa a los Estados Unidos.

La falta de conocimientos sobre el pensamiento y estética japonesa hicieron que continuaran bajo la zona de influencia del pensamiento hindú. Sin embargo otros artistas posteriores a Whitman, que seguían la estela de su pensamiento, fueron incorporando con facilidad sobre la base whitmaniana los nuevos conocimientos estéticos y filosóficos que fueron llegando a Estados Unidos.

Es interesante destacar que fueron contenidos profundos, altamente abstractos, y no aspectos meramente formales, los que atraerán a estos pioneros de la modernidad americana. Ellos nos preanuncian lo que iba a pasar en el panorama cultural americano, en el que las

¹⁸ En Edwin Haviland Miller, (ed.), *The Artistic Legacy of Walt Whitman*, op. cit., pp.29-53.

influencias formales vendrán de una imitación de lo que se hacía en Europa con respecto a Oriente, mientras que *lo más genuinamente americano* será el tomar a Oriente como un depósito formidable de nuevos planteamientos conceptuales y culturales. Esto se puede deber, en parte, a la falta de una prepotencia cultural, como la que tenía Europa, que les hacía estar más humildemente receptivos a las culturas ajenas, sin colonialismos culturales -por lo menos en esa época-, que vaciaran de contenido las aportaciones que esas culturas pudieran ofrecer.

Sin embargo, en Whitman no había una presentación explícita y fascinada (como fue en muchos autores europeos) de Oriente. Las potentes personalidades de Whitman y de los trascendentalistas absorben los contenidos que Oriente les ofrece para hacerlos suyos, en pleno acuerdo con su propia manera de ser y pensar. Tanto Emerson como Whitman, estuvieron mucho más interesados en encontrar la identidad propia y la identidad nacional, que en recoger tradiciones foráneas. Este sentido de identidad nacional fue clave para la leyenda de Whitman. El era de América, no de Europa. Dado que la tarea de muchos artistas modernos americanos ha sido la de crear un arte nacional nuevo, un arte con una inflexión americana, no es sorprendente que Whitman haya sido una de las mayores inspiraciones para ellos desde la que ejerció sobre sus contemporáneos más vanguardistas, como Eakins, pasando por los años 20 en adelante hasta el Expresionismo Abstracto y aún los artistas pop.¹⁹ Pocos son los artistas americanos que no hayan conocido y reconocido la influencia de la obra de Whitman en su trabajo; y de estos muchos se podrían incluir en la lista de los que a su vez

¹⁹ Cfr. Sill y Tarbell, *Walt Whitman and the Visual Arts*, Rutgers, New Brunswick (N.J.), 1992. Un texto amplio y serio dedicado a la continua presencia de Whitman en el arte y en la arquitectura americana desde finales del siglo XIX hasta nuestros días es "Walt Whitman and American Art" de Max Kozloff, en Edwin Haviland Miller (ed.), *The Artistic Legacy of Walt Whitman: A Tribute to Gay Wilson Allen*, New York University Press, Nueva York, 1970, pp.29-53. Otros ensayos interesantes de este mismo volumen incluirían E. H. Miller, "The Radical Vision of Whitman and Pollock", pp.55-71 y Gay Wilson Allen, "The Iconography of Walt Whitman", pp.127-152.

presentan intereses por Oriente. Así se manifiesta una vez más la coincidencia entre la modernidad y una atracción hacia contenidos orientales.

Por otra parte, con respecto al Impresionismo y el movimiento japonista que le fue parejo, hay muchas más influencias que inciden más directamente en aplicación de los conceptos orientales, aunque estos fuesen en gran medida inconscientes, ya que, por un lado esa tendencia artística los había hecho tan suyos que era difícil de deslindarlos, y por otro, porque el público y los pintores posteriores los identificaban con el Impresionismo y raramente con Japón.

Vimos que la influencia de las estampas japonesas en el impresionismo fue de gran importancia. Ahora, mientras que en los impresionistas la dependencia al japonismo residía en la estructura del cuadro, combinándose con la receptividad de los impresionistas a los temas típicos del ukiyo-e: escenas domésticas, interiores, familiares, exteriores callejeros, escenas de teatro,..., en la pintura del Expresionismo Abstracto reside exclusivamente en la mencionada dependencia estructural y en aspectos más conceptuales y filosóficos, que van desde los gestos a la poesía interna de las obras de arte oriental.

Además, uno de los términos más utilizados por la crítica americana del Expresionismo Abstracto fue el de la *planitud*, siendo este también uno de los aspectos que presentan las estampas de los artistas japoneses, y que como vimos, este recurso plástico fue aplicado por primera vez en Occidente por los impresionistas. Esta *planitud* fue aplicada y tomada, en última instancia, de los impresionistas, ya que también fue utilizada, a partir de éstos, por los otros movimientos europeos. Sin embargo este recurso fue poco y mal entendido por los críticos. Así por lo menos, se deduce de la lectura de algunos ejemplos, como de la del irónico libro de Wolfe que critica esta "manía", y caricaturiza esto con el "impastómetro",

ya que confunde la planitud espacial con la materia o el empaste²⁰, o en el mucho más serio estudio de Auping, al mezclar la sensación con la estructura del cuadro.²¹

Las relaciones entre el Impresionismo y el Expresionismo Abstracto han sido estudiadas casi desde la consolidación del grupo americano. Clement Greenberg, que durante los cuarenta denigró al Impresionismo, después revisó su postura y fue de los primeros, junto con Rosenblum²², que intentó postular unos lazos entre el Impresionismo y Still, Newman y Rothko, aunque dejó a Pollock ya que lo incluía en el contexto del cubismo.²³ William Rubin también trató el tema en su *Pollock and the Modern Tradition*.²⁴ En él dice: "Los all-



Ilustr. 1. Caricatura de Tom Wolfe sobre el impastómetro.

over de Pollock no solo *asumen* (presumen) la contribución impresionista... sino que *subsume* algunos de los particularidades del estilo impresionista." Sin embargo esto es cuestionable

²⁰ Vid. el capítulo 4, "Greenberg, Rosenberg & Lo plano", Op. cit, pp.57-83.

²¹ "Estando frente a un lienzo de tamaño mural de Pollock, Still, Rothko o Newman, es difícil imaginar como Clement Greenberg pudo ver planitud como la característica principal en estas pinturas. Uno puede mirar profundamente en estas pinturas,..." M. Auping, "Beyond the Sublime" en Auping (org.), op. cit., p.146.

²² Cfr. "Varieties of Impressionism", *Art Digest*, vol.29, n°1, octubre, 1954.

²³ Cfr. "Pintura de tipo americano", op. cit., pp.201-205.

²⁴ *Artforum*, febrero, marzo, abril y mayo, nos. 6-9, 1967, (n°6, pp.14-22; n°7, pp.28-37; n°8, pp.18-31; y n°9, pp. 28-33).

para Sandler ya que el conocimiento de esas obras, principalmente Monet, por los americanos fue posterior al inicio de sus estilos innovadores.

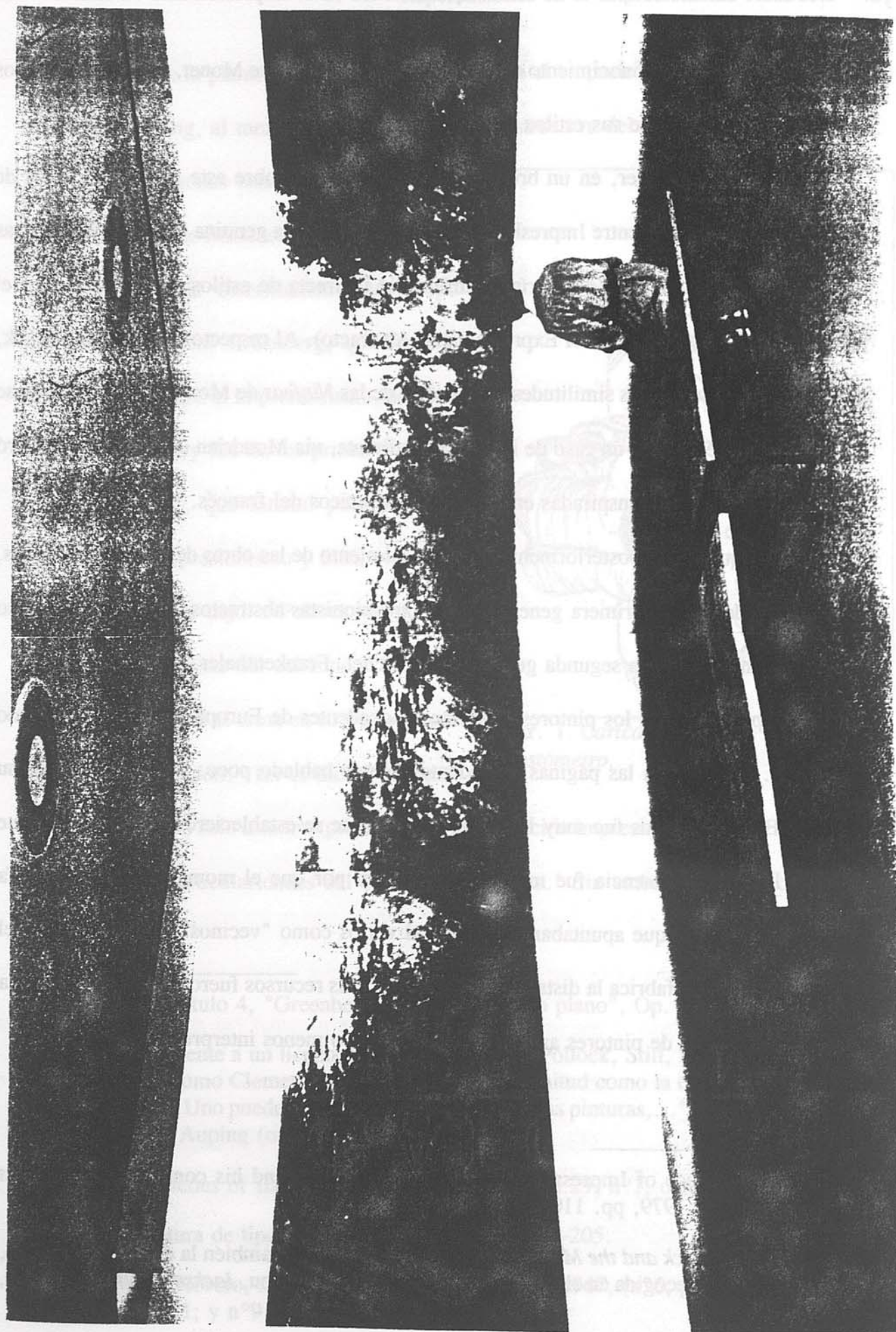
Así Irving Sandler, en un breve y conciso artículo²⁵ sobre este particular, habla de que hay que diferenciar entre Impresionismo, (refiriéndose a la genuina fuente de influencias directas) e impresionismo, (que sería un influencia indirecta de estilos influenciados por el primero y que actuaron sobre el Expresionismo Abstracto). Al respecto del caso de Pollock, que es el que presenta más similitudes con la serie de las *Ninfeas* de Monet, dice, apoyándose en Rubin²⁶, que éste sería un caso de influencia indirecta, via Mondrian (*Muelles*) y via Miró (*Constelaciones*) ambas inspiradas en los efectos acuaticos del francés.

Y aunque se dió posteriormente un reconocimiento de las obras de los impresionistas, esta llegó tarde para la primera generación de expresionistas abstractos, pero siendo mucho más determinante para la segunda generación (Mitchel, Frankenthaler,...).

Después estarían los pintores modernos procedentes de Europa que fueron llegando a América. De ellos en las páginas precedentes hemos hablado poco. El motivo es que su papel en Estados Unidos fue muy limitado una vez que se establecieron allí, mientras que antes de llegar su influencia fue mayor. Quizá fuera por que el momento histórico había cambiado o quizá lo que apuntábamos de que al verlos como "vecinos", habían perdido el pedestal que a veces fabrica la distancia. Sin embargo sus recursos fueron utilizados por toda la nueva generación de pintores americanos, pero más o menos interpretados.

²⁵ "The Influence of Impressionism on Jackson Pollock and his contemporaries", *Arts Magazine*, Marzo, 1979, pp. 110-111.

²⁶ *Jackson Pollock and the Modern Tradition*, op. cit. Vid. también la entrevista a Rubin, "L'effet Pollock", recogida en el catálogo del Centre G. Pompidou, *Jackson Pollock*, op. cit., pp.13-17.



Sala de las *Ninfeas* de Monet en el Museum of Modern Art, Nueva York.

El papel de Mondrian en Nueva York fue modesto pero de gran repercusión para la pintura americana.²⁷ Miembro destacado de la comunidad artística influyo en la vertiente dura del Expresionismo Abstracto (Newman) y muchos de los pintores de la Abstract American Artists (AAA) prolongando su sombra hasta el *pop*. Los enrejados de Mondrian sirvieron de esquema pictórico donde engarzar los nuevos temas de los americanos (Gottlieb), ordenaron la pincelada (Guston), marcaron la estructura plana (Reinhardt) y aún sería visible en algunas obras de transición de Motherwell o Rothko.

Por su parte la Bauhaus, de los que algunos de sus miembros se establecerían en América, su influencia se pierde en Europa. Su llegada a Estados Unidos es poco influyente en la pintura del Expresionismo Abstracto por la vertiente decorativa de su arte, tema del que denostaban los jóvenes pintores americanos y del que ya hablamos. A esto habría que añadir que aunque crearon en 1938 una escuela, *The New Bauhaus*, dirigida por Moholy-Nagy y teniendo como consejero a Gropius, su localización en Chicago hizo que fuese mucho más interesante para la arquitectura. Sin embargo el interés por Oriente lo mantuvieron vivo y se recuerda que Gropius en una de sus clases dijo: "¡Jóvenes arquitectos olvidad Roma, mirad a Japón!"

Una figura mayor de la vanguardia europea como Malevich, es difícil de percibir, ya que en primer lugar sería más, como vimos en el capítulo correspondiente, una influencia a la inversa. América le influiría a él a través de Whitman y los pensadores americanos. La obra de Malevich, por su parte, hasta fechas muy recientes era muy desconocida en Occidente, secuestrada en su mayor parte en oscuros fondos de museos rusos, siendo accesibles exclusivamente los cuadros que habían salido de Rusia antes de la Revolución. La

²⁷ Cfr. Barbara Rose, "Mondrian in New York", *Artforum*, vol.10, diciembre, 1971, pp.54-63.

influencia de Malevich en la pintura americana es posterior al surgimiento del Expresionismo Abstracto y estando mucho más en relación con algunas obras del *Pop* y del *Minimal*.

De la transmisión de los conocimientos sobre Oriente provenientes del surrealismo ya hablamos abundantemente. Sin embargo es interesante, como sugeríamos antes, el que a la llegada de la vanguardia europea, los problemas más acuciantes de la pintura fuesen los derivados de la continuidad del espacio cubista. Su resolución parece que vino de la mano de los surrealistas, que proponían la fusión de las técnicas automáticas con la utilización de temas mitológicos. En este aspecto, de difícil resolución, no se puede asegurar si esta solución fue *adoptada* por los expresionistas abstractos o bien fue *descubierta a la vez* por estos, ya que es curiosa la simultaneidad en su empleo por los dos grupos de artistas y que ésta tuviese un componente de carácter oriental "occidentalizado".

De todas estas relaciones con las vanguardias se puede deducir que el Expresionismo Abstracto americano vendría a ser el resumen de todos los afanes plásticos y conceptuales que constituyeron la esencia del movimiento moderno, en su afán de crear un arte universal, un esperanto capaz de unificar todos los artes de todas las naciones, un lenguaje plástico puro, espiritual, dirigido a la mente a través de los sentidos y no exclusivamente a los sentidos, en acuerdo con los postulados estéticos de Oriente.

3. El nuevo pensamiento abstracto: primitivismo y universalidad.

Sin embargo, hemos de partir de la idea generalizada entre los pintores de esta generación de intentar pintar la abstracción casi como si Mondrian y Kandinsky nunca lo hubieran hecho. Es más, lo que pretendían era como si ellos fueran el primer hombre,

convencidos, como decía Newman, de que "el primer hombre fue un artista."²⁸ No obstante, en 1945 la exposición en Nueva York de doscientas pinturas de Kandinsky y la reedición de *De lo espiritual en el arte* fueron de gran interés para los emergentes Expresionistas Abstractos. Como vimos Barnett Newman, Pollock, Gottlieb y Rothko no pudieron evadirse de la terminología espiritual de las filosofías antimaterialistas, y para ello se volcaron sobre los ya mencionados nuevos autores espiritualistas de la época -incluidos los que ofrecían contenidos sobre Oriente-, al igual que lo hiciera Kandinsky y Mondrian sobre Blavatsky y Steiner.

Los artistas americanos supusieron una segunda oleada de pioneros de la abstracción en búsqueda de medios expresivos apropiados para su generación y afirmando la necesidad de verdades universales. Newman hablaba en nombre de los expresionistas abstractos cuando declaraba que el "nuevo pintor siente que el arte abstracto no es algo para ser amado por sí mismo, sino que es un lenguaje para ser usado para proyectar importantes ideas visuales". Así acuñaba su deseo de que "las formas y los colores actuaran como símbolos" y que revelaran "la participación simpatética con el pensamiento del artista".²⁹

Las fuentes espirituales de los expresionistas abstractos tendían a despegarse de la teosofía y de la antroposofía, basándose más bien "en creencias y prácticas de las culturas nativas y de civilizaciones no occidentales: el arte de los nativos americanos (especialmente la pintura amerindia de la costa noroeste), el Zen y los conceptos de Carl Gustav Jung sobre la forma arquetípica, incluyendo su identificación del mandala abarcando desde los de los

²⁸ Título del artículo de Newman "The First Man Was an Artist", en *Tiger's Eye*, octubre, 1947, p.59.

²⁹ Cit. por T.B. Hess, *Barnett Newman*, Museum of Modern Art, Nueva York, 1971, p.38.

indios norteamericanos hasta los de las culturas asiáticas".³⁰

a) Primitivismo: indios americanos, chamanismo y budismo.

Así una de las primeras fuentes propias para el "nuevo tipo de pensamiento abstracto" -como decía Newman- de los expresionistas abstractos se halla en el arte de los indios americanos. Este tipo de arte y sus relaciones con los expresionistas abstractos ha sido estudiado, entre otros, por W. Jackson Rushing.³¹ Esto que para nuestros intereses podría ser indiferente sin embargo no lo es, pues el arte indio, como cualquier arte primitivo está muy relacionado con las religiones míticas y chamánicas. En concreto el arte chamánico de los indios norteamericanos se ha visto muy ligado a ciertos contenidos del budismo, por lo que no nos debe extrañar que se hallen juntas en los pintores americanos de mediados de siglo.

Algunos estudiosos de estas tradiciones como Michael Harner o Gary Doore han analizado los parecidos y las diferencias entre budismo y chamanismo, llegando a la conclusión de que estas dos tradiciones son complementarias y que el budismo tiene orígenes en el chamanismo.³² Por su parte Joan Halifax ha comentado las antiguas profecías budistas por las que "se le atribuye al propio Buda haberle dicho a la diosa Vimala que dos mil quinientos años después de su muerte, la más alta de las doctrinas se divulgaría por el país

³⁰ M. Tuchman en *The Spiritual in Art*, op. cit., p.49.

³¹ "The Influence of American Indian Art on Jackson Pollock and the Early New York School", tesis de master, University of Texas at Austin, 1984. Un texto más divulgativo del autor es el recogido en Tuchman (ed.), *The Spiritual in Art*, op. cit., "Ritual and Myth: Native American Culture and Abstract Expressionism", pp. 273-295.

³² Vid. por ejemplo M. Harner *The Way of Shaman*, Harper & Row, Nueva York, 1980 y Gary Doore, "Chamanes, Yoguis y Bodisatvas" en G. Doore (ed.), *El viaje del Chamán*, Kairós, Barcelona, 1989, pp.294-305.

de la gente de rostro encarnado". Igualmente se supone que el gurú Rinpoche, que llevó el budismo al Tibet en el siglo VIII, dijo lo siguiente: "Cuando vuele el pájaro de acero y los caballos corran sobre ruedas, el pueblo tibetano se dispersará como hormigas por el mundo y el Dharma llegará a la tierra del hombre rojo"³³. De ser estas profecías auténticas, se habrían cumplido en nuestro siglo. Y estas similitudes no las encontramos sólo en el budismo, sino que también en la tradición taoísta se hallan rastros del chamanismo, uniéndose así a un gran bloque de religiones míticas de carácter universal.³⁴

Si contempláramos el interés de nuestros artistas por estas tradiciones como meramente iconográfico estaríamos cometiendo un error. Lo que les interesaba a los pintores americanos de la época era algo más ambicioso. Para ellos, la pintura, enfrentada a un mundo incomprensible y corrupto, debía entrar en comunión directa con las fuerzas fundamentales. El artista-chamán debía desenterrar esas fuerzas al ahondar en su propia imaginación, y a continuación transcribirlas de forma tan simple como le fuese posible a la vez que con el máximo impacto posible, usando símbolos arcáicos que, según afirmaban, poseen significado universal: "Puesto que el arte es intemporal, la retención significativa de un símbolo, no importa lo arcaico que sea, tiene hoy tanta validez hoy como la tuvo entonces. ¿O es más auténtico el que cuenta con 3.000 años de existencia?".³⁵

Este acercamiento a lo primitivo tiene, como siempre, múltiples causas. Social y políticamente, Guilbaut lo ha interpretado como un deseo de "separarse de la realidad

³³ Joan Halifax, "El viaje del Chamán: la senda budista" en Harner y otros, op. cit., p.275.

³⁴ Ver en ibid. Jacques Lemoine, "El puente: implemento esencial del chamanismo Hmong y Yao", pp.95-107. Recordamos que estas ideas de una religión universal basada en el mito fue difundida en esos años por Joseph Campbell y J. G. Frazer.

³⁵ Gottlieb y Rothko, Carta al *New York Times*, 7 de junio de 1943.

histórica de su propia época, esperaban protegerse de la manipulación y el desengaño que habían sufrido previamente. Lo que quedaba de sus viejas ideas izquierdistas era el deseo y la necesidad de comunicarse con el público.³⁶

Así mismo el primitivismo llevaba pareja las ideas de intemporalidad y de ausencia de historicidad. Estos principios, intrínsecos a la pintura de la modernidad desde sus primeros momentos de gestación en la Ilustración, llevaron a una idea muy difundida entre los artistas americanos, la del internacionalismo.³⁷ Así las grandes exposiciones de artistas europeos que fue realizando el MOMA, especialmente las mencionadas *Cubismo y Arte Abstracto* y *Surrealismo, Dada y Arte Fantástico* (ambas de 1936), fueron una expresión del compromiso con el mejor arte, viniese de donde viniese (aunque con fuerte inclinación hacia el europeo) y fueron, en consecuencia, una afrenta a los americanos provincianos y a los nacionalistas. También supusieron, aunque menos explícitamente, una afirmación de la supremacía del arte sobre la política y la economía, y una afirmación de la independencia del arte frente a la Historia.

b) Internacionalismo y universalismo.

Ya en los primeros años de la Segunda Guerra Mundial y en los turbulentos treinta se hablaba de romper las fronteras con el arte, y así, en el prefacio a la constitución de la Federación de Pintores y Escultores Modernos (segregada del Congreso de Artistas Americanos dominado por los comunistas) ya se condenaba el nacionalismo artístico, "que niega las tradiciones mundiales del arte que están en la base de los movimientos de arte

³⁶ Guilbaut, op. cit., p. 104.

³⁷ El internacionalismo era propuesto principalmente por los artistas afectos al marxismo, y el universalismo fue la réplica que presentaron los que no se fiaban del comunismo.

moderno.³⁸

En 1939 Edward A. Jewell en un libro titulado *Have We an American Art?* ya discutía este particular del internacionalismo, del que fue un gran defensor. Así, decía, "mientras las naciones guerrean y se preparan para la guerra y tienden a hacerse más nacionalistas en política, el mundo del arte (espero) sigue una ruta diferente y tiende a hacerse más universal, acercándose por fin a la expresión de la común experiencia humana. Aquí en Estados Unidos, con toda la mezcla de naciones y razas, existe la rara oportunidad de que los artistas consigan la universalidad de expresión. ¿Porqué tratar deliberadamente de empequeñecer esa expresión reduciéndola a un lugar o a una sola nación?".³⁹

En Pollock estas ideas estuvieron muy presentes y han sido estudiadas relacionándolas más con las influencias del arte amerindio en su obra que por lo que le influyó el oriental, a pesar de que, como señalaba hace tiempo ya Barbara Rose⁴⁰, su biblioteca -catalogada por O'Connor⁴¹- estaba compuesta, además de obras sobre la cultura de los indios del noroeste, por obras sobre otras culturas. Y especificaba que la biblioteca de Pollock comprende 7 libros sobre los mitos, 16 sobre filosofía y religión y 10 publicaciones sobre la filosofía india y que la mayor parte de los libros de arte ilustrados estaban dedicados al arte religioso de culturas variadas (del bizantino al persa y del budista al cristiano).

El comprender este interés por las religiones y mitos orientales es remontarse al

³⁸ Texto recogido en Guilbaut, op. cit., p. 273, nota 103.

³⁹ Nueva York, Longman, 1939, pp.41-42, cit. en ibid. p. 65.

⁴⁰ Barbara Rose, "Jackson Pollock et l'art américain" en el catálogo *Jackson Pollock* del Centre Georges Pompidou, París, 1982, p. 19.

⁴¹ Francis V. O'Connor, *Jackson Pollock: a catalogue raisonné of paintings, drawings and other works* (vol.3), Yale University Press, New Haven, 1979, pp.187-199.

periodo del Pollock adolescente, ya que en esa época fue cuando se introdujo en la teosofía por las conferencias que el hijo adoptivo de Annie Besant, Jiddah Krishnamurti, dió en Ohai (California). Después de su encuentro con Krishnamurti, Pollock continuó estudiando las religiones ocultas quedando reflejado en las cartas que recoge O'Connor en su monumental obra.

Barbara Rose opina que "la mayor parte de las ideas del artista son derivadas de los conceptos teosóficos concernientes a la imaginería del inconsciente (que el conoció como concepto religioso antes de enmascararlo bajo un aspecto psicológico), el desarrollo de la consciencia cósmica y la lucha por amaestrar los instintos más bajos y bestiales y conducirlos así, a las elevadas esferas de la consciencia."⁴²

En la creencia de Pollock en una religión universal es donde hay que ver la fuente de "su aspiración hacia un arte universal, uniendo las características estilísticas del arte oriental a las del arte occidental". Siendo así como "el universo de Pollock ilustra su búsqueda constante del todo y de lo integral, de una síntesis completa, que, pareja al acercamiento de los diferentes polos de las religiones orientales, sería suficientemente extensa e históricamente desarrollada como para contener toda la historia del arte".⁴³

A la luz de estos datos es como se puede entender sus palabras cuando dijo que "la idea de una pintura americana aislada, tan popular en este país durante los años 30, me parece absurda, es como la idea de crear unas físicas o matemáticas puramente americanas (...) Un americano es un americano y su pintura debe ser calificada por este hecho, lo quiera o no. Pero los problemas básicos de la pintura contemporánea son independientes de cualquier

⁴² Barbara Rose, "Jackson Pollock et l'art américain", op. cit., p. 19.

⁴³ Ibid.

país".⁴⁴

4. La creación artística en el Expresionismo Abstracto y Oriente.

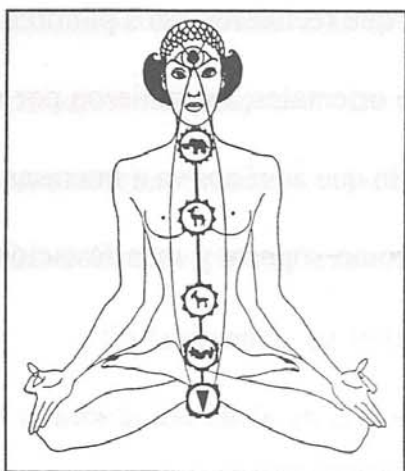
En este apartado final vamos a centrarnos en las repercusiones concretas que la cultura oriental tuvo en la obra de los diversos artistas que conforman el Expresionismo Abstracto americano. Como es patente, por el modo como hemos ido guiando el curso de este trabajo, las influencias son acumulativas, y muchas de las influencias que recibieron estos pintores que les enriquecían con conocimientos sobre la estética y el arte orientales, les vinieron por vías indirectas. Sobre ello ya hemos hablado ligeramente. Ahora lo que aquí nos va a interesar son los aspectos físicos y métodos de trabajo frente al cuadro como soporte y manifestación de esa presencia, influencia o concomitancia.

a) Jackson Pollock.

Este artista es uno de los más emblemáticos del *Action Painting*, por no decir de toda la pintura americana. En sus obras más conocidas es difícil ver algún parentesco directo con Oriente, aunque se percibe el aroma que nos indica que debe existir a niveles profundos, a lo que se suma el que en algunas obras menores esta relación con contenidos orientales sea, en ocasiones, patente. Ya hablamos de *Moon Woman* y la "flor dorada", símbolo del Tao, de unión de los opuestos. En sus dibujos hallamos también manifestaciones de esto, como por

⁴⁴ Declaraciones a *Arts & Architecture*, febrero, 1944, recogidas por B. Rose, *Readings in American Art since 1900: a documentary survey*, Praeger, Nueva York, 1968, p.123. Señalamos que esta misma idea expresada por Pollock pudo ser tomada de Oscar Wilde, ya que en "A los estudiantes de arte" dice: "Por lo pronto, una expresión tal como "arte inglés" carece de sentido. Tanto daría hablar de matemática inglesa. El arte es la ciencia de la belleza y la matemática la ciencia de la verdad: no hay escuela nacional de la una ni de la otra. En verdad, una escuela nacional es simplemente una escuela provincial. Ni siquiera hay algo que pueda llamarse escuela de arte. Hay simplemente artistas: eso es todo." (Recogido en *El crítico como artista. Ensayos*, Espasa Calpe, Madrid, 1968, p. 191.)

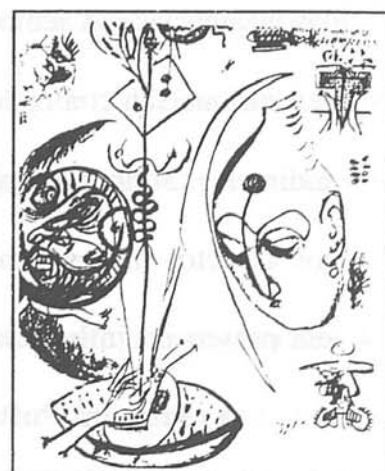
ejemplo, en *Untitled*, 1939-42, en el que aparece de nuevo una misteriosa flor acompañada de una cabeza búdica. Igualmente, Langhorne ha visto la posibilidad de que en unos dibujos sin título de 1941-42 tengan su fuente en una de las ilustraciones de los *Yoga-chakras* (sacadas del libro de F. Yeats-Brown, *Yoga Explained* (1937), que poseyó Pollock), dadas la similitud en sus divisiones corporales y la posición en "flor de loto" del yoga, aunque mezclado con elementos chamánicos provenientes de las culturas amerindias.



Ilustr. 2. *Yoga chakras*. Sacado de F. Yeats-Brown.



Ilustr. 3. J. Pollock, *Untitled*, 1941-1942.



Ilustr. 4. J. Pollock, *Untitled*, 1939-1942.

Sin embargo, estas fuentes iconográficas se agotan en sí mismas. Para hablar de la influencia oriental en Pollock sería más oportuno el hacer un repaso a sus declaraciones describiendo sus métodos de trabajo, ya que ellas nos dan pie a hacer un buen número de relaciones.

"Cuando estoy en mi pintura no soy consciente de lo que estoy haciendo. Es sólo después de un tiempo cuando me doy cuenta de aquello sobre lo que he estado haciendo. No tengo miedo a hacer cambios, a destruir la imagen, etc., porque la pintura tiene una vida propia. Intento dejarla a su aire. Sólo cuando pierdo el contacto con la pintura el resultado es un desastre. Si no, no hay allí más que pura armonía, un fácil dar y tomar y la pintura

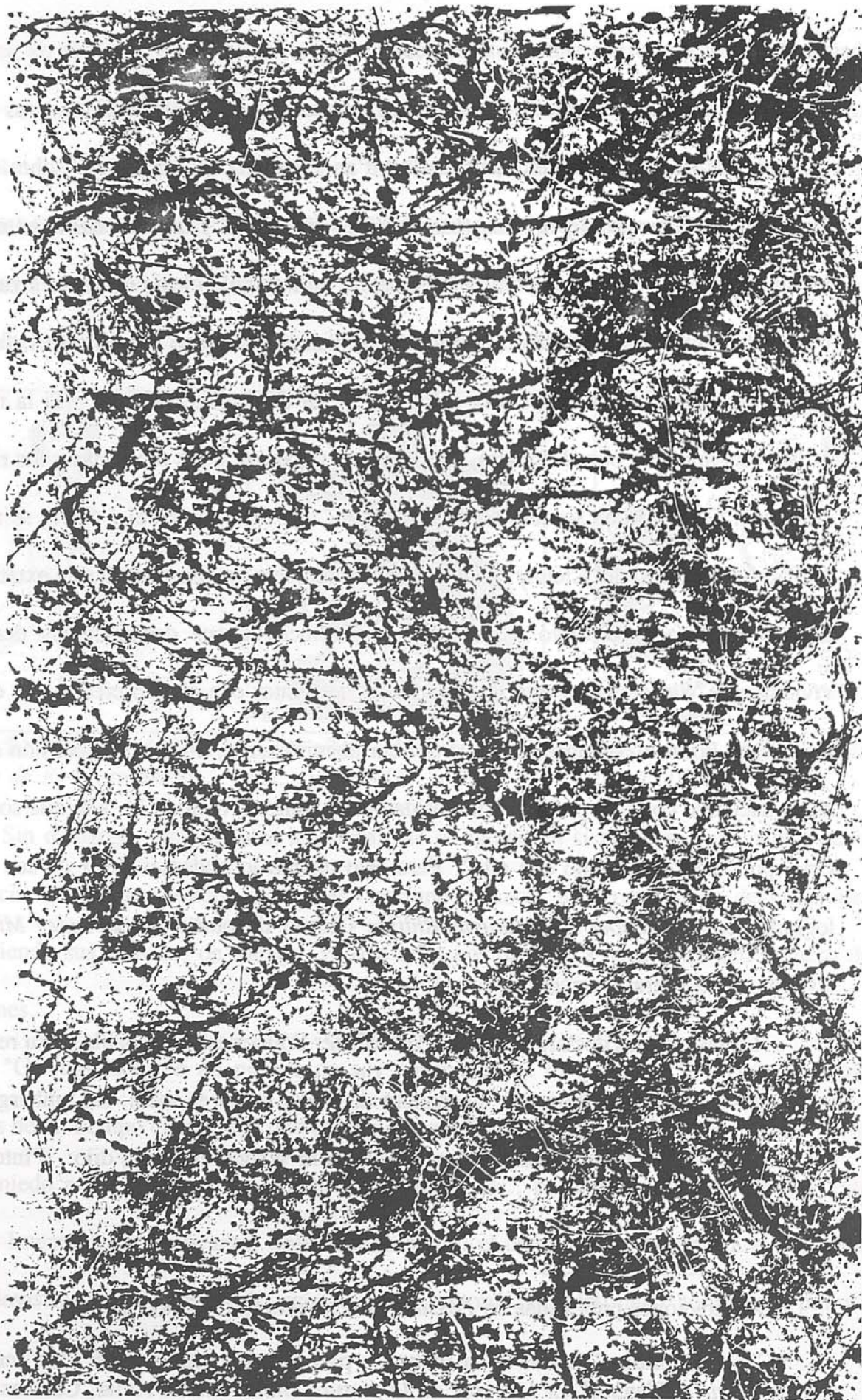
resulta bien".⁴⁵

En el Extremo Oriente encontramos artistas cercanos a los sentimientos de Pollock ante el lienzo. Así, el individualista Shih-t'ao (S.XVII) en su ensayo sobre la pintura, enunciaba el concepto de el *i hua* (literalmente, "una línea"), por el cual el entusiasmo del artista le lleva a través de la pintura como sobre un tranquilo oleaje de poder creativo. Shih-t'ao dedica un pequeño capítulo al libre movimiento de la mano con el pincel, fundamental tanto para la pintura como para la caligrafía, y en él finaliza diciendo, "Si la muñeca del artista está animada por el espíritu, esta produce milagros, y las montañas y los ríos revelan su alma".⁴⁶ Esta última sección sobre el *yin-yün*, una fase que en el *I Ching* se refiere a la unidad fundamental del Cielo y la Tierra, hace referencia precisamente a esta extática pérdida del yo en el acto creativo y que Jackson Pollock en sus declaraciones describió tan vívidamente. Sin embargo esta identidad total del pintor con el acto creativo es dificultosa. De hecho, Pollock, siempre en busca de esta identificación, dijo en una ocasión que esto le había sucedido con una particular intensidad en la pintura *Number 31*, a la que sobretitulaba *One*, por haber sido "uno con ella". Pero esto mismo lo podemos decir de sus obras más logradas como *Number 32*, *Autumn Rhithm* (Ritmo de otoño) o *Lavender Mist* (Niebla lavanda), entre otras muchas.

En las mismas declaraciones en *Possibilities* Pollock también habla de su relación con los pintores de arena indios, por su manera de pintar sobre el suelo; sin embargo en otras declaraciones sacadas de una entrevista con William Wright en 1951, dijo: "Pinto sobre el

⁴⁵ Declaraciones publicadas en *Possibilities*, invierno, 1947-48, p.79.

⁴⁶ Cfr. el capítulo "El arte de la pintura a partir de la obra de Shih T'ao" en François Cheng, *Vacio y Plenitud. El lenguaje de la pintura china*. Monte Avila, Caracas, 1989.



Jackson Pollock, Uno: Número 31, 1950.

suelo y esto no es tan inusual; los orientales lo hacen."⁴⁷ Esto nos indicaría un conocimiento de los métodos de caligrafía y pintura con tinta de Oriente, en el que el soporte se dispone en el suelo, y de rodillas, el pintor trabaja sobre él. Sin embargo podríamos llevar el paralelismo aún más lejos. En una dinastía tan lejana como la T'ang (618-906 d.C.) habían artistas en el sur de China (en la región de Nanking-Hangchow) que no se limitaban a las prácticas ortodoxas de la técnica ancestral y aplicaban otras tan avanzadas como de las Pollock o cualquier otro *action painter*. "Ink Wang", según los relatos contemporáneos - ninguna de sus obras, por desgracia, nos han llegado- se emborrachaba, y entonces manchaba y salpicaba sobre la seda (presumiblemente tendida en el suelo), y, riendo y cantando la pateaba y manchaba con sus manos como si fueran pinceles. También mojaba sus cabellos en la tinta e inclinándose los dejaba caer sobre la seda. Un cierto Ku de Kiangsu solía cubrir el suelo con seda, entonces corría y corría dando vueltas, echando tinta por todo el suelo y rociando salpicaduras de color por encima. No contento con esto, sentaba a alguien sobre una sábana y lo arrastraba dando vueltas, creando remolinos de tinta y colores.⁴⁸ A poco que conozcamos la biografía de Pollock nos asombraremos del parecido con estos dos desconocidos artistas a pesar de las distancias de tiempo y espacio. Siendo por tanto una concomitancia ya que es tan difícil el que conociera este aspecto de la pintura china como el que lo imitara.

⁴⁷ Editada en Francis V. O'Connor, *Jackson Pollock*, MOMA, Nueva York, 1967 y reproducida en C. y D. Shapiro, *Abstract Expressionism. A critical record*, Cambridge University Press, Cambridge, 1990, p.360.

⁴⁸ Estos pintores se engloban dentro del llamado estilo *I-p'in*, que significa "obra de genio espontáneo", siendo un estilo fuera de los tres grados de excelencia que establece la tradición china: el *neng-p'in*, "obra de talento acabado"; el *miao-p'in*, "obra de esencia maravillosa" y el *shen-p'in*, "obra de espíritu divino". Cfr. F. Cheng, op. cit., pp. 13 y ss. y S. Shimada (trad. J. Cahill), "Concerning the I-p'in Style of Painting", *Oriental Arts*, n.s., vol.7, n°2, 1961, pp. 66-74, y su segunda parte en el vol.8, n°3, 1962, pp. 130-137.

Sin embargo existe una diferencia esencial entre los excéntricos de finales de la época T'ang y Pollock, o cualquier otro pintor del grupo; y es que, mientras los últimos aplican sus gestos y salpicaduras como declaraciones, -"quiero expresar mis sentimientos antes que ilustrarlos" (Pollock)- sus predecesores chinos de hace mil años, con unos pocos toques hábiles de pincel aquí y allí, conseguían transformarlos en paisajes.

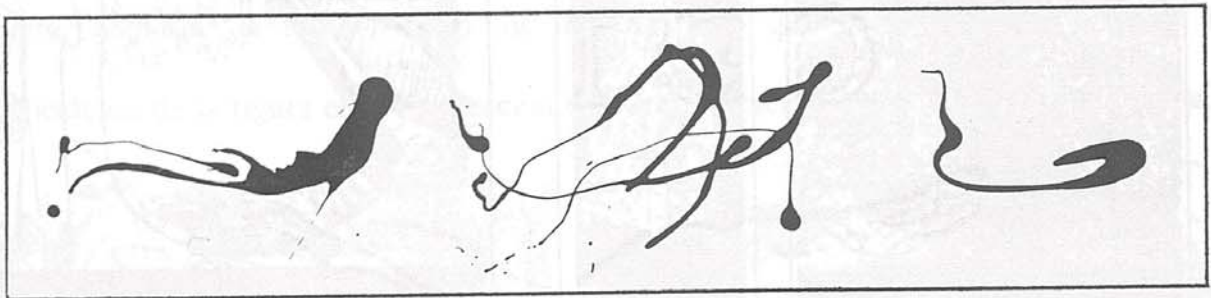
Sus relaciones con el arte zen se podría decir que a nivel de método son estrechas. Hay múltiples declaraciones de Pollock sobre su pintura que se pueden relacionar con aspectos del arte zen. En la película que sobre él filmaron Hans Namuth y Paul Falkenberg en 1951, dijo: "Mi pintura es directa... El método de pintar surge de modo natural de una necesidad... La técnica no es más que un medio de llegar a decir algo. Mientras pinto tengo una idea general de qué estoy haciendo. Puedo controlar como fluye la pintura: no hay accidentes, simplemente no existe ni principio ni final".⁴⁹ En *Possibilities* escribió: "Cuando estoy en mi cuadro no me doy cuenta de lo que estoy haciendo. Ha de transcurrir una especie de *llegar a conocerse* antes de que me dé cuenta de qué es lo he estado haciendo."⁵⁰ Y aun es más taxativa la declaración de Franz Kline, cuando decía que "Jackson siempre lo supo: que si de verdad estabas queriendo decir eso mientras lo hacías, eso es lo que querría decir."⁵¹ Concentración y sentimiento de "identificación" son los conceptos clave. Algo parecido a lo que ocurre en el arte y la caligrafía de los monjes zen. Pollock daba preeminencia a la línea como un elemento formal en sí mismo. Tanto para los orientales como para Pollock la línea es "libre", no tiene el papel de delinear la forma. En ambos se

⁴⁹ Texto editado en Bryan Robertson, *Jackson Pollock*, Abrams, Nueva York, 1960.

⁵⁰ Op. cit.

⁵¹ Frank O'Hara, "Franz Kline Talking", *Evergreen Review*, otoño, 1958, p.63.

usa la línea como una cualidad dinámica, de rápida ejecución. La espontaneidad concurre, y se complace en la aceptación de la caída accidental de pintura (como en la técnica china del *p'o mo*, "tinta salpicada"). Entre las obras de más directa vinculación con este particular estarían *Number 3* y una serie de dibujos con tinta china sin título (*Untitled*) de los años 1950-1951, así como con algunos de los *Black Pourings* (1951-53). En los dibujos de años cuarenta, Pollock mantenía también un extraño parecido formal con los libros ilustrados japoneses, de los que el paradigma sería el *Manga* de Hokusai. Aunque no hay una relación directa de parentesco, estos cuadernos revelan el mismo afán ilustrador que dominaba a Hokusai.⁵²



Ilustr. 5. Jackson Pollock. *Untitled*, 1950.

Uno de los aspectos que más llaman la atención de las pinturas de Pollock es su gran carácter decorativo, a pesar de su gran agresividad. "Si bien hay cuadros de Pollock que son agresivos, la mayoría testimonian una finura comparable a la de Monet. En este sentido es

⁵² En el prefacio de las *Cien vistas de Fuji* Hokusai declaró como resumen biográfico: "Desde los dieciseis años tuve la manía de dibujar la forma de las cosas. a los quince había producido gran número de dibujos pero nada que mereciera la pena. A los setenta y tres creo haber adquirido algún conocimiento de la estructura verdadera de los seres naturales, animales, plantas, árboles, pájaros, peces e insectos. Creo que cuando cumpla los ochenta habré progresado notablemente. A los noventa alcanzaré el misterio de las cosas; a los cien haré una obra asombrosa, y a los ciento diez cuanto dibuje, aunque sólo sea una línea, poseerá el soplo de la vida. Escrito a los setenta y cinco años por mí, antes Hokusai y ahora Gaukaio Rojin, el viejecillo chiflado por el dibujo". (Citado en R. Hempel, op. cit., p.21).

