

Nueva York en la pintura. Tres pintores europeos: Stella, Mondrian y Dubuffet

Miguel ETAYO GORDEJUOLA

migueletayo@telefonica.net

Resumen

Nueva York, ciudad del exilio, también del exilio cultural, genera, entre otros, un discurso visual, pictórico, del que nos vamos a ocupar brevemente con tres ejemplos, donde las pinturas se entrecruzan con los escritos de los propios artistas e incluso, alguna vez, con la música: los pintores son un italiano, Joseph Stella (1877-1946), un holandés, Piet Mondrian (1872-1944) y un francés, Jean Dubuffet (1901-1985).

Palabras clave: Nueva York, pintura, Joseph Stella, Piet Mondrian, Jean Dubuffet.

Title: New York in painting. Three European painters: Stella, Mondrian and Dubuffet

Abstract

New York, city of exile and cultural exile, generates, amongst others, a visual and pictorial discourse which we are going to deal with briefly, through three examples, where the paintings mix with the artists' writings and even, with music. The chosen painters are the Italian Joseph Stella (1877-1946), the Dutch Piet Mondrian (1872-1944) and a French one, Jean Dubuffet (1901-1985).

Keywords: New York, painting, Joseph Stella, Piet Mondrian, Jean Dubuffet.

Índice

1. Joseph Stella
2. Piet Mondrian
3. Jean Dubuffet
4. Conclusión

Nueva York, ciudad del exilio, también del exilio cultural, genera, entre otros, un discurso visual, pictórico, del que nos vamos a ocupar brevemente con tres ejemplos, donde las pinturas se entrecruzan con los escritos de los propios artistas e incluso, alguna vez, con la música: los pintores son un italiano, Joseph Stella (1877-1946), un holandés, Piet Mondrian (1872-1944) y un francés, Jean Dubuffet (1901-1985).

1. Joseph Stella

El primer caso es el de un muchacho que llega de Italia con dieciocho años y un bachillerato bien aprovechado. Stella (1877-1946) quiere continuar su formación y todavía no sabe que va a ser artista. Su sueño americano es hacerse médico y triunfar, como su hermano, el doctor Antonio Stella. El joven Giuseppe/Joseph Stella hubo de asimilar su nuevo nombre como otros miles de inmigrantes en Ellis Island. El suyo fue un viaje de ida, sin vuelta. La ciudad de Nueva York le cambió la vida, pero también él dejó su impronta en la cultura de aquella ciudad. Procedente de un pueblo pequeño, Muro Lucano, cercano a Nápoles, ¿se llega a convertir Stella en un americano? En 1923 lo fue legalmente.



Figura 1. Joseph Stella, *Edificios de la ciudad*

Para Stella, Nueva York:

Es un inmenso caleidoscopio –todo es hiperbólico, ciclópeo, fantástico. Desde las cúpulas de sus templos dedicados al comercio se ofrece una nueva vista, una perspectiva que se extiende hacia el infinito. Los reflectores que arden al atardecer el cielo despiertan y estimulan la imaginación hacia los vuelos más atrevidos. Y las luces multicolores de los anuncios luminosos suscitan por la noche un himno nuevo de oración. (Haskell 1994: 219)

No existe en castellano una edición de los textos de Stella. Escribió y pintó cosas como éstas porque, al cabo de dos años, dejó sus estudios de medicina y farmacia y se impuso su verdadera vocación, el arte. La ciudad de Nueva York ocupa un lugar central en su pintura, hasta el punto de que la identificación con ella llegará a ser total:

Mi fe brotó de mi conocimiento íntegro del tema. En efecto, fui testigo del crecimiento y expansión de Nueva York que se operaba paralelamente al desarrollo de mi propia vida, y por ello me sentí autorizado para interpretar los titánicos esfuerzos, las conquistas ya obtenidas por la ciudad imperial para convertirse en lo que ya es ahora, el centro del mundo. (Haskell 1994: 213)

Es una identificación con Nueva York como la del admirado “hijo de Manhattan” Whitman, con quien comparte también su visión positiva, entusiasta, iluminada, la del futurismo de América.

Por influencia de Robert Henri –el de los Ocho, de la poco convencional Ashcan School– se interesó por los temas urbanos y eligió retratar inmigrantes como él: *Croata e Inmigrante en Ellis Island*, minuciosos dibujos de gesto dramático y preciso realismo (figuras 2 y 3).