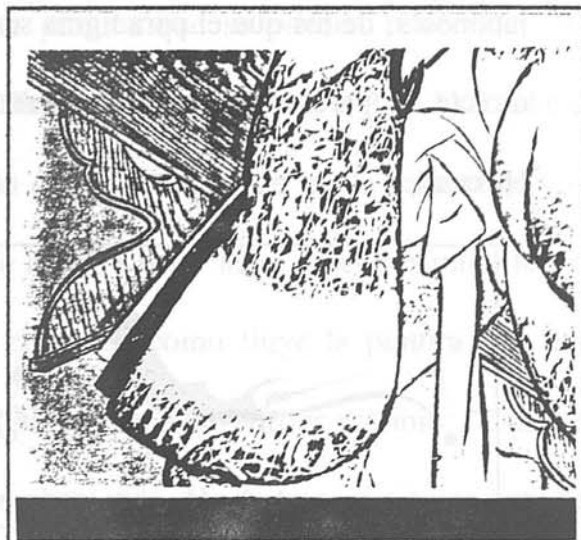
más Debussy que Bartok lo que evoca la pintura de Pollock".⁵³ Esto hizo que ya Cecil Beaton lo utilizara como fondos para sus modelos de Balenciaga en *Vogue*, y que Mike Bidlo (un incansable "reeditor" post-moderno de Pollock) hiciese un juego irónico y diseñase una serie de trajes con estampados "pollock". Esto sin embargo, tampoco sería una afrenta tan grave si consideramos que esos mismos rasgos caligráficos y de salpicaduras ya se utilizaron en Japón para tal fin.



Ilustr. 6. Cecil Beaton. "The New Soft Look", 1951.



Ilustr. 7. Mike Bidlo. Jackson Pollock Dress, 1982.



Ilustr. 8. Kimono japonés del siglo XV-III.

Sullivan ante estas concomitancias opina que "el *Action Painting* y el arte Zen no pertenecen a ningún periodo. Ellos son momentos en el tiempo y en el espacio que no están ligados a ningún tipo de continuidad histórica; ellos simplemente aparecen, una y otra vez, en un eterno presente."⁵⁴

En sus últimos años, la obra de Pollock, en medio de grandes polémicas de crítica y

⁵³ W. Rubin, "L'Effet Pollock", op. cit., p.14.

⁵⁴ M. Sullivan, op. cit., pp. 245-246.

público, hizo algunas obras retornando a la figuración. Aunque sobre este particular no podemos afirmar nada, nos atreveríamos a sospechar que la ansiada "síntesis" americana entre Oriente y Occidente, (anhelada desde el Trascendentalismo) encontraría su culmen en Pollock. Parece como si sospechase que la abstracción por la abstracción es válida en sí misma, pero que no trascendía al mundo, que el verdadero derrotero del *arte universal* debía pasar ineludiblemente por la figura, inteligible y capaz de ser interpretada. La falta de esta cualidad representacional por parte de la pintura moderna occidental ha sido objeto de burla entre los artistas orientales tradicionales, al igual que por parte del sencillo aficionado al arte de Occidente. Pollock, desde nuestro punto de vista, llegó a ver ese dilema y la posible solución. Desgraciadamente la muerte cortó los inicios de lo que hubiera podido suponer la recuperación de la figura en la abstracción dotada de características de expresión universal.



Ilustr. 9. Jackson Pollock. Retrato y un sueño, 1953.

b) Franz Kline.

Puede que haya sorprendido que en el capítulo anterior no hayamos mencionado, en relación con alguna de las fuentes de los nuevos conocimientos sobre Oriente, a Franz Kline. Pero como decía Greenberg en la cita que poníamos al principio de este apartado, este artista,

aunque ha sido uno a los que más se le ha relacionado con la caligrafía oriental, la realidad de ese hecho ha tenido poco respaldo en sus declaraciones. Sin embargo, aunque Kline se sentía halagado por el éxito de su obra en Japón⁵⁵, a la que se la relacionaba con la caligrafía de ese país, y con ciertas virtudes propias de la pintura *sumi-e*, estaba ansioso de que sus pinturas no se consideraran caligrafías ni se las relacionara con ciertos aspectos del arte oriental.⁵⁶

Gordon Washburn, cuenta la anécdota de cuando un calígrafo japonés fue a visitar a Franz Kline a su estudio. El visitante comentó sobre la influencia del arte japonés en Kline. Un tercero, el escultor James Rosati, que fue el que relató el suceso, le susurró a Kline: "Pero eso no es verdad, ¿no?". A lo que el pintor americano dijo: "No, pero es feliz creyéndoselo. Déjale." Rosati opinaba que de existir alguna influencia ésta sería de Picasso con sus osadas y espontáneas pinceladas. A ello se le sumaba el que un amigo común hacía ampliaciones de detalles lineales. Estos dos factores le hicieron descubrir a Kline la posibilidad de ampliar la pincelada picassiana hasta hacerla altamente dramática.⁵⁷

Sin embargo, como opina Elaine de Kooning, tenía una "gran admiración por el arte japonés"⁵⁸ y es conocido que poseía una colección de grabados japoneses. A la luz de estos hechos no es improbable una influencia, aunque fuera de modo inconsciente. A pesar de que en las obras de finales de su carrera mostrase menos paralelismo con la caligrafía, las

⁵⁵ Introducida allí a través del pintor nipo-americano, Sabro Hasegawa.

⁵⁶ Cfr. entre otros Katharine Kuh, *Artists' Voice*, Harper & Row, Nueva York, 1962, nota 44, p.144 y Martica Sawin, "An American Artist in Japan", *Art Digest*, Agosto, 1955, p.13.

⁵⁷ Cfr. G. Washburn, "Japanese Influences on Contemporary Art: A Dissenting View", en Yamada (ed.), *A Dialogue in Art*, op. cit., pp. 207-8.

⁵⁸ Elaine de Kooning, "Franz Kline: Painter of his own Life", *Art News*, noviembre, 1962.

primeras obras en papel, en las que su estilo abstracto cristalizó, contienen una fuerte carga de estas referencias. En *Calligraphic Sketch* (1949) cada toque de pincel retiene su propia identidad, pudiendo ligarse a las formas ideográficas. Las grandes áreas de espacios vacíos y la situación asimétrica de las formas también recuerdan la estética del Extremo Oriente, junto con que la fluidez de la tinta está más cercana a las técnicas orientales que al uso del óleo. La pequeña escala de esta obra y la absorbente superficie sobre la que



Ilustr. 10. F. Kline. *Calligraphic Sketch*, 1949.

está ejecutada (frecuentemente papel de guía telefónica) hace más fácil la comparación con los *sumi-e* que sus obras realizadas sobre lienzos de grandes dimensiones, aunque visualmente fuese fácil el establecer el mismo parentesco.

c) Robert Motherwell

Aunque ya vimos a Motherwell relacionado con algunas de las fuentes del orientalismo en América, es revelador que en su libro *The Dada Painters and Poets*, incluyera una cita de Focillon sobre "los recursos del azar puro": "En las manos de Hokusai el accidente es una forma desconocida de vida, el encuentro de oscuras fuerzas y diseño clarividente. A veces se podría decir que él provoca el accidente con un impaciente dedo para ver que se puede hacer. Ese es el motivo por el que Hokusai pertenece a un país, donde, lejos de ocultar los agujeros de un cacharro roto mediante una restauración falaz, los artesanos subrayan esta elegante tracería con una maya de oro. Así el artista recibe graciosamente lo que el azar le da y lo coloca respetuosamente en evidencia."⁵⁹

⁵⁹ Wittenborn, Schultz, Nueva York, 1951.

Esto nos muestra una vez más lo difícil que es evaluar la influencia oriental directa entre los pintores y más en Motherwell, que poseía un respaldo académico muy fuerte y por la amplitud de sus lecturas, entre las que, como esta que reseñamos son lecturas "alternativas" sobre contenidos orientales, enlazándose con las tradiciones culturales europeas. Sobre Motherwell y la cultura europea es un tema sobre el que habría que estudiar minuciosamente.

En la obra de Motherwell hay un aspecto claramente relacionable con contenidos orientales: el uso del vacío. Motherwell utiliza el blanco del lienzo como un elemento integrante del diseño de muchas obras de su serie de *Elegías*. Clarke opina que sus conocimientos de arte y estética oriental desde los años 40 deben ser considerados como los factores que se lo "permitieron".⁶⁰ Sin embargo en obras como *Elegy to the Spanish Republic* n.34 (1953-54) no existe realmente un sentido de espacio ilimitado, las áreas blancas forman parte de un plano, de diseño bidimensional. Motherwell reconoció que el espacio en estas obras conformaban tanto una ligera profundidad como una planitud de muro. Obras posteriores como por ejemplo la *Lyric Suite* o las pinturas *Samurai*⁶¹ tienen un sentido más abierto del espacio. La serie *Open* tipifica esta cualidad ilimitada del espacio, en las que el espacio son un tema central e introducen un sentimiento contemplativo. Motherwell comentó que "el problema es más como no disminuir la belleza original del lienzo virgen".⁶²

El interés que Motherwell desarrolló por el zen a lo largo de los años 60 puede ser visto como un factor que contribuyó a esta transformación del tratamiento del espacio y a la

⁶⁰ Clarke, op. cit., p. 169.

⁶¹ La serie *Samurai* las denominó así porque por esa época Motherwell estaba asistiendo a un festival de películas japonesas. (Cfr. Clarke, nota 90, p. 296).

⁶² Citado por W. Seitz, "Abstract Expressionist Painting in America", tesis inédita, Princeton, 1955, p.29.

mayor calidad caligráfica de algunas de sus obras. Aunque nunca comentó sus relaciones con aspectos filosóficos del Extremo Oriente, Motherwell estaba abierto a admitir que sus actitudes hacia el espacio estaban influenciadas por algo más que las meras consideraciones formales.⁶³

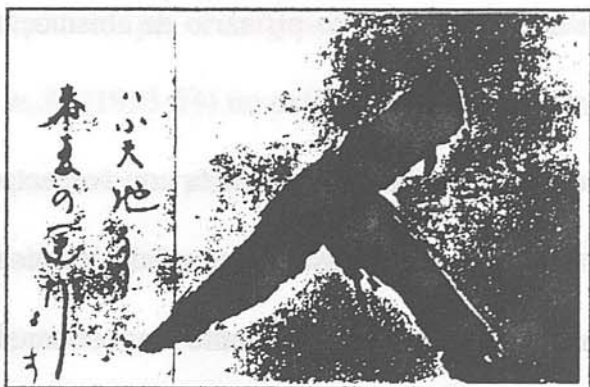
Sin embargo, como comentábamos al principio, las fuentes culturales de Motherwell son amplias, recalando principalmente en los aspectos más universitarios del arte y estos muy marcados por la tradición europea. Especialmente se ha señalado su relación con la filosofía existencialista. En una ocasión Motherwell habló de un "tremendo vacío", algo para ser abarcado más que aceptado, y esto con una carga existencialista. Similares asociaciones se producen en otra declaración en la que hablaba de "el sentimiento primario de abismo, una sima, un vacío entre la soledad de uno y el mundo".⁶⁴

Hay una gran diferencia entre la actitud del zen y la existencialista con respecto al concepto de "Vacío", y puede parecer extraño que el mismo artista haya estado interesado en los dos. Su coexistencia puede ser explicada parcialmente mediante una dimensión temporal: las ideas existencialistas predominarían en las obras de sus inicios y las ideas orientales en las posteriores. Aunque habría que darle más importancia al aspecto personal. Motherwell leía mucho pero rápidamente, reteniendo los conceptos de manera intuitiva, pasando por encima los detalles, y así, de diferentes fuentes intelectuales pudo sintetizar y usar para sus propios fines, conceptos existencialistas junto con misticismos de tipo oriental. Esto se haría aún más compatible si vemos que muchas de las fuentes del existencialismo están tomadas de Oriente.

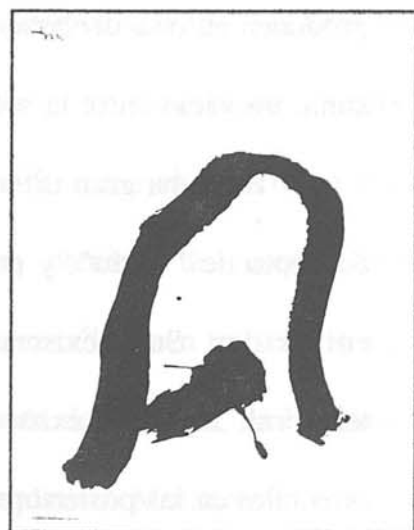
⁶³ Cfr. Clarke, op. cit., pp. 169-170.

⁶⁴ R. Motherwell, declaración en el simposium "What Abstract Art Means to Me", en el *Bulletin of the Museum of Modern Art*, vol.15, nº3, primavera, 1951.

El factor caligráfico se hizo cada vez más presente en su obra, desprendiéndose de la carga pictoricista occidental, siendo muy patente en la obra que desarrolló desde los años 70 integrándolo dentro de lo que es lo pictórico. En los años 60 sin embargo, muchas de sus obras muestran una ligazón directa con la caligrafía, pudiendo citarse ejemplos como *The Figure 4 on an Elegy* (1960), *A, no.2* (1968) y *Q* (1968). Es una identificación de lo "escrito" como forma artística. Este recurso temático los chinos ya lo utilizaron, como por ejemplo, Jiun en el siglo XVIII con su *El carácter "hombre"*.⁶⁵ Esto está muy relacionado con la cada vez más radical utilización por Motherwell de una paleta compuesta con sólo blanco y negro⁶⁶ hasta llegar a obras tan definitivas como *Reconciliation Elegy* (1978).



Ilustr. 11. Jiun. Carácter "hombre".



Ilustr. 12. R. Motherwell. *A, n°2*, 1968.

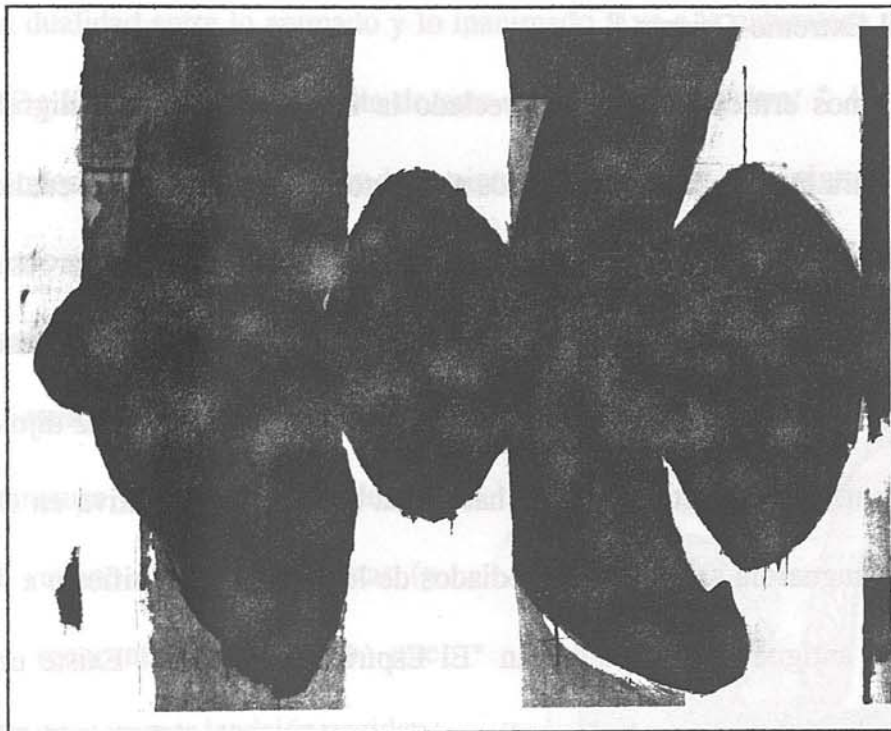
No es tan sólo una "apariencia" de espontaneidad lo que Motherwell intenta capturar en su obra, sino que ha indicado que los signos gestuales que constituyen la imagen

de obras como las de su serie *Open*, son ejecutadas espontáneamente, y considera que lo

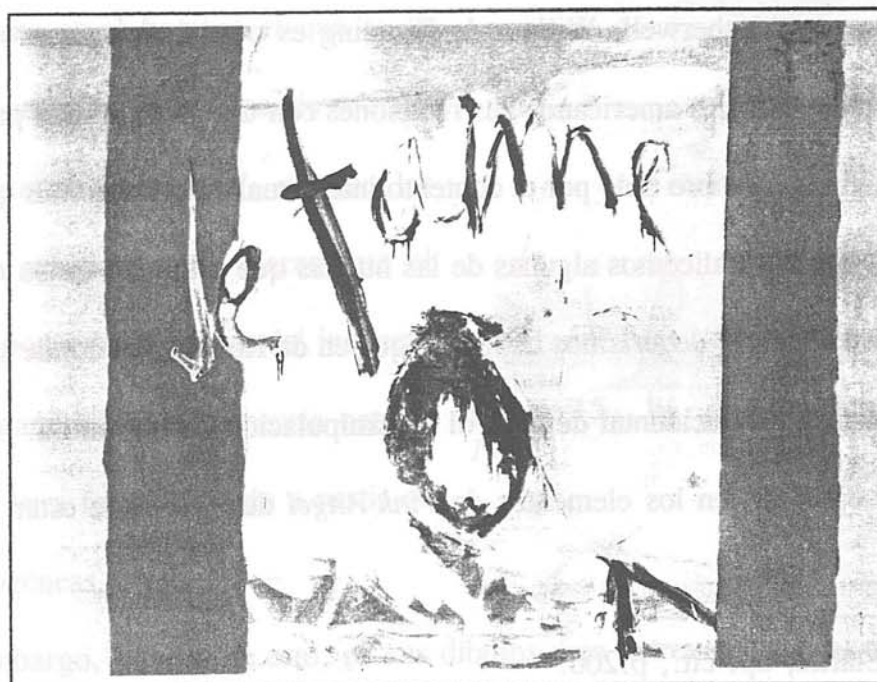
⁶⁵ El espectro que abarca Motherwell con respecto a la caligrafía oriental, también alcanzaría a palabras con un significado completo no limitado al letrismo como signo gráfico; así podríamos ver la serie de pinturas *Je t'aime* de los años 50. E igualmente llega al otro extremo del rasgo abstracto expresivo en sí mismo, como lo hiciera, entre otros, en la serie *Beside the Sea* (vid. cap. 6, nota 75).

⁶⁶ Vid. Stephanie Terenzio, *Robert Motherwell and Black*, The William Benton Museum of Art, The University of Connecticut. Storrs, 1980.

importante es que ellas están hechas así aunque no parecieran diferentes de haberlo hecho



Ilustr. 13. R. Motherwell. *Elegy to The Spanish Republic No.34*, 1953-54.



Ilustr. 14. R. Motherwell. *Je t'aime n°2*, 1955.

deliberadamente. Al tomar este cariz, Motherwell se sitúa muy cerca de la actitud de los artistas del Extremo Oriente.⁶⁷

Algunos críticos han menospreciado la importancia de la caligrafía oriental como influyente para la pintura gestural de los abstractos americanos por la cualidad "agresiva" de estos frente a la serenidad de los asiáticos. Es interesante resaltar esto en el caso de Motherwell ya que él vio la caligrafía como un medio de neutralizar la tendencia decorativa de la obra del Expresionismo Abstracto. Hablando de la serie *Je t'aime* dijo que era "un gesto de enfado ante la creciente tendencia hacia una superficie decorativa en el desarrollo de la pintura de vanguardia americana a mediados de los 50, y un manifiesto a favor de la vuelta a lo que los antiguos chinos llamaban "El Espíritu del Pincel". Existe un antiguo tratado chino sobre la pintura llamado "Las disposiciones de batalla del pincel".⁶⁸

d) Willem de Kooning.

Junto con Motherwell, Willem de Kooning es otro de los pintores "europeos" del Expresionismo Abstracto americano. Sus relaciones con Oriente son muy parcas, y se podría decir que le vinieron sobre todo por el contexto intelectual americano más que por un interés explícito personal. Analicemos algunas de las huellas que esto dejó en su obra.

En primer lugar deberíamos hablar de que en de Kooning es donde se manifiesta más claramente la actitud occidental de control y manipulación de la pintura. Esto se ve en sus formas (por ejemplo, en los elementos de *Pink Angel* de 1947) que están distorsionadas o

⁶⁷ Cfr. Clarke, op. cit., p.206.

⁶⁸ R. Motherwell en H.H. Arnason, *Robert Motherwell*, Nueva York, 1977, p.115. *The Spirit of Brush* (de Shio Sakanishi, Londres, 1939) es un volumen de la serie "Wisdom of the East" que Motherwell y Baziotes leyeron en los años 40.

reformadas para servir a los propios fines del artista. Con ello se muestra el contraste con la visión oriental que ve a la naturaleza en su propia "identidad", como "viva", esta visión contempla una dualidad entre lo animado y lo inanimado y ve a la naturaleza de una manera instrumental. De Kooning era consciente de esta distinción en su obra: " Aunque... no me preocupo por todos los botes y cacerolas de la pintura burguesa (p.e. la pintura holandesa del siglo XVII) actúo con la idea que ellos -me refiero a los botes y cacerolas- tienen siempre en relación al hombre. Ellos no tienen alma propia, como parece que tienen en Oriente. Para nosotros, no tienen carácter, podemos hacer con ellos lo que queramos".⁶⁹

La estructura de una pintura de De Kooning, que retiene elementos cubistas (y ulteriormente renacentistas) parecen que reflejan predominantemente la visión occidental de que la naturaleza no tiene un orden innato, sino que es el hombre el que se lo procura. Hay un sentimiento, cuando se mira a una obra como *Pink Angel*, de que las formas y sus relaciones son claramente el resultado del poder organizador del intelecto humano trabajando contra la inercia natural de la materia para forjar un todo a partir de formas heterogéneas.



Ilustr. 15. W. de Kooning. *Pink angel*, 1947.

Sin embargo, a pesar de esto, en sus dibujos deja entrever algo del espíritu oriental

⁶⁹ W. de Kooning, "The Renaissance and Order", escrito en 1951 para una conferencia en el Studio 35, en T.B. Hess, *Willem de Kooning*, MOMA, Nueva York, 1968, p. 143.

a la hora de enfrentarse al papel en blanco.⁷⁰ En una entrevista con Sam Hunter declaraba: "Yo dibujo pintando y sé cual es la diferencia entre pintar y dibujar. Los dibujos que me interesan están hechos la mayoría con los ojos cerrados... Comienzo sobre papel de embalar o de periódico. Los ojos cerrados y siento mi mano deslizarse sobre el papel. Tengo una imagen en la cabeza pero los resultados me sorprenden. Aprendo siempre alguna cosa nueva en esta experiencia."⁷¹ Dentro de la tradición oriental estaría a mitad de camino entre los paisajes de Fan K'uan y el de los excéntricos de la época Sung.

En muchas de sus obras de los años 60 el gestualismo que vimos en Kline lo acoge también de Kooning y su pincelada, hasta entonces única y decidida, se hace ahora expansiva, va creando campos de color ordenados nerviosamente a través de unos trazos gestuales y definitivos, independientes del dibujo previo, a modo de caligrafía pictórica.

Por último, y en relación a sus raíces europeas (de Kooning se estableció en Estados Unidos en 1926) habría que decir que sus primeras pinturas abstractas de a partir de 1934 estaban muy contruidas y eran tributarias en muchos aspectos de *De Stijl*.⁷² Este parentesco hace que podamos ver en su obra temprana un caso más de influencia indirecta, (venida a través del movimiento holandés, cuyas influencias orientales ya vimos), muy diluida, pero que se puede defender hasta que en 1948 se uniera al movimiento neoyorquino, cambiando de estilo y convirtiéndose rápidamente en uno de sus maestros.

⁷⁰ Una amplia revisión de sus dibujos se puede ver en Thomas B. Hess, *Willem de Kooning Drawings*, New York Graphic, Greenwich (Conn.), 1972.

⁷¹ Sam Hunter, *Willem de Kooning*, catálogo de exposición en Galerie des Arts, París, 1975.

⁷² Cfr. Pierre Restany, op. cit., p. 127.

e) Philip Guston.

Ya vimos los contactos de Guston con las fuentes del pensamiento oriental en América. Según Dore Ashton, él conoció y discutió sobre el Zen con Cage en 1948.⁷³ Guston mismo reconoce su contacto con las ideas de Cage, siendo una idea relacionable con las del músico y que repitió en múltiples ocasiones, el que, a medida que se va realizando la obra, se produce una anulación del pintor, de manera que el ego es trascendido: "El punto hacia el que estás trabajando es el que tu no haces. Tu tienes que trabajar para alcanzar un tipo de nulidad, aunque éste no sea anónimo".⁷⁴

Sus métodos de trabajo también son una fuente interesante de relaciones con el Extremo Oriente. Para Guston una condición para que la pintura saliese bien era el lograr un estado cercano al *satori*, el término zen que describe un sentimiento de completa unión con la naturaleza. Mencionaba el momento en el proceso de trabajo cuando este nuevo conocimiento surgía, y veía todo como ligado a este punto preliminar, aunque necesario para cambiar el punto de vista. Este estado alterado ha de ser logrado de nuevo en cada pintura; ello posee la cualidad de la espontaneidad inintencionada que se asocia a la experiencia del *satori*, y que no puede ser nunca un "truco" que deba ser aprendido.

Es un estado de atención intenso, que Guston describía como el momento en el que el artista "ve". La insistencia de Guston en la importancia de un tiempo de preparación antes del trabajo está relacionada directamente con contenidos budistas.⁷⁵ Así el proceso de trabajo

⁷³ D. Ashton, *Yes, but...*, Viking Press, Nueva York, 1976, p. 92.

⁷⁴ Philip Guston, "Philip Guston's Object, a Dialogue with Harold Rosenberg" en *The Jewish Museum, Philip Guston, Recent Paintings and Drawings*, Nueva York, 1966.

⁷⁵ Guston "ha señalado que una de las ideas que le impresionaron fue la noción de que el *satori* no se produce sin preparación" (Clarke, op. cit., p. 105).

se iniciaba mediante un vaciamiento de las ideas preconcebidas que pudiera tener sobre el cuadro a pintar. La eliminación de intenciones anteriores al trabajo tiene su conclusión en un continuo proceso de borrados y rectificaciones totales que quedaban visibles bajo la superficie de la pintura, especialmente visibles en su obra figurativa de a partir de 1967.



Ilustr. 16. Philip Guston. Número 9, 1952.

En su obra abstracta la geometría está ausente (a pesar del juego de pinceladas verticales y horizontales que lo emparentan con un remoto Mondrian), la estructura no se impone o construye en un sentido cubista, sino que se descubre a medida que se trabaja, pareciendo tener un cualidad de equilibrio dinámico más que una perfección estática. Estas cualidades formales pueden verse en cualquier obra abstracta de Philip Guston desde 1950 hasta 1967 aproximadamente, pero un ejemplo puede verse en *The Mirror* (1957). El uso del blanco y negro en *North* (1961-62) o *The Year* (1964) es típico de las obras de los 60 en su reducción de los colores, y siendo los grises que predominan producidos en el proceso de borrado y

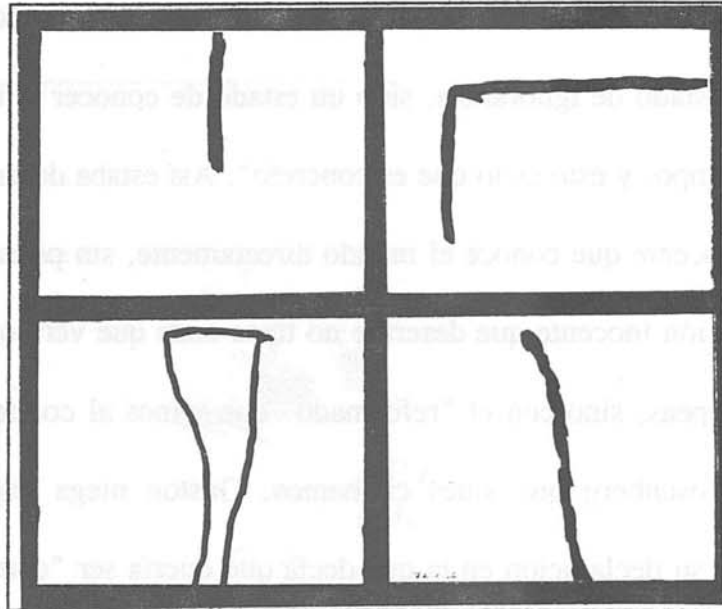
alteración que hemos descrito antes.

La ausencia de deseo, de intención en el proceso creativo puede describirse como el cultivo de un estado mental "inocente". Guston describía este estado de una manera que subrayaba los paralelos con la filosofía oriental. Hablaba de "una condición de no conocer" que era "no un estado de ignorancia, sino un estado de conocer la única cosa que se puede conocer en el tiempo; y esto es lo que es concreto". Así estaba describiendo el concepto zen de una visión inocente que conoce el mundo directamente, sin pensamiento, en su "asidad" (*tathata*).⁷⁶ La visión inocente que describe no tiene nada que ver con el primitivismo de las vanguardias europeas, sino con el "reformado" que vimos al comienzo del capítulo. En la entrevista con Rosenberg que antes citábamos, Guston niega explícitamente la primera interpretación de su declaración en la que decía que quería ser "como el primer pintor". Al decir que se imaginaba "queriendo pintar como un cavernícola, cuando nada había existido antes" no quería expresar un deseo de pintar sin destreza técnica, sino desde un estado mental en el cual la memoria del pasado no estuviese presente.

Aunque su pintura es pastosa y cansada, falta de la frescura que respiran las obras orientales, sus dibujos sí que suelen poseer esta cualidad. Recuerdan la linealidad caligráfica y el espacio ilimitado del arte de Extremo Oriente. En su sencillez son rotundos. Estudios de trazos en el espacio se podrían llamar a *Mark* (Marca), *Edge* (Borde), *Form* (Forma), *Wave* (Onda),... de 1967 o su más temprano *Cabeza-Dos ángulos* (1958). Estos dibujos son obras en sí mismas. Guston hizo muy raramente dibujos preparatorios -apenas unos pocos en su etapa de muralista-, pues pintaba directamente sobre la tela, guiándose por unos cuantos trazos iniciales que distribuían el espacio. Pero cuando llegaba a un *impasse* en su pintura,

⁷⁶ Vid. cap. 6, p. 366 y nota 138.

la abandonaba y se volcaba sobre el dibujo, ya que la inmediatez de la técnica le permitía investigar determinados motivos, formas y composiciones de manera seriada, ordenar sus ideas.⁷⁷



Ilustr. 17. P. Guston. *Marca, Borde, Forma, Onda*. 1967.

f) Theodoros Stamos.

Stamos, al que vimos leyendo casi todos los libros que hacían referencia a Oriente, aunque ha sido muy maltratado por la crítica y su obra no alcanza grandes niveles de calidad, es especialmente interesante para nuestro tema dado que su interés fue acicate para muchos de los artistas que le rodeaban. De hecho un buen ejemplo es que en las sesiones de *Artistas* que tuvieron lugar en el Studio 35, Stamos, siendo el único que sacó un tema relacionado con Oriente, planteó la interesante cuestión de que si los pintores cuando empleaban técnicas automáticas conocían la caligrafía oriental y deliberadamente la usaban como inspiración o no: "¿La pintura automática es consciente o no? A principios de siglo Ernest Fenollosa

⁷⁷ Cfr. Magdalena Dabrowski, *Philip Guston, dibuixos*, Caixa de Pensions, Barcelona, 1989 y la entrevista que le hicieron en *ABC de Cataluña*, 2 abril, 1989, p. XI.

escribió un ensayo con una introducción de Pound sobre el carácter chino como medio en la poesía. ¿Están los artistas de hoy familiarizados con ello, o son tales caracteres o escritura inconsciente? Existe una sorprendente conexión entre estas dos cosas."⁷⁸

Este pintor de origen griego, empezó a prestarle atención al arte y pensamiento oriental en los años 40, y aplicándolas a su obra. Stamos reconocía abiertamente la importancia del arte oriental para él. "Puedo decir que he encontrado un poco de descanso e iluminación intentando comprender el arte de China y Japón" escribió en un ensayo inédito ("Why Nature in Art") de 1954, señalando que su conocimiento de las pinturas le guiaron a un consideración de la filosofía subyacente. "Después de mirar había sido admitido, creo que es importante determinar los elementos de pensamiento de los artistas del Extremo Oriente. Cuales eran los deseos que ellos buscaban que se cumplieran y qué concepciones del hombre y la naturaleza ellos buscaban expresar".⁷⁹

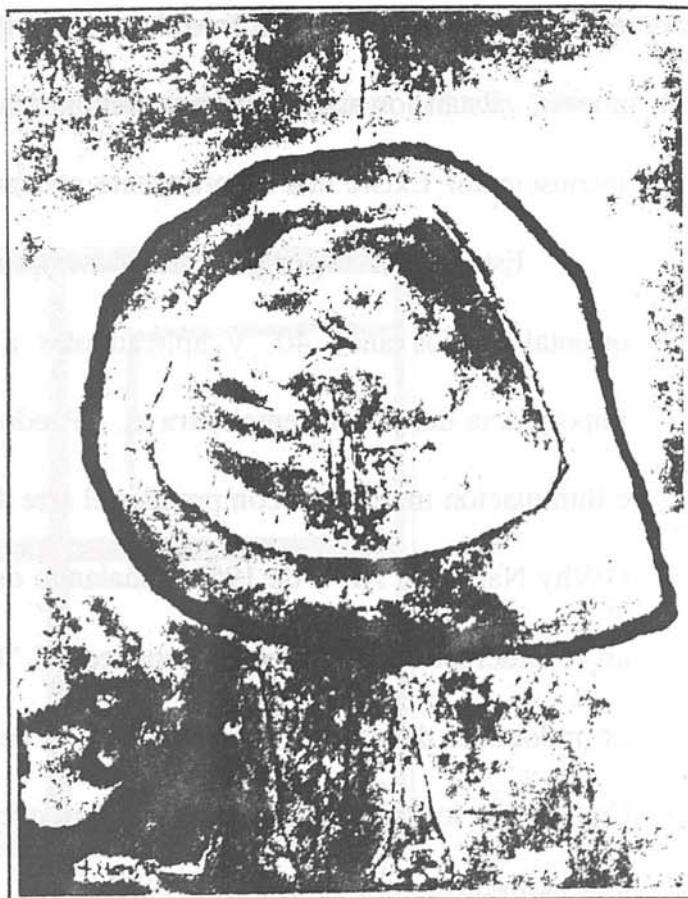
Esta inquietud se revelará en la nueva actitud que presenta ante el espacio con respecto a su obra anterior. Su obra da fuertes cambios en la temática y en los tratamientos técnicos. Así a partir de 1943 abandonó su tratamiento de los amplios espacios para dedicarse a aspectos telúricos, como rocas, fósiles, etc. Sin embargo esto fue un paréntesis, quizás relacionable con algún aspecto que leyese en libros sobre Oriente. De hecho el aspecto cosmológico proveniente del pensamiento oriental le influyó, haciéndole criticar la visión básica que Occidente tiene de la naturaleza: "El hombre occidental se ve a sí mismo como señor de la tierra, el centro del universo. Para él la naturaleza existe sólo para servirle". Esto lo

⁷⁸ Stamos en Motherwell y Reinhardt (eds.), *Modern Artists in America*. Wittenborn, Schultz, Nueva York, 1951. Cit. por Clarke, p.200.

⁷⁹ Las citas están sacadas de "Theodoros Stamos in Perspective", *Arts*, diciembre, 1977, p.109.

contrastaba con la actitud del artista del Extremo Oriente que trasciende la perspectiva humana.

Tras este paréntesis, inició una serie a la que denominó *Teahouse*, para cuya realización parece ser que se inspiró en los efectos luminosos observados a través de biombos japoneses. Sin embargo su obra es pobre en otros aspectos, por ejemplo en la utilización de caracteres caligráficos.



Ilustr. 18. *Theodoros Stamos. Eco, 1948.*

g) Barnett Newman.

Se le podría calificar de ser un pintor raro. Adelantado a su tiempo. Muy por encima del resto de sus compañeros de grupo a nivel conceptual. Entró en el mundo del arte como crítico y organizador de exposiciones no empezando a pintar hasta mucho más adelante. Sus pinturas son altamente meditadas, de hecho habiendo empezado en un estilo simbolista gestual ("Mi idea era que con un gesto automático podías crear un mundo") pasó a un estilo más "generalizado", más "arquetípico" en las formas, más extremas en su carácter no figurativo, y más expresivas y personales en los colores.

Señalando sus fuentes espirituales, Newman navegaba entre claras referencias a las ideas asociadas con Blavatsky y otros ocultistas junto con claras referencias a la estética judía; todo ello lo situaba absolutamente fuera de las preferencias de la mayoría de los artistas de Nueva York de los años 40. Thomas B. Hess identificaba la cábala como la fuente para el

concepto de Newman de "simetría secreta, o de un poder oculto dentro de otro poder".⁸⁰ Tal como se puede apreciar en *Abraham* (1949), estas ideas continuaron actuando a lo largo de toda la carrera de Newman, apareciendo en pinturas aparentemente diversas como son *The Voice*, 1950 y *Shimmer Bright*, 1968, con sus "cuadrados invisibles" dentro de rectángulos y medidas bisecciones.⁸¹

A la derivación decorativista a la que parecía estar abocada la pintura abstracta⁸², Newman oponía sus propias intenciones junto con las de Gottlieb, Rothko, Pollock y otros de la emergente Escuela de Nueva York: "El pintor actual está implicado no con sus propios sentimientos o con el misterio de su propia personalidad sino con la penetración en el mundo del misterio. Su imaginación por lo tanto está intentando ahondar en los secretos metafísicos. Para esto su arte se ha de implicar con lo sublime. Es un arte religioso el cual a través de símbolos desea cazar la verdad básica de la vida. (...) El artista intenta arrancar la verdad

⁸⁰ Hess en el catálogo *Barnett Newman*, (Museum of Modern Art, Nueva York, 1971) proporciona información considerable y casi convincente para fundamentar interpretaciones cabalísticas de muchos de los temas y títulos de Newman. Parece difícil estimar en demasía la importancia que tenía para Newman su cultura judía. Mark Rothko también era judío, así como Gottlieb.

⁸¹ Ibid. pp. 67 y 143.

⁸² Newman fue un agudo polemista y ya en 1943, junto con Rothko y Gottlieb envió una indignada carta al *New York Times*, rechazando la idea de que el propósito que había detrás de su arte era el no ser propiamente comprendidos o tomados en serio. Su ultraje les distinguía de los primeros artistas abstractos que habían rechazado discutir los significados ocultos de su obra. Verdaderamente, uno podría decir que el temor que tenía Kandinsky de que el arte abstracto se convirtiera en mero ornato se había cumplido con la aplicación de la abstracción en el diseño llevada a cabo en los años 30 por la Bauhaus. Esta era ciertamente la visión de Newman a mediados de los 40: "El sentimiento presente parece ser que el artista está relacionado con la forma, el color y la composición espacial. Este objetivo lleva al arte a reducirlo a un tipo de ornamento. La actitud de toda la pintura abstracta, por ejemplo, ha sido tal que la ha reducido a un arte ornamental, por tanto la superficie de la pintura se ha alzado en una moda geométrica como un nuevo tipo de imagen diseñada. Es un arte decorativo construido sobre un eslogan de purismo." Citado por Thomas B. Hess, *Barnett Newman*, op. cit., p.37.

desde el vacío."⁸³

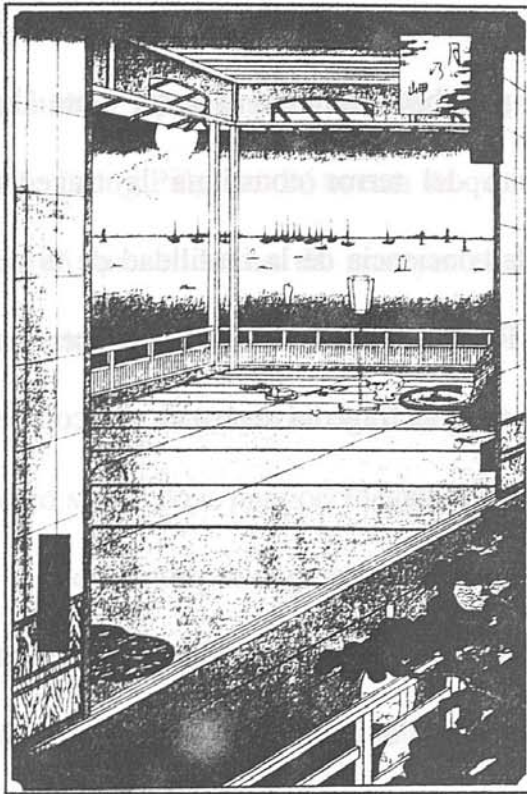
Sin embargo esta visión del vacío no es, como hemos visto en otros artistas, una característica del espacio. Newman escribió en "Prólogo para una Nueva Estética", de alrededor de 1949: "¿Qué es todo ese clamor sobre el espacio?... Mis pinturas no tienen que ver con la manipulación del espacio ni con la imagen, sino con la sensación de tiempo...".⁸⁴

Pero si no olvidamos que las ambiciones de Newman eran a veces excesivas, y que un cuadro a fin de cuentas es, como decía Maurice Denis, una superficie bidimensional con unos colores dispuesto de cierta manera, -aunque sea una visión excesivamente "retiniana"-, hemos de concluir que las pinturas de Newman participan de una planitud que la hace relacionable con algunos aspectos de las estructuras espaciales usadas por muchos artistas orientales. Así, por ejemplo, es relacionable su serie *Stations of the Cross* (1955-66) con los espacios creados por artistas como Hiroshigue o Hokusai, entre otros. Newman reduce el cuadro a su estructura, son como casas deshabitadas, o quizás llenas de ese "tiempo" que invocaba.

Así, querer buscar unas nítidas raíces a su arte en Oriente es labor ardua por no decir imposible. Sin embargo, sí que hallamos una raíz que nos puede dar pistas para no defraudar a los que vieron en su obra un aliento oriental, un trabajo del vacío relacionable con los de la filosofía oriental. Ese nexo de unión lo hallamos en su visión profundamente romántica del arte. De su obra podríamos decir lo que dijimos acerca de las relaciones sobre el Romanticismo y Oriente. La dependencia de su obra con lo Sublime y de otros términos correlativos, son muy fuertes, y en los textos por él publicados se perciben claramente. Véase este ejemplo: "La guerra, como habían predicho los surrealistas, nos ha despojado de nuestro

⁸³ Cit. en *ibid.*, p.38.

⁸⁴ Cit. por Charles Harrison, en Stangos, *op. cit.*, p. 234.

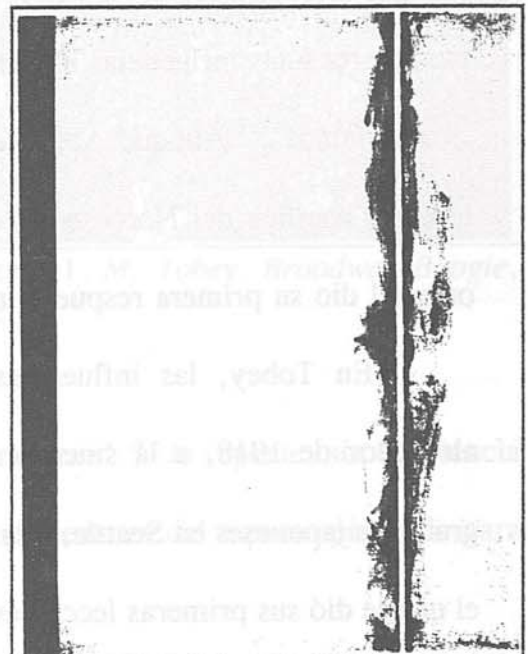


Ilustr. 19. *Hiroshige. Cien famosas vistas del Edo, 1857.*

terror oculto, pues sólo puede existir el terror si nos son desconocidas las fuerzas de la tragedia. Ahora sabemos qué terror esperar. Hiroshima nos lo ha mostrado. Ya no estamos pues, delante de un misterio. Después de todo, ¿no fue un chico norteamericano quien lo hizo? El terror se ha hecho, en verdad, tan real como la vida. Lo que ahora tenemos es más una situación trágica que una situación terrorífica".⁸⁵

Su relación con Europa, sin embargo, fue tortuosa. A lo largo de los primeros años 40, se abstuvo de

pintar, ocupado en entender las grandes líneas de la evolución del arte en términos de los temas propios del mismo y dar razón de la aparente esterilidad del momento en lo relativo al contenido. Vio el postimpresionismo, con su acento sobre los problemas de la representación, como una "escuela de pintores de naturalezas muertas, que aplicaban una crítica de la



Ilustr. 20. *Barnett Newman. Primera Estación, 1958.*

⁸⁵ Newman, "The Sense of Fate", ensayo de 1945, cit. en Hess, *Barnett Newman*, op.cit.

Nature Morte a todas las cosas".⁸⁶ Como se desprende de la cita de "The Sense of Fate" llegó a la conclusión de que la fuerza motivadora para hacer arte era el terror (ante "lo que no se puede conocer") y que el reconocimiento del terror constituía la tragedia (el conocimiento de "lo que no se puede conocer"; la conciencia de la inutilidad de la acción frente a la ignorancia y el caos). Lo mismo que Rothko, Newman leyó al parecer tanto a Esquilo como a Nietzsche, asimilando un concepto culto de tragedia dentro de una conciencia profundamente afectada por tradiciones de la mística judía.

h) Mark Tobey.

El caso de Tobey y el de otros pintores de la Costa Oeste americana es sintomático de una mentalidad distinta frente a Oriente, con respecto a la de la Escuela de Nueva York. Su apertura hacia Oriente es franca y podríamos decir que casi ansiosa.

En 1957, escribió Mark Tobey "a veces he pensado que si la Costa Oeste hubiese sido tan abierta a las influencias de Asia como la Costa Este lo fue para Europa, qué nación tan rica seríamos".⁸⁷ Aunque América continuó por fuerza del hábito, mirando a Europa, fue la costa pacífica del Noroeste, y notablemente en la obra del mismo Tobey, donde el arte oriental dio su primera respuesta americana.

En Tobey, las influencias fueron acumulativas, en primer lugar su conversión alrededor de 1918, a la sincrética fe de Báhá'í; después en 1923, su encuentro con los grabados japoneses en Seattle, y la amistad con el pintor y crítico chino Teng K'uei, que fue el que le dio sus primeras lecciones en el manejo del pincel chino. Diez años después estuvo

⁸⁶ Newman, "The Problem of Subject Matter", (c. 1944), citado por Hess en el catálogo señalado.

⁸⁷ "Japanese Traditions and American Art", *College Art Journal*, vol. XVIII, n°1, 1958, p.21.

con Teng K'uei en Shangai, más tarde en Japón, donde paso un mes en un monasterio Zen, pintando y practicando la caligrafía e intentando meditar. Como el paisajista chino del siglo IV, Tsung Ping, se dió cuenta de que no era muy bueno meditando, pero como Tsung Ping, sintió que el hecho de manejar el pincel le daba el mismo sentimiento de tranquilidad espiritual.

La experiencia de Tobey en Japón lo dejó sintiéndose muy occidental, o así pensó él, ya que después de regresar a Inglaterra en 1935, una tarde de otoño en su estudio de Dartington Hall, empezó a trenzar sobre el papel una inacabable malla de líneas blancas sobre un fondo marrón. Cuando acabó, el resultado no le pareció en absoluto oriental: le parecía Broadway. Pero cuando recordó más tarde esta experiencia, dijo: "el impulso caligráfico que había recibido en China me capacitó para poder representar, sin estar atado a las formas la



Ilustr. 21. M. Tobey. *Broadway Boogie*, 1942.

noción de la gente, los coches y la total vitalidad de la escena".⁸⁸ De repente, sin conciencia de lo que pasaba, había atravesado las convenciones occidentales del espacio pictórico para entrar en un nuevo mundo.

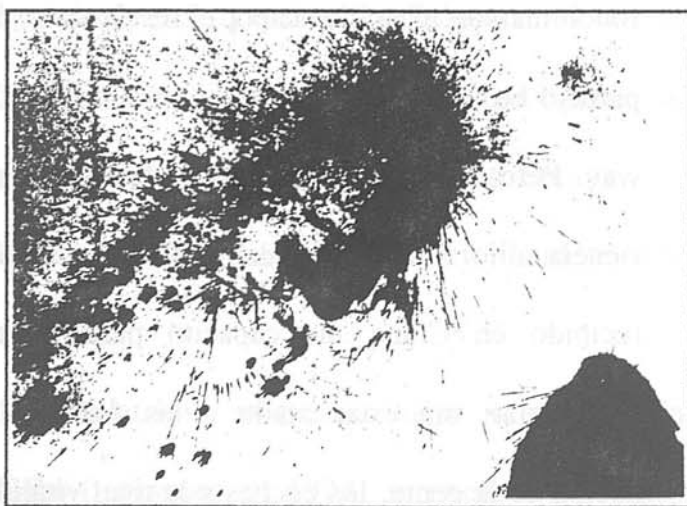
A veces se dice que lo oriental de las famosas escrituras blancas de Tobey, es la calidad de su caligrafía. Pero esta línea de gran y continua agitación con ritmos espasmódicos

⁸⁸ Las citas Tobey, mientras no se diga lo contrario, están sacadas de W. Seitz, *Mark Tobey*, MOMA, Nueva York, 1962.

aunque podría ser, nunca es en estas pinturas realmente caligráfica. A diferencia de la línea en la caligrafía oriental, las suyas no pueden ser sacadas de la pintura para mantenerlas como una forma expresiva propia. Es más bien un medio para un fin, a saber, la evocación de un sentimiento de espacio continuo, que se hizo para Tobey "algo como un ser vivo, como un sexto sentido". La línea, como el describió, aporta "la desmaterialización de la forma por penetración del espacio"; es, en otras palabras, más descriptiva que expresiva.⁸⁹

Mucho después, en 1957, Tobey experimentó brevemente con gestos de tinta puramente caligráficos (como por ejemplo los de las series *Space Ritual* y *Sumi*); pero mientras estas pinturas son obviamente orientales en apariencia, son menos profundamente orientales en sentimiento que aquellas milagrosas insinuaciones de un mundo más allá del tiempo y del espacio revelado en el abstracto más lírico de sus pinturas de escritura blanca.

De todas formas incluso en el caso de Tobey dejamos de estar en terreno firme y formas tales como las "orientales en apariencia" nos dicen más sobre nuestra propia ignorancia que sobre la misma pintura. El propósito declarado de Tobey era expresar una experiencia esencialmente americana - "los ritmos



Ilustr. 22. M. Tobey. *Space Ritual* n°8, 1957.

frenéticos de la ciudad moderna, el entretejido de corrientes de luz y de gentes atrapados en los nudos de esta red"- algo totalmente remoto para el tipo de experiencia visual que los

⁸⁹ Cfr. al respecto Min-chih Yao, *The influence of Chinese and Japanese Calligraphy on Mark Tobey (1890-1976)*, Chinese Materials Center, Asian Library Series no. 23. n.l.(¿Pekin?), 1983.

ritmos caligráficos del arte oriental evocaban. Tobey parece ser un ejemplo clásico de que la influencia artística es realmente fructífera sólo cuando el artista, o la misma cultura que lo absorbe, siente una necesidad consciente o inconsciente por lo que ofrece y tiene una utilidad inmediata.

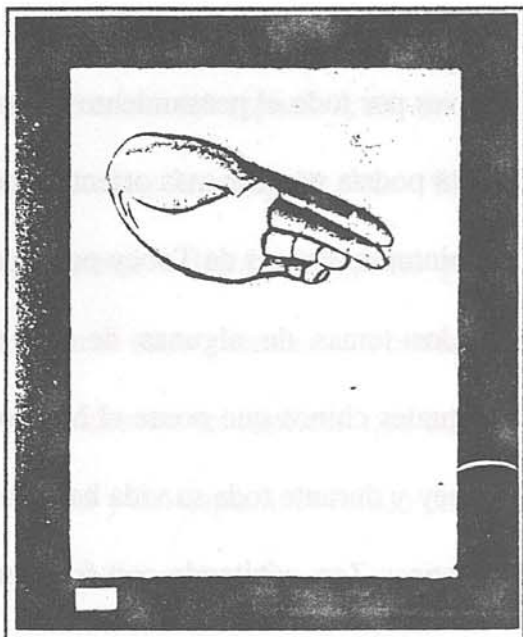
i) Morris Graves.

Ya hablamos del profundo interés de Morris Graves por todo el pensamiento oriental, y como éste fue conformando su trabajo. A primera vista podría parecer más oriental que el de Tobey. Al principio tomó prestado el recurso de las pinturas blancas de Tobey pero luego se inspiró directamente en el arte chino y uno de los temas de algunas de sus más impresionantes pinturas están tomados de los bronce rituales chinos que posee el Museo de Arte de Seattle. Graves es un profundo admirador de Tobey y durante toda su vida ha seguido una trayectoria muy vinculada a Oriente: siguiendo prácticas Zen, visitando con frecuencia diversos países de Oriente y creando a su alrededor un ambiente japonés.⁹⁰ En este apartado no vamos a aportar mucho más, tan sólo señalar algunos aspectos de su obra y discutirla a la luz de los paralelismos que presenten con Oriente.

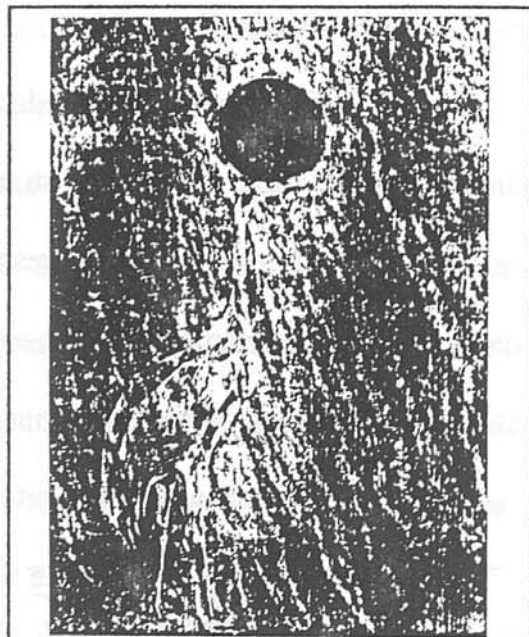
A pesar de sus fuertes relaciones conceptuales, sus obras son las que presentan más afinidades no tan sólo técnicas, estructurales o compositivas, sino que también iconográficas. La utilización de las imágenes y objetos que veía en el Museo de Seattle o en sus viajes por Oriente es frecuente. Su obra está plagada de Budas (*Hand of Buddha*), mandalas (*Black Buddha Mandala*, 1944), pájaros (*Crane with Void*, 1945), bronce chinos (*Shang Ku Libation Cup*, 1947). Graves tomó parte en el interés de aspectos iconográficos junto con otros artistas de la Costa Pacífica (Lippold, Anderson, Lipton,...), y su aceptación y uso de

⁹⁰ Cfr. el estudio biográfico incluido en Ray Kass, *Morris Cole Graves: Vision of the Inner Eye*, Braziller, Nueva York, 1983, pp.18-75.

los símbolos de las mitologías orientales (por ejemplo, el símbolo "Vajra" que emplea en varias obras) pudieron haber sido entendidos e inducidos a ser utilizados gracias a las interpretaciones dadas por las visiones de los autores que vimos leyó, y sobre cuya información buscaría las aplicaciones plásticas a los que eran sometidos en Oriente.



Ilustr. 23. Morris Graves. *Mano de Buda, gesto sublime.*



Ilustr. 24. Morris Graves. *Grulla con vacío.*

A diferencia de las formas de las pinturas de Tobey que se disuelven en el espacio, los broncees arcaicos de Graves y las gaviotas heridas en la noche, bañadas por una extraña luminosidad, están como poseídas por una cierta magia, una fuerza animadora. El espacio no es el tema de sus pinturas sino sólo la matriz en que se manifiestan las formas con una claridad onírica.

Se ha hecho un paralelo entre sus pájaros y los pintados por el excéntrico Pa-ta Shan-jen (siglo XVII), quien tenía algo de ese mismo empaque. Pero mientras los pájaros de Graves habitan en un mundo crepuscular los pájaros de Pa-ta pertenecen al día. A veces podrían parecer enfadados, pero nunca son, como los de Graves, amenazadores, heridos,

ciegos o muertos. Tal visión de la naturaleza sería impensable para un pintor chino.⁹¹

Morris Graves dijo de su *Gaviota herida* que "la imagen moribunda pronto será una con las formas vastas, infinitas, del océano y el cielo a su alrededor", y sentía que esta era una idea Zen; pero en el Zen la unión del espíritu con la eternidad no es alcanzada por la disolución del cuerpo físico sino por la mente consciente. Es algo estático, el arte Zen es sobre todo un arte de tranquilidad y de gozo. Un crítico americano escribió sobre la torturada *Lechuza del ojo interior*, de Graves, "En vano intenta, a través de su calma externa e intensidad interior, unirse al vacío y alcanzar el *Satori*".⁹² Ningún pintor Zen pintaría la agonía espiritual y la soledad de un ser incapaz de encontrar su unión con Dios.

Sin embargo, aunque Sullivan señala que sus temas y sus técnicas son frecuentemente orientales, dice que "el misticismo de Graves parece de carácter un poco occidental."⁹³ Esto a nosotros no nos lleva a dudar de la realidad de la influencia, aunque sí de su eficacia, pero ello no nos extraña sino que nos parece lógico. Como dijimos en la introducción, el influenciado nunca podrá ser igual al influyente. Sería una copia, o un vaciamiento e identificación tal, que ya no sería obra de un pintor americano, sino de una mentalidad oriental instalada en Estados Unidos.

j) La "Escuela del Pacífico".

Muchos de los pintores de esos años en la Costa Oeste presentan afinidades con el arte oriental. Algunos de los pintores de la otra costa, los de la Escuela de Nueva York, permanecieron allí durante algún tiempo, siendo allí donde algunos se enriquecieron de

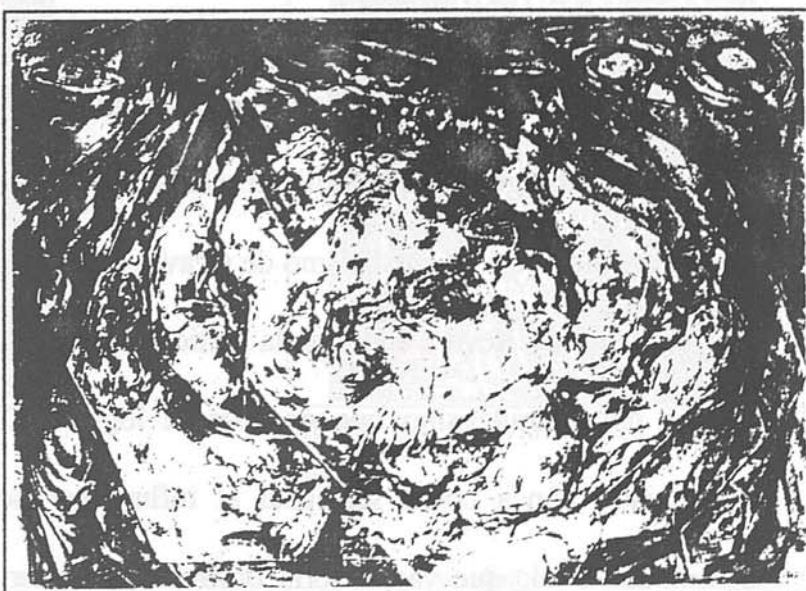
⁹¹ Cfr. M. Sullivan, op. cit., p.253.

⁹² George M. Cohen, "The Bird Paintings of Morris Graves", *College Art Journal*, vol.18, n°1, 1958, p.14.

⁹³ Ibid., p. 254.

contenidos orientales. Por ejemplo, Pierre Restany, hablando de las estancias de Rothko en California (1947 y 1949), dice que "San Francisco producirá en él el choque decisivo, el encuentro con la filosofía del Extremo Oriente, el rechazo de todo intelectualismo en la elaboración plástica. Rothko se libera de un embarazoso lastre de signos y de formas y busca atmósferas de elevada espiritualidad. Aparecen entonces los primeros lienzos característicos de un estilo nuevo".⁹⁴ Igualmente vimos que Pollock se puso en contacto con aspectos de la cultura oriental durante su estancia juvenil en San Francisco.

Pero paralelamente a la labor de los "neoyorquinos", en la Costa Pacífica hubo, a parte de Graves y Tobey, otros pintores, tan numerosos y con un desarrollo propio que ha hecho que algunos se planteen la existencia de una "Escuela de San Francisco".⁹⁵ Otros prefieren



Ilustr. 25. K. Callahan. *El séptimo día*.

⁹⁴ *Historia del Arte*, t.9, Salvat, Barcelona, 1979, p.123. Sin embargo otros autores, como Clarke, opinan que pudieron actuar otros factores a parte del pensamiento oriental que hicieran cambiar su estilo de lo simbólico a lo más puramente abstracto. (Vid. Clarke, op. cit., p. 72.)

⁹⁵ Vid. Mary Fuller, "Was There a San Francisco School?", *Artforum*, vol.10, 1972, pp.46-53.

hablar de una "fase del Pacífico", como se discutió ya desde los años 50.⁹⁶ De entre estos pintores hay unos cuantos que resaltan por su acercamiento a Oriente, que es mucho más estrecho y comprometido. Estos pintores se agruparon por sus lugares de residencia. Así en Seattle, artistas como Kenneth Callahan y Guy Anderson, que junto con Tobey y Graves, se les conoce como los "cuatro místicos" se esforzaron en lograr "una rica síntesis de actitudes pan-culturales y reforzar la interpretación de las obras tanto derivadas de las fuentes asiáticas como de la tradición romántica occidental".⁹⁷ Kenneth Callahan, al respecto, buscó siempre expresar una visión de la unidad del mundo, desarrollando un estilo que es una síntesis de numerosas fuentes. Encontró inspiración en el realismo social romántico de su época, particularmente en el movimiento muralista mexicano y en el surrealismo, más que en los estilísticamente cerebrales objetos del Museo de Seattle. Estas influencias en la obra de Callahan le guiaron a un uso amplio de símbolos y mitologías, ligándose por tanto a la obra de Tobey y Graves. Por su parte, Guy Anderson fue influido por el arte de los indios de la Costa Noroeste buscando en ellos íconos para universalizar sus experiencias. Varias veces durante su juventud, estudió con Callahan y Graves. Anderson descubrió muy pronto la importancia de la regulación y de la secuencia de los incidentes en la pintura y los utilizó para alcanzar una mayor intensidad expresiva. Con ello, Anderson ha sido capaz de asimilar este equilibrio en sus cuadros con las influencias aparentemente divergentes de las formas de la filosofía y la formas greco-romanas y extra-europeas.

⁹⁶ Vid. Kenneth Sawyer, "L'Expressionnisme Abstrait. La Phase du Pacifique", *Cimaise*, n°7, junio, 1954, pp.3-5, artículo al que sigue una mesa redonda compuesta por Julien Alvard, Claire Falkenstein, Sam Francis, Fitz Simmons y Michel Tapié, bajo el título "L'Ecole du Pacifique", ibidem, pp.6-9.

⁹⁷ Bruce Guenther (ed.) *Pacific Northwest artists and Japan*, National Museum of Art, Osaka, 1982, p. 10.

En otro centro de la Costa Oeste, en Portland (Oregón) estarían, Carl Morris, su esposa, Hilda Grossman Morris y el más joven William Ivey. Morris desarrolló un estilo abstracto personal en los años 40 y 50 que fueron más intelectualizados formalmente que los del círculo de Tobey, identificándose a sí mismo con un genérico Expresionismo Abstracto. Receptivo a las actitudes zen, Morris se guió más por una visión macrocósmica en grandes formatos que por los íntimos microcosmos de experiencias que caracterizaron a las obras de Tobey y Graves. En la obra de Hilda Grossman Morris se evidencia una influencia más directa del zen en su esencialmente privado misticismo y panteista visión del paisaje, de los cielos y los objetos. Pintaba con la técnica japonesa tradicional *sumi* para crear obras de un gran poder romántico que completaba con la calidad caligráfica de sus esculturas abstractas en bronce. Este matrimonio de artistas jugaron un papel importante en el desarrollo de la comunidad artística de Oregón. Por su parte William Ivey, recibió su primeros estudios artísticos en la *California School of Fine Arts* con Mark Rothko, Clyfford Still y Ad Reinhardt. Ivey, gracias a su aprendizaje, forma parte de la corriente principal del expresionismo abstracto americano que influyó poco en la formación de la escuela del Noroeste. Desarrollando un expresionismo abstracto personal a finales de los 40 y principios de los 50, Ivey mantuvo una distintiva actitud no provinciana en sus grandes y atmosféricos lienzos. Quizás por su entronque con el paisaje y clima del noroeste, que es tan similar al del Japón, uno encuentra una equivalencia más que una influencia asiática obvia en su obra.

Existe otro grupo conformado por artistas de origen asiático como Sabro Hasegawa, George Tsutakawa, Paul Horiuchi, Frank Okada,... muchos de los cuales vinieron a esta parte del país durante la Segunda Guerra Mundial a los campos de detenidos japoneses.

El interés por Oriente entre los artistas del área de Seattle fue generalizado, la proximidad geográfica quizás jugó un papel determinante. Pero junto a ello hubo un interés

interno de algunos que, como Graves, llevado por su afán proselitista dio ejemplares del *Bhagavad Gita* a sus amigos como regalos de Navidad. Así pues, los conocimientos sobre Oriente fueron pasando de unos a otros por vínculos de amistad. Los ejemplos se podrían multiplicar, daremos sólo algunos. Anderson fue introducido a los grabados japoneses por su profesor de piano de la infancia, que era esposa de un misionero en Asia. El escultor George Tzatakawa fue educado en Japón (1917-1927) donde estuvo en contacto desde muy temprano con el zen, el teatro Noh, etc. Tanto Tzatakawa como su compañero nipo-americano Paul Horuchi dan a Tobey el protagonismo en el renacer del interés por su tradición cultural. "Tobey empezó a desenredarme y reavivar mi interés por el arte japonés".⁹⁸



Ilustr. 26. Lee Mullican. *The Ninnkah*, 1951.

Finalmente, en esta zona del Pacífico se dió un peculiar grupo, más significativo que efectivo, fundado por Onslow-Ford junto con Wolfgang Paalen y Lee Mullican en 1951: el *Dynaton Group*. *Dynaton* fue en cierta manera una alternativa intencionada de la Costa Oeste al Expresionismo Abstracto, con una caracterizada atención hacia el Zen, el I Ching y el tarot. El grupo estuvo especialmente interesado en la novela, de corte místico y ocultista, de Herbert Read, *The Green Child*.⁹⁹ Sin embargo, como decíamos, sus frutos como grupo fueron mínimos por no decir inexistentes, ya que eran unas personalidades muy fuertes, incapaces de hacer a partir del presupues-

to de grupo una obra coherente entre sí.

⁹⁸ Ibid. p.50.

⁹⁹ Herbert Read, *The Green Child*, New Directions, Nueva York, 1948.

k) Clyfford Still.

Trazando un camino de vuelta hacia la Escuela de Nueva York desde la Costa Oeste, encontramos a Clyfford Still. Pintor solitario donde los haya, del que el mismo Rothko diría que forjó su pintura "allá en el Oeste y solo."¹⁰⁰ Pues, además de la soledad física, estaba la pictórica, ya que mientras que Pollock, De Kooning y también Motherwell representaban la faceta gestual e informal de la pintura neoyorquina, y Newman, Rothko y posteriormente Reinhardt comenzaron a ser cada vez más valorados como precursores de la *Color Field Painting* y del *Hard Edge*, Still se basaba en sí mismo, remitiéndose a una obra casi autorreferencial. El objeto de sus cuadros era casi idea pura. Las únicas asociaciones visuales posibles parecían ser los de "las vastas llanuras infinitas del Oeste".¹⁰¹

Su conciencia de que la historia del arte no puede estar a disposición de un pintor como si de un autoservicio se tratara, le hacen un personaje difícil para rastrear las influencias recibidas. Como señala Susan Landauer¹⁰², "de hecho, su "ansiedad de la influencia" (H. Bloom) parece haber sido intensa: sólo una *tabula rasa* podía dar espacio a su imaginación". Pues aunque Harald Bloom¹⁰³ ve la "angustia de la influencia" como un síntoma de poetas que leen torcidamente a sus predecesores en el oficio para hacerse un espacio creativo, el concepto se puede aplicar igualmente a Still, ya que algunas ideas de Still procedían de aquellos artistas a los que más vilipendiaba. Su entronque artístico más nítido parece hallarse

¹⁰⁰ Mark Rothko, introducción al catálogo de la exposición individual de Still en *Art of this Century*, 1946.

¹⁰¹ T. B. Hess, "The Modern Museum's Fifteen: Where U.S. extremes meet", en *Art News*, vol.51, abril, 1952, p. 19.

¹⁰² Susan Landauer, "Clifford Still y el expresionismo abstracto en San Francisco", en Thomas Kellein (ed.), *Clifford Still*, MNCARS, Madrid, 1992, p.90 y nota 25.

¹⁰³ *La angustia de las influencias*, Monte Avila, Caracas, 1991.

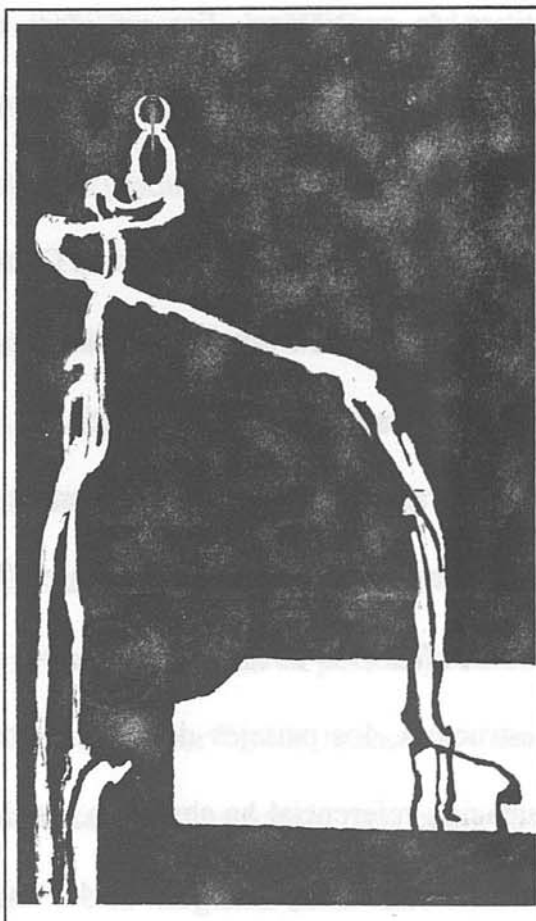
en el romanticismo, estando convencido a niveles de influencias, de que el artista ha de trascender sus límites culturales. "Como los héroes de su panteón artístico, Rembrandt, Blake, El Greco y Beethoven, Still aspiraba a una visión solitaria, desafiante frente a lo convencional y libre de los imperativos de su tiempo. Era un ideal no muy distinto del hombre suprahistórico de Nietzsche, ajeno a las pretensiones del entorno y refractario a toda influencia".¹⁰⁴

Sin embargo, el entorno orientalizado de la Costa Oeste sin duda le influyó, aunque, como siempre en los grandes creadores, a niveles muy sutiles. En concreto, Still se hizo eco de la vertiente espiritual de la pintura. Sus formatos verticales, su composición basada en esa misma dirección dotan a sus obras más características de esas connotaciones espirituales. Still explicó que la vertical ascendente se había convertido en el "imperativo categórico" de sus lienzos. En obras como *Untitled (PH-298)* (1942) o *1944-G (PH-204)* su formato nos recuerda, así como su estructura, los paisajes de los kakemonos japoneses, sin embargo parece que en su representación referencial ha abstraído los elementos, poniéndolos de pie.

En otra obra, titulada *Untitled (Self-Portrait)* (1945) existe un elemento que podemos relacionar con el mandala. Teniendo en cuenta el subtítulo (autorretrato), si apreciamos en la parte superior, lo que sería la cabeza, mantiene un cierto parecido con símbolos que fueron utilizados en pinturas esotéricas del simbolismo europeo o con obras de Morris Graves, como el *Black Buddha Mandala* (1944) o el *What does it now pillar apart* (1947). La forma roja espadiforme sería como una antena espiritual que capta las ondas sobrenaturales aquí representadas por unas manchas azules especialmente remarcadas sobre el fondo negro, idéntico al del *Black Buddha Mandala*. Esto como es lógico es una hipótesis pero incidiría

¹⁰⁴ Landauer, op. cit., p. 87.

en la posible influencia del ambiente orientalizado de la Costa Oeste en la obra de Still, sino de una relación visual tanto con la obra de sus colegas más interesados en Oriente como con las fuentes de los que éstos se proveían.

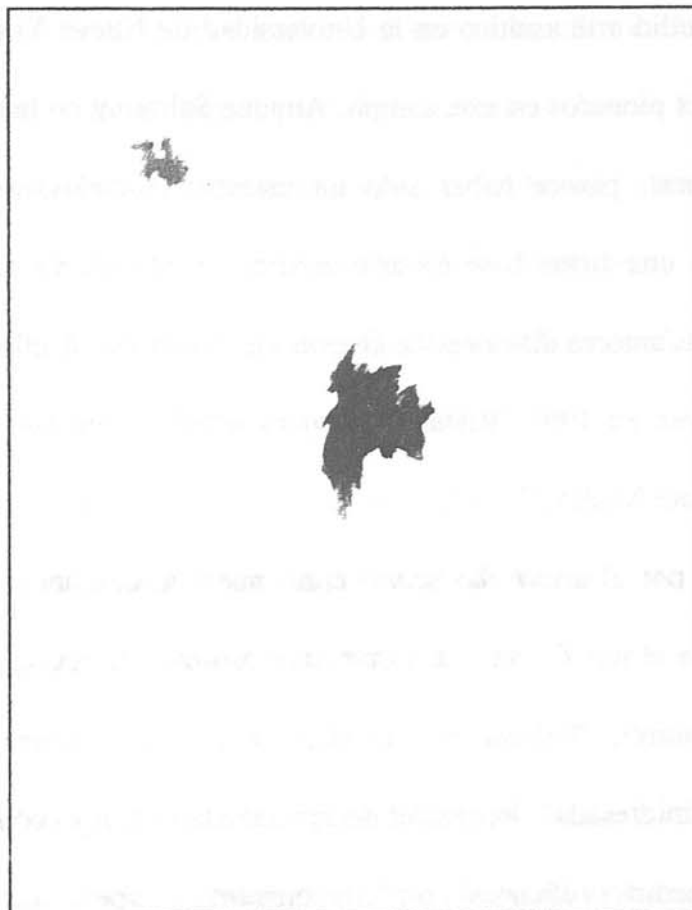


Ilustr. 27. *Clifford Still. Untitled (Self-portrait), 1945.*

Sin embargo, no existe ningún cuadro de Still capaz de suscitar una impresión agitada o exagerada, de la misma manera que él tampoco se refugiaba en un cálculo místico. Simulaba un espacio paisajístico sin auténtico centro y sin periferia, a los que tan sólo nos queda relacionar estructural y compositivamente con tantos paisajes chinos en los que los riscos se elevan creando juegos de líneas y masas casi ajenas a la representación del tema.

A medida que su obra avanzaba en el tiempo los formatos verticales cesaron para crecer a lo ancho, aunque la componente vertical siguiera predominantemente en toda ella.

Con esta ampliación del espacio Still empezó a utilizar un recurso muy oriental: el uso del vacío. Hay muchos cuadros determinantes en este aspecto como, por ejemplo, lo pueden ser *1950 K-No.1* (1950), o su diametralmente opuesto, en cuanto a pigmentación se refiere, *Untitled* (1951).



Ilustr. 28. Clifford Still. 1950 - K. No.1, 1950.

1) Ad Reinhardt.

Finalmente hablaremos de Ad Reinhardt, un pintor que a primera vista no es fácilmente relacionable con Oriente, pero como vimos antes, con un gran interés por la cultura oriental, especialmente por el trasfondo filosófico del arte oriental y, en particular el indio.

Reinhardt es bien conocido por sus series de pinturas negras que inició a mediados de los años 50 y a las que se dedicó en exclusiva desde 1957. Es en estas pinturas -vistas por

Reinhardt como declaraciones puras, absolutas e impersonales del arte como arte (*art-as-art*)- en las que su estética oriental es más perfectamente encarnada, quizá gracias a que su conexión real es conceptual y en absoluto iconográfica.

El interés de Reinhardt por el arte y pensamiento oriental es bien conocido. Desde 1946 a 1952, estudió arte asiático en la Universidad de Nueva York, con Alfred Salmony, uno de los grandes pioneros en este campo. Aunque Salmony no hiciera especial hincapie en el contexto cultural, parece haber sido un maestro cuidadosamente completo, del cual Reinhardt recibió una firme base en arte asiático. También, ya vimos sus relaciones con Suzuki y los demás autores difusores de Oriente en Occidente. A ello habría que sumar el que en 1958 y otra vez en 1961, Reinhardt viajara ampliamente por los países del Extremo asiático y el Oriente Medio.¹⁰⁵

Su interés por el arte indio se vió confirmado al descubrir que éste se concentraba específicamente en el dar forma a la sustancia espiritual, *ramaniya*, (una idea que tomó de A.K. Coomaraswamy), "belleza en una obra de arte, especialmente cuando es vista en contemplación desinteresada". Reinhardt interpretaba la *ramaniya* como el "sentido de lo bello no conocido por medios ordinarios", un "conocimiento o experiencia de belleza recordada de una manera anicónica (imageless)".¹⁰⁶ Esta interpretación informó la concepción de Reinhardt del arte indio como una evocación emblemática de la deidad o ser representado, más que un reflejo de la naturaleza de ese ser. Fue, por tanto, la filosofía, estética y teoría

¹⁰⁵ Los apuntes académicos y los diarios de viaje, itinerarios, etc. se conservan en los Reinhardt Papers, Archives of American Art.

¹⁰⁶ Reinhardt, notas inéditas, Reinhardt Papers. Coomaraswamy, *Transformation*, op.cit., p.225. Las ideas de Reinhardt sobre la pintura como una formula ritual están también de acuerdo con la idea de belleza como medición preordenada, como era definida por el *Sukranitisara*, citado en Coomaraswamy, *Transformation*, p.114: "Esta imagen es dicha para ser amable (*ramya*) que no es ni más ni menos que las proporciones prescritas".

del arte hindúes más que los principios del zen, que fueron más populares y bien conocidos en los años 40 y 50, los que jugaron un papel clave en la formación de la estética propia de Reinhardt.¹⁰⁷

Aunque Reinhardt se asoció en los años 40 con los artistas que después serían conocidos como la Escuela de Nueva York, se distanció de ellos en los años 50. Reinhardt sin embargo, nunca fue ideológicamente parte de la Escuela de Nueva York o del movimiento del Expresionismo Abstracto. A pesar de su rechazo a los temas reconocibles, artistas como Mark Rothko y Adolph Gottlieb, estuvieron siempre fuertemente relacionados con los contenidos ("No hay nada mejor que una buena pintura sobre nada". "El tema es crucial". "Sólo es válido el tema que sea trágico y atemporal").¹⁰⁸

El arte y el pensamiento de Reinhardt proporciona el mayor contraste imaginable a estas ideas del arte esencialmente románticas. Sus primeras obras de finales de los años 30 hasta finales de los 40 están firmemente basadas en la tradición alternada con una abstracción geométrica de base cubista. En 1936 Reinhardt se unió a la *American Abstract Artists*, a la que perteneció hasta 1952. La *American Abstract Artists* se oponía a los temas tan románticos y predicaba un arte como arte, o -como se designa en los mismos escritos de Reinhardt- el "dogma" del arte como arte. Reinhardt formuló este concepto básico a principios de los 40 y escribió sobre ello a lo largo de su carrera. Esencialmente distinguía entre una pintura y una

¹⁰⁷ Martin James, en *Portfolio and Art News Annual 3* (junio, 1960, p.61) dice que el zen no era el interés artístico supremo para Reinhardt, cuyos "intereses con el arte de Asia... están... en sus proporciones prescritas, pinceladas codificadas, creación ritualizada". Reinhardt parecía estar más interesado en la manifestación india de estas teorías.

¹⁰⁸ Sobre el apartamiento de Reinhardt de la Escuela de Nueva York, ver Annete Cox, *Art-as-Politics: The Abstract Expressionist Avant-Garde and Society*, UMI Research Press, Ann Arbor, 1982, pp.113-128. Para las citas cfr. Irving Sandler, *The Triumph of American Painting: A History of Abstract Expressionism*, Praeger, New York, 1970, p.62.

ilustración (painting / picture). Una ilustración, escribía Reinhardt, es "de algo"; nos da información específica y tiene un tema. Una pintura, por otra parte, es más abstracta, no está implicada con la comunicación: es universal, independiente de la vida diaria, y libre de la necesidad de "significar" algo.¹⁰⁹

Por una parte, los nuevos desarrollos que se produjeron en la obra de Reinhardt durante los años 40 son resultado de la propia evolución formal y de su respuesta a aspectos del Expresionismo Abstracto; pero por otra parte, los nuevos desarrollos hacen una fuerte referencia visual a las formas del arte oriental, referencias que frecuentemente fueron expresadas por el propio artista.

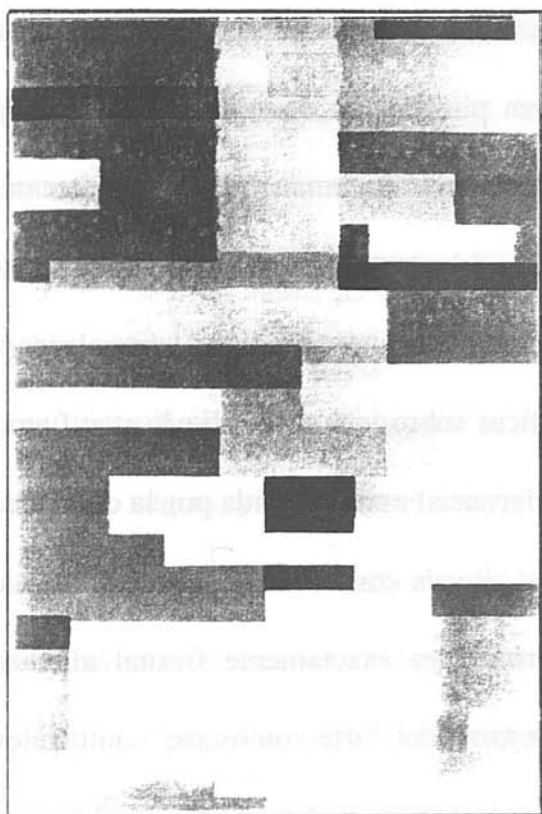
Reinhardt llamaba a una serie de obras hechas entre 1947 y 1949 los *Chinese Verticals* (Verticales chinas), refiriéndose a uno de los formatos tradicionales de la pintura china, el rollo colgante (kakemono). El formato, sin embargo, no es solamente el punto que da las similitudes. El retroceso del espacio atmosférico en el *Number 43 (Abstract Painting, Yellow)* de Reinhardt, por ejemplo, también tiene un aura china, creada por una sutil modulación de tonalidades, combinada con el tratamiento plano de las variadas formas.



Ilustr. 29. Ad Reinhardt. *Number 43 (Abstract Painting Yellow)*, 1947.

¹⁰⁹ Reinhardt, cfr. Rose, *Art-as-Art*, op. cit., pp.47-49.

En *Number 104* (1950) incorpora el estricto sentido de la geometría. Sin embargo esto no lo hace pesado, como los de muchos de sus contemporáneos, consiguiéndolo al evitar usar cintas enmascaradoras para hacer las divisiones limpias entre las áreas de color; en él los bordes aparecen blandos, un poco borrosos. Este elemento un poco débil, retenido por Reinhardt hasta sus últimas pinturas, da, paradójicamente, a la obra una cualidad personal.



Ilustr. 30. *Ad Reinhardt. Number 104, 1950.*

Hacia 1952 las composiciones de Reinhardt se fueron haciendo más regularizadas. Las obras producidas durante esta época reflejan usualmente un número limitado de formas geométricas dispuestas simétricamente en el lienzo. A veces estas formas parecen flotar sobre un fondo luminoso, mientras en otras pinturas diferentes intensidades del mismo color juegan uno con otro de maneras altamente sutiles, alternantemente sugestivas de planitud y profundidad, sobrepuestas, y en un espacio misteriosamente atmosférico.¹¹⁰

Este movimiento hacia la preeminencia de valores sutiles es patente en *Red Abstract*, que empieza a aproximarse a las denominadas composiciones en cruz de las pinturas negras. Aquí el rojo intenso de la barra horizontal está suspendido sobre la menos intensa y más naranja vertical. Las otras áreas geométricas de esta obra tienden solo a estabilizar el equilibrio de la composición.

Unido a estas tendencias hacia la simetría absoluta y el casi indiscernible contraste

¹¹⁰ Cfr. Margit Rowell, *Ad Reinhardt and Color*, New York, Solomon R. Guggenheim Museum, 1980, pp.37-39.

tonal, Reinhardt produjo la primera de sus pinturas negras hacia 1955. Desde esta fecha, Reinhardt trabajó casi exclusivamente en estas pinturas negras, todas las cuales tienen la misma composición básica en cruz. Todas las obras de Reinhardt posteriores a 1960 miden las mismas dimensiones, 152'4 x 152'4 cm. (60 x 60 pulgadas).¹¹¹

Se señala con frecuencia que las pinturas negras no son totalmente negras. Muchas de las obras consisten en sutiles tonos amarronados, azules y púrpuras, así como negros. Aun cuando las áreas de color no son grandes parecen pintadas en un sentido tradicional, sus blandas modulaciones las hacen parecer llamear con una luz emanando de su interior. La superficie es mate más que brillante, evitando la intrusión de reflejos a la vista del espectador, un efecto en la pintura de Reinhardt que es desagradablemente surrealista. Los colores y las texturas llaman la atención sobre sí mismas -matices sobre una superficie lisa- y fuera del espacio o de la atmósfera.¹¹² Esta cualidad autorreferencial está sostenida por la composición simétrica de la forma en cruz -una fraja horizontal situada contra una vertical. La situación central de la cruz compele al espectador a permanecer exactamente frontal al cuadro, sopesando su percepción ante él, como un *tour de force* del "arte-como-arte": autorreferencial, no pictórico y radical, más radical que cualquier otra cosa de sus primeras obras o de

¹¹¹ Algunos otros expresionistas abstractos, incluyendo a Mark Rothko y Clifford Still por parte del campo de color y Jackson Pollock y Robert Motherwell por parte de la pintura gestual, emplearon la escala monumental para transmitir y sugerir lo aterrador de lo sublime, a diferencia de Reinhardt que la contenía y humanizaba con sus 152'4 por 152'4 cms.

¹¹² Las obras de Reinhardt también divergen de las de sus contemporáneos en el tratamiento del color. Las pinturas negras de Reinhardt -con sus blandas, ligeramente manchadas variaciones de negro y gris- son opuestas a los intensos, expansivos campos de color del *Vir Heroicus Sublimis* de Newman. Gracias a estas diferencias, las pinturas negras de Reinhardt transmiten un gran sentido de intimidad y, aun más importante, una identidad de objetos de contemplación auto-contenidos. La irresistible expansividad del color en la pintura de Newman, por contraste, tiende a inhibir al espectador al experimentar la obra como un objeto.

las obras de sus contemporáneos.¹¹³

Por sus declaraciones no se puede entender que considerase su arte absoluto como negativo o nihilista, aunque Reinhardt creía que aquello sólo podía ser expresado de forma negativa, como el Nirvana budista o el incognoscible Tao chino.

Así como la técnica literaria de los Sutras sirvió como un precedente para sus escritos (muy sintéticos y lapidarios), algunas formas artísticas asiáticas le proporcionaron un precedente visual para sus pinturas negras. Aunque el arte de Reinhardt fue desarrollado formalmente fuera de su propia tradición occidental, absorbió la influencia legada por Mondrian y Malevich; ciertas cualidades orientales no existirían de la misma manera de no haber estado tan implicado en el estudio del arte y el pensamiento asiático.¹¹⁴ Ciertamente, una cierta similitud en la intención visual -si no en la impresión precisa- existe entre sus pinturas negras y la pinturas chinas de la tradición Sung, que emplea vastas áreas de superficie sin pintar, con sólo los más sutiles toques de lavados en tinta. El resultado en estas pinturas es una línea sombreada - una línea sin bordes definidos. En las pinturas negras, el trabajo de pincel es conceptualmente similar. La presencia de su mano está levemente indicada y, de hecho, casi completamente oculta en las divisiones de las pinturas de composición cruciforme. En ellas pinta de una manera libre, creando la impresión de una línea sombreada.

Las pinturas negras de Reinhardt tienen una orientación similar al mandala, como un

¹¹³ Sobre la variación de los colores en las pinturas negras, ver M. Rowell, *Ad Reinhardt and Color*, op. cit., p.25 y L. Lippard, *Ad Reinhardt*, New York, Harry N. Abrams, 1981, p.144. Sobre la aversión de Reinhardt a las superficies brillantes, ver Reinhardt, citado en B. Rose, *Art-as-Art*, op. cit., p.87. Una de las más extremas variaciones en el tratamiento de la pintura como un objeto autorreferencial la realizaría Frank Stella pocos años después.