Figura 2. Joseph Stella, *Croata*



Figura 3. Joseph Stella, *Inmigrante en Ellis Island*

También las fábricas de Nueva York o las de Pittsburgh le impresionaron sobremanera a partir de que hubo de ilustrar, en los años 1908-1909, un trabajo sociológico titulado *The Pittsburgh Survey*, sobre las condiciones de vida de la clase obrera de aquella ciudad industrial (figuras 4 y 5).



Figura 4. Joseph Stella, *Pittsburgh*



Figura 5. Joseph Stella, *Fábrica*

En sus escritos, Stella compara la mole de las fábricas con prisiones y sus luces, con relámpagos. El paisaje industrial es un paisaje de horror que le remite a Poe (Haskell 1994: 206). Sus visiones pictóricas tienen a veces algo de las *Prisiones* de Piranesi (figuras 6, 7 y 8).



Figura 6. Joseph Stella, *Humareda*



Figura 7. Joseph Stella, *Factorías*

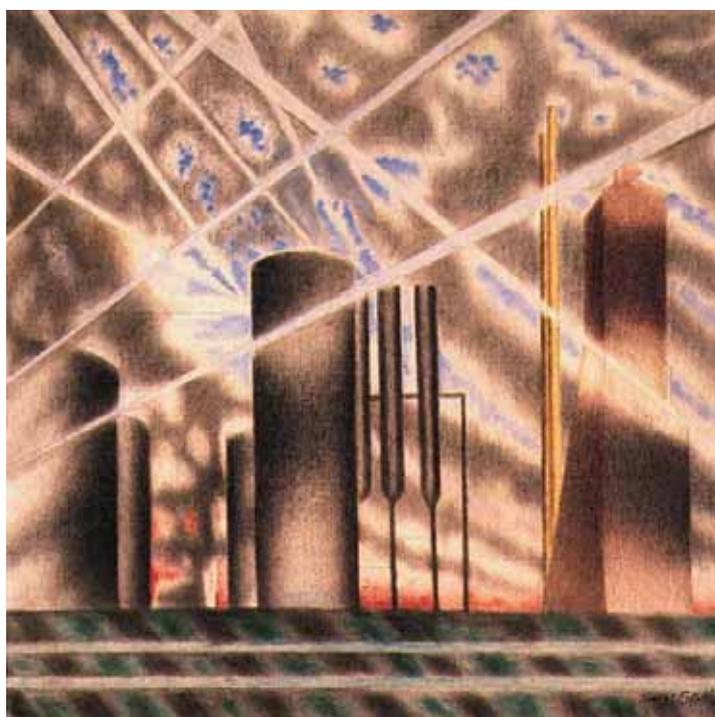


Figura 8. Joseph Stella, *Factorías por la noche*

Insatisfecho con su formación, en 1909 (con 32 años) viajó a Florencia, a las fuentes de la pintura. Enseguida habría de renunciar a la imitación de los antiguos, consciente de que su magisterio es más bien ético: "cómo ser independiente, sincero con uno mismo".

A decir verdad no tiene sentido hablar de arte moderno ni de arte antiguo. [...] el verdadero artista que vivió miles de años antes de Cristo es contemporáneo del verdadero artista de hoy. La única distinción es la que hay que hacer entre el producto falso (nacido muerto) y el verdadero (que permanece inmortal). (Haskell 1994: 215)

Nunca renunció a ellos ni se sumó a quienes desde la vanguardia los atacaban. Comprendió que habría de pasar por París para encontrar su propio camino, y lo hizo en el momento en que triunfaban allí Fauvismo, Cubismo y Futurismo. Él mismo cuenta cómo se relacionó con Matisse, con Picasso en el Circo Medrano, con Modigliani, a quien acompañaba por el Bulevar Pasteur y protegía, con su corpulencia, de los tenderos a los que debía dinero, y con los futuristas Boccioni, Carrà y Severini, cuya amistad cultivó (Haskell 1994: 212). De vuelta a América, ya introducido en la vanguardia, participó con tres cuadros en el trascendental Armory Show de 1913, la presentación en sociedad de la vanguardia europea y americana en Nueva York; entre ellos estaba esta *Naturaleza muerta* (figura 9), un bodegón todo luz y colores exaltados, en que acaso apreciemos la influencia de Matisse.