¹¹⁴ Rose, *Art-as-Art*, op. cit., p.17, 20-21.

objeto, un tipo de diagrama. Los varios aspectos de la imaginería mandala, sin embargo, no están presentes en las pinturas de Reinhardt. Así, las pinturas negras son quizás conceptualmente más similares a los diagramas meditacionales hindúes llamados *yantras*, un tipo de mandala que elimina la imaginería y presenta su forma en un diseño *all-over*. Con respecto a los mandalas en Reinhardt ya citamos en el capítulo anterior su historieta dedicada a este tema, *A Portend of the Artist as a Yhung Mandala* (Presagio del artista como Mandala Yhung), llena de cáusticas observaciones sobre el mundo del arte.¹¹⁵ Aquella sería su última historieta publicada, hecha en 1955 y bastante cercana a sus primeras pinturas negras (que todavía no habían asumido su formato exclusivamente cuadrado), en forma de mandala. Parece difícil que sea una coincidencia el que su última historieta aparezca casi al tiempo en que sus pinturas toman la apariencia de mandalas.¹¹⁶

Lo que Reinhardt valoraba más en el arte oriental eran su repetitividad, la confianza en la fórmula, y proceso ritualizado, que son los conceptos que caracterizan con más fuerza su propia obra. Esta similitud conceptual está patente cuando comparamos una fila de imágenes de Buda "idénticas" de la Cueva Doce en Ellora (que Reinhardt debió haber visto cuando visitó este lugar en su viaje a la India) con la instalación de Pinturas Negras de Reinhardt en el Jewish Museum en 1966. Tanto en la exposición como en la cueva-templo, el espectador está enfrentado a una secuencia de aparentemente idénticas, repetitivas y monótonas imágenes. Pero esto en un acercamiento superficial. Como todas las imágenes de

¹¹⁵ Vid. Thomas B. Hess, *The art comics and satires of Ad Reinhardt*, Kunsthalle, Dusseldorf, 1975.

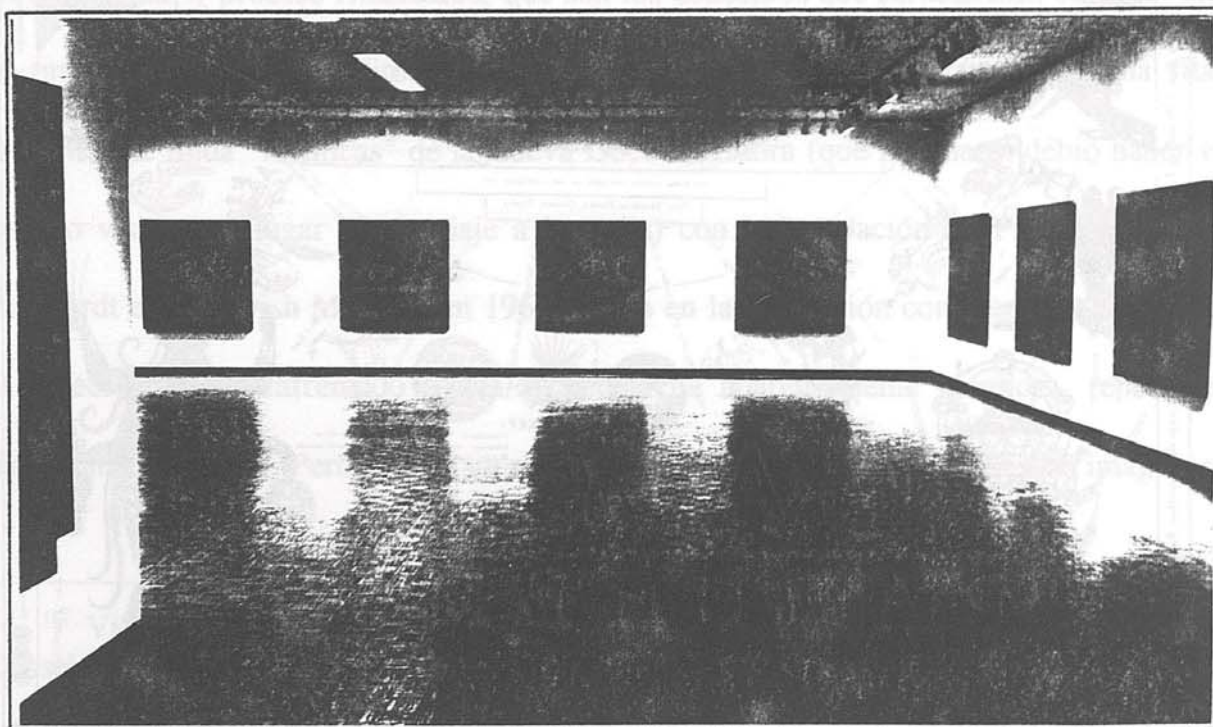
¹¹⁶ Aunque ya hablamos sobre la familiaridad de Reinhardt con la obra de Jung, se puede ver también Clarke, op. cit., p.64. Reinhardt mismo vió esta última historieta-mandala tan significativa como para incluirla en su bien conocida "Chronology"; ver B. Rose, *Art-as-Art*, p.8.



Ilustr. 31. Presagio del artista como Mandala Yhung, 1955.



Ilustr. 32. Los Budas terrenales, c. 700 d.C. Cueva Doce de Ellora, India.



Ilustr. 33. Instalación de pinturas negras de Reinhardt en el Jewish Museum, 1966-67.

Buda no parecen iguales, aunque muchas de ellas se basan en la misma fórmula, igualmente todas las pinturas negras de Reinhardt son diferentes. Cada imagen de Buda y cada pintura negra posee su propia individualidad frente a la fórmula, la aplicación repetitiva de la que se sirve es un tipo de ritual o acto de contemplación.¹¹⁷ De acuerdo con ello, Reinhardt declaró en 1955: "Pintar es... una materia de contemplación para mí.... Claridad, totalidad, quintaesencia, completamente". David Bourdon, en el que fue el homenaje de la revista *Life* a Reinhardt, escribió que Reinhardt "pasa horas en su estudio mirando fijamente sus obras y meditando en más arriesgadas búsquedas, en los límites de la percepción y el arte".¹¹⁸ Las pinturas de Reinhardt eran para él, literalmente, objetos de contemplación. Ya fuese esta contemplación religiosa o puramente intelectual es difícil decirlo.

La naturaleza contemplativa de las pinturas de Reinhardt también dan la clave para su estética oriental. Como historiadores del arte Dore Ashton y Barbara Rose han dicho que las pinturas negras no pueden ser apreciadas por medio de un rápido paseo por una galería. Las pinturas le piden al espectador tiempo: sólo después de algunos minutos las obras sutilmente empiezan a manifestarse al espectador hasta que éste llega a ser absorbido por la variedad de negros de la monótona superficie.¹¹⁹ El *Singyo*, o Sutra del Corazón, resume, según Alan Watts, el significado central del pensamiento zen: "La forma es el vacío, el vacío es la forma".¹²⁰ Para estudiar una pintura negra de Ad Reinhardt se necesita un proceso

¹¹⁷ Cfr. Walter Smith, "Ad Reinhardt's Oriental Aesthetic", *Smithsonian Studies in American Art*, Vol.4, nº3-4, 1990, p.38.

¹¹⁸ David Bourdon, "Art's Master of the Minimal", *Life*, nº 62, 3 de febrero 1967, p.50.

¹¹⁹ Dore Ashton, "Art", *Arts and Architecture*, diciembre, 1960, p.4; Barbara Rose, *Ad Reinhardt: Black Paintings, 1951-1967*, Marlborough Gallery, New York, 1970, p.17.

¹²⁰ Alan Watts, *In My Own Way: An Autobiography 1915-1965*, Vintage, Nueva York, 1973, p.421.

similar a la meditación zen; un asunto falazmente simple que "consiste solo en mirar todo lo que ocurre, incluidos tus propios pensamientos y tu respiración."¹²¹ Dándole a la propia visión el tiempo suficiente para percibir los resonantes matices y formas en una pintura de Reinhardt es equivalente a disponerse a una actitud meditativa.

m) Rothko, Gottlieb, Tomlin y Baziotes.

Se ha vertido mucha tinta sobre la apariencia oriental en la obra de estos tres artistas.

Rothko con sus campos de color creando lo que se les ha llamado paisajes divinos, espacios místicos y otras calificaciones poéticas.¹²² Otros no han dudado en relacionar sus sensaciones ante los envolventes cuadros de Rothko con el Oriente. Sin embargo esto ha sido fruto sobre todo de malentendidos y de reacciones poco meditadas y fundamentadas. Por ejemplo, Michel Ragon¹²³ hablaba de manera poética sobre Oriente y las sensaciones que le producían los cuadros de Rothko. En ello sin embargo no hay ninguna evidencia documental. Las raíces de la obra de Rothko se hallan en una evolución personal a partir de presupuestos mucho más occidentales. Como estudió Polcari¹²⁴ los fundamentos de su obras se sitúan en fuentes psicológicas (Jung), filosóficas (Nietzsche, Dewey) culturales (principalmente los clásicos griegos y de la modernidad desde el romanticismo) y religiosos (muy marcado por su tradición judía, así como por las ideas que vimos de una religión universal, a través de Frazer

¹²¹ Ibid. p.426.

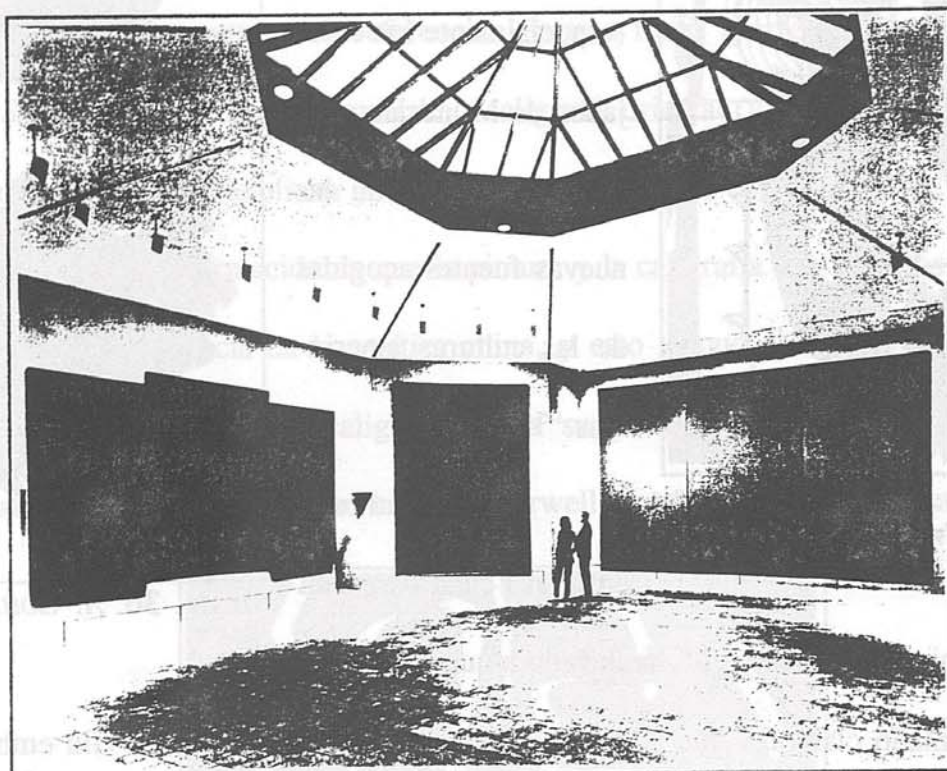
¹²² Cfr. p.e., M. C. Dane, "Mark Rothko, une experience mystique". *Jardin des Arts*, n°209, abril, 1972, pp. 9-10.

¹²³ Michel Ragon en su "Mark Rothko, un americain tourné vers l'Orient". *La Galerie des Arts*, n°3, enero, 1963, pp. 10-11.

¹²⁴ Stephen Polcari, "The intellectual roots of Abstract Expressionism: Mark Rothko". *Arts Magazine*, septiembre, 1979, pp. 124 y ss. Este mismo artículo, revisado, fue editado dentro de su libro *Abstract Expressionism and the Modern Experience*, Cambridge University Press, Cambridge, 1991.

y Campbell).

Las distintas fases de su arte son claramente percibibles, así como su evolución "lógica", hasta desembocar en obras tan completas en sí mismas como la Capilla Rothko de Houston, que fácilmente se podría asimilar al efecto producido por las "pinturas negras" de Reinhardt. Sin embargo con este ejemplo es como se puede ver que por caminos distintos se llega a una concomitancia con Oriente. Es decir que la concomitancia puede venir tanto por una influencia, como por una evolución personal inscrita dentro de la tradición occidental.

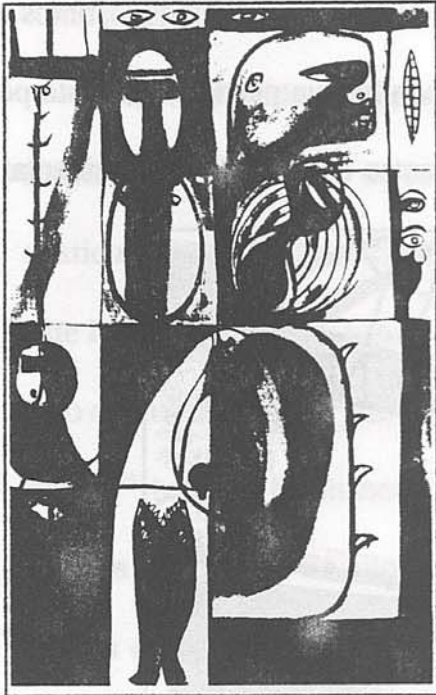


Ilustr. 34. La Capilla Rothko (Houston), 1971.

Por su parte Gottlieb, muy unido en sus inicios a Rothko, se puede decir que comparte los mismos presupuestos culturales que fueron confirmando el arte de Rothko. El arte de Gottlieb no evolucionó hacia la *pintura de campos de color* exclusivamente, sino no que se puede decir que fue uno de los pocos expresionistas abstractos (quizá junto con José Guerrero y la obra final de Kline) que conjugaron ésta con la pintura gestual.

Arrancando, como Rothko, de unos presupuestos míticos y simbólicos fue

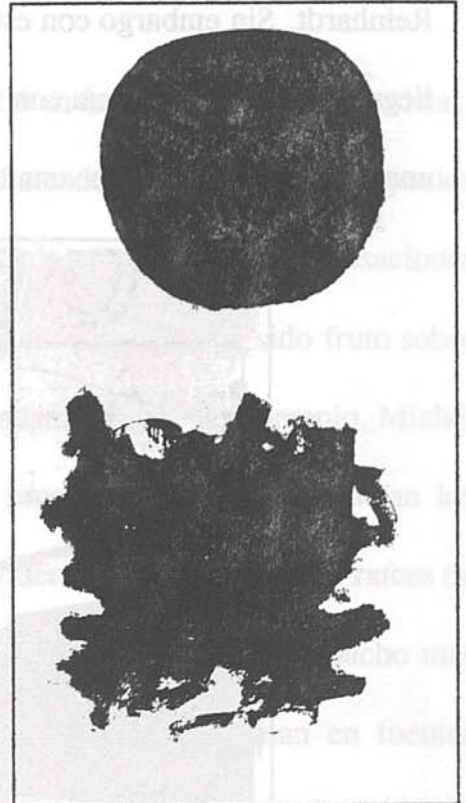
evolucionando hacia una abstracción cada vez más atrevida. Los golpes de brocha de las obras de sus inicios se hicieron finalmente amplios y dotados de todo el contenido que el cuadro necesitaba, pareciendo simplificaciones frente al conjunto abigarrado de brochazos que conformaban las primeras.



Ilustr. 35. A. Gottlieb. *Expectation of Evil*, 1945.

En sus obras tempranas se percibe la unión de la vanguardia europea (especialmente los enredados de Mondrian y de Torres García) con las nuevas fuentes acogidas de las culturas amerindias.¹²⁵

En su obra madura, sus cuadros ganan



Ilustr. 36. A. Gottlieb. *Blast I*, 1957.

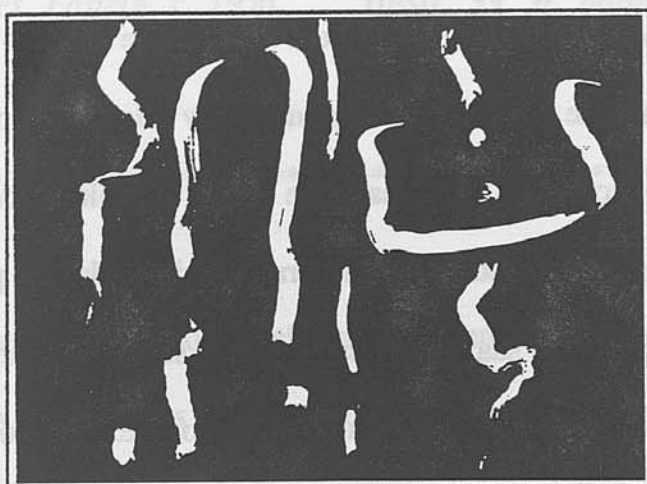
en apariencia caligráfica y ello ha llevado a que a veces se

hayan levantado clamores que reclamaban un parentesco con Oriente. Sin embargo esto es difícil de atestiguar, sus intereses están mucho más implicados con Occidente y con las culturas originarias de América. Cuadros tan impactantes como *Dialogue I* (1960) o su serie *Blast* (1957) nos dejan sin embargo la duda. Los ritmos de pincel tienen una frescura muy relacionable con la destreza de los calígrafos chinos o japoneses.

Tomlin, un pintor de la primera hora, que tuvo mala suerte en su vida comercial y la

¹²⁵ Cfr. W. Jackson Rushing, op. cit.

crítica no acabó de apoyarle, promete mucho más en relación con Oriente. Algunos títulos hacen referencia a él. Sin embargo poco más se puede decir, a excepción de una clara ligazón con la caligrafía oriental, de la que tomó su estilo lineal y gestual. Ya citamos que Kenzo Okada lo nombró junto con Motherwell y Rothko como artistas que habían logrado la fusión entre el Oriente y Occidente. Obras como *Tension by Moonlight* (1948) puede ser comparada con la caligrafía por su uso dinámico de la línea, pudiéndose relacionar con pintores calígrafos como Hakuin o Hsü Wei. La cualidad "escrita" de la línea de aquí, en otras obras de Tomlin se tensa encontrándose referencias claras a letras (por ejemplo, en *In Praise of Gertrude Stein*, 1950). El paralelismo con la caligrafía oriental (y su posible papel como una fuente para la pintura) es explícita en *Number 12* (1949), que contiene lo que parece ser un carácter sánscrito. La afirmación de que la pintura y la caligrafía son aspectos de un mismo arte se hace con frecuencia en la estética china, y esto lo pudo haber conocido Tomlin y empujarle a adoptar una línea caligráfica para su pintura, incluidas letras. En esto se aproximaría, como vimos, a lo que hizo Motherwell de una manera mucho más decidida.



Ilustr. 37. B.W. Tomlin. *Tension by Moonlight*, 1948.

Finalmente, Baziotes cerraría nuestra nómina de pintores abstractos de la post-guerra

mundial, ya que, aunque hayan otros tan relevantes como Lee Krasner, James Brooks, Esteban Vicente, José Guerrero, Arshile Gorky, Hans Hoffmann o todos los de la *segunda generación* (Helen Frankenthaler, Joan Mitchel, Morris Louis, Milton Resnick, y un largo etcétera), no aportan nada más que aspectos muy personales de poca trascendencia para el desarrollo futuro de la pintura.

A Baziotes ya le vimos implicado con conceptos junguianos y otros referentes a contenidos orientales. Lo que parece que fue un elemento decisivo para el desarrollo de su obra personal en consonancia con aspectos provenientes de Asia fue su conocimiento de la concepción en las filosofías orientales de la forma como dotada de un flujo y transitoriedad inmanentes. En una ocasión declaró que "la pintura china es un fluir de la atmósfera y un flotar de la forma en esta atmósfera. (...) Está siempre fluyendo, representando la idea oriental de que las cosas pueden ser en un momento y después puede que no".¹²⁶ La fluidez y la ausencia de racionalidad concibieron la estructura compositiva de sus propias obras, como por ejemplo en *Mirage* (1960) que pudo haber tenido una deuda con esta visión oriental de la realidad. El sentimiento de Baziotes era que "el arte europeo es intelectualmente sólido y positivo" mientras que "el arte chino es incierto y relativo" y parece claro que su propia obra, de apariencia flotante y difuminada, se acerca a la última de estas definiciones.

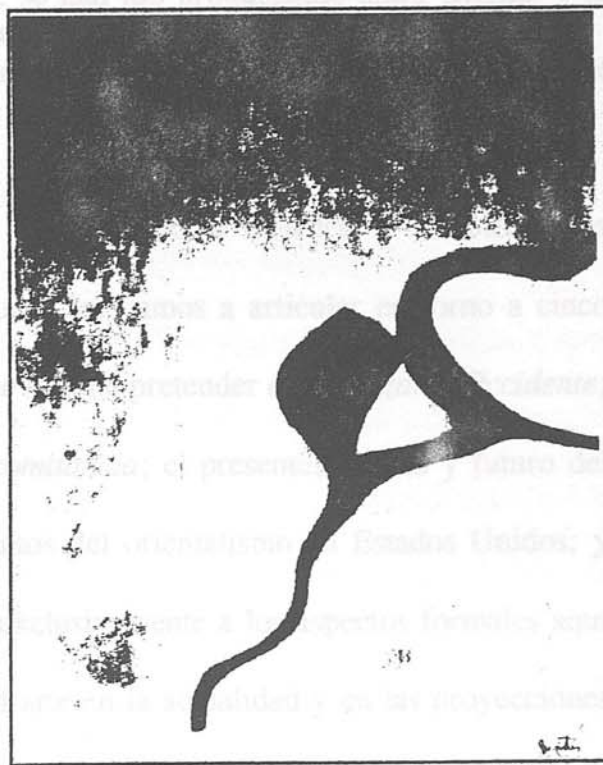
Sus primeras obras abstractas son duras, el pincel deja la pintura de manera pastosa y evidente, poco a poco fue suavizando su dicción y su actitud hacia la forma y la estructura parece verse en las últimas obras de Baziotes como coexistiendo con una actitud hacia el espacio que subraya una ilimitada y relativa difusión de la pintura. "Amo lo misterioso en la

¹²⁶ William Baziotes (1952), citado en el una biografía inédita sobre Baziotes por Donald Paneth. Copia en Baziotes Papers, Archives of American Art. Cit. por Clarke, p. 197. El resto de las citas son de ahí.

pintura, la calma y el silencio" decía en 1952, indicando que quizás las resonancias del concepto oriental del vacío había entrado en su obra. Por último indicar que Baziotes, -sin salirse para lo más mínimo de sus formas, sus colores, ni de su estilo desenfocado-, tituló una de sus obras de 1956, *Eastern* (Oriental).



Ilustr. 38. W. Baziotes. *Eastern*, c. 1956.



Ilustr. 39. W. Baziotes. *Mirage*, 1960.

Aquí acaba nuestro recorrido por el arte americano en consonancia con el arte y el pensamiento orientales. Lo dejamos aquí porque nos parece que los años posteriores ya son, como los denominaba Reinhardt, los de la *vanguardia institucionalizada*, es decir cuando la "revolución" se terminó. Greenberg, a finales de los años 60, resumía en un tono ligeramente fatalista pero acertado el devenir del arte desde los años del Expresionismo Abstracto: "Hoy todo el mundo es, deliberadamente y metódicamente innovador. De ahí que las innovaciones

sean deliberada y metódicamente escandalosas. La única objeción es que no todo lo espectacular ha de ser necesariamente nuevo o renovador. Esto es lo que, en último término, han desvelado los años sesenta; y quizá sea esta revelación la mayor novedad, en medio de la confusión que sufre el nuevo arte de nuestro tiempo. (...) El mismo carácter de sorprendente, de espectacular o de aparatoso se ha hecho convencional; parte del "buen gusto" de las mayorías".¹²⁷

¹²⁷ Clement Greenberg, "Actitudes de vanguardia: El arte nuevo de los años sesenta" en AA.VV., *Interpretación y análisis del arte actual*, Eunsá, Pamplona, 1977, pp.28-29.

Capítulo ocho

CONCLUSIONES

A lo largo de esta tesis hemos ido viendo los momentos y las consecuencias más sobresalientes del proceso de aproximación que se han ido produciendo entre Oriente y la pintura de los Estados Unidos, dentro del marco de la cultura occidental, desde el Romanticismo hasta mediados del siglo XX.

Una vez terminado este recorrido es hora de hacer balance y establecer las conclusiones a las que llegamos. Las conclusiones las vamos a articular en torno a cinco apartados. En ellos hablaremos del "fracaso" que supone pretender *orientalizar a Occidente*; lo que hemos denominado el *principio de concomitancia*; el presente, pasado y futuro del japonismo; lo que han sido los grandes momentos del orientalismo en Estados Unidos; y finalmente, un excursus que no se circunscribe exclusivamente a los aspectos formales aquí tratados, sino que se extiende en un análisis del arte en la actualidad y en las proyecciones de futuro que tiene la síntesis entre Oriente y Occidente.

I

Al haber analizado el arte moderno desde la perspectiva de la influencia oriental, sin embargo, somos conscientes de que hemos sacado las cosas un poco de quicio. Como decíamos al citar la opinión de Read sobre las influencias, "detallarlas es deformar la realidad histórica". Esa deformación que hemos hecho sin embargo no significa el caricaturizarla, sino el dar importancia exclusiva a unos rasgos que nos parecen decisivos para reconocer la fisonomía del arte moderno, aunque estos no sean los únicos que posee.

Decimos esto en el sentido de que, junto a la corroborada realidad de esta

"influencia", hay que tener en cuenta que ni es la única que recibieron, ni que ello supone que la elaboración personal del artista no sea decisiva en el resultado final, siendo ésta no ya oriental, ni tan siquiera orientalizada, sino occidental. Así como "si mañana Asia se convirtiera al cristianismo, no pasaría por ello a formar parte de Europa"¹, igualmente, cualquier artista por mucha influencia que tenga, (de no darse el imposible de que el artista rechaze a la cultura occidental, consiga olvidarla, se vaya a cualquier país de Oriente, y allí viva, piense y trabaje como un oriental más), siempre, todo lo que haga y reflexione será occidental, realizando un cambio sustancial en esos presupuestos orientales transmutándolos en resultados occidentales. Por tanto, una primera conclusión básica y casi de perogrullo, sería el que todas las influencias que ha recibido el arte moderno americano no han provocado un acercamiento artístico real a Oriente sino una ampliación de los contenidos y conceptos del arte occidental.

II

A lo largo del cuerpo de la tesis hemos hecho hincapié frecuentemente en que la presencia de lo oriental en Estados Unidos (y, en general, en Occidente) ha actuado como una concomitancia. De ahí se desprende una constante a la que podríamos denominar el *principio de concomitancia*. Con *concomitancia* queremos señalar que en el arte occidental contemporáneo en relación con Oriente, muchas veces no se puede hablar con propiedad de influencias, ni se ciñe a los otros términos que sobre este particular anotábamos cuando hablábamos sobre la "Noción de influencia" en el primer capítulo. Las relaciones artísticas entre la Modernidad y Oriente son un momento de la historia de Occidente en el que ya no

¹ Eliot, *Notas para la definición de la cultura*, Bruguera, Barcelona, 1983, pp. 185-6.

es cuestión de ver influencias sino posicionamientos paralelos entre el Oriente ancestral y las nuevas formas de arte occidental. Con ello queremos decir que Occidente en su propia evolución artística ha ido desarrollando una *concomitancia* con Oriente.

Tal como define la R.A.E., "concomitancia" sería la acción de "acompañar una cosa con otra, u *obrar juntamente con ella*". Este concepto es el que más se ajusta a lo que nos parece que ha sucedido en este siglo y en algunas de las manifestaciones del orientalismo en el siglo anterior.

Si hacemos un ligero repaso de lo que hemos visto, el progresivo conocimiento de Oriente supuso para Occidente un redescubrimiento de olvidadas concepciones del arte. Hasta finales del siglo XIX para el mundo occidental, el concepto de obra de arte pictórica había ido discurriendo bajo los parámetros de una idea malformada de la mimesis aristotélica, a la que se vino a denominar genericamente realismo. Todo lo que se saliera de allí era considerado como una aberración, entre las que se encontraron, a parte de las extraeuropeas, el arte medieval y algunas manifestaciones del barroco o del manierismo. Estas épocas del arte, a la que se podría sumar la nuestra, constituirían lo que Maria Luisa Caturla denominó "arte de épocas inciertas".² Un arte extraño, con obras difíciles de clasificar dentro de los moldes académicos. Esta visión *académica* del arte, sin embargo, aunque hegemónica, tuvo sus detractores ya que siempre han habido algunos pintores de la tradición occidental - generalmente los mayores genios- que pusieron pegas con sus obras a esta visión.

La raíz de ésto la podemos hallar en el hecho de que en Occidente la imagen académica siempre ha sido considerada como un lenguaje, pero en permanente dependencia del hablado o el escrito: era un sublenguaje. Primitivo, inculto. Sin embargo, en Oriente y

² Maria Luisa Caturla, *Arte de épocas inciertas*, Publicaciones Arbor, Madrid, 1944.

en ese arte occidental heterodoxo esto no fue así, sino que tanto el lenguaje visual como el hablado o escrito se identificaron.

Pero esa auto-imposición académica se reveló como arbitraria. De esta manera Occidente pudo evolucionar en el desarrollo de su lenguaje visual derivando hacia una suerte paralela de abstracción. El lenguaje visual occidental, a diferencia del oriental, no era objetual sino mental. Escenificación de cosas que poseían un contenido cultural comunitario. Lo que a nosotros nos costaba toda una ilustración escenificada, a los orientales les bastaba un signo, cargado de referencias a poetas y filósofos, gracias a lo cual un solo signo se transformaba en obra de arte.

Con el Romanticismo y la filosofía idealista, los moldes académicos empezaron a resquebrajarse, aunque continuaron en pintura con pequeñas variantes. La pintura, por su parte, durante el siglo XIX alcanzó cotas de perfección y de virtuosismo elevadísimas. La pintura técnicamente bien hecha era moneda corriente, por lo que no es de extrañar que los primeros brotes vanguardistas surgieron artistas con una sólida base académica "aburridos" ante tanta perfección.

Vimos que para muchos impresionistas, postimpresionistas y vanguardistas, el arte oriental supuso para su arte, más una confirmación de sus intenciones que un descubrimiento. Esto, sin embargo, no descarta la existencia real de influencias para los pintores occidentales a partir de los contenidos del pensamiento, la estética y el arte oriental. Al contrario, estas existieron, pero lo que más nos interesa es que éstas se produjeron en un clima de intereses paralelos, *-obrando juntamente con ellas-*, pero manteniendo su identidad occidental.

El cambio de siglo, el estallido de guerras de crueldad inusitada, los cambios sociales y culturales, etc... ayudaron a acentuar esta mutación en el arte, pues donde tanto estaba cambiando el arte no podía mantenerse sin alteración. En esta nueva fase del arte occidental

han contribuido muchos factores culturales (como vimos desde la filosofía hasta las ciencias, y de la psicología a la religión). Toda esta interrelación de nuevas situaciones ha sido la que ha ido acercando los procesos artísticos de ambos en sus fuentes más ocultas. Así es como, por primera vez, los artistas orientales y occidentales en vez de tomar prestado los unos de los otros para sus propios fines inmediatos, -como los pintores de la corte china en el siglo XVIII tomaron de los jesuitas o los impresionistas de los japoneses-, fueron encontrando un campo común para la visión de la realidad que va más allá de los límites del arte mismo.

Una de las razones de ese idéntico impulso, puede deberse al similar estado anímico que se produjo entre los artistas y la sociedad occidental en general y Oriente. El ansia del arte contemporáneo por lo sobrenatural que desde entonces se percibe con más intensidad como inherente al arte, lo podríamos considerar paralelo al que existe en Oriente, en el que el arte es una forma de espiritualidad y cuyas formas religiosas son una búsqueda de lo sobrenatural de una manera inmanente.³

Como vimos, la influencia japonesa se había dejado notar fuertemente en los ambientes artísticos europeos hasta principios del siglo XX. Sin embargo a la crítica le pareció que cesó con el surgimiento de las vanguardias históricas, al caer en relativo desuso entre los artistas occidentales la utilización directa o mediatizada de motivos formales, compositivos o técnicos de raigambre oriental. Sin embargo esto no es cierto, pues quedó la fascinación por la *sabiduría* de Oriente, constituyendo un ambiente que se refleja en los libros y referencias dedicados a la cultura oriental y que hallarían eco en numerosísimos intelectuales y artistas de la época.

El cambio de orientación que se produjo entre el anterior orientalismo, mucho más

³ "(En China) fuera de la (pintura de) tendencia religiosa, de tradición ante todo budista, la pintura en sí misma era considerada como una práctica sagrada" (F. Cheng, op. cit., p.13).

formal, y el que a partir de ahora se va a producir, de carácter más intelectual, es crucial. Esto es coincidente a la vez con la evolución acelerada en las artes de Occidente, que hace que, al llegar a este punto, se produzca un cruce de caminos entre la propia evolución occidental y la presencia de influencias orientales que es difícil deslindar, y cuya dilucidación ha sido uno de los propósitos de nuestra tesis.

Esta permanencia de lo oriental en la pintura vanguardista fue ayudada por las filosofías espiritualistas y por el pensamiento teosófico que surgieron desde principios de siglo hasta después de la Primera Guerra Mundial (Madame Blavatski, R. Steiner y muchos otros), constituyéndose en los testigos vivos en Occidente del pensamiento oriental, teniendo una amplia audiencia entre los artistas de ambos lados del Atlántico. Esta nueva forma de influencia oriental supuso a la larga una influencia mucho más rica y compleja que la que se procuraron los impresionistas y postimpresionistas, aunque formando parte de una misma y única corriente orientalista, ya que, como hemos visto claramente, se mantiene el referente cultural y artístico del arte del pasado de una manera conceptual e intelectual.

Igualmente, continuó la mixtificación de las fuentes para las influencias que recibían los artistas, importándoles poco si eran chinas, indias o japonesas. Esto en primera instancia nos podría llevar a la conclusión de que en el fondo el acercamiento entre Oriente y Occidente se había estancado y que aun no existía un respeto hacia las distintas culturas orientales, pero no es cierto. Oriente entero ahora es tomado con respeto, independientemente de culturas nacionales, y aunque ya se pudiese reconocer su respectivas nacionalidades, toda la información disponible sobre Oriente, si les era útil (es decir, que confirmaran sus presupuestos renovadores del arte) era recibido sin buscar más explicaciones que tan sólo le interesarían a un erudito sobre el tema.

III

Con respecto al japonismo de finales del siglo XIX y principios del XX, la contribución que pretendemos hacer, es en primer lugar a nivel de literatura artística. El que hasta ahora en los trabajos críticos dedicados a este período, al llegar al punto histórico del surgimiento de las vanguardias del siglo XX, aunque intuyen que hay una relación y la suelen citar, se detienen y no establecen una continuidad entre el japonismo de finales de siglo y el orientalismo producido en las vanguardias, rompiendo con ello la unidad de la relación Oriente-Occidente durante la modernidad artística. A nuestro parecer el problema radica en la metodología empleada. La mayoría de los estudios globales sobre el japonismo han estado marcados por el modo en que los artistas impresionistas recibieron a Oriente, es decir, de una manera óptica y formalista. Para analizar este tipo de influencia, por no decir cualquier otra influencia, los historiadores han encontrado como método natural de análisis una metodología afín, puramente formalista, que le lleva a rastrear motivos, colores, composiciones, etc., pero olvidándose de considerar el tema desde un punto de vista cultural y contenidista. Sin embargo, algunos estudios más modernos centrados en tendencias desarrolladas en paralelo con el impresionismo, pero con componentes más abiertos a contenidos intelectuales, como pueden ser los simbolistas, nabis, postimpresionistas, etc..., ya han solido hacer hincapié en que, a parte de la influencia formal, hay otro tipo de influencias más profundas. Ahí creemos que está el problema por el cual se produce ese corte en los estudios japonistas que no saben, o no quieren, proseguir el rastreo de la presencia japonesa en Occidente más allá de principios de siglo y si van más allá, es buscando unos parentescos en los elementos formales que, frecuentemente, los mismos artistas se

apresurarían a negar -y de hecho negaron⁴- ya que ni los mismos que los formulan acaban de darse por satisfechos.

En segundo lugar, el japonismo no es una forma única de expresar lo japonés. Ya vimos las diferencias entre dos conceptos que frecuentemente se mezclan: el Japonismo y la Japonesería (cfr. capítulo dos, apartado 2. a.). Pero aún hay más, pues, a parte del Japonismo histórico, que sería el que se produjo en una fechas determinadas, entre finales del siglo XIX y principios del XX, existe otro japonismo que ya no tiene su fuente en el propio Japón, sino que, desplazado en el tiempo, recibe su influencia del mismo Japonismo. Es lo que hemos venido a llamar el "Japonismo endogámico". Sus frutos quizá sean degenerados con respecto a la fuente originaria (Japón), pero no lo son en cuanto a Occidente, ya que ha seguido evolucionando sobre sus orígenes, dando exquisitos frutos, como vimos en el Expresionismo Abstracto, por ejemplo, y que es el que sirve de enganche entre el Japonismo primero con el que después se produciría a lo largo del siglo XX.

Así podemos afirmar que el Japonismo, como ya empiezan a decir algunos autores, "ha influido de alguna manera en el dinamismo del arte".⁵ Además éste no ha muerto, sino que se ha hecho adulto. Un autor tan poco sospechoso de profano en este tema como Isamu Noguchi, dijo que "el japonismo ahora está más allá."⁶

IV

Con respecto a Estados Unidos hemos visto muchos aspectos del acercamiento

⁴ Vid. Gordon Washburn, "Japanese Influences on Contemporary Art: A Dissenting View", en Yamada, *Dialogue in Art*, op. cit., pp. 200-210.

⁵ Como por ejemplo T. Imamichi, op. cit., p. 18.

⁶ Noguchi, entrevista en *A dialogue*, op. cit., p. 293.

concomitante con Oriente. El proceso se puede resumir con la frase que tituló un libro: "el largo adiós de Estados Unidos a Europa".⁷

La relación de Estados Unidos con Europa ha estado marcada por el binomio amor-odio. De hecho el inicio de las relaciones entre Estados Unidos y Oriente se sitúa en sus inicios como país, es decir de su independencia con respecto a Europa. El desarrollo de sus relaciones con Oriente se sitúa en paralelo al que se produjo en el resto de los países occidentales, pero en Estados Unidos fue en un *crescendo* continuo, culminado políticamente con la aventura del Comodoro Perry. Tras ese hito las relaciones se enfriaron por la Guerra Civil americana. La recuperación fue lenta pero sólida. El *impasse* de la guerra le sirvió de espera a que Europa se pusiese en contacto con Japón y se iniciase la "fiebre" por todo lo que aquel país suponía. Pero una vez vuelta la paz, Estados Unidos se volcó más hacia lo que Europa le aportaba sobre Japón, que por lo que en un principio ellos podrían conseguir de primera mano. Sin embargo esta situación fue cambiando gracias al grupo de entusiastas bostonianos, que aunque poco numerosos fueron influyentes y reconocidos como prestigiosos interpretes del Oriente en Estados Unidos. Este interés erudito comunicó su entusiasmo a algunos pintores de su país, unos por medio de una vía de influencia europea, y otros a partir de raíces asentadas en el propio terreno americano. Este interés americano por Japón se vio facilitado por la atracción recíproca que tenía Japón hacia Estados Unidos. Lo veían como la meca de la modernidad y como modelo a seguir a niveles industriales y económicos, así como mercado potencial. La presencia de un pabellón japonés en Ferias de Muestras netamente locales, entre otras cosas, así lo demostraría. Todo contribuía a que tanto el Japón

⁷ Hans Wilhelm Vahlefeld, *El largo adiós de los Estados Unidos a Europa*, Planeta, Barcelona, 1990.

como lo japonés estuviera presente en Estados Unidos, y que ciertos aspectos de la vida corriente, que actualmente ya se consideran como genuinamente americanos, se fueran consolidando.

Esta doble vertiente de lo japonés y del Japón creó paralelamente las dos vías de influencia oriental en este país. Del primero, con más fácil aceptación de la influencia proveniente de Europa y de repercusión limitada, saldría la vertiente de la japonsería; mientras que de la segunda, que buscaba sus propias fuentes no sólo en el arte japonés sino en la totalidad de la cultura japonesa, surgió un japonismo muy fértil, fuerte, y con un calado intelectual de grandes consecuencias posteriores para las artes del país.

Pero antes de seguir adelante hemos de decir que esta aceptación y, casi esta identificación con aspectos de la estética japonesa, y en general, oriental, fue posible gracias al terreno que habían preparado personajes tan fundamentales y emblemáticos para la "personalidad" americana, como fueron los filósofos trascendentalistas y Walt Whitman, entre otros. Estos personajes serían los primeros en mostrar una concomitancia con los contenidos orientales. En el apartado correspondiente del capítulo cuatro hemos hablado ampliamente sobre ello.

Con respecto a la mencionada relación de amor-odio que se estableció en Estados Unidos con respecto a Europa, habría que señalar que los pintores americanos hasta la llegada de las vanguardias se sintieron timoratos a la hora de romper con un arte condescendiente con parámetros meramente decorativos. Sólo las figuras mayores, muy pocas, lograron sobresalir de un medio artístico anquilosado y burgués. Los nombres que se pueden citar sin dudar serían: Ryder, Whistler, Stieglitz y finalmente, los grandes nombres del Expresionismo Abstracto, sobresaliendo Pollock.

En el dilema americano por una tradición, Norteamérica tuvo las condiciones idóneas

para adscribirse a la Modernidad. Sin embargo, esta adhesión les costó mucho decidirla, y aún hoy es origen de discusiones en el ámbito americano del arte.

Este dilema, que explicamos extensamente en el apartado 2. c. del capítulo cinco, se podría resumir en lo que los analistas de la cultura definen como "no se puede crear cultura sino es dentro de una cultura". Esto significa que para poder prosperar culturalmente -en nuestro caso, pictóricamente- les era indispensable el enmarcarse dentro de una tradición. La que les venía dada era la europea, pero ésta presentaba disensiones internas y una rápida evolución hacia no se sabía exactamente dónde. La sospecha hacia la abstracción hizo que los americanos se aferrasen a la tradición más académica, y ni los más avanzados pictóricamente, abandonaron la figuración hasta el primer cuarto del siglo XX.

Aquí interviene lo que supuso el arte japonés, como ejemplo de arte nacional. Sin embargo, a diferencia de Europa, en Estados Unidos no se fijaron en los aspectos formales principalmente, sino que se enfocó mucho más hacia los aspectos espirituales y filosóficos que transmitían esas obras. Esto hizo que el interés por Japón no se tradujese en grupos artísticos de relevancia, y que actuase como catalizador de la creatividad americana.

Una vez sobrepasada la barrera del siglo XIX, la modernidad fue adueñándose de los artistas americanos más sobresalientes. Se mezclaron los avances científicos con los filosóficos. Era un mundo en plena efervescencia; el mundo tenía clavados los ojos en Norteamérica, en su desarrollo como país modelo de la modernización e industrialización. Las artes americanas se hicieron eco del reto que ello suponía y se lanzaron a "retratar" ese mundo que les rodeaba. Sin embargo, su referente primordial se situó en las vanguardias parisinas; Oriente fue un coto interior que siguieron cultivando algunos, ya que comprobaban que éste no cesaba de darles información y nuevas perspectivas para su arte. Esto a la vez se confirma con el desarrollo autónomo de grupos y artistas interesados por Oriente, en la

medida en que pudieron, de espaldas a Europa.

Una vez pasado el "crack" económico de 1929 y el revés que supuso la segunda gran guerra, a finales de los años cuarenta y en los cincuenta, durante la fase del Expresionismo Abstracto, se produjo un resurgir de lo oriental. El zen empezó a estar de moda, los pensadores clásicos orientales eran tema de conversación, había conferencias, charlas,... todo contribuyó en la formación y desarrollo de este movimiento. Sin embargo, la repercusión en la obra de cada uno de los que la compusieron fue desigual, y al parecer, inversa a la impresión de influencia que producía su obra. Cuanto menos pareciera influido por las ideas orientales, más profundo era su interés y su repercusión. Su interés por Oriente (en muchos casos intenso) no fue sistemático sino subjetivizado y selectivo. En Oriente buscaban, como siempre, respuesta a problemas específicos con los que se encontraban, y no el hacerse con una cultura sobre el arte asiático. Así, los grados de influencia han sido variados en cada uno de los expresionistas abstractos. En algunos casos, el conocimiento de Oriente fue crucial para la evolución de su estilo (Tobey, Morris, Reinhardt). Sin embargo, algunas de las figuras mayores de entre estos artistas, como Newman, Rothko o de Kooning, entre otros, estuvieron casi inmunes al contacto con Oriente. Con ello, volvemos a comprobar que el factor oriental no puede explicar la totalidad de las transformaciones que se produjeron en el arte americano de postguerra; sólo es un factor más colaborando hacia la concomitancia. Ya señalamos al final del capítulo siete el paradójico parecido entre las pinturas negras de Reinhardt (con raíces en la estética oriental) y las obras finales de Rothko (no excesivamente interesado por el tema).

V

Finalmente, y haciendo una valoración global de futuro del arte contemporáneo en

relación a Oriente, no estaría de más decir que lo que nos viene a revelar este estudio es que Occidente durante la Modernidad, intentó buscar nuevas bases para asentarse. Un espacio libre donde desarrollarse, emancipado de todo supuesto. En su búsqueda, sin embargo no supo, ni pudo, prescindir de sus concepciones y su idiosincrasia, y se fue a buscar a fuera, a lo "otro", a lo extraño (la "fuerza centrífuga" de Occidente de la que nos hablaba Racionero).⁸ Con ello consiguió un efecto contrario. Se vió sumido en una dinámica de continuas crisis, a las que necesitó aferrarse para así poder subsistir.

Ya vimos que desde el Romanticismo, sus artistas iniciaron este recorrido hacia "Oriente" buscando consuelo y solución para el dilema occidental, que, como dijimos, no es otro que el dilema de la libertad.⁹ El tiempo pasó, los intentos de fuga y de resolución se repitieron desde entonces multiples veces, sucediendose hasta bien avanzado nuestro siglo, como por ejemplo entre los surrealistas y otros muchos, sumergiéndose una y otra vez en el mismo viaje a "Oriente", buscando una solución que sabían que sólo se vería completada si se volvía de ese viaje de nuevo a lo "nacional", a lo propio, tras la *purificación sacrificial* que había supuesto ese "viaje" contracorriente. Así se habría recuperado la identidad occidental que se habia ido desdibujando. Si esto era y es sabido, ¿porqué todavía no hemos salido de la crisis? ¿Porqué seguimos intentando ese viaje despreciando el retorno?

No existen soluciones únicas. Expondremos algunas ideas que se nos ocurren. En primer lugar y principalmente, porque no se ha roto la opacidad entre ambas culturas, especialmente la suya, por lo que seguimos viendo en "lo otro" la panacea. En Occidente nos faltan datos y, en el caso que los tuvieramos, suponemos que valor para aceptarlos,

⁸ Ver capítulo uno, 3. a. p. 15.

⁹ Cfr. *infra* capítulo uno, apartado 4.a y el primer capítulo, "La idea de Europa en Hegel", de D. Innerarity, en *Hegel y el romanticismo*, Tecnos, Madrid, 1993, pp. 17-33.

enfascados en nuestra "soberbia" de mundo civilizado (aunque reconozcamos que en permanente crisis). En segundo lugar, porque no es fácil encontrar la mezcla justa que aproveche las virtudes de nuestra tradición y de nuestros grandes artistas (a los que, dicho sea de paso, la modernidad más adulta nunca rechazó) y las provenientes de la suya y así lograr, la "piedra filosofal" del arte.

Como consecuencia de esto, que a fin de cuentas es lograr un arte plenamente universal engarzado en una multi-tradición, estaría la presunta incoherencia de este planteamiento del movimiento moderno pues aunque dirigiéndose hacia la consecución de un arte universal, ha de recurrir a los particularismos regionales ancestrales. La mala comprensión de los términos "universal" y "particular" con respecto al arte moderno es el error en el que muchos artistas y críticos han caído y caen. Lo "universal" que se pretendería aquí no es la reunión de todos los "particulares", sino el hallar lo universal del arte, y por tanto el arte universal, conjugando lo que tenga de universal cada uno de esos "particulares". Esto ha llevado a los grandes creadores del arte moderno a inspirarse en los impulsos más genuinos del arte, no en sus formas concretas. Claro que esta clarividencia para deslindar lo accidental de lo esencial de cualquier arte y saber conjugarlo, es un intento que pocas obras contemporáneas lo han logrado y cuando lo han hecho todavía es a un nivel de balbuceo.

También podemos plantear el problema por el otro extremo: ¿qué es lo que atrajo y atrae de Oriente a los artistas? El artista contemporáneo, comprometido con la búsqueda de nuevas expresiones plásticas, se ha sentido atraído por Oriente (entre otras partes del mundo, aunque Oriente se pueda considerar como denominador común para todos ellos) porque en él le parecía encontrar una ausencia de crisis internas, una estética fuerte y serena, rica y sobria a la vez. Todo aquello que él anhelaba.

A la vez, es sintomático que junto a esta atracción por Oriente se haya dado una

atracción por la Edad Media. Con este segundo parangón podemos señalar con más certeza cual es el porqué de la atracción. Al igual que en la Edad Media se da un proceso de concentración de Europa y su ideal está en sí mismo, realizable, donde no hay crisis internas, aunque haya numerosas crisis externas (guerras, hambres,...), en Oriente se da un espíritu similar: concéntrico, replegado sobre sí mismo, con numerosas crisis externas, pero sereno, resignado. El que esta reacción sea posible ante la suerte aciaga, como es obvio, no es una cuestión de causas externas que lo faciliten. Es más bien, la posesión y realización de un ideal interno. Algo donde agarrarse, un eje que guie durante la tempestad, y éste ha de ser interno, espiritual.

Por otra parte, el que surgiera un renovado interés por Oriente en la pintura de finales del siglo XIX y durante el siglo XX no fue casual. Coincide con el momento en el que se expresó de forma angustiosa en la creación artística la crisis en la que estaba sumida la pintura. Se establecieron dos polos en la creación artística. Los realistas que habían alcanzado un perfección técnica y expresiva altísima pero repetitiva, y los renovadores que se abocaban hacia una abstracción sin más referencias que a una idea vaga.

Cada uno de estos acercamientos al arte sin embargo no lograron eliminar al otro. La razón de ello, creemos con Fenollosa, Dow y Coomaraswamy entre otros, reside en que las dos posturas son igualmente ignorantes de lo que es hacer *gran arte*. El realismo a causa de una excesiva tensión en el aprendizaje y en la técnica, suprimiendo toda interpretación, y el no-figurativo porque desecha, quizás subrepticamente, el aprendizaje y la técnica y defiende una vacua aplicación de la interpretación.

Nuestra apelación a estos estetas no es inocua. Creemos que ellos intentaron iniciar una vía intermedia entre ambas, una vía que se cortó por imposiciones imperativas e insoslayables de los que se erigieron en jueces del arte contemporáneo. Pero esta vía aún sería

válida, retomable. Quizás, con el próximo cambio de siglo, se logre la anhelada "Synthesis" entre Oriente y Occidente, en la que se podrá acoger a todos, desde los confines de la objetividad hasta los de la no-objetividad llevándolos hacia un horizonte más amplio. Este momento artístico que reuna a Oriente y Occidente, ha sido -y será- la única vía posible para la consecución de un *gran arte*, ya sea a través de la "Synthesis" que propugnaban los estetas americanos o lo que después los expresionistas abstractos designaron como "arte universal".

Actualmente, como decía Imimachi¹⁰, mientras Oriente va de la expresión hacia la mimesis, Occidente va de la mimesis a la expresión. Ahora estamos en el momento de cruce, un momento fecundo, del que podríamos sacar una pintura equilibrada entre ambos extremos en Occidente.

Como hemos visto, el intento desde fines del siglo XIX se estableció en una acentuación de lo *expresivo* de la figuración (desde Turner a Monet en Europa y de Ryder a Marin en América). Después, en el siglo XX, una vez conquistada y sobrepasada la abstracción, esta dinámica se invirtió, pero manteniendo su esencia de equilibrio entre ambos polos, y que tuvo su mejor manifestación en los grandes artistas de mediados de nuestro siglo, que volvieron al referente figurativo en sus obras finales. De esto sería un exponente Pollock, junto con Guston, Motherwell, y otros del Expresionismo Abstracto, y, aunque no los hallamos visto en nuestro estudio, también otros personajes del ámbito europeo.

Esta *sinetización*, superadora de la dualidad abstracción-realismo, enraizada en la tradición artística universal, vendría también corroborada por la ciencia, que ha demostrado que la imagen abstracta posee características que hacen que sea mucho más difícil el que sea atractivo a niveles de percepción psíquica. Según el neurólogo Jean-Pierre Changeux, del

¹⁰ Cfr. "El arte occidental...", op. cit., pp.17-18.

Colegio de Francia, "se ha hecho la experiencia de presentar un rostro humano a un mono despierto del que se controlaban las neuronas situadas en una parte del lóbulo temporal, especializado en reconocimiento de los rostros. Estas neuronas responden individualmente a la presentación del rostro o de una fotografía de un rostro. Y si usted hace trozos ese mismo rostro y se le presenta al mono con esos trozos en desorden, no obtiene ninguna respuesta de la célula nerviosa". Y continua diciendo, "las homólogas de estas neuronas también existen en el hombre... Ciertas obras de arte contemporáneas no excitan mucho mis meninges. Una tela blanca, una serie de telas vírgenes, refrigeradores plastificados, no provocan en mí sino, como mucho, una ligera sorpresa.¹¹ Tengo la impresión de que hay un subempleo de mis capacidades perceptivas, con el añadido de un discurso terriblemente aburrido y snob. Sin embargo, tenemos más necesidad que nunca de imágenes punzantes, lejos del laberinto audiovisual que se nos inflige y que nos aliena. Una de las grandes vocaciones del arte es comunicar de manera "intersubjetiva" mensajes de inquietud, vigilancia o serenidad que testimonien lo que vivimos... La muerte del arte, con la que se nos aturden los oídos, está ligada al hecho de que el arte de nuestros días está con frecuencia desconectado de la vida, del mundo actual. Tengo la impresión de que en nuestra civilización, demasiado orientada hacia la tecnología y el dinero, falta el arte. Nuestras neuronas están necesitadas del aire fresco que aportaría una renovación de lo "bello".¹²

Sin embargo, aunque esta visión cientifista y profana del arte en su inocencia denuncie algunos abusos al arte, a pesar de sus razones, no acaba de agotar la razón del arte. El arte

¹¹ Para no alargarnos más, sobre el elemento "sorpresa" del arte moderno, ver el esclarecedor estudio de José Antonio Marina, *Elogio y refutación del ingenio*, Anagrama, Barcelona, 1992.

¹² Cit. por José Jiménez Lozano, "¿Que pensará un mono?", *ABC*, p.3, 6 agosto de 1993.

no reside exclusivamente en la imagen. Hay un algo más que es la que dota de artisticidad incluso a lo sin forma. Y como dice Jiménez Lozano, "ante los "desconciertos" de Rothko y las noches y las "nadas" de Juan de la Cruz ¿cómo funcionarían las neuronas de un primate?".¹³

Ese filo que centra los dos extremos es el amplio campo que hay que revitalizar y hacer ver que es la clave del *gran arte*. Ésta es la lección que iniciaron estos artistas y estetas de manera sistemática. (Aunque, cómo es lógico, antes también hubo *gran arte*, pero, se podría decir que es relacionable con esta misma tentativa). Con ello se logrará hacer que en el futuro los pintores sean más conscientes, más penetrantes y más diestros, y a su arte más expansivo, más vital, más comunicativo, y que se desenvuelva bien logrando un equilibrio entre los tópicos y los elementos formales. Aunque con ello quizá corramos el peligro de entrar en la verdadera muerte del arte, tal como éste es concebido en Occidente, ya que con él se extinguiría su dinamismo. Se eliminaría el motor para que puedan seguir surgiendo artistas, convencidos de poder superar a sus predecesores, y entraríamos en una crisis del arte mayor que la que supuso el fin del siglo XIX. Y entonces ya no nos quedará *Oriente* a quien recurrir. ¿O quizá sí?.

"Se está continuamente construyendo una nueva civilización" nos recordaba Eliot al inicio de este trabajo. Y esa quisiera que fuese la sensación que dejase nuestra tesis. Una visión de proceso hacia un futuro prometedor en el campo del arte y de la pintura en particular. Porque para Occidente, para nosotros, como ya señaló Herbert Spencer "el progreso no es un accidente sino una necesidad".¹⁴

¹³ *Ibíd.*

¹⁴ Cit. en R. Nisbet, *History of the Idea of Progress*, Basic Books, Nueva York, 1980. (trad. en Gedisa, Barcelona, 1980), p.178.

I - BIBLIOGRAFIA GENERAL

AA.VV. *L'Art dégénéré. Une exposition sous le III^e Reich*. Jacques Bertoin, París, 1992.

AA.VV. *Encyclopedie de l'Expressionisme*. Somogy. París, 1978.

AA.VV. *Esteban Vicente*. Fundación Banco Exterior de España. Madrid, 1986.

AA.VV. *Friendship's Garland, Essays Presented to Mario Praz on his Seventieth Birthday* (2 vols.). Roma, 1966.

AA.VV. *From Realism to Symbolism: Whistler and his World*. Wildenstein & Co./ Philadelphia Museum of Art. Nueva York, 1971

AA.VV. *Historia del Mundo Moderno de Cambridge*. Sopena. Barcelona, 1979.

AA.VV. *Interpretación y análisis del arte actual*. EUNSA. Pamplona, 1977.

AA.VV. *Journal du romanticisme*. Skira. Ginebra, 1990.

AA.VV. *Ad Reinhardt*. Grand Palais. París, 1973.

ADAM, Peter. *El arte del tercer reich*, Tusquets. Barcelona, 1992.

ADAMS, Henry et al. *John La Farge*, Abbeville, Nueva York, 1987.

ADDISS, Stephen. *L'Art zen, peintures et calligraphies des moines japonais, 1600-1925*. Editions Bordas. París, 1992.

AGEE, William C. *Synchromism and Color. Principles in American Painting*. Knodler. Nueva York, 1965.

AKIYAMA, T. *Japanese Painting*. Albert Skira. Ginebra, 1961.

ALCOLEA, Santiago. *Las Artes Decorativas*, t.7 de la *Historia del arte*. Carroggio. Barcelona, 1986.

ALCOTT, Amos Bronson. *The Letters of A. Bronson Alcott*. R. Herrnstadt (ed.). Iowa State University Press. Iowa, 1969.

ALFIERI, Vittorio Enzo. *L'estetica dall'illuminismo al romanticismo*. Carlo Marzorati. Milán, 1957.

American Abstract Artists (ed.). *The World of Abstract Art*. Wittenborn. Nueva York, 1957.

Anderson Galleries. *Oriental Art Objects, the Property of John La Farge*, Anderson Galleries, Nueva York, 1909.

ANESAKI, Masaharu. *Art, life and Nature in Japan*. Marshall Jones Co., Boston, 1933.

ANSCOMBE, Isabelle, GERE, Charlotte. *Art and Crafts in Britain and America*. Rizzoli. Nueva York, 1978.

APOLLONIO, Umbro. *Miró*. Thames and Hudson. Londres, 1969.

ARAGON, Louis. *Henry Matisse*. París. Gallimard, 1971.

ARGAN, Giulio Carlo et alt. *El pasado en el presente. El revival en las artes plásticas, la arquitectura, el cine y el teatro*. Gustavo Gili. Barcelona, 1977.

ARNALDO, Javier. *Estilo y naturaleza. La obra de arte en el romanticismo alemán*. Visor. Madrid, 1990.

ARNASON, H.H. *Robert Motherwell*. Harry N. Abrams. Nueva York, 1977.

ASHTON, Dore. *Yes, but... A Critical Philip Guston*. Viking Press. Nueva York, 1976.

ASHTON, Dore. *La escuela de Nueva York*. Cátedra, Madrid, 1988.

ASSUNTO, Rosario. *La antigüedad como futuro. Estudio sobre la estética del neoclasicismo europeo*. Visor. Madrid, 1990.

ASSUNTO, Rosario. *Naturaleza y razón en la estética del setecientos*. Visor. Madrid, 1989.

AUPING, Michael (ed.). *Abstract Expressionism: the critical developments*. Albright-Knox Gallery/ Abrams. Buffalo, N.Y., 1987.

AUPING, Michael. *Abstraction. Geometry. Painting. Selected Geometric Abstract Painting in America since 1945*. Abrams-Albright-Knox Art Gallery. Nueva York, 1989.

BAILYN, Bernard, FLEMING, Donald (eds.). *The intellectual migration: Europe and America 1930 - 1960*. Harvard University Press. Cambridge, Mass., 1968.

BALTRUSAITIS, Jurgis. *La Edad Media Fantástica*. Cátedra. Madrid, 1987.

BARNES, Susan J. *The Rothko Chapel. An act of Faith*. A Rothko Chapel Book. Distrib. University of Texas Press. Austin,

Texas, 1989.

BARTH, Guenther. *Bitter Strength*. Harvard University Press. Cambridge, Mass., 1964.

BARTHOLD, V. *La découverte de l'Asie: Histoire de l'Orientalisme en Europe et en Russie*. Payot. París, 1947.

BAUR, John H. *Revolution and tradition in Modern American Art*. Harvard University Press. Cambridge, Mass., 1951. (Trad. esp. en Poseidon, Buenos Aires, 1957).

BAUR, John H. *American Painting in the Nineteenth Century, Main Trends and Movements*. Nueva York, 1953.

BAUR, John H. *Bradley Walker Tomlin*. Art Galleries of UCLA/Whitney Museum. Nueva York, 1957.

BAUR, John I.H. y FONTBONA, Francesc. *Mestres americans del segle XIX de la Col.lecció Thyssen -Bornemisza*. Ajuntament de Barcelona. Barcelona, 1988.

BEAM, Philip C. *Winslow Homer at Prout's Neck*. Little, Brown, Boston, 1966.

BECKER, George, PHILIPS, Edith (eds.). *Paris and the Arts from the Goncourt Journals (1851-1896)*. Cornell University Press. Ithaca, N.Y., 1971.

BEDOUIN, Jean Louis. *Vingt ans de surrealisme 1939-1959*. Denoël. París, 1961.

BEL, M.A., FONTECILLA, F.J., TRUJILLO, A.J. *1789-1989: Presente y futuro de la Revolución*. Asociación para la

Cooperación Universitaria. Granada, 1989.

BENEDICT, Ruth. *El crisantemo y la espada*. Alianza Editorial. Madrid, 1974.

BERANGER, J. y ROUGE, R. *Histoire des idées aux USA du XVIII^e siècle à nos jours*. Presses Universitaires de France. París, 1981.

BERENSON, Bernard. *Estética e Historia en las Artes Visuales*. Fondo de Cultura Económica, Breviarios. México, 1956.

BERENSON, Bernard. *The Passionate Sightseer: From the Diaries 1947-1956*. Thames and Hudson. Londres, 1988.

BERGER, Klaus. *Japonismus in der Westlichen Malerei, 1860-1920*. Prestel. Munich, 1980.

BEZOMBES, Robert. *L'Exotisme dans l'art et la pensée*. Elsevir. París, 1953.

BILLETER, Jean François. *The Chinese Art of Writing*. Skira/Rizzoli. Ginebra, 1990.

BINYON, Lawrence. *Painting in the Far East*. Edward Arnold & Co. Londres, 1934.

BLOK, Cor. *Historia del arte abstracto (1900-1960)*. Cátedra. Madrid, 1982.

BOHAM, R.L. *The Socièté Anonyme's Brooklin exhibition: K. Dreier and the modernism in America*. UMI Research Press. Ann Harbor, Michigan, 1982.

BONET CORREA, Antonio (coord.). *El Surrealismo*. Cátedra. Madrid, 1983.

BONET, Juan Manuel (ed.). *El surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo*.

Centro Atlántico de Arte Moderno. Las Palmas, 1990.

BONET, Juan Manuel, LARA, Diego (coord.). *José Guerrero*. Ministerio de Cultura. Madrid, 1980.

BORTON, Hugh, ELISSEEFF, Serge, REISCHAUER, Edwin O. *A Selected List of Books and Articles on Japan in English, French, and German*. Committee on Japanese Studies. American Council of Learned Societies. Washington D.C., 1940.

BOWIE, Theodore (ed.). *East-West in Art: Patterns of Cultural and Aesthetic Relationships*. Indiana University Press. Bloomington, Ind., 1966.

BRASSAI. *Conversations avec Picasso*. Gallimard. París, 1964.

BREESLOM, Adelyn. *The roots of abstract art in America, 1910-1930*. Smithsonian Institution. Washington D.C., 1965.

BRETON, André. *Le Surrealisme et la peinture*. Gallimard. París, 1965.

BRIMO, René. *L'evolution du Goût aux Etats-Unis*, París, 1938.

BRION, Marcel. *La Alemania Romántica I (H. von Kleist, L. Tieck)*. Barral. Barcelona, 1971.

BRION, Marcel. *La Alemania Romántica II (Novalis, Hoffman, J. Paul)*. Barral. Barcelona, 1973.

BROWN, Milton W. *The story of the Armory Show*. Hirshorn Foundation. Nueva York, 1963.

BROWN, Milton W. *American Painting from the Armory Show to the Depression*. Princeton University Press. Princeton, N.J. 1955.

BRUYNE, Edgar de. *La estética de la Edad Media*. Visor. Madrid, 1987.

BURKE, Edmund. *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Tecnos. Metrópolis. Madrid, 1987.

BUSH, Susan, MURCK, Christian. *Theories of the Arts in China*. Princeton University Press. Princeton, N.J., 1983.

CABANNE, Pierre. *Conversaciones con Marcel Duchamp*, Anagrama, Barcelona, 1984.

CABANNE, Pierre. *El arte del siglo XX*. Polígrafa. Barcelona, 1983.

CABANNE, Pierre, RESTANY, Pierre. *L'avantgarde au XX^e siècle*. André Ballard. París, 1969.

CABEZAS GARCIA, Antonio (Selección, traducción y prólogo). *Jaikus inmortales*. Hiperión. Madrid, 1989.

CAGE, John. *Morris Graves. Drawings*. Drawing Society, Inc. Nueva York, 1974.

CAGE, John. *M: Writings '67-'72*. Londres, 1973.

CAGE, John. *Silence*. Wesleyan University Press. Middletown, Conn., 1961.

CAHILL, James Francis. *Fantastics and eccentrics in Chinese Painting*. Asia Society. Nueva York, 1967.

CARPENTER, Frederic. *Emerson and Asia*. Haskell House. Nueva York, 1968.

CARTER, Morris. *Isabella Steward Gardner and Fenway Court*. Boston, 1926.

CAVALIERE, Barbara. *William Bazotes: A retrospective exhibition*. Newport Harbor Art Museum. Newport Beach, 1978.

Centre Georges Pompidou. *Paris/Paris: 1937-1957*. Centre G. Pompidou. París, 1981.

Centre Georges Pompidou. *Jackson Pollock*. Centre Georges Pompidou. París, 1982.

Centre Georges Pompidou. *Willem de Kooning*. Centre Georges Pompidou. París, 1984.

Centre Georges Pompidou. *Japon des Avant-gardes. 1910-1970*. Centre Georges Pompidou. París, 1986.

Centre Georges Pompidou. *Paris - Nueva York. Un album*. Centre Georges Pompidou. París, 1977.

Centre Georges Pompidou. *Matta*. Centre Georges Pompidou. París, 1982.

Centro de Arte Reina Sofía. *Philip Guston*. Madrid, 1989.

Centro de Arte Reina Sofía. *André Breton y el surrealismo*. Madrid, 1991.

Centro de Arte Reina Sofía. *Miró, Picasso, Dalí y los orígenes del Arte Contemporáneo en España*. Madrid, 1991.

CHRISTY, Arthur. *The Orient and American Transcendentalism. A Study of Emerson, Thoreau and Alcott*. Columbia

University Press. Nueva York, 1932.

CLARKE, David J. *The Influence of Oriental Thought on Postwar American Painting and Sculpture*. Garland Publishers. Nueva York/Londres, 1988.

CLEARWATER, Bonnie. *Mark Rothko: works on paper*. Hudson Hills. Nueva York, 1984.

CLEARWATER, Bonnie (ed.). *West Coast Duchamp*. Grassfield Press. Miami Beach, Flor., 1991.

COLLINGWOOD, R.G. *Speculum Mentis or the Map of Knowledge*. Clarendon Press. Oxford, 1924.

Comité National Français de l'ICOM. *Orient-Occident: rencontres et influences durant cinquante siècles d'art*. Editions des Musées Nationaux. París, 1958.

COMPTON, Michael. *Mark Rothko*. "Mark Rothko, los temas del artista". Fundación Juan March. Madrid, 1987.

CONSTABLE, W.G. *Art Collecting in the United States*. Nueva York, 1964.

COOMARASWAMY, Ananda K. *La filosofía cristiana y oriental del arte*. Taurus. Madrid, 1980.

COOMARASWAMY, Ananda K. *The Transformation of Nature in Art*. Harvard University Press. Cambridge, 1934.

COOMARASWAMY, Ananda K. *Sobre la doctrina tradicional del arte*. José J. de Olañeta, editor. Ediciones de la Tradición Unánime. Barcelona, 1983.

COX, Annete. *Art-as-Politics: The Abstract Expressionist Avant-Garde and Society*. Ann Arbor. UMI Research Press, Michigan, 1982.

CURRENT, William. *Greene and Greene, Architects in the Residential Style*. Amon Carter Museum of Western Art. Fort Worth, 1974.

CHANDLER, Winthrop. *Autumn in the Valley*. Boston, 1936.

CHARI, V.K. *Whitman in the Light of Vedantic Mysticism*. University of Nebraska Press, Lincoln, 1976 (1ª ed. 1964).

CHENG, François. *Vacio y Plenitud. El lenguaje de la pintura china*. Monte Avila. Caracas. 1989.

CHISOLM, Lawrence W. *Fenollosa: The Far East and American Culture*. Yale University Press. New Haven/London, 1963.

D'ARCY THOMPSON. *On Growth and Form*. Cambridge University Press. Cambridge, Mass. 1917. (Sobre el crecimiento y la forma, trad. esp. de la versión reducida de 1942 en Hermann Blume, Madrid, 1980)

DAWSON, Raymond. *El Camaleón Chino. Análisis de los conceptos europeos de la civilización china*. Alianza Editorial. Madrid, 1970.

DENIS, Maurice. *Theories 1890-1910. Du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*. Bibliothèque de L'Occident. París, 1912.

DIAMONSTEIN, Barbaralee. en *Robert Motherwell*. "Intramuros en el mundo del

arte de Nueva York: una entrevista con Robert Motherwell". Fundación Juan March. Madrid, 1980.

DOORE, Gary et al. *El viaje del Chamán*. Kairós. Barcelona, 1989.

DREIER, Katherine S. *Western Art and New Era*. Brentano's. Nueva York, 1923.

DUTHUIT, George. *Chinese Mysticism and Modern Painting*. Chroniques du jour. París, 1936.

EISENSTEIN, Sergei. *Teoría y técnicas cinematográficas*. Rialp. Madrid, 1959.

ELDREDGE, Charles C., SCHIMMEL, Julie, TRUETTNER, William H. *Art in New Mexico, 1900-1945. Paths to Taos and Santa Fe*. National Museum of American Art. Smithsonian Institution, Washington D.C., Abbeville Press. Nueva York, 1986.

ELIOT, Thomas Sterne. *Criticar al crítico y otros escritos*. Alianza Editorial, Libro de Bolsillo. Madrid, 1967.

ELIOT, Thomas Sterne. *Notas para la definición de la cultura*. Bruguera. Barcelona, 1984.

EMERSON, Ralph Waldo. *The Journal and Miscellaneous Notebooks of Ralph Waldo Emerson*. W. Gilman (ed.) Harvard University Press. Cambridge, 1960.

ERDBERG, Eleanor Von. *Chinese influence on European Garden Structures*. Cambridge, 1936.

ESTRADA HERRERO, David. *Estética*. Herder. Barcelona, 1988.

EVERITT, Anthony. *El Expresionismo*

Abstracto. Labor, Bolsillo de Arte. Barcelona, 1984.

EVETT, Elisa. *The critical reception of Japanese art in late nineteenth century Europe*. UMI Research Press. Ann Arbor, Mi., 1982.

FENELLOSA, Ernest F. *Epochs of Chinese and Japanese Art* (2 vols.). Dover Publications. Nueva York, 1963.

FIELDS, Rick. *How the Swans came to the Lake*. Shambhala. Boston, 1986.

FOSTER, Stephen y DUENZLI, Rudolf. *Dada Spectrum: The Dialectics of Revolt*. Coda Press. Iowa, 1979.

FRANCISCONO, Marcel. *Walter Gropius and the Creation of the Bauhaus in Weimar: The Ideals and Artistic Theories of its Founding Years*. Urbana. Chicago, Londres, 1971.

FRAZER, James G. *La rama dorada*. Fondo de Cultura Económica. Madrid, 1986.

FRIEDMAN, Mildred (coord.) *De Stijl: 1917-1931. Visiones de Utopía*. Alianza Editorial. Madrid, 1986.

FROTHINGHAM, Octavius B. *Transcendentalism in New England. A History*. University of Philadelphia Paperback. Filadelfia, 1972.

FRY, Edward, McCLINTIC, Miranda. *David Smith: Painter, Sculptor, Draftsman*. Hirshorn Museum/ Braziller. Nueva York, 1982.

FRY, Varian. *Assignment: rescue*. Four Winds Press. Nueva York, 1968.

Fundación Caja de Pensiones. *Arshile Gorky (1904-1948)*. Fundación Caja de Pensiones. Madrid, 1989.

Fundación Caja de Pensiones. *Philip Guston. Dibujos*. Fundación La Caixa. Barcelona, 1989.

Fundación Caja de Pensiones. *Alfred Stieglitz*. Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 1984.

Fundación Caja de Pensiones. *Vuillard*. Fundación Caja de Pensiones. Barcelona, 1990.

GABRIEL, R.H. *The Course of American Democratic Thought*, Nueva York, 1946.

GARDNER, Albert Ten Eyck. *Winslow Homer, American Artist: His World and His Work*, Nueva York, Clarkson N. Potter, 1961.

GAY, Peter. *La cultura de Weimar. La inclusión de lo excluido*. Argos Vergara. Barcelona. 1984.

GERARD, René. *L'Orient et la pensée romantique allemande*. Didier. París. 1963.

GOLDWATER, Robert. *Primitivism in Modern Art*. Random House. Nueva York. 1938.

GOMEZ PEREZ, Rafael. *La invasión del ocultismo*. Eds. del Drac. Barcelona. 1990.

GOMEZ PEREZ, Rafael. *Las raíces de la cultura*. Dossat. Barcelona. 1983.

GONZALEZ ALCANTUD, Jose Antonio. *El exotismo en las vanguardias artístico-literarias*. Anthropos. Barcelona. 1989.

GONZALEZ, Angel, CALVO, Francisco, MARCHAN, Simón. *Escritos de arte de vanguardia, 1900/1945*. Ediciones Turner/Fundación Orbegozo. Madrid. 1979.

GOODRICH, Lloyd. *Winslow Homer*, Whitney Museum of American Art / Macmillan, Nueva York, 1944.

GOODRICH, Lloyd. *Max Weber*. Nueva York, 1949.

GOODRICH, Lloyd. *Pioneers of Modern Art in America: the decade of the Armory Show, 1910-1920*. Praeger. Nueva York. 1963.

GOTZE, Heinz (ed.). *Chinese and Japanese calligraphy. Spanning two thousand years. The Heinz Götze collection, Heidelberg*. Prestel. Munich. 1989.

GRABENHORST-RANDALL, Terree. *Jung and Abstract Expressionism: the collective image among individual voices*. Hofstra Museum. Hempstead, N.Y. 1986.

GRAHAM, John. *System and Dialectics of Art*. John Hopkins University Press. Baltimore. 1971. (1ª ed. 1937).

GRAHAM, Lanier. *The Spontaneous Gesture. Prints and Books of the Abstract Expressionist Era*. Australian National Gallery. Canberra, 1987.

GREENBERG, Clement. *Arte y Cultura*. Gustavo Gili. Punto y Línea. Barcelona. 1979.

GROHMANN, Will. *Wassily Kandinsky: Life and Work*. Nueva York, 1958.

GUENTHER, Bruce (ed.). *Pacific*

Northwest artists and Japan. National Museum of Art. Osaka. 1982.

GUERRA, Manuel. *Historia de las religiones* (3 vols.). EUNSA. Pamplona. 1980.

GUGGENHEIM, Peggy. *Una vida para el arte. Confesiones de una mujer que amó el arte y a los artistas*. Parsifal ediciones. Figuras. Barcelona. 1990.

GUGGENHEIM, Salomon R. Museum. *Piet Mondrian, 1872-1944: Centennial Exhibition*. Nueva York, 1971.

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

GUTIERREZ, Fernando G. *Japón y Occidente. Influencias recíprocas en el arte*. Guadalquivir. Sevilla. 1990.

GUTIERREZ, Fernando G. *El arte del Japón*. Summa Artis, vol. XXI. Espasa Calpe. Madrid. 1967.

HALL, Lee. *Betty Parsons. Artist. Dealer. Colector*. Abrams. Nueva York, 1991.

HARRIS, Marvin. *La cultura americana contemporánea*. Alianza Editorial. Alianza Universidad. Madrid. 1984.

HAVEMEYER, Louisine W. *Sixteen to Sixty: Memoirs of a Collector*. Nueva York, 1961.

HEMPEL, Rose. *El grabado japonés*. Daimon. Barcelona. 1965.

HENDERSON, Linda D. *The artist, the fourth dimension and non-Euclidian geometry in Modern Art*. Yale University Press. New Haven (N.J.). 1983.

HENNING, Edward B. *The Spirit of Surrealism*. The Cleveland Museum of Art. Cleveland. 1979.

HERBERT, Robert L., APTER, Eleanor., KENNEY, Elise. *The Société Anonyme and the Dreier bequest at Yale University. A catalogue raisonné*. Yale University Press. New Haven & London. 1984.

HERRIGEL, Eugen. *Zen en el arte del tiro con arco*. Kier. Buenos Aires, 1991.

HESS, Thomas B. *Willem de Kooning*. Museum of Modern Art. Nueva York, 1968.

HESS, Thomas B. *Barnett Newman*. Museum of Modern Art. Nueva York, 1971.

HESS, Thomas B. *Willem de Kooning Drawings*. New York Graphic. Greenwich (Conn.), 1972.

HESS, Thomas B. *The art comics and satires of Ad Reinhardt*. Kunsthalle. Dusseldorf, 1975.

HILLS, Patricia (ed.) *John Singer Sargent*. Whitney Museum of American Art. Nueva York, 1986.

HIRSCHBERGER, Johannes. *Historia de la Filosofía II, Edad Moderna y Contemporánea*. Herder. Barcelona. 1990.

HOBBS, Robert C., LEVIN, Gail. *Abstract Expressionism. The formative Years*. Cornell University Press. Nueva York. 1981.

HOMER, William Innes. *Robert Henry and His Circle*. Cornell University Press. Ithaca y Londres, 1969.

HOMER, William Innes. *Alfred Stieglitz and the American Avant-Garde*. Nueva York Graphic Society, Boston, 1977.

HOMMA, Masayoshi. *The Aesthetics in Japanese Art: Form and Colour*. Kokuritsu kokusai bijutsukan. Osaka, 1977.

HONOUR, Hugh. *Chinoiserie, the vision of Cathay*. John Murray. London, 1961.

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

HUNTER, Louise H. *Buddhism in Hawaii: Its Impact on a Yankee Community*. University of Hawaii Press. Honolulu, 1971.

HUNTER, Sam. *Willem de Kooning*. Galerie des Arts. París, 1975.

HUYGHE, René/ RUDEL, Jean. *El arte y el mundo moderno* (2 vols.). Planeta. Barcelona, 1972.

INNERARITY, Daniel. *Dialéctica de la modernidad*. Rialp. Madrid, 1990.

INNERARITY, Daniel. *Hegel y el romanticismo*. Tecnos. Madrid, 1993.

IRIYE, Akira. *Mutual Images: Essays in American-Japanese Relations*. Harvard University Press. Cambridge, Mass. 1975.

IRIYE, Akira (ed.). *American-East Asian Cultural relations: proceedings from the Henry Luce Foundation seminar, 1977-1982*. University of Chicago. Center for Far Eastern Studies. Chicago, 1984.

ISAY, Raymond. *Panorama des Expositions Universelles*. Gallimard. París. 1937.

IVES, Colta Feller. *The Great Wave: the influence of Japanese woodcuts on French prints*. Metropolitan Museum of Art. Nueva York, 1974.

IYER, Raghavan (ed.). *The Glass Curtain between Asia and Europe*. Oxford University Press. London, Nueva York & Toronto, 1965.

JANIS, Sidney. *Abstract and Surrealist art in America*. Reynal & Hitchcock. Nueva York, 1944.

JANSEN, Marius B. (ed.). *Changing Japanese Attitudes toward Modernization*. Princeton University Press. Princeton, N.J. 1965.

Japan Society. *Japanese Art Exhibition with catalogue in the United States of America, 1893-1981*. Japan Society. Nueva York, 1981.

Japanese National Commission for Unesco. *Collection of the papers presented at the international symposium on the History of Eastern and Western Cultural contact*. Tokyo - Kyoto, 1957. Unesco. Tokyo. 1959.

JARVES, James Jackson. *A glimpse at the art of Japan*. Hurd & Houghton. Nueva York, 1875.

JARVES, James Jackson. *Art thoughts: the experiences and observations of an American amateur in Europe*. Hurd & Houghton. The Art experience in late nineteenth-ce. Nueva York, 1869. (ed. facsimil a cargo de H. Barbara Weinberg, 1976).

JEWELL, Edward A. *Have we an American Art?*. Longman. Nueva York. 1939.

Jewish Museum, The. *Philip Guston, Recent Paintings and Drawings*. The Jewish Museum. Nueva York, 1966.

JIMENEZ, José. *El ángel caído*. Anagrama. Barcelona, 1982.

JOHNSON, Arthur Warren. *Arthur Wesley Dow, Artist-Teacher-Historian*. Ipswich Historical Society. Ipswich, Mass., 1934.

JOHNSON, Paul. *Tiempos Modernos. La historia del siglo XX desde 1917 hasta la década de los ochenta*. Javier Vergara. Buenos Aires. 1988.

JOSEPHSON, Matthew. *Life among the surrealist*. Holt, Rinehart & Winston. Nueva York. 1962.

JUAN, Marcela de. *Antología de la poesía china del XXII a.C. a las canciones de la revolución cultural*. Alianza. Madrid, 1973.

JUNG, Carl G. *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Paidós. Barcelona, 1988.

JUNG, Carl G. *The Integration of the Personality*. Londres, 1940.

JUNG, Carl G. *Modern Man in Search of a Soul*. Londres, 1933.

JUNG, Carl G. *Psicología y Alquimia*. Plaza y Janés. Barcelona, 1989.

JUNG, Carl G. *Psicología y Religión*. Paidós. Barcelona, 1987.

JUNG, Carl G. *Símbolos de Transformación*. Paidós. Barcelona, 1982.

KAHN, J.J. (ed.). *El concepto de cultura*. Anagrama. Barcelona. 1975.

KAKUZO, Okakura. *Ideals of the East*. Nueva York. 1904.

KAKUZO, Okakura. *El Libro del té*. Edicomunicación. Barcelona, 1992.

KANDINSKY, Wassily. *De lo espiritual en el arte*. Labor/Punto Omega. Barcelona. 1988.

KANDINSKY, Wassily y MARC, Franz (eds.) *Der Blaue Reiter*. Paidós. Barcelona, 1989.

KASS, Ray. *Morris Cole Graves: Vision of the Inner Eye*. Braziller. Nueva York. 1983.

KAUFMANN, E. y RAEBURN, B. *Frank Lloyd Wright, writings and buildings*. Nueva York, 1974.

KEENE, Donald. *Meeting with Japan*. Gakuseisha. Tokyo. 1979.

KENNEDY, Alan. *Costumes japonais*. Adam Biro. París. 1991.

KINGSLEY, April. *Adolph Gottlieb: Works on paper*. The Art Museum Association of America. San Francisco, Cal. 1985.

KITAURA, Yasunari. *Historia del arte de China*. Cátedra. Madrid. 1991.

KLEE, Paul. *Teoría del arte moderno*. Calden. Buenos Aires. 1976.

KRAUSS, Rosalind. *The Originality of the Avantgarde and other Modernist Myths*. M.I.T. Cambridge, 1986.

KUH, Katherine. *The Artists' Voice*. Harper & Row. Nueva York, 1962

KUYAMA, Yasushi, KOBAYASHI, Nobuo. *Modernization and Tradition in Japan*. International Institute for Japan Studie. Nishinomiya. 1969.

Kunstmuseum Dusseldorf. *Dada in Japan: Japanische avantgarde 1920-1970: eine fotodokumentation*. Kunstmuseum Dusseldorf. Dusseldorf. 1983.

LAFARGE, John. *An artist's letters from Japan*. Kennedy Graphics. Nueva York. 1970.

LAFARGE, John. "An Essay on Japanese Art" en Raphael Pumpelly, *Across America and Asia*. Leybold & Holt. Nueva York. 1870.

LAFARGE, John. *Considerations on Painting: Lectures given in the year 1893 at the Metropolitan Museum of Art*, Kennedy Galleries, Nueva York, 1969 (1ª ed. en 1895).

LANCASTER, Clay. *The Japanese influence in America*. Walton H. Rawls. Nueva York. 1963.

LANDAU, Ellen G. *Jackson Pollock*. Harry N. Abrams. Nueva York. 1989.

LANE, John R., LARSEN, Susan C. *Abstract Painting and Sculpture in America, 1927-1944*. Carnegie Institute/ Harry N. Abrams. Pittsburg & Nueva York. 1983.

LANE, Richard. *Maestros de la Estampa Japonesa*. Plaza y Janés/Herrero. Mexico. 1962.

LANE, Richard. *L'Estampe Japonaise*. Office du livre. Friburgo. 1979.

LAUDE, Jean. *Peinture pure et/ou avant-garde: les orientalismes, 1860-1960*. Texto multicopiado de un seminario de la Universidad de París I. París. 1975.

LETI, Giuseppe. *Henri Cernuschi, sa vie, son oeuvre*. Presses Universitaires de France. París. 1936.

LEVEQUE, Carlos. *El espiritualismo en el arte*. Daniel Jorro. Madrid. 1903.

LEVIN, Gail. *Synchromism and American Color Abstraction, 1910-1925*. Braziller. Nueva York. 1978.

LEVINE, Gary et al. *La Femme: The Influence of Whistler and Japanese Print Masters on American Art. 1880-1917*. Grand Central Galleries. Nueva York, 1983.

LIPPARD, Lucy R. *Ad Reinhardt*. Harry N. Abrams. Nueva York, 1981.

LIPSEY, Roger. *Coomaraswamy. His life and Work* (3 vols.). Princeton University Press. Princeton, 1977.

LIPSEY, Roger. *An art of our own. The spiritual in the twentieth century art*. Shambhala. Boston/Shafesbury. 1989.

LOMAX, James y ORMON, Richard. *John Singer Sargent and the Edwardian Age*. Leeds Art Gallery / National Art Gallery. Londres, 1979.

LOOS, Adolf. *Dicho en el vacío. 1897-1900*. Colegio Oficial de A. y A.T. de Alicante. Alicante, 1984.

LYNES, Russell. *Good Old Modern: An Intimate Portrait of the Museum of Modern Art*. Atheneum. Nueva York. 1973.

MACCOLL, D.S. *Life, Work and setting of Phillip Wilson Steer*. Londres, 1945.

MACKIE, Alwynne. *Art/Talk. Theory and practice in Abstract Expressionism*. Columbia University Press. Nueva York. 1989.

MADSEN, Tsudi. *The Sources of Art Nouveau*. H. Aschehoug. Oslo, 1956.

MAILLARD, Chantal. *El crimen perfecto. Aproximación a la estética india*. Tecnos. Madrid, 1993.

MAILLARD, André. *The voices of Silence*. Nueva York. 1953 (Original en francés en N.R.F., George Lang, París, 1953; trad. esp. Emecé, 1956).

MARCH, Benjamin. *China and Japan in our Museums*. University of Chicago Press. Chicago, 1929.

MARCHAN FIZ, Simón. *La estética de la cultura moderna. De la ilustración a la crisis del estructuralismo*. Gustavo Gili. Barcelona. 1982.

MARIN, John. *The Selected Writings of John Marin* (ed. Dorothy Norman). Pelligrini & Cudahy. Nueva York, 1949.

MATHIEU, Georges. *De la revolte à la renaissance; au-delà du tachisme*. Gallimard. París. 1972.

MATISSE, Henry. *Sobre Arte*. Ediciones de Bolsillo. Barcelona. 1978.

McCONKEY, Kenneth. *British Impressionism*. Phaidon. Oxford, 1989.

MCDONALD, William F. *Federal Relief Administration and the Arts*. Ohio State University Press. Columbus. 1969.

MCSHINE, Kynaston (ed.) *Joseph Cornell*. Museum of Modern Art-Prestel. Nueva York, 1990.

MECKELBURG, Virginia M. *The Patricia and Phillip Frost Collection. American Abstraction 1930-1945*. National Museum of American Art. Washington, 1989.

MEECH, Julia y WEISBERG, Gabriel P. *Japonisme comes to America. The Japanese impact on the Graphic Arts 1876-1925*. Abrams, Nueva York, 1990.

MERRILL, Linda. *A pot of paint: Aesthetics on trial in Whistler v. Ruskin*. Smithsonian Institution Press. Washington y Londres, 1992.

MERTON, Thomas. *Zen and the Birds of Appetite*. Nueva York, 1968.

MERTON, Thomas. *The Seven Story Mountain*. Nueva York, 1948.

MESSINGER, Lisa Mintz. *Georgia O'Keeffe*. Thames and Hudson and Metropolitan Museum of Art. Nueva York, 1989.

MICHAUX, Henry. *Un barbaro en Asia*. Hispamerica Ediciones/ Ediciones Orbis. Biblioteca personal. Barcelona. 1987.

MICHEL, Mario de. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Alianza Editorial. Alianza Forma. Madrid. 1985.

MILLER, Perry. *The Life of the Mind in America. From the Revolution to the Civil War*. Hartcour & Brace. Nueva York, 1965.

MILLER, Stuart Creighton. *The Unwellcome Immigrant: the American*

Image of the Chinese, 1785-1882. University of California Press. Berkeley / Los Angeles, 1969.

MILLS, Sally. *Japanese Influences in American Art 1853-1900.* Sterling & Francine Clark Art Institution. Williamstown, Mass. 1981.

MINER, Earl J. *The Japanese Tradition in British and American Literature.* Princeton University Press. Princeton, 1958.

MIRO D'AJETA, Estor Carla. *Giappone avanguardia del futuro.* Electa. Milán. 1985.

MITSUKUNI, Yoshida et al. *The Hybrid culture. What happened when East and West met.* Mazda. Hiroshima. 1984.

MONDRIAN, Piet. *Realidad natural y realidad abstracta.* Ediciones de Bolsillo. Barcelona. 1973.

MONOD-HERZEN, E. *Science et esthétique. Principes de morphologie générale.* Gauthiers-Villars. París. 1927.

MONTE, James y GLUSKER, Anne *The transcendental Painting Group, New Mexico, 1938-1941.* Albuquerque Museum. Nuevo México, 1982.

MORRA, Umberto. *Del arte y la vida: coloquios con Berenson.* F.C.E. México, 1981.

MOURE, Gloria. *Marcel Duchamp.* Polígrafa. Barcelona, 1988.

MOUSNIER, Maurice, LABROUSSE, Ernest. *El siglo XVIII, t.V de la Historia General de las civilizaciones.* Destino, Barcelona, 1967.

MOTHERWELL, Robert y REINHARDT, Ad (eds.) *Modern Artists in America.* W. Schultz. Nueva York. 1951.

MOTHERWELL, Robert (ed.), *The Dada Painters and Poets.* Wittenborn, Schultz. Nueva York, 1951.

MOTZ, Marilyn Ferris y BROWNE, Pat (eds.) *Making the American Home: Middle-class Women and Domestic Material Culture, 1840-1940.* Bowling Green University Popular Press. Bowling Green, Ohio, 1988.

MUMFORD, Lewis. *American Taste.* The Westgate Press. San Francisco, 1929.

MUSTENBERG, Hugo. *Zen and Oriental Art.* Charles E. Tuttle, Co. Rutland (Ver.)/Tokio. 1965.

Musée des Augustins. *L'Estampe Japonaise et les peintres d'Occident.* Musée des Augustins. Toulouse. 1960.

Museo del Prado. *Arte Namban. Influencia española y portuguesa en el arte japonés. Siglos XVI y XVII.* Patronato Nacional de Museos. Madrid, 1981.

Museum of Modern Art, John Marin, Museum of Modern Art y Arno Press, Nueva York, 1966.

Museum of Modern Art. *The Museum of Modern Art. A History and Collection.* Museum of Modern Art. Nueva York. 1984.

NAKAMURA, Hajime. *Ways of Thinking of Eastern Peoples.* East-West Center Press. Honolulu, Hawai. 1964.

National Museum of Modern Art. *Japanese artists, a contrast after*

sojourning in Europe or America. National Museum of Modern Art. Tokio. 1964.

National Museum of Modern Art. *Japanese artists who studied in USA and the american scene*. National Museum of Modern Art. Tokio. 1982.

NEEDHAM, Joseph. *La Gran titulación. Ciencia y Sociedad en Oriente y Occidente*. Alianza. Madrid, 1977.

NEEDHAM, Joseph. *Grandeza y miseria de la tradición científica china*. Anagrama. Barcelona, 1977.

NEU, Till. *Von der Gestaltungslehre zu den Grundlagen des Gestaltung*. Ravenburgo, 1978.

NEWMAN, Sasha M. *Arthur Dove and Duncan Phillips: Artist and Patron*. Phillips Collection/Braziller. Nueva York. 1981.

NISBET, Robert. *History of the idea of progress*. Basic Books, Inc. Nueva York. 1980. (trad. en Gedisa, Barcelona, 1980)

NOEL, Bernard. *Marseille - Nueva York, 1940-1945*. André Dimanche, editeur. Marseille. 1985.

NOGUCHI, Isamu. *A Sculptor's World*. Harper & Row. Nueva York. 1968.

NORMAN, Dorothy. *Alfred Stieglitz: An American Seer*. Aperture Books. Nueva York. 1982.

NORMAN, Dorothy. *The Hero: Myth/ Image/ Symbol*. Nueva York, 1969.

NORTHROP, Filmer S.C. *The Meeting of East and West*. The Macmillan Co. Nueva York. 1946.

Nouvelle Revue Française. *André Breton et le mouvement surréaliste*. Nouvelle Revue Française. París. 1967.

O'CONNOR, Francis V. *Federal Art Patronage, 1933-1943*. University of Maryland Press. College Park, Md. 1966.

O'CONNOR, Francis V. *Jackson Pollock*. Museum of Modern Art. Nueva York. 1967.

O'CONNOR, Francis V. *Art for the Millions. Essays and Administrators of the WPA Federal Art Project*. Graphic Society. Nueva York. 1973.

O'CONNOR, Francis V., TRAW, Eugene. *Jackson Pollock: a catalogue raisonné of paintings, drawings and other works* (4 vols.). Yale University Press. New Haven. 1979.

O'CONNOR, Francis V. *Jackson Pollock. The Black Pourings, 1951-1953*. Institute of Contemporary Art. Boston, Mass. 1980.

O'DOHERTY, Brian. *American Masters: The voice and the myth in modern Art*. E.P. Dutton, Inc. Nueva York. 1982.

OGAWA, Dennis M. *Kodomo no tame ni: For the Sake of the Children. The Japanese American Experience in Hawaii*. University of Hawaii Press. Honolulu, 1965.

O'KEEFFE, Georgia. *A studio book*. Praeger. Nueva York. 1976.

ONSLOW-FORD, Gordon. *Towards a new subject in paintings*. San Francisco Museum of Art. San Francisco, Cal. 1948.

ONSLOW-FORD, Gordon. *Painting in the instant*. Thames & Hudson. London. 1964.

OMOTO, Keiko y MACOUIN, Francis. *Quand le Japon s'ouvrit au Monde*. Gallimard. París, 1990.

ORTEGA Y GASSET, José. *La deshumanización del arte*. Revista de Occidente, Madrid, 1970.

OSAKI, Shinichiro, MONFERINI, Augusta, COSSU, Marcella. *Giappone all'avanguardia. Il gruppo Gutai negli anni cinquanta*. Electa. Milán. 1990.

PANIKKAR, Kavalam M. *Asia and Western Dominance*. George Allen & Unwin, Londres, 1959. (trad. Buenos Aires, 1966).

PARAMANANDA, Swami. *Emerson and Vedanta*. The Vedanta Centre. Boston, 1918.

PARKES, Henry Bamford. *The American Experience*. Alfred A. Knopf. Nueva York. 1947.

PASSIN, Herbert (ed.). *The United States and Japan*. Prentice Hall, Inc. Englewoods Cliffs, N.J. 1966.

PAZ, Octavio. *El signo y el garabato*. Seix Barral. Biblioteca de bolsillo. Barcelona. 1991.

PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp o el castillo de la pureza*. Seix Barral, Barcelona, 1968. (reed. como *Apariencia Desnuda*, Alianza, Madrid, 1973).

PAZ, Octavio. *Las peras del olmo*. Seix Barral. Barcelona, 1983.

PAZ, Octavio. *Los hijos del limo*. Seix Barral. Barcelona, 1989.

PENNELL, E. R. y J. *The Life of James McNeill Whistler* (2 vols.). Lippincott. Filadelfia, 1908.

PERMANYER, Lluís. *Tàpies i les civilitzacions orientals*. Edhasa. El Mirall. Barcelona. 1983.

PERUCCHI-PETRI, Ursula. *Die Nabis und Japan: Das Frühwerk von Bonnard, Vuillard and Denis*. Prestel. Munich, 1975.

Phillips Collection. *John Graham: Artist and Avatar*. Washington D.C., 1988.

PISARRO, Camille. *Lettres à son fils Lucien*. Albin Michel. París. 1950.

PISCHEL, Gina. *Breve historia del arte chino*. Labor. Barcelona. 1967.

POLCARI, Stephen. *Abstract Expressionism and the Modern Experience*. Cambridge University Press. Nueva York, 1991.

POUZYNA, I.V. *La Chine, L'Italie et les Débuts de la Renaissance*. París. 1935.

PROWN, M., ROSE, B. *La pintura americana. Del periodo colonial a nuestros dias*. Skira. Geneve. 1969.

PUMPELLY, Raphael. *Across America and Asia*. Leypold & Holt. Nueva York. 1870.

RACIONERO, Luis. *Textos de Estética Taoísta*. Alianza. Madrid. 1983.

RACIONERO, Luis. *Oriente y Occidente*. Anagrama. Barcelona, 1993.

RANDALL, Lilian M. C. (ed.) *The Diary of George Lucas*. Princeton University Press. Princeton, 1979.

RAO RAPAYATI, J.P. *Early American Interest in Vedanta. Pre-Emersonian Interest in Vedic Literature and Vedantic Philosophy*, Nueva York, Asia Publishing House, 1973.

RATCLIFF, Carter. *John Singer Sargent*. Artabras. Nueva York, 1990.

READ, Herbert. *Breve historia de la pintura moderna*. Ediciones del Serval. Barcelona. 1984.

RECLUS, Elie. *Les primitifs, études d'ethnologie comparée*. C. Charmerot. París. 1885.

RICHARD, Lionel. *Del Expresionismo al Nazismo. Arte y cultura de Guillermo II hasta la República de Weimar*. Gustavo Gili. Barcelona. 1979.

RICHARDSON, E.P. *Painting in America, the Story of 450 years*. Nueva York, 1956.

RINGBOM, Sixten. *The Sounding Cosmos. A Study in the Spiritualism of Kandinsky and the Genesis of the Abstract Painting*. Acta Academica Aboensis, ser. A, t.38/2. Abo (Finlandia), 1970.

RIVIERE, Jean M. *El arte y la estética del budismo*. Instituto de Investigaciones Estéticas, México. 1958.

ROBERTSON, Bryan. *Jackson Pollock*. Abrams. Nueva York, 1960.

RODMAN, Selden. *Conversation with artists*. Capricorn Books. Nueva York. 1961.

ROSE, Barbara. *American Art since 1900: a critical history*. Praeger. Nueva York. 1968.

ROSE, Barbara. *Readings in American Art since 1900: a documentary survey*. Praeger. Nueva York. 1968.

ROSE, Barbara. *Ad Reinhardt: Black Paintings, 1951-1967*. Marlborough Gallery. Nueva York, 1970.

ROSE, Barbara. *Art-as-Art: Selected Writings of Ad Reinhardt*. Viking Press. Nueva York, 1975.

ROSENBLUM, Robert. *Transformaciones en el arte de finales del siglo XVII*. Taurus. Madrid. 1986.

ROSENBLUM, Robert. *Modern Painting and Romantic Northern Tradition*. Harper & Row. Londres. 1983. (Trad. Alianza, Madrid, 1993).

ROSETTI, William M. *Some Reminiscences* (2 vols.). Nueva York, 1906.

ROTTERS, Eberhard. *Maler im Bauhaus*. Berlín, 1965.

ROTHKO, Mark. *Milton Avery. Commemorative Essay*. Brooklin Institute of Arts & Sciences. Brooklin. 1966.

ROTZLER, Willy (ed.) *Johannes Itten. Werke und Schriften*. Zurich, 1978.

ROWELL, Margit. *La peinture, le geste, l'action*. Edition Klincksieck. París, 1985.

ROWELL, Margit. *Ad Reinhardt and color*. Guggenheim. Nueva York, 1980.

ROWLAND, Benjamin. *Art in East and*

West: an introduction through comparisons. Harvard University Press. Cambridge, Mass. 1954.

ROWLEY, George. *Principios de pintura china*. Alianza editorial. Madrid. 1981.

RUBIN, William. *Dada and Surrealist art*. Harry N. Abrams. Nueva York. 1968.

RUBIN, William. *Dada, surrealism and their heritage*. Museum of Modern Art. Nueva York. 1985.

RUBIN, William (ed.). "Primitivism" in 20th Century Art, Affinity of the Tribal and the Modern. (2 vols.). William Rubin ed. Nueva York. 1972.

RUDLINGER, Arnold. *Japanische Kalligraphie und Westliche Zeichen*. Kunstshale Basel. Basel. 1970.

RUSK, Ralph L. *The Life of Ralph Waldo Emerson*. Scribner's Sons. Nueva York, 1949.

SAARINEN, Aline B. *The Proud Possessors*. Random House. Nueva York, 1958.

SAID, Edward W. *Orientalismo*. Ediciones Libertarias. Madrid. 1990.

SALVETTI, Guido. *Historia de la Música t. 10. El siglo XX*. Turner. Madrid, 1986.

SALMONY, Alfred. *Europe-Ostasien Religiöse Sculpturen*. Postdam, 1922.

SANDLER, Irving. *Abstract Expressionism. The Triumph of American Painting*. Praeger. Nueva York. 1970.

SANSOM, George B. *The Western World and Japan*. The Cresset Press. Londres.

1950.

SAWA, Takaaki. *Art in Japanese Esoteric Buddhism*. Weatherhill/Heibonsha. Nueva York/Tokyo. 1972.

SCHERER, Margaret y DOWNS, Joseph. *The China Trade and its Influences*. Metropolitan Museum of Art. Nueva York, 1941.

SCHLEMMER, Oskar. *The Letters and Diaries of Oskar Schlemmer*. Tut Schlemmer. Middletown, Conn., 1972.

SCHNEIDER, Herbert W. *Religion in 20th century America*. Harvard University Press. Cambridge, Mass. 1952.

SCHWAB, Raymond. *La Renaissance Orientale*. Payot. París. 1950.

SCHWARTZ, Constance. *The Abstract Expressionism and theirs Precursors*. Nassau County Museum of Fine Arts. Nassau County, Nueva York. 1981.

SCHWARTZ, Constance. *The shock of modernism in America: The Eight and artists of the Armory Show*. Nassau County Museum of Fine Art. Nueva York. 1984.

SCHWARTZ, W.L. *The imaginative interpretation of the Far East in modern french literature*. Honore Champion. París. 1927.

SEGALEN, Victor. *Essai sur l'exotisme*. París. 1986. (trad. esp. *Ensayo sobre el exotismo: una estética de lo diverso y textos sobre Gauguin y Oceanía*. F.C.E. México, 1989).

SEITZ, William C. *Mark Tobey*. Museum of Modern Art. Nueva York. 1962.

SELLERS, Coleman. *Charles Wilson Peale, Later Life*. Filadelfia, 1947.

SHAPIRO, David y Cecile (eds.). *Abstract Expressionism. A critical record*. Cambridge University Press. Cambridge, Mass. 1990.

SHAPIRO, Meyer. *El arte moderno*. Alianza Editorial. Madrid, 1988.

SHIBAYAMA, Zenkey. *Las flores no hablan*. Eyras. Madrid. 1989.

SHOEI, Ando. *Zen and American Transcendentalism. An Investigation of One's self*. Hokusei Press. Tokio, 1970.

SHIVELY, Donald (ed.). *Tradition and Modernization in Japanese Culture*. Princeton University Press. Princeton, N.J. 1971.

SIEVERNICH, G., BUDDE, H. *Europa und der Oriente, 800-1900*. Bertlesmann Lexicon, Gütersloh/Munich, 1989.

SILL, Geoffrey M. y TARBELL, Roberta K. (eds.). *Walt Whitman and the Visual Arts*. Rutgers University Press. New Brunswick (N.J.), 1992.

SIMCHES, Seymour O. *Le romantisme et le goût esthétique du XVIII^e siècle*. Presses Universitaires de France. París, 1964.

SMITH, James W., JAMISON, A. Leland (eds.). *Religion in American Life*. Princeton University Press. Princeton. 1961.

Smithsonian Institution. *The Japan Expedition 1852-1855 of Commodore Matthew Calbraith Perry*. Smithsonian

Institution. Washington D.C. 1968.

SOLLIER, André, GYÖRBIRO Zsolt. *Japanese Archery: Zen in Action*. Walker/Weatherhill. Nueva York. 1969.

SPATE, Virginia. *Orphism*. Oxford University Press. Oxford. 1979.

SPENCER, Harold (ed.). *American Art, Readings from the Colonial Era to the Present*. Nueva York, 1980.

SPENCER, Harold, LARKIN, Susan et al. *Connecticut and American Impressionism*, The William Benton Museum of Art, University of Connecticut, Storrs, 1980.

STANGOS, Nikos. *Conceptos de arte moderno*. Alianza Editorial. Madrid, 1982.

STAROVINSKI, Jean. *L'invention de la liberté*. Skira. Ginebra/París, 1964.

STEEGMULLER, Francis. *The two lives of James Jackson Jarves*. Yale University Press. New Haven. 1953.

STEINER, Saul. *Fusang: The Chinese who Built America*. Harper & Row. Nueva York, 1979.

STUCKEY, Charles F. *Monet. A retrospective*. Park Lane. Nueva York. 1986.

SULLIVAN, Michael. *The Meeting of Eastern and Western Art: From the Sixteenth Century to the Present Day*. Nueva York Graphic Society. Greenwich, Conn. 1973.

SULLIVAN, Michael. *The Birth of Landscape Painting in China*. Londres, Berkeley, Los Angeles, 1962.

SULLY, James. *Studies of Childhood*. D.Appleton & co. Nueva York/ London. 1914.

SUZUKI, Daisetsu Teitaro. *Zen and Japanese Culture*. Bollingen Foundation. Nueva York. 1959.

SUZUKI, D. T. *Introducción al Budismo Zen* (con introd. por C.G. Jung). Mensajero. Salamanca, 1979.

SUZUKI, D. T. *Essays in Zen Buddhism* (3 vols.). Londres, 1927.

SUZUKI, D. T. *Mysticism: Christian and Buddhist*. Londres, 1957.

SUZUKI, D. T. *Studies in Zen*. Londres, 1955.

SUZUKI, D. T. *The Zen Doctrine of No Mind*. Londres, 1949.

SWANN, Peter. *La peinture chinoise*, Gallimard, París, 1966.

SWEET, Frederick A. *Sargent, Whistler and Mary Cassat*. The Art Institute of Chicago. Chicago, 1954.

TAGORE, Abanindra Nath. *Arte y anatomía hindúes*. José J. de Olañeta, ediciones de la Tradición Unánime. Barcelona. 1986.

TAPIES, Antoni. *El arte asiático y la nueva cultura*. Banco de Granada. Granada. 1978. (reed. en *La realidad como arte*, Murcia, 1989)

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir en el tiempo*. Rialp. Madrid, 1991.

TATARKIEWICZ, Wladyslaw. *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma,*

creatividad, mimesis, experiencia estética. Tecnos. Madrid, 1990.

TATON, René (dir.). *Historia General de las Ciencias*, t.7. *El siglo XVIII. III. Las ciencias de la naturaleza. Las ciencias fuera de Europa*. Orbis. Barcelona. 1988.

TAYLOR, Hilary. *James McNeill Whistler*. Studio Vista. Londres. 1978.

TERENZIO, Stephanie. *Robert Motherwell and Black*. The William Benton Museum of Art. The University of Connecticut. Storrs, 1980.

TERENZIO, Stephanie. *Milton Avery and the Landscape*. William Benton Museum of Art. University of Connecticut, Storrs, 1976.

THOREAU, Henry David. *The Writings of Henry David Thoreau*. Houghton Mifflin. Boston, 1906.

THOREAU, Henry David. *Walden. Seguido de Del deber de la desobediencia civil*. Parsifal. Figuras. Barcelona. 1989.

TOMKINS, Calvin. *The Bride and the Bachelors: The Heretical Courtship in Modern Art*. Viking Press. Nueva York. 1965.

TOYNBEE, Arnold J. *Estudio de la Historia. Compendio I/IV*. Alianza Editorial. Madrid. 1970.

TSE, Lao. *Tao Te King*. Versión de Richard Wilhelm. Edicomunicación. Barcelona. 1988.

TSUDZUMI, Tsuneyoshi. *El arte japonés*. Gustavo Gili. Barcelona. 1932.

TUCHMAN, Maurice (dir.). *The Spiritual*

in *Art: Abstract Painting 1890-1985*. LACMA/ Abbeville Press. Los Angeles. 1986.

UDALL, Sharon Rohlfsen. *Modernist Painting in New Mexico 1913-1935*. University of New Mexico Press. Alburquerque, 1984.

VAHLEFELD, Hans Wilhelm. *El largo adiós de los Estados Unidos a Europa*. Planeta. Barcelona. 1990.

VAN DOESBURG, Theo. *Principios del Nuevo Arte Plástico y otros escritos*. C.O.A. y A. Técnicos. Murcia. 1985.

VAN GOGH, Vincent. *Correspondance Generale* (3 vols.), Biblos Gallimard, París, 1990.

VAN WYCK BROOKS. *New England: Indian Summer, 1865-1911*. Boston, 1940.

VAN WYCK BROOKS, Fenellosa and his circle. New York, 1962.

VENTURI, Lionello. *Cézanne: son art, son oeuvre*. P. Rosenberg. París, 1936.

VIVEKANANDA, Swami. *Vivekananda: The Yogas and other works*. Rama-Krishna, Vivekananda Center. Nueva York, 1953.

WADDINGTON, C.H. *Behind Appearance*. Edimburgh. 1969.

WALDBERG, Patrick. *Surrealism*. Thames & Hudson. Londres, 1965.

WALDMAN, Diane. *Willem de Kooning*. "Willem de Kooning en East Hampton". Fundación Juan March. Madrid. 1978.

WALDMAN, Diane. *Rothko, 1903-1970*:

A Retrospective. The Solomon R. Guggenheim Museum. Nueva York. 1978.

WALEY, Arthur. *Zen Buddhism and its relation to Art*. Luzac & co. Londres. 1959.

WALKER, John. *Paintings from America*, Penguin Books, Harmondsworth, Middlesex, 1951.

WARNER, Langdon. *Japanese Sculpture of The Tempyo Period*. Nueva York, 1964.

WATTS, Alan W. *The spirit of zen. A way of life, work and art in the Far East*. John Murray. Londres. 1958. (Trad. esp. *El camino del zen*, Edhasa, Barcelona, 1984).

WATTS, Alan. *In My Own Way: An Autobiography 1915-1965*. Vintage. Nueva York, 1973.

WATTS, Alan. *El camino del Zen*. Kairos. Barcelona, 1978.

WAYMAN, Dorothy G. *Edward Sylvester Morse: A Biography*. Harvard University Press. Cambridge (Mass.), 1942.

WEBBER, Lucille B. *Japanese Woodblock Prints: the reciprocal influence between East and West*. Brigham Young University Press. Provo, Utah. 1979.

WEBER, Eugen. *Paths to the present: aspects of European thought from Romanticism to Existentialism*. Dodd, Mead & Co. Nueva York, Toronto. 1964.

WECHSLER, Jeffrey. *Surrealism and American Art 1931-1947*. Rutgers University. New Brunswick, N.J. 1977.

WEISBERG, G.P. et al. *Japonisme*:

Japanese influence on French Art 1845-1910. Cleveland Museum of Art. Cleveland, Oh. 1975.

WEISBERG, G.P. y DIXON, L.S. (eds.) *The Documental Image: Visions in Art History.* Syracuse University Press. Syracuse, 1987.

WEITZENHOFFER, Frances. *The Havemeyers. Impressionism comes to America.* Abrams. Nueva York, 1986.

WELTER, Rush. *The Mind of America, 1820-1860,* Columbia University Press. Nueva York. 1975.

WELLS, Marianne Kaye. *Chinese Temples in California.* R & E Research Associates Reprints. San Francisco, 1971.

WERNER, A. *Max Weber,* Rineholdt, New York, 1975

WHISTLER, James McNeill. *The Gentle Art of Making Enemies.* Londres, 1890.

WHITE, Edward A. *Science and Religion in American Thought: the impact of naturalism.* Stanford University Press. Stanford, Cal. 1952.

WHITE, Henry C. *The Life and Art of Dwight William Tryon.* Riverside Press. Cambridge (Mass.), 1930.

WHITFORD, Frank. *Japanese Prints and Western Painters.* Macmillan. Nueva York. 1977.

WHITMAN, Walt. *Hojas de Hierba.* Novaro. Barcelona, 1978.

WICHMANN, Siegfried. *Giapponismo. Oriente-Europa: Contatti nell'arte del XIX e XX secolo.* Grupo editoriale Fabbri,

Bompiani, Sonzogno, Etas S.P.A. Milán. 1989.

WICHMANN, Siegfried (dir.). *World Cultures and Modern Art. Catalogue of the encounter of the nineteenth and Twentieth centuries European Art and Music with Asia, Africa, Oceania and Afro and Indo-America.* Bruckman. Munich. 1972.

WICK, Rainer. *Pedagogía de la Bauhaus.* Alianza. Madrid, 1986.

WILDE, Oscar. *El crítico como artista. Ensayos.* Espasa Calpe. Austral nº 629. Madrid. 1968.

WILHELM, Richard (trad.) *I Ching o Libro de las Mutaciones.* Edhasa. Barcelona, 1990.

WILHELM, Richard y JUNG, Carl G. *El Secreto de la Flor de Oro.* Paidós. Barcelona, 1982.

WILMERDING, John, et al., *American Light, The Luminist Movement, 1850-1875,* National Gallery of Art, Washington D.C., 1980.

WILSON, Robert A. y HOSOKAWA, Bill. *East to America. A History of the Japanese in the United States.* William Morrow & Co., Inc. Nueva York. 1980.

WILLETS, William. *Foundations of Chinese Art from Neolithic pottery to modern architecture.* Thames & Hudson. Londres. 1965.

WISH, Harvey. *Society and thought in America.* Longmans Green. Nueva York. 1950.

WOLFE, Tom. *La Palabra Pintada.* Anagrama. Barcelona. 1989.

WON, Ko. *Buddhist Elements in Dada: A comparison of Tristan Tzara, Takahashi Shinkichi and their fellow poets*. Nueva York University Press. Nueva York. 1977.

WOODEN, Howard E. *The Neglected Generation of American Realist Painters: 1930-1948*. Wichita Art Museum. Wichita. 1981.

WORRINGER, Wilhelm. *Abstracción y naturaleza*. Fondo de Cultura Económica. Breviarios. México. 1983.

WRIGHT, A. Brooks. *Interpreter of Buddhism to the West: Sir Edwin Arnold*. Bookman Association. Nueva York, 1957.

WRIGHT, F.S. *Morris Graves*. Berkeley, Los Angeles, 1956.

WRIGHT, Arthur (ed.). *The Confucian Persuasion*. Stanford University Press. Stanford, Cal. 1966.

YAMADA, Chisaburo. *Japon et l'Occident*. Office du livre. París. 1976.

YAMADA, Chisaburoh F. *Mutual influences between Japanese and Western Arts*. National Museum of Modern Art. Tokio. 1968.

YAMADA, Chisaburoh F. (dir.). *Dialogue in Art. Japan and the West*. Kodansha International. Tokio, Nueva York, San Francisco. 1976.

YAMADA, Chisaburoh F. (dir.). *Japonisme in Art. An international symposium*. Kodansha International. Tokio. 1979.

YAO, Min-chih. *The influence of Chinese and Japanese Calligraphy on Mark Tobey (1890-1976)*. Chinese Materials Center.

Asian Library Series no. 23. n.l.(¿Pekin?). 1983.

ZEVI, Adachiara. *Kline*. Electa. Milán. 1987.

ZIGROSSER, Carl. *The Artist in America*. Knopf. Nueva York. 1942.

II - ARTICULOS DE REVISTAS

Anónimo. "Albert Pynckam Ryder". *Vogue*, nº156, 15 agosto 1970, p.96.

Anónimo. "European Artists in America surveyed". *Art Digest*, vol.19, 15 marzo 1945. p.6.

Anónimo. "The American Share in Opening up Japan". *Spectator*, 1 de febrero 1896.

ABEL, Lionel. "The surrealist in New York". *Commentary*, octubre 1981, pp. 44-54.

ADAMS, Henry. "John La Farge's Discovery of Japanese Art: A new perspective on the origins of japonisme". *The Art Bulletin*, Chicago, septiembre, 1985, pp.449-485.

ALLOWAY, Lawrence. "The Biomorphics forties". *Artforum*, vol.4, septiembre, 1965, pp.18-22.

ALLOWAY, Lawrence. "The american sublime". *Living Arts*, nº2, 1963, pp. 11-22.

ALVAREZ-TALADRIZ, J.L. "La pintura japonesa vista por un europeo a principios del siglo XVII". *Cuenta y razón*, 1953, pp. 32-43.

AMAYA, Mario. "Paul Jenkins". *Interview*, vol.IX, 9.IX.1979, pp.54-58.

Art News. "Jackson Pollock: an artist's symposium". (2 entregas) *Art News* abril y mayo, 1967. (Declaraciones de B.Newman, E.de Kooning, R.Motherwell, P.Pavia, J.Brooks, A.Gottlieb, L.Rivers,

A.Katz, A.Held, A.Kaprow, C.Oldenburg, K.Noland, D.Lee, A.Brunelle, J.Freilicher, J.Mitchell, D.Novros, G.Segal).

ASHTON, Dore. "Jackson Pollock's arabesque". *Arts Magazine*, marzo, 1979, pp.142-143.

ASHTON, Dore. "Art". *Art and Architecture*, diciembre, 1960, p.4.

ASHTON, Dore "Metasurrealisme dans l'art americain". *Opus International*, nº19-20, octubre, 1970, pp. 56-58.

ASLIN, E. "E.W. Godwin and the japanese taste". *Apollo*, vol. 76, diciembre, 1962, pp. 779-785.

BLANC, Peter. "The artist and the Atom". *Magazine of Art*, Abril, 1951, pp. 145-152.

BONA, Joseph di. "The swami and the dragon: a synthesis of indian and chinese thought in Sung paintings". *Art Journal*, vol.28, nº3, 1969, pp. 280-285.

BONET, Juan Manuel. "Paseos con Alfred Stieglitz. Nueva York Moderno". *El Europeo*, nº8, enero, 1989, pp.44-51.

BOULLION, Jean Paul "A gauche note sur la Société du Jing-Lar et sa signification". *Gazette des Beaux Arts VIé per.*, vol.41, marzo, 1978, pp. 107-118.

BRANDIMARTE, Adelyne "Japanese Novelty Store". *Winthertur Portfolio*, vol.26, nº1, 1991, pp.1-25.

BURTY, Philippe. "Fine Art - Japonism". *The Academy*, n°8, 7 agosto, 1875, pp.150-151.

BURY, Shirley. "The Silver designs of Dr. Christopher Dresser". *Apollo*, diciembre, 1962, pp.766-770.

CALAS, Nicolas. "The challenge of surrealism". *Artforum*, vol.17, n°5, enero, 1979, pp.24-29.

CARMEAN, E.A. Jr. "David Smith". *Facetas*, n°62, 1983, pp.13-22.

CASO, Jacques de. "Hokusai Rue Jacob". *Burlington Magazine*, septiembre, 1969, pp.652-653.

CAVALIERE, Barbara. "Theodoros Stamos in Perspective". *Arts*, diciembre, 1977, pp.110-115.

COHEN, George Michael. "The bird paintings of Morris Graves". *College Art Journal*, vol.18, otoño, 1958, pp. 3-19.

COHN, Sherrie. "Arthur Dove and Theosophy". *Arts*, septiembre, 1983, pp.86-91.

COOMARASWAMY, Ananda K. "A Gift from Alfred Stieglitz". *Bulletin of the Museum of Fine Arts*, Boston, vol.XXII, 1924.

COURTOIS, Michel. "De la calligraphie orientale à l'art abstrait". *Arts* (París), n°562, 4-10 de abril 1956, pp. 12.

CHESNEAU, Ernest. "Le Japon à Paris". *Gazette des Beaux Arts*, 1878.

DANE, Marie Claire. "Mark Rothko, une experience mystique". *Jardin des Arts*, n°209, abril, 1972, pp. 9-10.

DANES, Gibson. "William Morris Hunt and his Newport Circle". *Magazine of Art*, vol.43, 1950, pp.144-151.

DOMINGUEZ PERELA, Enrique. "La imagen no representativa entre Oriente y Occidente". *Arte, Individuo y Sociedad*, Universidad Complutense, Fac. BB.AA., n°2, 1989, pp.31-39.

DOUGLAS, Charlotte. "Suprematism: The Sensible Dimension". *Russian Review*, n°34, julio, 1975, pp. 266-281.

DURAND, Asher B. "Letters". *The Crayon*, vol.I, 1855, p.275.

EIDELBERG, Martin. "Bracquemond, Delâtre and the discovery of japanese prints". *Burlington Magazine*, vol. 123, abril 1981, pp. 221-226.

ELDERFIELD, John. "Mondrian, Newman, Noland: Two Notes on Changes of Style". *Artforum*, vol.10, diciembre, 1971, pp. 48-53.

EPSTEIN, H. "Meyer Shapiro: a passion to know and to make know". *Art News*, mayo, 1983, pp. 61-62.

FENOLLOSA, Ernest F. "The significance of Oriental Art". *The Knight Errant*, vol.I, 1892, pp.65 y ss.

FENOLLOSA, Ernest F. "The Place in History of Mr. Whistler Art". *The Lotos*, 1903, p.16.

FENOLLOSA, Ernest F. "The Nature of Fine Art". *The Lotos*, Marzo, 1896, pp. 673 y ss.

FINN, Dallas. "Japan at the U.S. Centennial". *Orientations*, vol.7, noviembre, 1976, pp.49-56.

FLANNER, Janet. "Tobey, mystique errant". *L'Oeil*, nº6, 15 de junio 1955, pp. 26-31.

FOCILLON, Henri "L'estampe japonaise et la peinture en Occident dans la seconde moitié du XIX^e siècle". Comunicación presentada al *Congrès d'Histoire de l'Art*, 26 de septiembre al 5 de octubre 1921.

FORT, Ilene Susan. "John Marin". *Arts Magazine*, vol.56, n.4, diciembre, 1981, p.4.

FOSTER, Kathleen A. "The still life painting of John La Farge". *American Art Journal*, vol.XI, julio, 1979, pp. 4-37.

FRIEDMAN, B.H. "The irascibles a split second in Art History". *Arts Magazine*, vol.53, septiembre, 1978, pp. 96-102.

FRIED, Michael. "Jackson Pollock". *Artforum*, vol.4, nº1, septiembre, 1965, pp.14-17.

FROMAN, Wayne J. "Action Painting and the World-as-Picture". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol.XLVI, 4, verano 1988, pp.469-475.

FULLER, Sue. "The art of calligraphy". *Arts Digest*, vol.29, nº19, agosto, 1955, pp. 8-11.

FULLER, Mary. "Was There a San Francisco School?". *Artforum*, vol.10, 1972, pp.46-53.

GERDTS, William H. "The square format and protomodernism in American painting". *Arts* vol.50, nº10, junio, 1976, pp.70-75.

GLASER, David J. "Transcendence in the vision of Barnett Newman". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol.XL, nº4, verano, 1982.

GOLDSTEIN, Carl. "John Graham during the 1920's: his introduction to modernism". *Arts Magazine*, vol.51, n.7, marzo, 1977, pp.98-99.

GOLDWATER, Robert. "Franz Kline: Darkness Visible". *Art News*, marzo, 1967, pp. 39 y ss.

GONSE, Louis. "L'art japonais et son influence sur le goût européen". *Revue des Arts Décoratifs*, abril, 1898, pp. 97-116.

GREENGARD, Stephen N. (ed.). "Ten crucial years: the development of U.S. Government sponsored artists Programs 1933-1943. A panel discussion by six WPA artists". *The Journal of Decorative and Propaganda Arts (DAPA)*, Primavera, 1986, pp. 40-61.

HAYWARD, Mary Ellen. "The influence of the classical oriental tradition on american painting". *Winterthur Portfolio*, vol.14, nº2, verano, 1979, pp.107-142.

HELLER, Ben. "The roots of Abstract Expressionism". *Art in America*, vol.49, nº4, abril 1961, pp.40-49.

HESS, Thomas B. "The Modern Museum's Fifteen: Where U.S. extremes meet". *Art News*, vol.51, abril, 1952, p. 19.

HILLIER, Jack. "The western taste for japanese prints". *Storia dell'Arte*, vol.27, 1976, pp.113-120.

HOBBS, Robert C. "Early Abstract Expressionism and Surrealism". *Art Journal*, invierno, 1985, pp.299-302.

HUNTER, Sam. "De Kooning, je dessine les yeux fermés". *Galerie Jardin des Arts*, noviembre, 1975, pp.69.

IMIMACHI, Tomonobu. "El arte occidental desde la perspectiva de la estética oriental". *Creación*, n°8, mayo, 1993, pp.14-18.

JARVES, James Jackson. "Japanese Art". *The Art Journal*, n°8, 1 junio, 1869, p.182-3.

JARVES, James Jackson. "A Genuine Artistic Race". *The Art Journal*, n° 33, 1 marzo, 1871, pp. 98-9.

JOHNS, Elizabeth. "Albert Pynckam Ryder: Some thoughts on his Subject Matter". *Arts*, vol.54, noviembre, 1979, pp.164-171.

JOUFFROY, Alain. "Quel es le critère de la surrealité? Le modèle intérieur". *XXé siècle*, n°42, junio, 1974.

KAPROW, Allan. "The legacy of Jackson Pollock". *Art News*, octubre, 1958, pp. 24-26.

KOCHNITZKY, Leon. "European artists in America". *View*, Serie V, n°2, mayo, 1945. pp.31-32.

KOONING, Elaine de. "Franz Kline: Painter of his own Life". *Art News*, noviembre, 1962.

KOZLOFF, Max. "An interview with Friedel Dzubas". *Artforum*, vol.4, septiembre, 1965, pp.49-52.

KOZLOFF, Max. "The problem of color-light in Rothko". *Artforum*, vol.4, n°1, septiembre, 1965, pp.39-44.

KOZLOFF, Max. "An interview with Robert Motherwell". *Artforum*, vol.4, n°1, septiembre 1965, pp. 33-37.

KOZLOFF, Max. "An interview with Matta". *Artforum*, vol.4, n°1, septiembre, 1965, pp.24-26.

KOZLOFF, Max. "The Critical Reception of Abstract Expressionism". *Arts Magazine*, diciembre, 1965, pp.27-33.

KRAUS, Rosalind. "Jackson Pollock's Drawings". *Artforum*, vol.10, enero, 1971, pp.58-61.

KUSPIT, Donald B. "To interpret or not to interpret Jackson Pollock". *Arts Magazine*, Marzo 1979, pp.125-127.

LADER, Melvin. "Graham, Gorky, De Kooning an the 'Ingres revival' in America". *Arts Magazine* vol.52, marzo, 1978, pp. 94-99.

LAFFAN, William M. "The Tile Club at work". *Scribner's Magazine*, vol.17, n°33, 1979, p.401.

LANCASTER, Clay. "Synthesis. The artistic theory of Fenollosa and Dow". *Art Journal*, vol.28, primavera, 1969, pp. 286-287.

LANGHORNE, Elisabeth L. "Jackson Pollock's the Moon Woman cuts the circle". *Arts Magazine*, Marzo, 1979, pp.128-137.

LEIDER, Philip. "The New York School in Los Angeles". *Artforum*, vol.4, septiembre, 1965, pp.3-13.

LEVEL, Robert. "Surrealisme années américaines". *Opus International*, n°19-20, octobre, 1970, pp. 44-52.

LEVEQUE, Jean Jacques. "Le surrealisme a porté le combat aux U.S.A.". *Galerie des Arts*, n°49, décembre-enero, 1968, p. 9.

LEVIN, Gail. "Thomas Hart Benton, Synchromism, and abstract art". *Arts Magazine*, vol.56, n.4, diciembre, 1981, p.144-148.

LEVINE, Edward M. "Abstract Expressionism: the mystical experience". *Art Journal*, otoño, 1971, pp.22-25.

LOKKE, Kari Elise. "The role of Sublimity in the Development of Modernist Aesthetics". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol.XL, n°4, verano, 1982, pp.421-429.

LOVE, Joseph, KONDO, Jo. "What's natural?". *Artforum*, vol.23, abril 1985, pp. 70-72.

LYOTARD, Jean François. "The Sublime and the Avant-garde". *Artforum*, vol.24, 1984, pp.36-43.

MACDONALD-WRIGHT, Stanton. "A propos de 'L'école du Pacifique'". *Art Actuel International*, n°9, 1959.

MARTIN, Marianne W. "Some Americans Contributions to Early Twentieth Century Abstraction". *Arts*, vol.54, n°10, junio, 1980, pp.158-165.

MARX, Roger. "Sur le role et l'influence des Arts de l'Extreme Orient et de Japon". *Le Japon Artistique*, vol.III, n°36, 1891, pp. 141-148.

MASHECK, J. "Five unpublished letters from Ad Reinhardt to Thomas Merton and two in Return". *Artforum*, diciembre, 1978, pp.26-27.

MASSON, André "Une peinture de l'essentiel". *Quadrup*, n°1, mayo 1956, pp. 37-42.

MCDONELL, Patricia "'Dictated by Life': Spirituality in the Art of Marsden Hartley and Wassily Kandinsky, 1910-1915". *Archives of American Art Journal*, vol.29, n°1-2, 1989, pp.27-34.

McCAUGHEY, Patrick. "Clyfford Still and the gothic imagination". *Artforum*, abril, 1970, pp. 71-75.

McEVILLEY, Thomas. "The common air". *Artforum*, vol.24, verano, 1986, pp. 106-115.

McMULLEN, Roy. "L'école de New York: des concurrents dangereux". *Connaissance des Arts*, n°115, septiembre, 1961, pp. 30-37.

MEECH-PEKARIK, Julia. "Early Collectors of Japanese Prints and the Metropolitan Museum of Art". *Metropolitan Museum Journal*, n°17, 1984, pp.96 y ss.

MELQUIST, Jerome. "Un nouveau point de rencontre entre l'Occident et l'Orient: calligraphies chinoises et japonaises". *Prisme des Arts*, n°6, noviembre, 1956, pp.30-32.

MORSE, Edward. "Notes on Hokusai. The founder of the Modern Japanese School of Drawing". *The American Art Review*, 1880, pp.145-148.

MOTHERWELL, Robert. "The modern Painter's world". *DYN*, vol.I, n°6, 1944, pp. 9-13.

NEWMAN, Barnett. "The sublime is now". *Tiger's Eye*, diciembre, 1948, pp.51-53.

O'HARA, Frank. "Franz Kline Talking". *Evergreen Review*, otoño, 1958, pp.58-68.

OMOTO, Keiko. "Emile Guimet et le Japon". *L'Oeil*, n°448, enero/febrero, 1993, pp.20-25.

PASSERON, Roger. "Conversations avec André Masson". *L'Oeil*, n°426-427, enero-febrero, 1991, pp. 72-77.

PAZ, Octavio. "Poemas mudos y objetos parlantes". *ABC*, 25 abril 1991, p. 29.

PERKINS, Constance. "Fact or Fiction? The legacy of Oriental Art". *Art in America*, vol.53, n°1, 1965, pp. 42-47.

PETERNOLLI, G. "La fortuna critica di Hokusai in Francia nel 19 secolo". *Paragone*, n°315, 1976, pp. 48-72.

PIZZORUSSO, C. "Japonisme". *Paragone*, n°315, 1976, pp. 73-77.

PLEYNET, Marcelyn. "La peinture et le surrealisme et la peinture". *Art International*, vol.17, n°2, febrero, 1973, pp. 51-57.

POLCARI, Stephen. "The intellectual roots of Abstract Expressionism: Mark Rothko". *Arts Magazine*, septiembre, 1979, pp. 124 y ss.

POLCARI, Stephen. "The intellectual roots of Abstract Expressionism: Clyfford Still". *Art International*, mayo-junio, 1982, pp.18-34.

POTTIER, Edmond. "Grèce et Japon". *Gazette des Beaux Arts* IIIé per., n°4, agosto 1890, pp. 105-132.

QUINBY, Ian M.G. "Oriental influence on American Decorative Arts". *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol.35, n°4, diciembre, 1976, pp. 300-308.

RACIONERO, Luis. "Hacia el nuevo orden". *ABC*, 4.XII.1992, p.3.

RACIONERO, Luis. "Prólogo". *El Paseante*, n°20-22, 1993, pp.6-13.

RAGON, Michel. "Mark Rothko, un américain tourné vers l'Orient". *La Galerie des Arts*, n°3, enero, 1963, pp. 10-11.

REINHARDT, Ad. "Art vs. History". *Art News*, vol.64, enero, 1966, p. 19 (reseña del libro de George Kubler, *The Shape of time*.)

REINHARDT, Ad. "Cycles through the chinese landscape". *Art News*, vol.53, diciembre, 1954, pp. 24-27.

REINHARDT, Ad. "Timeless in Asia". *Art News*, vol.58, enero, 1960, pp. 32-35.

RICCIOTI, D. "The revolution in urban transport: Max Weber and Italian Futurism". *The American Art Journal*, vol.XVI, n°1, invierno, 1984.

RICH, Daniel Catton. "Notes on Sharaku's influence on modern painting". *Chicago Art Institute Bulletin*, vol.29, enero, 1935, pp.5-6.

ROGER RIVIERE, Juan. "La estética del budismo zen". *Bellas Artes*, n°9, mayo-junio, 1971, pp. 15-19.

ROSE, Barbara. "The second generation: academy and breakthrough". *Artforum*, septiembre, 1965, pp.53-63.

ROSE, Barbara. "Mondrian in New York", *Artforum*, vol.10, diciembre, 1971, pp.54-63.

ROSENBERG, Harold. "On the Fall of Paris". *Partisan Review*, vol.7, n°6, diciembre, 1940, pp. 441-444.

ROSENBLUM, Robert. "Varieties of Impressionism". *Art Digest*, vol.29, n°1, octubre, 1954.

ROSENBLUM, Robert. "The abstract sublime". *Art News*, febrero, 1961, pp. 38-41.

ROSKILL, Mark. "Jackson Pollock, Thomas Hart Benton and cubism: a note". *Arts Magazine*, marzo, 1979.

ROTH, Moira. "Robert Smithson on Duchamp. An Interview". *Artforum*, vol.12, n°2, 1973.

RUBIN, David S. "A case for content: Jackson Pollock's subject was the automatic gesture". *Arts Magazine*, marzo, 1979, pp. 103-109.

RUBIN, William. "Jackson Pollock and the modern tradition". *Artforum*, febrero, marzo, abril y mayo, (nn° 6-9) 1967 n°6 (pp.14-22), n°7 (pp.28-37), n°8 (pp.18-31) y n°9 (pp.28-33).

RUBIN, William. "Arshile Gorky, surrealism and the new american painting". *Art International*, vol.II, n°2, febrero, 1963, pp. 27-38.

RUBIN, William. "Jackson Pollock as Jungian Illustrator: the Limits of Psychological Criticism". *Art in America*, noviembre, 1979, p.104.

SAKAI, Naoki. "Modernity and its critique: the problem of universalism and particularism". *The South Atlantic Quarterly*, vol.87, verano 1988, pp. 475-504.

SANCHEZ DE MUNIAIN, José María. "Vida estética y vida mística". *Revista de Ideas Estéticas*, vol.IX, 1951, pp. 29-58.

SANDBERG, J. "Japonisme and Whistler". *Burlington Magazine*, noviembre, 1964, pp.500-507.

SANDBERG, J. "The discovery of Japanese prints in the Nineteenth century before 1867". *Gazette des Beaux Arts*, mayo-junio, 1968, pp. 295-302.

SANDLER, Irving. "The influence of impressionism on Jackson Pollock and his contemporaries". *Arts Magazine*, marzo, 1979, pp.110-111.

SANDLER, Irving. "The club". *Artforum*, vol.4, n°1, septiembre, 1965, pp. 27-31.

SANDLER, Irving. "Dada, surrealism and their heritage, 2. The surrealist emigres in New York". *Artforum*, vol.6, mayo 1968, pp. 25-31.

SAWIN, Martica. "An American Artist in Japan". *Arts Digest*, vol.29, n°19, 1955, pp. 12-13.

SAWYER, Kenneth. "L'expressionnisme abstrait. La phase du Pacifique". *Cimaise*, n°7, junio, 1954, pp.3-5.

SCHAPIRO, Meyer. "La humanidad de la pintura abstracta". *Facetas*, n°50, 1980, pp.44-46.

SCHENEIDER, Pierre. "Japon d'Orient et d'Occident". *Cahiers du Musée de Poche*, n°1, marzo, 1959, pp. 42-57.

SCHEYER, E. "Far Eastern Art and French Impressionism". *The Art Quarterly*, vol.6, primavera, 1964, pp. 117-42.

SCHULZE, Franz. "The Expressionist Strain". *Art Journal*, invierno, 1985, pp. 307-308.

SELDIS, Henry J. "Exhibition preview: Pacific Heritage". *Art in America*, vol.53, n°1, 1965, pp. 27-33.

SELZ, Peter. "Surrealism and the Chicago Imagist of the 1950's: a comparison and contrast". *Art Journal*, invierno, 1985, pp. 303-306.

SHIFF, Richard. "The end of impressionism: a study in theories of artistic expression". *Art Quarterly*, new series, vol.1, n°4, otoño, 1978, pp. 338-378.

SHIMADA, S. "Concerning the I-p'in style of painting". *Oriental Arts*, n.s., vol.7, n°2, 1961, pp. 66-74 Trad. J. Cahill.

SHIMADA, S. "Concerning the I-p'in style of painting, II". *Oriental Arts*, n.s., vol.8, n°3, 1962, pp. 130 y ss.

SIMON, Sidney. "Concerning the beginnings of the New York School, 1939-1943". *Art International*, vol.11, n°6, verano, 1967, pp. 21. (Entrevista con Peter Busa, R. Motherwell, R. Matta).

SMITH, Walter. "Ad Reinhardt's Oriental Aesthetics". *Smithsonian Studies in American Art*, vol.4, n°3-4, 1990, pp.23-45.

SOWELL, Thomas. "El mosaico de la sociedad estadounidense". *Facetas*, n°57, 1982, p.2-6.

SUTTON, Denis. "Two Heretics (The Goncourts)". *Apollo*, junio, 1970, pp. 412-421.

SUTTON, Denis. "Cathay, Nirvana and Zen". *Apollo*, vol. 54, agosto, 1966, pp. 148-157.

SYNDRAM, Karl Ulrich. "El oriente inventado en la literatura europea desde el siglo XVIII hasta comienzos del XX". *La Fabrica del Sur*, n°3, pp.42-48.

TAPIE, Michel. "L'ecole du Pacifique". *Cimaise*, n°7, junio, 1954, pp. 6-9.

TILLIM, Sidney. "The figure and the figurative in Abstract Expressionism". *Artforum*, septiembre, 1965, pp.45-48.

TOBEY, Mark. "Japanese traditions and American Art". *College Art Journal*, vol.18, n°1, otoño, 1958, pp. 20-24.

TOBEY, Mark. "Reminiscence and Reverie". *Magazine of Art*, n°44, octubre, 1951, pp.228-232.

Tiger's Eye "The Ideas of Art. Six opinions on what is sublime in Art". *Tiger's Eye*, vol.I, n°6, diciembre, 1948, pp. 51-53. (Kurt Seligman, R. Motherwell, D. Sylvester, N. Calas, B.Newman, J.Stephan).

WALDMAN, Diane. "Gottlieb: Signs and Suns". *Art News*, febrero, 1968, pp.26 y ss.

WALLACE, Marcia Briggs. "American Luminism", *Arts Magazine*, vol.53, n.5, enero, 1979, p.9.

WEISBERG, Gabriel P. "Philippe Burty: A notable critic of the nineteenth century". *Apollo* abril, 1970, pp. 296-300.

WEISBERG, Gabriel P. "On understanding 'Artistic Japan'". *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, Primavera, n°1, 1986, pp. 6-19.

WEISS, Jeffrey. "Science and primitivism: a fearful symmetry in the early New York School". *Arts Magazine*, vol.57, n°7, marzo, 1983, pp. 81-87.

WELCH, Jonathan. "Jackson Pollock's 'the White Angel' and the origins of Alchemy". *Arts Magazine*, marzo, 1979, pp.138-141.

WHILES, Virginia. "Tantric imagery: affinities with twentieth-century abstract art", *Studio International*, marzo, 1971, pp. 100-107.

WHITE, Nelson C. "The Art of Thomas Dewing". *Art and Archeology*, vol.27, n°6, junio, 1929, pp.253-261.

WYKES-JOYCE, Max "Some thoughts on the japanese tradition". *Arts review*, vol.19, n°10, 27 mayo 1967, pp. 176-177.

ZHANG, Longxi "The myth of the other: China in the eyes of the west". *Critical Inquiry*, vol.15, otoño 1988, pp. 108-131.

III - TESIS DOCTORALES INEDITAS

BRUN JAEN, Rosa. "La influencia de la pintura norteamericana en el arte actual: Mark Rothko y la Escuela de Nueva York". Universidad de Granada, Facultad de Bellas Artes, 1992.

COHN, Sherrie. "Arthur Dove: The Influence of Science and Occultism on this American Art". Washington University, 1982.

HAHN, Ethel. "The influence of the Far Eastern in XIX century painters", Chicago University, 1928.

HAY, Robert C. "Dane Rudhyar and the Transcendental Painting Group of New Mexico, 1938-1941". Michigan State University, 1981.

HAYWARTH, Mary Ellen. "Dwight W. Tryon. An American Landscape Painter". Boston University, 1977.

HENRY, S.L. "Paintings and statements by Mark Rothko and Adolph Gottlieb, 1941-49: Basis for the Mythological Phase of Abstract Expressionism". New York University, 1966.

HOFFMAN, F. "The Art and Life of Mark Tobey: A Contribution to an understanding of a psychology of consciousness". University of California, Los Angeles, 1977.

LEFOR, Patricia Joan. "John LaFarge and Japan: An instance of oriental influence in American Art". Northwestern University, 1978.

LEVIN, Gail. "Wassily Kandinsky and the American Avant-garde. 1912-1950". Rutgers University, New Jersey, 1976.

McMURRY, Enfy. "James Abbot McNeill Whistler: his influence on Western Art". Northeast Missouri State University, 1979.

RUSHING, William Jackson. "The Influence of American Indian Art on Jackson Pollock and the Early New York School". University of Texas at Austin, 1984.

Seitz, William C. "Abstract Expressionist Painting in America". Princeton University, 1955.

SIHARE, Laxmi P. "Oriental influences on Wassily Kandinsky and Piet Mondrian, 1909-1917". New York University, 1967.

WATSON, D.J. "Stanton MacDonald Wright". University of California, Los Angeles, 1957.

IV - BIBLIOGRAFIA DE REFERENCIA

AA.VV. *Tradition und Moderne.* Japanische Kultur Institut, Colonia, 1980.

ALCOCK, Rutherford. *Art and Art Industries in Japan.* Virtue, Londres, 1878.

ALCOCK, Rutherford. *The capital of Tycoon.* Longman, Green and Roberts, Londres, 1863.

ANDERSON, William. *Descriptive and Historical Catalogue of a collection of Japanese and Chinese Painting in the British Museum.* Longmans and Co., Londres, 1886.

ANDERSON, William. *The pictorial arts of Japan.* Sampson, Low, Marston, Searle and Riving, Londres, 1886.

ASTON, W.G. *Shintô the way of the Gods.* Londres, 1905.

BEAL, S. *Si-Yu-Ki, buddhist records of the Western World, translated from the Chinese of Hinen-Tsiang (a.d. 629) (2 vols.).* Londres, 1884.

BERENSON, Bernard. *Bernard Berenson Collection of Oriental Art.* Rizzoli, Nueva York, 1990.

BOUSQUET, Georges. *Le Japon de nos jours (2 vols.).* Hachette, París, 1877.

BRINKLEY, F. *Japan and China; their history, arts and literature.* Londres, 1903.

BURTY, Philippe. *Maîtres et petits maîtres.* G. Charpentier, París, 1877.

COHN-WIENER, Ernest. *Las artes industriales en Oriente.* Gustavo Gili, Barcelona, 1930.

COMSTOCK, Helen (ed.). *"Portfolio", The Old Print Shop,* Nueva York, 1949.

CORNER, Julia. *The History of China and India. Pictorial and Descriptive.* H.G. Bohn, Londres, 1853.

CHAMBERLAIN, J. *Things japonese.* Londres, 1901.

CHASSIRON, Le Baron Ch. de. *Notes sur le Japon, la Chine et l'Inde, 1858-60.* E. Dentu, París, 1861.

DAUZAT, Albert. *Le sentiment de la nature et son expresion artistique.* Felix Alcan, París, 1914.

DOW, Arthur Westley. *Composition.* Baker & Taylor, Nueva York, 1903.

DRESSER, Charles. *Japan, its Architecture, Art and Manufactures.* Longmans, Green and Co. Londres, 1882.

DURET, Theodore. *Critique d'avant garde.* G. Charpentier, París, 1885.

DURET, Theodore. *Livres et albums illustrés du Japon reunis et catalogués par T. Duret à la Biblioteque Nationale.* Ernest Leroux, París, 1900.

DURET, Theodore. *Voyage en Asie, le Japon, la Chine, la Mongolie, Java, Ceylan, l'Inde*. Michel Levy Frères, París, 1874.

ENDO, R. *Oriental ethics*. Tokio, 1909.

FISHER, Otto. *Arte de India, China y Japón*. Labor, Barcelona, 1933.

FLORENZ, Karl. *Japanische Mythologie*. Tokio, 1901.

FURTH, Camille de. *Un parisien en Asie, voyage en Chine, au Japon, dans la Mantchourie Russe*. Librairie Générale des Auteurs, París, 1866.

GAUTIER, Theophile. *L'Orient*. G. Charpentier, París, 1877.

GONSE, Louis. *L'art japonais* (2 vols.). París, 1883.

GONSE, Louis. *Japanese Art*. Belford/Clarke Co., Chicago, 1891.

GRIFFIS, William Elliot. *The religion of Japan*. Londres, 1895. Nueva York, 1896.

GRIFFIS, William Elliot. *The Mikado Empire* (2 vols.). Harper Bros., Nueva York, 1876.

GUIMET, Emile. Prefacio a *Okoma-Roman japonais*. E. Plon, París, 1883. Ils. de Felix Regamey a partir del texto de T. Bakin y los dibujos de Chiguenoi.

GUIMET, Emile. *Promenades japonaises*. G. Charpentier, París, 1878.

GUIMET, Emile. *Tokio-Nikko*. G. Charpentier, París, 1880.

HARADA, Tasaku. *The Faith of Japan*. Nueva York, 1914.

HARTMAN, Sadakichi. *Japanese Art*. L.C. Page. Boston, 1904.

HOLTON, D.C. *Modern Japan and Shintô Nationalism*. Chicago, 1943.

HOLTON, D.C. *Some notes of japanese tree worship*. TASJ, VII, 1931.

HOZUMI, N. *Japan by the japanese*. Londres, 1904.

HUIISH, Marcus B. *Japan and its art*. The Fine Art Society, Londres, 1889.

HUYSMANS, Joris Karl. *L'art moderne*. G. Charpentier, París, 1883. Trad. española

JAMETEL, Maurice. *La Chine Inconnu*. J. Rouan, París, 1886.

JARADA, Jiro. *A glimpse of Japanese Ideals*. Londres, 1937.

LAY, G.T. *The chinese as they are*. G. Jones, Albany (Nueva York), 1843.

LEGGE, J. *A record of buddhistic Kingdoms, being and Account by the Chinese Monk Fâ-Hien of his travels in India and Ceylon*. Oxford, 1886.

LEHMAN, Jean Pierre. *The image of Japan from Feudal Isolation to World Power, 1850-1905*. George Allen & Unwin, Londres, 1978.

LINDAU, Rodolphe. *Voyage autour du Japon*. Hachette, París, 1864.

LOTI, Pierre. *Japoneries d'automne*. Calmann Levy, París, 1893. En Oeuvres complètes de Pierre Loti.

LOTI, Pierre. *Madame Chrysanteme*. George Routledge & Son, Manchester/Nueva York, 1897.

MURASE, Miyeko. *L'art du paravent japonais, chefs d'oeuvre des collections américaines*. Anthèse-Claude Draeger, París, 1991.

Museo de Artes Decorativas. *Le Goût Chinois en Europe au XVIIIè siècle*. Museo de Artes Decorativas, París, 1910.

NITOBÉ, Inazo. *Lectures on Japan. An outline development of the Japanese people and their culture*. Tokio, 1937.

NITOBÉ, Inazo. *Bushido, the soul of Japan*. Filadelfia, 1900.

PETRUCCHI, Raphael (trad.) *Kiai Tseu Yuan Hua Tchman (Enciclopedia de la pintura china)*. París, 1912.

PETRUCCHI, Raphael. *La philosophie de la nature dans l'art d'Extrême Orient*. París, 1910.

PINTO, A., OKAMOTO, Y., BERNARD, H. *La première Ambassade du Japon en Europe: 1582-1592*. University of Sofia, Tokio, 1942.

PIOVESANA, Gino P. *Recent Japanese Philosophical thought: 1862-1962. A survey*. Sofia University, Tokio, 1968, ed. rev.

REED, Sir Edward J. *Japan: its history, traditions and religions* (2 vols.). John Murray, Londres, 1880.

REGAMEY, Felix. *Le cahier rose de Mme. Chrysanteme*. Bibliothèque Artistique et littéraire, París, 1894.

REGAMEY, Felix. *Le dessin et son enseignement des écoles de Tokio*. Atelier Felix Regamey, París, 1902.

REGAMEY, Felix. *Japan in Art and Industry*. G.P. Putnam's Sons, Nueva York/Londres, 1893.

REGAMEY, Felix. *Le Japon en images*. P. Paclot, París, 1903.

REVON, Michel. *Le Shintoïsme*. París, 1905.

REVON, Michel. *Etude sur Hokusai*. Lecene, Oudin et Cie., París, 1896.

ROSS, Denman Waldo. *A theory of Pure Design: Harmony, Balance, Rhythm*. Boston, 1907.

RUDHYAR, Dane. *The Transcendental Movement in Painting*. Taos, New Mexico, 1938.

SALMONY, Alfred. *Europa-Ostasien Religiöse Skulpturen*. Postdam, 1922.

SANSOM, G.B. *Japan. A short cultural history*. Appleton Century Crofts, Inc., Nueva York, 1940.

SANSOM, G.B. *Le Japon. Histoire de la civilisation japonaise*. París, 1938.

SICHEL, Philippe. *Notes d'un bibeleteur au Japon*. E. Dentu, París, 1883.

SIREN, Osvald. *The principles of Chinese on the Art of Painting*. Nueva York, 1963.

STEIN, Leo. *Appreciation: Painting, Poetry and Prose*. Nueva York, 1947.

STEINILBER-OBERLIN, E., MATSUO, K. *The Buddhist sects of Japan: their history, philosophical zen buddhism and its influence on Japanese culture*. Kioto, 1938.

SUZUKI, Daisetz Teitaro. *Japanese Buddhism*. 1938, 1ª ed. en inglés.

SUZUKI, T. *Outlines of Mahâyâna Buddhism*. Londres, 1907.

TSUDA, Noritake. *Handbook of Japanese Art*. Tokio, 1936.

WANG-WEI (atribuido). *Revelation des secrets de la peinture*. Revue des Arts Asiatiques, París, 1927.

WALEY, Arthur. *An introduction to the history of the Chinese Painting*. Londres, 1923.

WRIGHT, Frank Lloyd. *The Japanese Print. An Interpretation*. Nueva York, 1912.

WRIGHT, Willard Huntington. *Modern Painting. Its Tendency and Meaning*. Nueva York, 1915.

WRIGHT, Willard Huntington. *The Creative Will*. Nueva York, 1916.

YEE, Chiang. *The Chinese Eye*. Londres, 1935.

- Abbaye de Créteil, 455
 Adams, Henry, 266, 267, 328, 329, 355
 Adams, Will, 45
 Albers, Josef, 176
 Alcock, Sir Rutherford, 129, 130, 129, 131
 Alcott, Bronson, 238, 239, 244, 245
 Altman, Benjamin, 293
 Alvira, Rafael, 30
 Anderson, William, 132, 255
 Anderson, Guy, 397, 404, 500, 504, 506
 Anquetil-Duperron, 57
 Apollinaire, Guillaume, 37, 154, 195, 210
 Aquino, Sto. Tomás de, 398
 Aragon, Louis, 198, 384
 Arcimboldo, 204
 Arensberg, W.C., 370, 453
 Argan, G.C., 194
Armory Show, 358, 361
 Arnold, Edwin, 61, 244, 246
 Arp, Jean, 195, 384, 440
 Artaud, Antonin, 198
Ash-can-School, 361
 Ashton, Dore, 360, 488, 519
 Astruc, Zacharie, 100
 Audsley, G. A., 130
 Auping, Michael, 459
 Aurier, 111, 112
 Bacon, Francis, 30
 Balenciaga, 477
 Baltrusaitis, Jurgis, 41
 Ballanche, Jean, 63
 Bancroft, John, 327, 332
 Barnum, P.T., 222
 Barr, Alfred H., 382, 450
 Barroco, 21
 Bartok, Béla, 213, 476
 Basho, 212
 Bastien-Lepage, Jules, 121
 Baudelaire, Charles, 76, 113, 114, 455
 Bauhaus, 6, 139, 169, 176-182, 194, 379, 462
 Bayer, Herbert, 176
 Baziotes, 386, 406, 439, 520, 524-525
 Beal, Samuel, 246
 Beam, Philip C., 332
 Beardsley, Aubrey, 280
 Beaton, Cecil, 477
 Becket, Samuel, 211
 Beethoven, 508
 Behrens, Peter, 138
 Bell, Clive, 354
 Bellini, Gentile, 261
 Bement, Alon, 349
 Benton, Thomas Hart, 379
 Berenson, Bernard, 261-263, 353-355
 Bergson, Henry, 364, 367
 Berkeley, G., 49
 Bernard, Emile, 109, 111
 Bessant, Annie, 167-169, 176, 393, 469
 Betty Parsons, 435
Bhagavad Gita, 239, 242, 506
 Biddle, James, 217
 Bidlo, Mike, 477
 Bierstadt, Albert, 306
 Bigelow, William S., 248, 251-260, 263, 328
 Bigelow, William Sturgis, 215, 251, 252, 253
Bijitsukwai, 255
 Billeter, Jean François, 158
 Bing, Samuel, 86, 87, 274-277,
 Bing, Siegfried, 132, 133
 Binyon, Lawrence, 438-445
 Bishop, H.R., 293
 Bisttram, Emil, 374, 375
 Blake, William, 404, 508
 Blanche, Jacques-Emile, 124
 Blavatski, Madame, 164, 167, 368, 393, 464, 493, 532
 Bloom, Harald, 507
 Blum, Robert, 329
 Blumenbach, 66
 Blyth, R.H., 439
 Böhme, Jakob, 179, 181, 193, 367
 Bonet, Juan Manuel, 199, 363, 380
 Bonnard, Pierre, 112, 153
 Böttger, J.F., 52
 Bouillon, J. P., 90

- Boulanger, 320
 Bourdon, David, 519
 Bowes, J.L., 130
 Bowie, Henry P., 325, 355, 368
 Bracquemond, Félix, 89, 90, 92, 100, 273
 Bradley, 280
 Bragdon, Claude, 363
 Brahma, 185
 Brahmanes, 62
 Braque, Georges, 158, 434, 438
 Brassai, 156
 Breton, André, 195, 198, 204, 205, 207, 209, 384-386, 434
 Breuer, Marcel, 176
 Bricher, A. T., 309
 Brinkley, Frank, 283, 293
 Brion, Marcel, 62
 Brooks, James, 524
 Brouwer, 193
 Bruce, 379
 Bruyne, Edgar de, 42
 Bryant, William Cullen, 305
 Buber, Martin, 163
 Bucke, Richard M., 367
 Buckingham, Clarence, 285
 Buchanan, 221
 Buda, 34, 42, 207
 Buffon, 157
Bungalow Magazine, 287
 Bunkio, Matsuki, 279
 Bunshichi, Kobayashi, 257
 Burke, Edmund, 64
 Burnouf, Eugene, 240
 Burroughs, 300
 Burty, Philippe, 88, 100, 129, 131
 Busa, Peter, 386
 Bushell, S.W., 258, 282
 Buson, 212
 Byron, Lord, 60, 61, 76
 Caffin, 346
 Cage, John, 398, 425, 429, 434-440, 488
 Cahill, James, 294
 Callahan, Kenneth, 504
 Cameo, Luis, 236
 Campbell, Joseph, 405-421, 521
 Can, Gun, 74
 Capitán Devereux, 217
 Carlos II, 46
 Carlyle, 61, 233, 237
 Carmona, Eugenio, 211
 Carolus-Duran, 270
 Carrington, Edward, 297
 Carus, C.G., 181
 Cassatt, Mary, 271-272
 Casseres, Benjamin de, 363
 Catalina la Grande, 183
 Cathay, 42, 50, 77, 78, 256, 296
 Caturla, Maria Luisa, 529
 Cézanne, Paul, 6, 148-154, 200, 349, 355, 362
 Clarke, David J., 481
 Claudel, Paul, 61
 Clavaud, Antonin, 114
 Coburn, Langdon Alvin, 350
 Cole, Thomas, 301 - 306
 Coleridge, 233, 237
 Colman, Samuel, 293, 309
 Colón, Cristóbal, 43
 Colwell, Elizabeth, 325
 Collingwood, R. G., 39
 Confucio, 49, 240, 377
 Constable, John, 121, 282
 Coomaraswamy, Ananda, 394-405, 511, 541
 Copley, John Singleton, 299
 Cornell, Joseph, 381
 Costelloe, Mary, 261
 Couture, Thomas, 124, 326, 358
 Crane, Walter, 115, 118
 Cravan, Arthur, 370
 Cropsey, Jasper F., 306
 Crotti, Jean, 172, 370
 Cruz, San Juan de la, 543
 Cubismo, 153-161, 372, 450, 459, 467
 Curry, S. 379
 Cutler, Thomas, 132
 Chambers, Sir William 51, 52

- Changeux, Jean-Pierre, 542
 Chanler, Winthrop, 253
 Channing, William Henry, 244, 245
 Chavannes, Puvis de, 140
 Chéret, 280
 Chesneau, Ernest, 90
 Chi, Lu, 177
 Chippendale, Thomas, 52
 Cholmondeley, Thomas, 242
 Chopin, 344
 Chu, Shen, 143
 Church, Frederic E., 304-308, 319
 D'Argencé, 294
 d'Entrecolles, Père, 52
 Dadá, 195-209, 363, 467
 Dalai-Lama, 198
 Dalí, Salvador, 204
 Dante, 243
 Daozi, Wu, 72
 Davidson, Elizabeth y Donald, 364
 Davies, Arthur B., 360
 de Kooning, Elaine, 479, 486, 507
 de Kooning, Willem, 485 - 487, 538
 De Stijl, 6, 37, 189-194, 487
 Debussy, Claude, 213, 476
 Degas, Edgar, 89, 102, 108, 122, 124, 171, 259, 271, 358
 Delacroix, Eugene, 60, 75, 157, 358
 Delaunay, Robert, 155
 Demuth, Charles, 362, 397
 Denis, Maurice, 112, 153, 495
 Descartes, René, 31
 Desnos, Robert, 198
 Devereux, James, 216, 217
 Dewey, John, 520
 Dewhurst, Wynford, 115
 Dewing, Thomas W., 289, 318 - 324
 Diderot, Denis, 17
 Diego, Gerardo, 209
 Dienes, Sari, 435
 Doctrinas del Karma, 246
 Dodge, Mabel, 363
 Doore, Gary, 465
 Dove, Arthur, 362, 363, 364, 368
 Dow, Arthur W., 260, 280, 325, 335, 339-356 365, 366, 453, 541
 Dow, Arthur W., 334, 335
 Dreier, Katherine S., 372, 373, 453
 Dresser, Christopher, 130, 283
 Duchamp, Marcel, 6, 170 -175, 206, 362, 370, 371, 372,381, 384, 386
 Duchamp, Suzanne, 172
 Duchamp-Villon, Raymond, 172
 Dumas, Alejandro, 11
 Durand, Asher B., 301, 305, 306
 Durand-Ruel, 272
 Durero, Alberto, 261
 Duthuit, George, 200
 Duveneck, Frank, 313
Duveneck Boys, 313
Dynaton Group, 506
 Eakins, Thomas, 360, 455, 457
 Eckart, Meister, 368
 Eddy, Mary Baker, 247
 Einstein, Albert, 35
 Eisenstein, Sergei, 212
 El Lissitzky, 188
 El Greco, 508
 Eliot, T.S., 13, 61, 197, 209, 250, 540
 Ellery Channing, William, 232, 244
 Emerson, William, 236-247, 300, 301, 307, 319, 360, 365-377, 453, 455, 457
 Ensor, James, 112
 Ernst, Max, 203, 384, 386
 Ernst, Jimmy, 395
 Escuela del Río Hudson, 301, 302, 304, 306, 307, 315, 338
 Escuela del Pacífico, 502 - 506
 Escuela de San Francisco, 503
 Escuela de Barbizon, 319, 326, 334
 Escuela de Nueva York, 453, 494, 497, 502, 512
 Esquilo, 243, 497
 Everardus, Andreas, 297
 Evett, Elisa, 85, 89, 97
 Expresionismo Abstracto, 8, 383, 387, 390,

- 392, 427, 432, 438, 534-537
 Expresionismo, 142-148
 Falkenberg, Paul, 475
 Fantin-Latour, 100
 Fauvismo, 142 - 148
 Feininger, Lyonel, 176
 Fenollosa, Ernest F., 61, 248, 251-267, 277, 316, 317, 328, 335, 336, 341-356, 366, 395, 453, 492, 541
 Ferren, John, 440, 445
 Fiedler, Kurt, 169, 353
 Fillmore, Presidente, 219
 Fiske, John, 248
 Flake, Otto, 181
 Francis, Sam, 445
 Franciscanos, 49
 Franciscono, Marcel, 179
 Frankenthaler, Helen, 524, 460
 Frazer, J. G., 521
 Freer, Charles L., 257, 278, 280, 289, 290, 318-324, 336, 352
 Freud, Sigmund, 197, 208
 Friedrich, Caspar David, 59, 74, 181, 303, 304
 Fry, Roger, 354
 Fuller, Richard, 294
 Fuller, Margaret, 238, 239, 311
 Gardner, Albert Ten Eyck, 331, 332
 Gardner, Isabella Steward, 263, 264
 Garland, James, 293
 Gauguin, Paul, 89, 90, 109- 113, 145, 152, 334, 338
 Gautier, Théophile, 77
 Gekko, 280
 Gerds, William, 315
 Gericault, Théodore, 305
 Gérôme, Jean Léon, 322
 Gérôme, 337
 Getz, John, 274
 Gibson, Ann, 448
 Giedion, Siegfried, 140
 Gifford, Sandford R., 309
 Gill, Eric, 398
 Ginko, 280
 Glakens, William, 360
 Gleizes, Albert, 370, 398
 Goethe, Johan W., 56, 57, 58, 59, 60, 115, 237, 263
 Goldsmith, Oliver, 22, 48
 Goldwater, Robert, 66
 Gombrich, E. H., 137
 González Alcantud, José Antonio, 62, 208
 Goodhue, R. 288
 Goodwin, E. W., 115, 118
 Gorky, Arshile, 386, 524
 Gottlieb, Adolph, 406, 464, 462, 494, 512, 520-526
 Graham, Martha, 398, 406
 Granet, E., 40
 Graves, Morris, 348, 352, 397, 398, 403, 404, 406, 419, 439, 445, 500-508
 Greaves, Walter, 123, 125
 Greenberg, Clement, 446-451, 459, 478, 525
 Greene, Henry Mather, 286
 Greene, Charles Sumner, 286
 Grohmann, Will, 166
 Gropius, Walter, 176, 182, 462
 Grundman, profesor, 254
 Guerrero, José, 521, 524
 Gui, Xia, 74
 Guilbaut, Serge, 447, 448, 466
 Guillermo, Augusto, 57
 Guimet, Emile, 120
 Guston, Philip, 433, 435, 436, 439, 462, 488-491, 542
 Hakuin, 523
 Halifax, Joan, 465
 Hamann, J.G., 67
 Hamilton, Alexander, 56
 Hammond, Williams H., 282
 Hardy, Spencer, 246
 Hare, David, 395
 Harner, Michael, 465
Harper's Weekly, Revista, 330

- Harris, Lawren, 375, 376
 Hart, Ernest, 132
 Hartley, Marsden, 362, 366
 Hartmann, Sadakichi, 363
 Harunobu, 271
 Hasegawa, Sabro, 505
 Hassam, Childe, 316, 337
 Hausmann, Raoul, 440
 Havemeyer, Familia, 278, 280, 292-294
 Haviland, Charles, 273
 Haviland, Paul B., 363
 Hawthorne, Nathaniel, 221
 Hay, John, 266
 Hayashi, 133
 Hayward, Mary Ellen, 318
 Heade, Martin J., 308
 Hearn, Lafcadio, 256
 Hedge, Frederick, 238
 Hegel, G. W. F., 31, 34, 254
 Heinemann, William, 258
 Henderson, Doctor, 413
 Henri, Charles, 91
 Henri, Robert, 317
 Henry, George, 123, 124
 Herder, J.G., 60, 62,
 Herrigel, Eugen, 158, 438-445
 Hess, Thomas B., 493
 Hesse, Hermann, 176
 Hildebrand, 353
 Hiromichi, Shugio, 280
 Hiroshige, 89, 95, 106, 109
 Hiroshigue, 495
 Hirsch, Alphonse, 100
 Ho, Hsieh, 165, 192, 200
 Hoar, Elizabeth, 239
 Hodler, Ferdinand, 140
 Hoff, Van't, 194
 Hoffmann, Hans, 59, 524
 Hogaï, Kano, 255
 Hokusai, 89, 93, 95, 109, 127, 132, 334,
 476, 480, 495
 Hölderlin, 59
 Holmes, Oliver W., 245
 Holtzman, Harry, 429
 Hölzel, 180
 Homer, Winslow, 329-333, 340, 360
 Homer, Charles L., 332
 Homero, 243
 Honour, Hugh, 47, 78, 89, 102, 223
 Hooper, Edward, 379
 Hopkins, Edna Boies, 325
 Horiuchi, Paul, 505
 Horiuji, 256
 Hornel, Edward A., 123
 Horta, Victor, 140
 Horuchi, Paul, 506
 Hoseki Shin'ichi Hisamatsu, Maestro, 429
 Hoyt, Charles, 292
 Hsü Wei, 523
 Hua Shan-Shui Hsü, 165
 Huch, Ricarda, 181
 Huelsenbeck, Richard, 196
 Huish, Marcus B., 132, 133
 Hume, David, 64
 Hunt, William Morris, 326, 332
 Hunter, Sam, 487
 Huntington Wright, Willard, 354
 Hutcheson, 64
 Hyde, Helen, 272, 325
 Ilustración, 5, 17, 21, 32, 33, 41, 47, 48,
 49, 53, 54, 56, 65, 67, 451, 467
 Imaginistas, 256
 Imamichi, T., 17, 541
 Imperio Otomano, 43
 Impresionismo, 5, 26, 41, 89, 458, 459,
 460
 Ingres, Jean Auguste, 157, 358, 392
 Innerarity, Daniel, 33
 Itten, Johannes, 176, 178-182, 398
 Ivey, William, 505
 Jacobi, F.H., 67, 234
 Jacquemart, Alexander, 100
 James, Henry, 263
 James, William, 247, 248, 250, 338, 367
Japonaiserie, 84-88
Japonesería, 5

- Japonismo, 5, 6, 41, 131, 155, 161, 251-260, 268-281, 326-335, 392, 533, 534
 Jarves, James Jackson, 128, 261, 265, 309, 328
 Jenkins, Paul, 406, 436, 438, 439, 440, 445
 Jesuitas, 49
 Jewell, Edward A., 468
 Jiménez Lozano, José, 543
 Jiménez, José, 197
 Jiménez, Juan Ramón, 211
 Jiun, 483
 Johns, Jasper, 455
 Johnson, David, 66, 309
 Jones, William, 56, 236, 239, 246
 Jonson, Raymond, 374, 376
 Jorge III, 51
 Jung, Carl Gustav, 405-421, 464, 520
 Kakuzo, Okakura, 257, 264, 291, 295, 342
 Kalakaua, Rey David, 229
 Kali, 173
 Kamrowsky, Gerome, 386
 Kandinsky, Wassily, 6, 28, 35, 161-173, 176, 362, 364, 367, 373, 375, 378, 392, 450, 463, 464
 Kano, Escuela, 93, 94
 Kant, Immanuel, 66, 234, 235
 Katamori, Matsudaira, 229
 Kensaburo, Wakai, 277
 Kensett, John F., 309
 Khan, Kublai, 20
 Kirchner, Atanasius, 49, 111, 146
 Kiyochika, 280
 Klaproth, 58
 Klee, Paul, 28, 35, 164, 176 - 178, 378
 Kleist, Von, 181
 Klimt, Gustav, 114, 116
 Kline, Franz, 446, 475, 478 - 480, 487, 521
 Kobbé, Gustave, 332
Kokka, Revista, 257
 Korin, 335
 Kozloff, Max, 455
 Krasner, Lee, 406, 524
 Krishnamurti, Jiddah, 193, 439, 469
 Ku de Kiangsu, 474
 Kuan, Fan, 72, 150
 Kublai Khan, 42, 43
 Kuniyoshi, 95, 109
 Kyosai, 355
 La Farge, John, 261, 264, 266, 280, 326-329, 332, 333, 339, 340, 354
 Lancaster, Clay, 54, 217, 282, 287, 336, 351
 Landauer, Susan, 507
 Landor, Walter, 22
 Lane, Fitz Hugh, 308
 Lane, Richard, 67
 Langhorne, Elizabeth L., 417, 471
 Lao Tse, 179, 377, 440 - 445
 Lassaw, I., 397, 433, 436, 437 439, 440
 Laufer, 294
 Laurvik, John Nilsen, 363
 Lawson, Ernest, 360
 Leach, Bernard, 398, 434
 Leadbeater, Charles W., 167, 168, 169, 176
 Lears, T.J. Jackson, 337
 Lee, Sherman, 294
 Lefebvre, 320
 Legros, Alphonse 121, 124
 Leibniz, W., 49
 Leighton, Sir John, 127
 Leiris, Michel, 202
 Leroux, 63
 Levy, Julian, 381
 Lewis, C. S., 33
 Lewis, Percy Wyndham, 439
 Lewis, Henry, 306
 Leyland, Frederick, 116
 Liberty, Arthur Lanseby, 115, 132
Life, Revista, 519
 Linneo, 66
 Lippold, R., 397, 406, 445, 500
 Lipps, T., 353
 Lipsey, Roger, 175
 Lipton, Seymour, 440, 500
 Locke, John, 236
 Loos, Adolf, 114, 138

- Lord Teignmouth, 236
 Louis, Morris, 524
 Lucas, George A., 274
 Luis XV, 52, 78
 Luis XIV, 49, 51, 78
 Luis XVI, 50, 78
 Lum, Bertha, 272, 325
 Luminismo, 306, 307, 308
 Lutero, Martin, 32
 Lyman, Robert, 291
 Lloyd, Christopher, 91
 Ma Yuan, 290
 Ma-tsu, 206
 MacArthur, General 291
 Macintosh, Charles R.,
 Mackie, Alwynne, 448
 Macomber, 291
 Machado, Antonio, 211
 Magno, Alejandro, 20
 Maillol, Aristide, 111
 Maitland, Paul, 123, 125
 Malevich, Kasimir, 6, 28, 183-189, 462,
 463, 516
 Malraux, André, 55, 202
 Man Ray, 371, 372, 381
 Manet, Edouard, 124, 89, 102, 108, 142
 Marcks, Gerhard, 176
 Marin, John, 317, 362, 368, 452, 542
 Marsh, G.T., 225
 Martin, John, 260, 302
 Marx, Karl, 197
 Marx, Roger, 99
 Masson, André, 200, 201, 203, 208, 352,
 384, 386, 434, 438, 439
 Matisse, Pierre, 142-148, 200, 349, 355,
 362, 384, 385, 392, 450
 Matsuki, Bunkio, 251, 252, 280
 Matsuo, Kuni, 200
 Matta, Roberto, 38, 384, 386
 Maurer, Alfred, 317, 362
 Maya, 36, 150, 173, 186
 Mazdaz, 180
 McConathy, Dale, 414
 McCracken, John, 419, 445
 McLaughlin, John, 352
 McMurry, Enfys, 317, 336
 Melville, Herman, 47, 309
 Meng-fu, Chao, 157
 Menpes, Mortimer, 123, 132
 Meredith, George, 265
 Merrit Chase, William, 313
 Merton, Thomas, 439
 Metzinger, Jean, 370
 Miller, Perry, 232
 Miller, Stuart Creighton, 227
 Millet, Jean François, 121
 Mills, Sara, 254, 328, 333, 340
 Miró, Joan, 200, 384, 392, 460
 Mitchel, Joan, 460, 524
 Modernidad, 528, 536, 538
 Modernismo, 138-141, 293
 Modersohn-Becker, Paula, 145
 Moholy-Nagy, Lazlo, 176, 462
 Mondrian, Piet, 28, 37, 155, 176, 189 -
 194, 385, 392, 439, 450, 460, 462, 463,
 464, 489, 516, 522
 Monet, Claude, 94, 95, 101, 121, 124, 308,
 392, 460, 476, 542
 Monod-Herzen, E., 38
 Monroe, P. William, 327
 Montesquieu, Barón de, 49, 66
 Montross, Newman, 322, 323
 Moore, Thomas, 61
 Morelli, 353
 Morgan, J. Piermont, 293
 Morgenstern, 74
 Morris, Robert, 296, 538
 Morris, William, 26, 83, 115, 138, 373
 Morris, Carl, 505
 Morris, Hilda Grossman, 505
 Morse, Edward S., 248, 251-260, 263, 274,
 279, 294
 Morse, Edward Sylvester, 251, 274, 279
 Motherwell, Robert, 386, 398, 406, 438,
 439, 456, 462, 480-485, 507, 523, 542
 Mozart, Wolfgang A., 60

- Mucha, Alphonse, 280
 Mueller, Otto, 145
 Muir, 300
 Müller, Max, 61, 246
 Mullican, Lee, 406, 434, 437, 438, 506
 Munch, Edward, 111, 140, 152
 Murnau, F., 213
 Museum of Modern Art (MOMA), 450, 453, 467
 Nabis, 89, 111
 Nadelman, Elie, 362
 Namuth, Hans, 475
 Napoleón, 60
 Needham, Joseph, 40, 86, 88, 90
 Neoimpresionistas, 91
 Nevelson, Louise, 439
 Newman, Barnett, 456, 459, 462, 464, 465, 493-497, 507, 538
 Newton, Sir John, 234, 250
 Nichols, Maria Longworth, 315,
 Nicholson, Ben, 155
 Nietzsche, Friedrich, 30, 31, 33, 497, 508, 520
 Noguchi, Isamu, 397, 438, 439, 534
 Noh, Teatro, 82
 Nolde, Emile, 146, 147
 Nordfeldt, B.J.O., 325
 Norman, Dorothy, 363, 395
 Northrop, F.S.C., 250
 Novalis, 65, 75
 O'Connor, Francis V., 468, 469
 O'Keeffe, Georgia, 340, 349, 351, 362, 397, 452
 Okabe, 265
 Okada, Frank, 505
 Okada, Kenzo, 523
 Okyo, 335
 Oldenburg, Claes, 455
 Onslow-Ford, G., 208, 352, 397, 398, 411, 401, 433, 406, 436, 437
 Onslow-Ford, 439, 440, 445, 506
Oregon Historical Society, 226
 Orfismo, 38
 Ossian, 243
 Ossorio, Alfonso, 352, 397, 406
 Oud, J.J.P., 138, 194
 Ouspensky, P.D., 377
 Pa-ta Shan-jen, 501
 Paalen, Wolfgang, 386, 506
 Paine, Robert Treval, 294
 Paracelso, 181
 Parkes, H.B., 239, 448
 Pascal, Blaise, 18
 Pater, William, 353
 Paul, Jean, 65
 Pavia, Philip, 434
 Paz, Octavio, 14, 135, 173, 204, 205, 210
 Peabody, Familia, 215
 Peale, Charles W., 299, 300
 Pechtein, Max, 145
 Pelton, Agnes, 375
 Penfield, 280
 Pepper, Charles Hovey, 325
 Pérez Villaamil, Genaro, 305
 Perret, Auguste, 138
 Perry, Comodoro Matthew Calbraith, 24, 80, 218-222, 327, 535
 Perry, Margaret Mason, 327
 Picabia, 207, 362, 370, 371
 Picasso, Pablo, 6, 152-161, 200, 355, 362, 384, 392, 450, 479
 Pillement, Jean, 51
 Pillsbury, Alfred F., 294
 Ping, Tsung, 498
 Piranesi, Gianbattista, 60
 Pissarro, Camille, 35, 91, 95, 102, 121, 122, 271, 272
 Pissarro, Lucien, 91, 122
 Poe, Allan Edgar, 113, 124, 310
 Poisson, Albert, 173, 174
 Polcari, Stephen, 520
 Polo, Nicolo, 42
 Polo, Marco, 21, 42
 Polo, Maffeo, 42
 Pollock, Jackson, 386, 389, 406, 413, 417, 419, 438, 439, 440, 459, 464, 468-478,

- 494, 503, 536, 542
 Pope, John, 294
 Postimpresionismo, 5, 450
 Pound, Ezra, 61, 210, 256, 347, 439, 492
 Pousette-Dart, Richard, 406, 440
 Poussin, Claude, 154
 Pratt, Frederick B., 342
 Prendergast, Maurice, 280, 360
 Puvis de Chavannes, 358
 Qi, Mu, 76
 Racionero, Luis, 15, 40, 538
 Ragon, Michel, 520
 Ramakrishna, 439
 Rasputín, 183
 Read, Herbert, 12, 136, 145, 148, 506, 527
 Rebay, Hilla, 395
 Redon, Odilon, 111, 113, 153, 171
 Regamey, Felix, 280, 341
 Reinhardt, Ad, 397, 400, 406, 414, 425, 433, 434, 436, 439, 440, 462, 505, 510-520, 525, 538
 Rembrandt, 188, 508
 Renacimiento, 21, 72, 139, 262, 395
 Renoir, Auguste, 102
 Resnick, Milton, 524
 Restany, Pierre, 503
 Reynaud, J., 63
 Rhead, 280
 Ricci, Matteo, 49
 Rimbaud, Arthur, 197
 Rimpa, Escuela, 93, 94
 Ringbom, Sixten, 167
 Rinpoche, 466
 Ripley, 239
 Riviere, Jean M., 42, 135
 Robertson, William, 56
 Robinson, Henry, 419
 Robinson, Theodore, 313
 Rockefeller, John D., 294
 Rococó, 21, 51, 139
 Roché, Henri-Pierre, 370
 Rodchenko, Alexander, 188
 Rodin, Auguste, 362
 Roerich, Nikolai, 376
 Rokaku, 265
 Rolle, Richard, 366, 368
 Romanticismo, 5, 18, 22, 41, 53, 54, 55, 392, 451, 454, 455, 495, 527, 530, 538
 Rondel, Frederic, 330
 Rosati, James, 479
 Rose, Barbara, 468, 469, 519
 Rosenberg, Harold, 449, 450, 451, 454, 490
 Rosenblum, 459
 Ross, Denman Waldo, 260, 261, 353, 354
 Rossetti, Dante Gabriel, 293
 Rossetti, William M., 115, 128
 Rothenstein, William, 122, 123
 Rothko, Mark, 386, 392, 406, 416, 459, 462, 464, 494, 497, 503, 505, 507, 512, 520-526, 538, 543
 Rousseau, Jean Jacques, 73, 74
 Rousseau, Henry, 362
 Roussel, Théodore, 123, 125, 153
 Rowland, Benjamin, 143, 157
 Rowley, George, 70, 71, 74
 Roy, Ram Mohan, 236
 Rubens, Peter Paul, 106
 Rubin, William, 459, 469
 Runge, Otto, 181
 Rushing, W. Jackson, 465
 Ruskin, John, 26, 269, 283, 344, 373
 Russell, Morgan, 215, 354, 379
 Ryder, Albert Pynckam, 309, 360, 367, 536, 542
 Saarinen, Aline B., 290
 Said, Edward, 23
 Salmony, Alfred, 294, 439, 511
 Samsara, 36, 174
 Sanborn, F.B., 245
 Sandler, Irving, 460
 Santayana, George, 247, 248, 367
 Sarabhai, Gita, 425
 Sargent, John Singer, 253, 270, 318
 Sartre, Jean Paul, 31
 Scriabin, Alexander, 213
 Schell, John Henry, 229

- Schelling, Friedrich, 57, 234
 Schiele, Egon, 114
 Schlegel, Federico, 56, 57, 58, 62, 65
 Schlemmer, Oskar, 176, 181, 182
 Schoenmaekers, 37, 193
 Schopenhauer, Arthur, 30, 57, 150
 Schuré, Edouard, 368
 Schwab, Raymond, 56
 Segalén, Victor, 61
 Seitz, William, 444
 Seligmann, Kurt, 386
 Sérusier, Paul, 153
 Sesshu, 335
 Sesson, 166
 Seurat, Georges, 89, 91, 152, 358
 Shakespeare, William, 243
 Shaku, Soyen, 422
Shakuntala, 56
 Shapiro, Meyer, 386, 395
 Shaw, George Bernard, 362
 Shelley, Percy B., 61
 Shibayama, Zenkei, 33
 Shih-Kung Hsi-Tsang, 206, 207
 Shih-t'ao, 472
 Shijo, Escuela, 93
 Shinkichi, Takahashi, 196
 Shirayamadani, Kataro, 315
Shironuki, estilo, 111
 Shugio, Hiromichi, 315
 Shûi, Mutô, 104
 Sickert, Walter, 122, 123, 124, 125
 Sickman, Laurence, 294
 Siddharta, Katauma, 246
 Signac, Paul, 91
 Silsbee, Mary, 254
 Simbolistas, 112
 Singer Sargent, John, 269
Singyo, 519
 Sisley, Alfred, 95
 Sizer, Theodore, 260
 Smith, David, 406, 417, 456
 Smith, Alice, 325
 Smith, Charles S., 293
 Smithsonian Institution, 290
 Soemmerring, 66
 Sófocles, 243
 Sogeki, Musô, 104
 Solon, M.L.E., 100, 273
 Sonntag, William Louis, 306
 Soper, Alexander, 294
 Soulé, Frank, 225
 Southey, Robert, 236
 Sowell, Thomas, 231
 Spate, Virginia, 38
 Spaulding, John T., 286, 292
 Spencer, Herbert, 254, 540
 Stamos, Theodoros, 433, 436, 438, 439, 440, 453, 491 - 493
 Starr, Sidney, 123, 125
 Steer, Philip W., 123, 125
 Stein, Leo, 354, 355, 439
 Stein, Gertrude, 354, 362, 363
 Steiner, Rudolf, 167, 168, 368, 393, 464, 532
 Steinilber-Oberlin, E., 200
 Steinlen, 155
 Stella, Joseph, 362
 Stepanova, Varvara, 188
 Sterne, Hedda, 436
 Stevens, Will Henry, 377
 Stewart, William R., 216
 Stieglitz, Alfred, 361-363, 395-398, 452, 536
 Still, Clyfford, 456, 459, 505, 507-510
 Stravinsky, Igor, 213
 Studd, Arthur, 123, 125
 Su Tung-po, 113
 Sullivan, Louis H., 150, 154, 285, 455, 477, 502
 Sunyata, 36
 Suprematismo, 183
 Surrealismo, 6, 195, 207, 381, 386, 389, 390, 405, 467
 Surrealistas, 195-209
 Sutras, 516, 519
 Sutton, Denis, 215, 289

- Suzuki, D.T., 206, 422-437
 T'ung, Wen, 112
 Ta-ch'ien, Chang, 158, 177
 Tablada, Juan José, 210, 363
 Tabu-Dada, 173
 Tadamasa, Hayashi, 277-279
 Takamine, Doctor, 287
 Takashima, Shuji, 90
 Takemoto, T., 201
 Talleyrand, 78
 Tanguy, Père, 108
 Tanguy, Yves, 203, 386
 Tantra, 174
 Tao te King, 440-445
 Tao, 75, 165, 470
 Tao-Kuang, 77
 Tarkovski, Andrei, 212
 Tatarkiewicz, Wladislaw, 64
 Tatlin, 188
 Taylor, Bayard, 221
 Teng K'uei, 497, 498
 Tennyson, Alfred, 61
 Thayer, Abbott H., 289, 318, 320, 322, 323
The Dial, Diálogo, 238 - 241, 301
The International Review, Revista, 245
 Thompson, D'Arcy, 38
 Thoreau, Henry David, 239, 240, 241, 242, 243, 245, 247, 300, 319, 455
 Tiepolo, Gianbattista, 60
 Tiffany, Louis Comfort, 115, 280, 293
 Tison, Alexander, 287
 Tobey, Mark, 348, 352, 397, 406, 419, 433, 437-440, 444-446, 500, 501, 503-506, 497-506, 538
 Tolstoy, Lev, 183
 Tomlin, Bradley Walker, 520-526
 Torres, García, Joaquín, 522
 Torres Palomar, 363
 Tosa, Escuela, 93
 Toulouse-Lautrec, Henry, 103, 140, 152, 155, 171, 280, 362
 Trascendentalismo, 232-242
 Trevor, John B., 293
 Tryon, Dwight W., 289, 319-324
 Tsudzumi, T. 17, 18
 Tsunenobu, Kano, 368
 Tsutakawa, George, 505
 Tuchman, Maurice, 172
 Turner, J. W. M., 121, 542
 Twachtman, John, 313, 316, 337
 Twain, Mark, 226, 377
 Tyson, Russell, 294
 Tyutchev, Fyodor, 183
 Tzara, Tristan, 196, 370, 440
 Tzu, Chuang, 179
 Tzutakawa, George, 506
 Ukiyo-e, 91, 93, 102, 146, 154, 355
 Umewaka Minory, 256
 Upanisades, 57, 196
 Utamaro, 156, 157, 271
 Valéry, Paul, 59, 61
 Van de Velde, Henry, 138-139
 Van Wyck Brooks, 248, 256
 Van Doesburg, Theo, 176, 195
 Van Braam Houckgeest, 297
 Van Gogh, Vincent, 85-90, 103-109, 145, 152
 Van Gogh, Willemine, 105
 Varda, Jean, 437
 Varese, Edgar, 370
 Vedanta, 184, 185
 Venturi, Lionello, 152
 Vermeer, 188
 Veronés, 106
 Vicente, Esteban, 524
 Villon, Jacques, 172
 Vivekananda, 183, 184
 Voltaire, 49, 77
 von Schlegel, Friedrich, 65
 Von Humboldt, Alexander, 304
 Von Siebold, 92
 Von Wiegand, Charmion, 417, 445
 Von Wiegand, Charmion, 136
 Vuillard, Edouard, 112, 153
 Wales, 291
 Waley, Arthur, 61, 210, 438-445

- Walkowitz, Abraham, 362
 Walters, W.T., 282
 Ward, Thomas W., 297
 Warner, Langdon, 290
 Washburn, Gordon, 140, 479
 Watts, Alan, 422 - 437, 441, 519
 Weber, Max, 340, 348, 349, 351, 362, 369
 Weir, J. Alden, 278, 313, 316
 Weir, J. Alden, 316, 337
 Weld, Dr. Charles G. 257
 Weld, Charles G., 260
 West, Benjamin, 299
 Whistler, James McNeill, 85, 115, 116, 117, 118, 119, 122, 123, 124, 125, 200, 256, 258, 268-270, 289, 293, 313, 316-322, 336, 339, 363, 368, 536
 White Alexander, John, 313
 White, Clarence H., 363
 Whitman, Walt, 222, 231- 247, 338, 364, 366, 377, 404, 453- 457, 462
 Whittredge, Worthington, 306
 Wichmann, Siegfried, 271
 Widener, Joseph, 293
 Wilde, Oscar, 362
 Wilhelm, Richard, 40, 412, 417, 444
 Wilke, Ulfert, 439
 Wilkins, 56
 Willard, Marion, 419
 Williams, E.H., 282
 Winthrop, Grenville L., 292
 Wolfe, Tom, 448, 457
 Wood, Grant 379
 Wordsworth, William, 61, 73, 237
 Worringer, Wilhelm, 6, 161
 Wright, William, 472
 Wright, Stanton MacDonald, 348, 354, 362, 379, 397, 406, 433, 436, 439, 440, 452
 Wright, Frank Lloyd, 138, 194, 285, 286, 292, 440, 443
 Yeats, William Butler, 61, 256
 Yeats-Brown, F., 471
 Yee, Chiang, 391
 Yeisen, Kesai, 106
 Yeto, Genjiro, 316
 Ying Yü-chien, 368
 Yüan, Ma, 36, 74
 Zarathustra, 180
 Zayas, Marius de, 363, 371
 Zen, 420, 422-439, 464, 475, 477, 481, 482, 488, 490, 498, 500, 502, 505, 506, 512, 519, 520, 537
 Zen, arte 148, 168, 175, 200, 201, 206 - 209, 211
 Zimmer, H., 419, 420

INDICE DE ILUSTRACIONES

CAPITULO DOS

1. Biombo Namban. Escenas cotidianas. 163'5 x 425'8 cms. Namban Bunkakan.

2. Grabado de *Nippon Archiv zur Beschreibung von Japon*. 11 x 15 cms., 1831. Rijksmuseum voor Volkenkunde, Leiden.

3. Paisaje del *Manga*, volumen 7. Xilografía, 22'9 x 29'2 cms., Katsushika Hokusai. Rijksmuseum voor Volkenkunde, Leiden.

4. Trianon de Porcelana. Versailles. de Perelle, *Veues des beaux bastides de France*.

5. Diseño de un armario en estilo chino. Chippendale, *The Gentleman and Cabinet-Maker's Directory*, Londres, 1754.

6. J. W. von Göethe. Frontispicio del *Divan Oriental y Occidental*, Stuttgart, 1819.

7. Ma Yuan, *Sabio contemplando la luna*. Aguada sobre seda, altura 15 cms. Periodo Sung, siglo XIII. Museo Atami.

8. C.D. Friedrich. *Dos hombres contemplando la luna*, 1819. 35 x 44 cms. *Staatliche Kunstsammlungen de Dresde*.

9. J.M.W. Turner. *Avalancha en los Grisones. Chalet destruido por la avalancha*, 1810. Oleo/tela, 900 x 1200 cms. Tate Gallery, Londres.

10. William Morris. *Mujer tocando el laúd*, c.1974. Vidriera. Victoria & Albert Museum, Londres.

11. J. M. Whistler. *Variaciones en*

color carne y verde: el balcón, c. 1867-8. Oleo/madera, 61'4 x 48'8 cms. Freer Gallery of Art, Washington, D.C.

12. Vincent van Gogh. *El sembrador*, 1888. Oleo/tela, 73 x 92 cms. Émile Bührle, Zurich.

13. Placa publicitaria anunciando la tienda de S. Bing en el 22 de la Rue de Provence, París.

14. Andô Hiroshigue. *Los escollos Takasuiwa en el golfo de Takinoura en la provincia de Noto*, 1853-1856. 34'2 x 22'8 cms. Xilografía. Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Viena.

15. Claude Monet. *La pirámide de Port-Coton con el mar tempestuoso*, 1886. 65 x 81 cms. Oleo/tela. Museo Pushkin.

16. M. L. Solon y F. Bracquemond. Carnet de miembro de la sociedad del Jing-Lar de Philippe Burty. Grabado coloreado, 15'5 x 22'9 cms. New York Public Library, Prints Division, S.P. Avery Collection.

17. Edgar Degas. *Bains de mer: petite fille peignée par sa bonne*. 1976-77. Oleo/lienzo. National Gallery, Londres.

18. H. Toulouse-Lautrec. *Escena de ballet*, 1886. Oleo/tela, 102 x 152 cms. Thielska Galleriet, Estocolmo.

19. Vincent van Gogh. *El puente (Japonaiserie)*. 1886-1888. Oleo/tela, 55 x 46 cms. Rijksmuseum Van Gogh, Amsterdam.

20. Andô Hiroshigue. *El puente de Ohashi bajo la lluvia*. ca. 1857. Xilografía polícroma, 33'8 x 21'8 cms. Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Viena.

21. Vincent van Gogh. *Autorretrato*. 1888. Oleo/tela, 24'5 x 20'5 cms. Foggs Art Museum, Harvard University, Massachussets.

22. Mûto Shui. *El monje Muso Sogeki*. 1275-1351. Colores sobre seda, 119'4 x 63'9 cms. Myochi-in, Kioto.

23. Ando Hiroshigue. *El ciruelo en flor en el jardín Kameido*. ca. 1875. Xilografía polícroma, 35 x 22'5 cms. Colección privada.

24. Vincent van Gogh. *El árbol*. Oleo/tela, 55 x 46 cms. Rijksmuseum van Gogh, Amsterdam.

25. Edouard Manet. *Retrato de Emile Zola* (detalle). ca. 1868. Oleo/tela, 146 x 114 cms. Jeu de Paume, París.

26. Vincent van Gogh. *Le Pere Tanguy* (detalle). 1887. Oleo/tela, 65 x 51. Colección Niarchos, Atenas.

27. Paul Gauguin. *Naturaleza muerta con tres perritos*. 1888. Oleo/tabla, 92 x 62 cms. Metropolitan Museum, Nueva York.

28. Katsushika Hokusai. *Gatos y otros animales*. ca. 1848. *Manga*. Xilografía en dos colores. 25'7 x 17 cms. Propiedad privada.

29. Paul Gauguin. *Otahi (soledad)*. 1893. Oleo/tela, 50 x 73 cms. Colección privada. París.

30. Utagawa Kuniyoshi. *Madre jugando con niños*. 1844. Xilografía polícroma, 37 x 24 cms. Col. privada.

31. Gibon Sengai. *Amida Butsu* (*Amida, el Buda de la luz infinita*).

Xilografía estampada a mano al estilo Shiro-nuki. Col Sazo Idemitsu, Tokio.

32. Paul Gauguin. *Buda*. después de 1895. Xilografía al estilo Shiro-nuki, 30'2 x 22'2. Col. privada.

33. Edouard Vuillard. *Jeune femme*. 1891. Tinta china, 18 x 18 cms. Col. Particular, Nueva York.

34. Pierre Bonnard. *Mujer con un perro*. 1891. Instituto de Arte. Williamstown.

35. James Ensor. *El asombro de la máscara Wouze* (detalle). 1889.90. Oleo/tela, 109 x 150 cms. Museo de Bellas Arte, Amberes.

36. Odilon Redon. *Flor de pantano, una cabeza humana y triste*. 1885. Hoja II de la serie de VI, "Hommage à Goya". Litografía, 27'5 x 20'5 cms. Bibliotheque Nationale, Cabinet des Estampes, París.

37. Katsushika Hokusai. *El fantasma de la linterna de O-Iwa*. Uno de los cinco de sus fantasmas de la serie *Hayku monogatari* (Cien cuentos). ca. 1830. Xilografía polícroma, 24 x 18 cms. Col. privada.

38. James McNeill Whistler. *Sala de los Pavos Reales*. 1876-1877. Smithsonian Institution, Freer Gallery of Art, Washington, D.C.

39. J. M. Whistler. *Al piano*. 1858-9. Oleo/lienzo, 66 x 90 cms. Taft Museum, Cincinnati, Ohio.

40. E. W. Godwin. *The White House*. 1877. Casa de Whistler en Tite Street, Londres.

41. Claude Monet. *Hyde Park, Londres*. 1871. Oleo/tela, 40 x 73.3 cms. Museum of Art, Rhode Island School of Design, Providence.

42. E. A. Hornel. *Bailarinas japonesas*. c. 1894. Oleo/lienzo, 71 x 91,2 cms. Ewan Mundy Fine Art, Glasgow.

43. Walter Syckert. *Queenie Lawrence at Gatti's Stage*. 1880. Oleo/lienzo, 61 x 61 cms. Col. Particular.

44. Philip Wilson Steer. *The Bridge*. 1887. Oleo/lienzo, 49 x 60 cms. Trustees of the Tate Gallery, Londres.

CAPITULO TRES

1. Henry van de Velde. *Casa Bloemenwerf*, 1895-96. Uccle, Bruselas.

2. Victor Horta. *Escalera, Residencia Tassel*, Bruselas. 1892-3.

3. Henri Matisse. *Flores*. Tinta sobre papel. Col. particular.

4. Shen Chou. *Naturaleza Muerta*, 1502. Tinta sobre papel. Museo del Palacio, Pekín.

5. Ludwig Kirchner. *Muchacha con sombrilla japonesa*. 1909. Oleo/tela, 92 x 80 cms. Kunstmuseum Nordrhein-Westfalen, Dusseldorf.

6. Ernst Ludwig Kirchner. *Travesía del Elba con lluvia*, 1908. Aguafuerte, tinta negra sobre papel, 18 x 23 cms. Col. privada.

7. Emil Nolde. *Arboles en la tempestad*. Xilografía sobre papel. 7'2 x 10'5 cms. Col. privada.

8. Emil Nolde. *Lirios de fuego y espuela de caballero*. c. 1915. Oleo/lienzo, 73 x 88 cms. Kunsthalle, Mannheim.

9. Paul Cézanne. *La montaña Sainte-Victoire*, 1885-87. Oleo/lienzo, 66 x 92 cms. Courtauld Institute, Londres.

10. Fan K'uan. *Montañas y palacios cubiertos por la nieve*, siglo XI (periodo Song). Aguada sobre seda, 182 x 56 cms. Museum of Fine Arts de Boston.

11. Maurice Denis. *Hommage à Cézanne*. 1901. Museo Nacional de Arte Moderno, París. De izquierda a derecha: Redon, Vuillard, Mellerio, Vollard, M. Denis, Sérusier, Ranson, Roussel, Bonnard, Sra. M. Denis.

12. Reinado de Kangxi (1662-1723). *La criada complaciente acaricia los pequeños pies de su ama*. Pintura sobre seda. Col. C. T. Loo, París.

13. Pablo Picasso. *El abrazo*. 15 de octubre de 1963. Aguafuerte, 43 x 58 cms. Museo Picasso, Barcelona.

14. Pablo Picasso. *Mujeres de Argel*. 1955. Oleo/lienzo, 114 x 146 cms. Col. Sra. de Victor Ganz, Nueva York.

15. Eugene Delacroix. *Mujeres de Argel en sus aposentos*. 1834. Oleo/lienzo, 180 x 229 cms. Museo del Louvre, París.

16. Chao Meng-fu. *Carnero y cabra*, siglo XIV. Tinta sobre papel. Freer Gallery, Washington.

17. Pablo Picasso. *Carnero*, de la *Histoire Naturelle* de Buffon. Houghton Library, Cambridge.

Pablo Picasso. *La tauromaquia de Pepe Hillo*, 1957. Conjunto de 35 acuatinas.

18. Pablo Picasso. *Escritura automática*, 1941. Col. particular.

19. Wassily Kandinsky. *Improvisación VI*. 1909. Oleo/lienzo, 107 x 95,5 cms. Sadtische Galerie, Munich.

20. W. Kandinsky. *Con el arco negro*. 1912. Oleo/lienzo, 188 x 196 cms. Museo de Arte Moderno, París.

21. Marcel Duchamp. *Mujer bañándose en un barreño*, 1910. Oleo/lienzo, 92 x 73 cms. Col. Terry Duchamp, Nueva York.

22. Marcel Duchamp. *Yvonne (en kimono)*, 1901. Dibujo a tinta, lápiz y acuarela sobre papel, 29'5 x 22 cms. Col. particular, París.

23. Suzanne Duchamp. *Obra maestra. Acordeón*, 1921. Oleo, gouache y hoja plateada/lienzo, 99'8 x 80'9 cms. Yale University Art Gallery, New Haven, Conn. Regalo de K. S. Dreier a la Col. Societé Anonyme.

24. Jean Crotti. *Círculos*, 1922. Oleo/lienzo, 92 x 65 cms. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.

25. Gorgo Japonés. Aparecido en V. F. Weber, *Kô-Ji Hô-ten*, vol.II, pag. 49, París, 1923. Col. Privada.

26. Marcel Duchamp. *Poisson Japonais (serie Rotoreliefs)*, 1935. Disco de cartón impreso en litografía off-set recto-verso. de 20 cms. de diámetro. Museum of Modern Art, Nueva York.

27. Sello *Mono*, Japón. Libro de *Mono* (Blasones y Sellos), Tokio, 1864, libro xilográfico, 21 x 13 cms. Prop. privada.

28. Paul Klee. *Parque cerca de Lucerna*. 1938. Oleo/panel, 100 x 70 cms. Fundación Klee, Berna.

29. Arte Tantra. Computo astronómico. Tangra (India), c. siglo XVIII.

30. Paul Klee. *Sonido Antiguo*. 1925. Oleo/cartón, 38 x 38 cms. Offenliche Kunstsammlung Basel, Kunstmuseum.

31. Johannes Itten con el uniforme diseñado por él para la Bauhaus, c. 1921.

32. Werner Graeff. *Estudo de ritmo para el curso preliminar de Itten*. c. 1920. Tempera/papel, 56 x 75,7 cms. Bauhaus Archiv, Berlín.

33. Fotografía de la exposición de K. Malevich *O. 10* en Petrogrado en 1915.

34. Kasimir Malevich. *Suprematist sensation of a mystic wave of the Universe*. c. 1927. Lápiz/papel, 14 x 8,8 cms. Kupferstichkabinett Basel.

35. K. Malevich. *Suprematist group (white) sensation of dissolution (non-existence)*. c. 1927. Lápiz/papel, 16,5 x 12,7 cms. Kupferstichkabinett Basel.

36. Alexander Rodchenko. *Sin título*. 1919. Oleo/cartón, 25,4 x 21,3 cms. Col. Costakis.

37. Varbara Stepanova. *Cabeza*. 1921. Tinta china/papel, 36 x 26,5 cms.

38. Piet Mondrian. *Arbol I*. 1909-10. Oleo/lienzo, 70 x 99 cms. Gemeentemuseum, La Haya.

39. Piet Mondrian. *Arbol Gris*. 1912. Oleo/lienzo, 78,5 x 107,6 cms. Gemeentemuseum, La Haya.

40. Piet Mondrian. *Manzano en flor*. 1912. Oleo/lienzo, 78,5 x 107 cms. Gemeentemuseum, La Haya.

41. Piet Mondrian. *Composición gris, azul y rosa*. 1913. Oleo/lienzo. Rijksmuseum Kröller-Müller Otterlo.

42. Piet Mondrian. *Composición 21*. 1921. Oleo/lienzo, 76 x 54 cms. Kunstmuseum, Basilea.

43. Portada de *La Révolution Surrealiste*, nº 3, 15 de abril de 1925.

44. Mapa surrealista del Mundo. Publicado en *Variétés* (Le surrealisme en 1929), 1929.

45. André Masson. *Pintura (Personaje)*. 1927. Oleo/lienzo, 45 x 26 cms.. Col. Particular, Nueva York.

46. Joan Miró. *Composición azul*. Oleo/lienzo. Col. Particular.

47. Max Ernst. Ilustración de *Maximiliana ou l'exercice illegal de la astronomie*, 1964. Aguafuerte sobre papel.

48. U. Kuniyoshi. *Cabeza compuesta (A primera vista parece feo pero realmente es un bello hombre)*. c. 1847-48. Xilografía, 36 x 23,4 cms. Museum of Fine Arts, Springfield, Mass.

49. Salvador Dalí. *Comunicación: Rostro paranoico*, lámina aparecida en el

número 3 de *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, 1931.

50. André Breton. *Poema-objeto*. 1935. Ensamblaje sobre contrachapado de objetos diversos y etiqueta manuscrita, 31 x 35,6 x 6,9 cms. Col. particular, Inglaterra.

51. Modos de encuadrar un plano, sacado de *Teoría y técnica cinematográficas* de S. Eisenstein.

CAPITULO CUATRO

1. Grabado sobre el intercambio de regalos en la bahía de Yokohama en 1854. Del libro del Comodoro Perry, *Narrative expedition...* (1856).

2. La embajada japonesa y sus anfitriones americanos. *Harper's Weekly*, 23 de junio de 1860.

3. Teatro chino en Hollywood, 1927.

4. Mapa del condado y ciudad de Concord, Nueva Inglaterra.

5. Portada de la primera edición de *Walden*, de Henry David Thoreau.

6. Walt Whitman. Frontispicio de la primera edición de *Leaves of Grass*, 1855.

7. Bronson Alcott en la Escuela Filosófica de Concord, Mass.

8. Retrato de Edwin Arnold en la Buddhist Society de Londres.

9. Edward S. Morse. *Dibujo de la Antiquísima casa del Señor Negishi en Kabutoyama*, 1878.

10. Foto de William S. Bigelow en Japón hacia 1880.

11. Foto de Ernst F. Fenollosa hacia 1885.

12. Detalle del rollo *Historia de la Insurrección Heiji*. Dibujo en color sobre papel. Altura 42,6 cms. Período Kamakura, siglo XIII. Museo de Bellas Artes de Boston.

13. *Relicario budista*. 529 d.C. Bronce dorado. I Tatti, Florencia.

14. John Singer Sargent. *Isabella Stewart Gardner* (detalle). 1888. Oleo/lienzo, 190 x 80 cms. Isabella Stewart Gardner Museum, Boston.

15. Foto de Okakura Kakuzo en Boston.

16. James McNeill Whistler. *Nocturno en negro y oro: la caída del cohete*. c. 1874. Oleo/panel, 60,3 x 46,6 cms. The Detroit Institute of Arts.

17. John Singer Sargent. *Carnation, Lily, Lily, Rose*. 1885-1886. Oleo/lienzo, 174 x 153,7 cms. Tate Gallery, Londres.

18. Kitagawa Utamaro. *Madre bañando a su hijo*. Xilografía coloreada, 37,8 x 25,7 cms. Nelson-Atkins Gallery, Nelson Fund, Kansas City.

19. Mary Cassatt. *El baño*. 1891. Grabado en color con punta seca y aguatinata, 31,2 x 25 cms. The Cleveland Museum of Art.

20. Felix Bracquemond para la Factoría Haviland (Limoges). *Plato de porcelana con un diseño impreso*,

coloreado parcialmente en distintos tonos dorados. c. 1872-80. 24,1 cms. de diámetro. Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

21. Felix Bracquemond para la Factoría Haviland (Limoges). *Plato con diseños producidos por cromolitografía y retocado con esmaltes*. 1875. 22,9 cms. de diámetro. Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

22. Portada del catálogo de la exposición de grabados japoneses en la American Art Galleries, Nueva York, 1894.

23. Cubierta de la revista de Samuel Bing en edición inglesa, *Artistic Japan*, vol. I, nº 2, julio de 1888.

24. Fotografía de Hayashi Tadamasa en 1896.

25. Mujeres americanas disfrazadas con trajes japoneses durante una fiesta japonesa del Club japonés de Brownsville, Texas. c. 1900.

26. Fotografía de Matsuki Bunkio en 1898.

27. Shigio Hiromichi en Nueva York, c. 1884.

29. Pabellón japonés en la *Philadelphia Centennial*. Grabado de la época.

30. Edificios del pabellón japonés en la Columbian Exhibition de Chicago. Destaca el edificio Hoo-den. Grabado del *Harper's Weekly*, 3 de junio de 1893.

31. Greene & Greene Architects. Casa de Mr. David Gamble en Pasadena, California, 1908.

32. Steichen. Retrato fotográfico de Charles L. Freer.

33. Arthur Pope. *Retrato de Langdon Warner*. Tizas, 21,9 x 14,4 cms. Fogg Art Museum.

CAPITULO CINCO

1. John Singleton Copley. *The boy with the Squirrel*. c. 1765. Oleo/lienzo, 76,8 x 63,5 cms. Col. Privada.

2. Charles W. Peale. *Staircase Group*. 1795. Oleo/lienzo, 226 x 100,3 cms. Philadelphia Museum of Art.

3. Thomas Cole. *Expulsión. Luna y fuego*. Oleo /tela, 91,5 x 122 cms. Col. Thyssen Bornemisza.

4. Thomas Cole. *La cruz y el mundo*. c. 1848. Oleo /tela, 81,3 x 123,2 cms. Col Thyssen-Bornemisza.

5. Frederic E. Church. *Cruz en la inmensidad*. 1859. Oleo/tela, 59,5 x 92 cms. Col. Thyssen-Bornemisza.

6. Frederic E. Church. *Iceberg y naufragio al atardecer*. 1860. Oleo sobre cartón sobre tela, 21 x 33,6 cms. Col. Thyssen-Bornemisza.

7. Albert Bierstadt. *Atardecer en la pradera*. c. 1870. Oleo/tela, 81,3 x 123 cms. Col. Thyssen-Bornemisza.

8. Martin Johnson Heade. *Spouting Rock, Newport*. 1862. Oleo/tela, 63,5 x 127 cms. Col. Thyssen-Bornemisza.

9. Albert Pinckam Ryder. *The Flying Dutchman*. Oleo/lienzo, 33,7 x 42,2 cms. National Collection of Fine Arts, Washington D.C.

10. Albert P. Ryder. *Dead Bird*. 1890-1900. Oleo/panel, 10,8 x 24,4 cms. Phillips Memorial Gallery, Washington D.C.

11. Albert P. Ryder. *Siegfried and the Rhine Maidens*. Antes de 1891. Oleo/tela, 50,4 x 52 cms. National Collection of Art, Washington, D.C.

12. William Merrit Chase. *El kimono*. c. 1895. Oleo/tela, 89,5 x 115 cms. Col. Thyssen-Bornemisza.

13. Genjiro Yeto durante una ceremonia del té en la colonia de artistas de Cos Cob, Connecticut. The Historical Society of the Town of Greenwich.

14. Dwight Tryon. *Springtime*. 1892. Oleo/tela, 96,8 x 211,1 cms. Smithsonian Institution, Freer Gallery of Art.

15. Thomas W. Dewing. *The Piano*. 1891. Oleo/panel, 50,8 x 67,4 cms. Smithsonian Institution, Freer Gallery of Art.

16. Abbot Thayer. *The Virgin*. 1893. Oleo/tela, 229,5 x 180 cms. Smithsonian Institution, Freer Gallery of Art.

17. Abbot Thayer. *Cornish Headlands*. 1898. Oleo/tela, 76,2 x 102 cms. Smithsonian Institution, Freer Gallery of Art.

18. John La Farge. *Meditation of Kwannon*. después de 1886. Acuarela, 37,8 x 27,3. Bowdoin College Museum of Art, Brunswick, Maine.

19. Winslow Homer. *St. Valentine's Day. The Old Story in All*

Lands. 1868. Xilografía para *Harper's Weekly* (22 de febrero de 1868), 40 x 27 cms. Sterling and Francine Clark Art Institute.

20. Winslow Homer. *A Good Pool, Saguenay River*. Acuarela, 24,7 x 47,9 cms. Sterling and Francine Clark Art Institute.

21. Arthur W. Dow. *Landscape with Segmented Tree*. 1898. Xilografía a color, 6 x 12,7 cms. Ipswich Historical Society, Massachussets.

22. Página de *Composition* (1899) de Arthur W. Dow, página 36.

23. Página de *Composition* (1899) de Arthur W. Dow, página 25.

24. Utagawa Hiroshige. *Santuario Benten y el barco en Haneda*. De la serie *Cien famosas vistas del Edo*, 1857. Xilografía en color. Worcester Art Museum.

25. Alvin Langdon Coburn. *Wapping*. 1904. Foto X de *London*, 1909. Fotgrabado. International Museum of Photography at George Eastman House, Rochester, Nueva York.

CAPITULO SEIS

John Sloan. *Sunday, Women Drying their Hair*. 1912. Oleo/lienzo, 64,7 x 80 cms. The Phillips Collection, Washington, D.C.

Charles Sheeler. *Chrysantemums*. 1912. Oleo/tela, 61 x 50,8. Whitney Museum of American Art, Nueva York.

William Glackens. *Family Group*. 1911. Oleo/tela, 182,8 x 213,3 cms.

Colección Ira Glackens, Washington D.C.

Henry Matisse. *El estudio rojo*. 1911. Oleo/tela, 180,9 x 219 cms. Museum of Modern Art, Nueva York.

Marcel Duchamp. *Desnudo bajando una escalera, n°2*. 1912. Oleo/tela, 147,3 x 88,9 cms. Philadelphia Museum of Art.

Wassily Kandinsky. *Improvisación, n°27*. 1912. Oleo/tela, 120,3 x 140,3 cms. Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

1. Aspecto de la exposición de *Picasso, Braque y Arte Negro* en la Galería 291 de Stieglitz. 1914.

2. Francis Picabia. Portada para la revista *291*, Nueva York, 1915.

3. Arthur Dove. *Abstraction n°1*, 1910. Oleo/Cartón, 22,9 x 26,7 cms. Col. privada.

4. Arthur Dove. *Naturaleza simbolizada, n°2*. 1911-12. Pastel/papel, 45,7 x 54,7 cms. The Art Institute of Chicago. Col. Alfred Stieglitz.

5. Georgia O'Keeffe. *Series I, n°1*. 1919. Oleo/lienzo, 50,8 x 40,6 cms. Peters Corporation, Santa Fe.

6. Georgia O'Keeffe. *Series I, n°8*. 1919. Oleo/lienzo, 50,8 x 38,1 cms. Juan Hamilton, Santa Fe.

7. Marsden Hartley. *Portrait of Berlin*. 1913. Oleo/lienzo, 99,6 x 100 cms. Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University.

8. John Marin. *Composed from my House*. Acuarela, 50 x 25 cms. Herron Museum of Art, Indianapolis.

9. Kano Tsunenobu. *Paisaje de mar y montaña*. c. 1700. Indiana University Art Museum.

10. Joseph Stella. *Brooklyn Bridge*. 1917-18. Oleo/lienzo, 213,3 x 193 cms. Yale University Art Gallery, New Haven, Conn. Col. Societé Anonyme.

11. Man Ray. *La funámbula acompañada de sus sombras*. 1916. Oleo/lienzo, 132 x 186,3 cms. Museum of Modern Art, Nueva York.

12. Raymond Jonson. *Composition Four - Melancholia*. 1925. Oleo/lienzo, 116,8 x 96,5 cms. Col. Irwin L. Bernstein, Philadelphia.

13. Emil Bistram. *Pulsation*. 1938. Oleo/lienzo, 152,4 x 114,3 cms. Col. Lee Ehrenworth.

14. Lawren Harris. *Untitled*. 1939. Oleo/lienzo, 142,2 x 116,8 cms. Georgia R. de Havenon, Nueva York.

15. Agnes Pelton. *White Fire*. C. 1930. The Jonson Gallery of the University Art Museum, University of New Mexico, Albuquerque.

16. Will Henry Stevens. *Untitled*. 1938. Pastel/papel, 57,2 x 47 cms. The Coggins Collection of Southern American Art.

17. Joseph Cornell. *Variétés de Minéralogie Object*. 1939. Construcción, 23,8 x 36,2 x 5,7 cms. Col. James Merrill, Nueva York.

18. Portada del catálogo de la exposición *Fantastic Art, Dada and Surrealism* en el Museum of Modern Art.

19. Alfred H. Barr. *The Development of Abstract Art*, esquema preparado para el Museum of Modern Art, Nueva York en 1936.

20. Grupo de artistas participantes en la exposición *Artists in Exile* en la Pierre Matisse Gallerie. Primera fila, de izquierda a derecha: Matta, Zadkine, Tanguy, Max Ernst, Chagall, Léger; segunda fila: Breton, Mondrian, Masson, Ozenfant, Lipchitz, Tchelitchev, Seligmann, Berman.

21. Mark Rothko. *Nocturnal Drama*. Gouache/papel. Col. Privada.

22. Morris Graves. *Little-known Bird of the Inner Eye*. 1941. Tempera /papel, 52,7 x 93 cms. Museum of Modern Art, Nueva York.

23. Gordon Onslow-Ford. *The Painter and the Muse*. 1943. Oleo/lienzo, 100,9 x 125,7 cms.

24. Morris Graves. *Black Buddha Mandala*. 1944. Tempera/papel, 67,3 x 67,3 cms. Col. Marshall Hatch, Seattle.

25. Mark Rothko. *Archaic Phantasy*. 1945. Oleo/lienzo, 121,9 x 60,9 cms. National Gallery of Art, Washington D.C.

Jackson Pollock. *Moon Woman*. 1942. Oleo/lienzo, 175,2 x 109,2 cms. Peggy Guggenheim Collection, Venecia.

26. Reunión en el Club. Mesa redonda "What is the New Academy?". De izquierda a derecha, Herbert Crehan,

Thomas Hess, Harry Holtzman y Herman Cherry.

CAPITULO SIETE

1. Tom Wolfe. Caricatura "Cuando lo plano era Dios. Empleando el impastómetro", de su libro *La palabra pintada*, página 55.

Sala de las *Ninfeas* de Claude Monet en el Museum of Modern Art.

2. *Yoga-chakras*. Sacado del libro de F. Yeats-Brown, *Yoga Explained* (1937).

3. Jackson Pollock. *Untitled*. 1941-42. Tinta y crayon/papel de acuarela, 33 x 26 cms.

4. Jackson Pollock. *untitled*. 1939-42. Tinta azul/papel, 33,3 x 26,3 cms. Pollock-Krasner Foundation.

Jackson Pollock. *One: Number 31*, 1950. 1950. Oleo y esmalte/lienzo, 205,7 x 444,5 cms. Museum of Modern Art, Nueva York.

5. Jackson Pollock. *Untitled*. 1950. Esmalte/papel, 28,2 x 149 cms. Staatsgalerie, Stuttgart.

6. Cecil Beaton. "The New Soft Look". Serie de fotografías para *Vogue* tomando como fondo la exposición de Pollock en la Betty Parsons Gallery, 1951.

7. Mike Bidlo. *Jackson Pollock Dress*. 1982.

8. Kimono japonés del siglo XVIII.

9. Jackson Pollock. *Portrait and a Dream*. 1953. Esmalte/lienzo, 104,1 x

285,7 cms. Dallas Museum of Art.

10. Franz Kline. *Calligraphic Sketch*. 1949. Marlborough Gallery.

11. Jiun. *Carácter "hombre"*. 42,2 x 57,5 cms. Col. privada.

12. Robert Motherwell. *A, n°2*. 1968.

13. Robert Motherwell. *Elegy to the Spanish Republic n°34*. 1953-54. Oleo/tela, 203,2 x 254. Albright-Knox Gallery, Buffalo, Nueva York.

14. Robert Motherwell. *Je t'aime, n°2*. 1955. Oleo/lienzo, 137,5 x 182,8 cms. Col. privada.

15. Willem de Kooning. *Pink Angel*. c. 1947. Oleo/lienzo, 132 x 101,6 cms. Col. Frederick R. Weisman, Beverly Hills, California.

16. Philip Guston. *Number 9*. 1952. Oleo/lienzo, 122,5 x 153 cms. The Edward R. Broida Trust, Los Angeles.

17. Philip Guston. De izquierda a derecha: *Marca*, 1967. Píncel y tinta/papel, 35,6 x 42 cms.; *Borde*, 1967. Píncel y tinta/papel, 33,7 x 42 cms.; *Forma*, 1967. Tinta/papel, 48,3 x 55,5 cms.; *Onda II*, 1967. Píncel y tinta/papel, 35 x 40,7 cms. Legado Philip Guston, Galería David McKee, Nueva York.

18. Theodoros Stamos. *Eco*. 1948. Oleo/lienzo. Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

19. K. Hiroshige. *Punto de contemplación de la Luna*, de las *Cien famosas vistas del Edo*. 1857. The Brooklyn Museum, Nueva York.

20. Barnett Newman. *First Station*. 1958. Oleo/lienzo, 197,8 x 153,7 cms. National Gallery of Art, Washington, D.C.

21. Mark Tobey. *Broadway Boogie*. 1942. Tempera/cartón, 76,8 x 59,6 cms. Col. Max Weinstein.

22. Mark Tobey. *Space Ritual, n°4*. 1957. Dibujo con tinta sumi. Willard Gallery, Nueva York.

23. Morris Graves. *Hand of Buddha. Sublime gesture*. Col. Henry Gallery, University of Washington.

24. Morris Graves. *Crane with void*. 1945.

25. Kenneth Callahan. *The Seventh Day*. 1952-3. Tempera/cartón. Col. Seattle Art Museum.

26. Lee Mullican. *The Ninnekah*. 1951. Oleo/lienzo, 127 x 63,5 cms. Herbert Palmer Gallery, Los Angeles.

27. Clyfford Still. *1945 (formerly Selfportrait)*. 1945. Oleo/lienzo, 180 x 107 cms. San Francisco Museum of Modern Art.

28. Clyfford Still. *1950 - K, n°1*. 1950. Oleo/lienzo, 275 x 219 cms. San Francisco Museum of Modern Art.

29. Ad Reinhardt. *Number 43 (Abstract Painting, Yellow)*. 1947. Oleo/lienzo, 101,9 x 81,2 cms. Museum of Modern Art.

30. Ad Reinhardt. *Number 104*. 1950. Oleo/lienzo, 152,7 x 99 cms. Museum of Modern Art.

31. Ad Reinhardt, *A Portend of the*

Artist as a Yhung Mandala, ca.1957. Collage y tinta.

32. *Budas terrenales*. c. 700 d.C.. Relieve escultórico en piedra volcánica. Cueva Doce en Ellora, India.

33. Instalación de Pinturas Negras en la Exposición Reinhardt en el Jewish Museum, 1966-67.

34. Vista de la *Rothko Chapel* en la Universidad de Houston, Texas, en 1971.

35. Adolph Gottlieb. *Expectation of Evil*. 1945. Oleo, tempera y gouache/tela, 109,9 x 68,8 cms. Adolph and Esther Gottlieb Foundation.

36. Adolph Gottlieb. *Blast I*. 1957. Oleo/lienzo, 228,6 x 114,6 cms. Museum of Modern Art, Nueva York.

37. Bradley Walker Tomlin. *Tension by Moonlight*. 1948. Oleo/lienzo, 81,2 x 111 cms. Betty Parsons Gallery.

38. William Baziotis. *Eastern*. c. 1956. Oleo/lienzo, 76,2 x 60,9 cms.

39. William Baziotis. *Mirage*. 1960. Oleo/lienzo, 121,9 x 91,4 cms.