Figura 9. Joseph Stella, *Naturaleza muerta*

La Batalla de luces (1914) es su proclamación como “el futurista americano” (figura 10). Cuenta Stella que al llegar una noche a Coney Island, donde está el célebre parque de atracciones, quedó estupefacto ante la espectacular competencia de las luces eléctricas en aparente conflicto: ante sus ojos se desplegaba el tema que había estado buscando durante años (Haskell 1994: 206).



Figura 10. Joseph Stella, boceto para *La batalla de las luces*. Coney Island

Stella anticipa entonces la necesidad del gran formato que será propia también de la Escuela de Nueva York tras la Segunda Guerra Mundial, ese gran formato que sobrecogerá a sus colegas europeos.

Sentía que tenía que pintar aquel tema sobre una gran pared, pero hube de conformarme con el lienzo mayor que pude encontrar [...]. Construí el más intenso y dinámico arabesco que pude imaginar para expresar febrilmente la multitud desbordante y las máquinas giratorias que generaban por primera vez, no angustia ni sufrimiento, sino placeres violentamente peligrosos. Usé la pureza inmaculada del bermellón para acentuar el carnal frenesí de la nueva bacanal y toda la acidez del amarillo limón para las luces que deslumbraban alrededor [...]. (Haskell 1994: 218)

La versión definitiva del cuadro es la siguiente (figura 11).

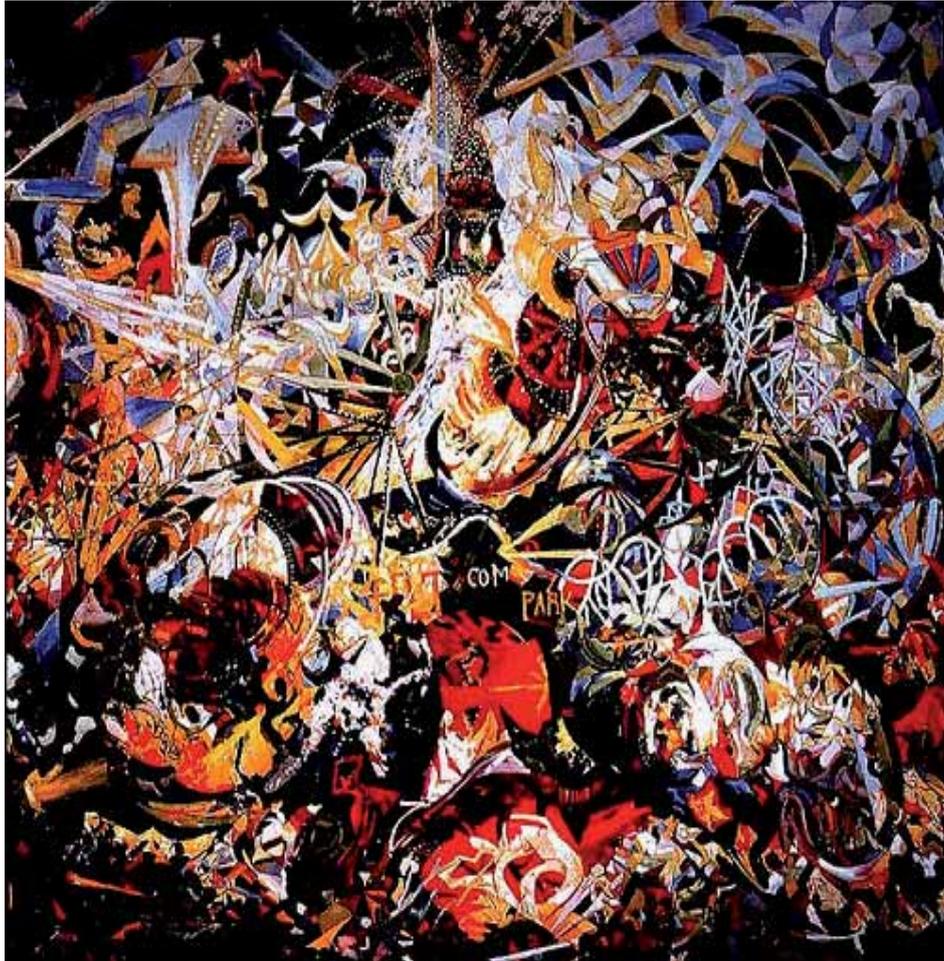


Figura 11. Joseph Stella, *La batalla de las luces*. Coney Island

El gran tema recurrente desde 1918 es el Puente de Brooklyn (1919), del que hará el icono de la modernidad americana (*vid.* figuras 12 a 15).

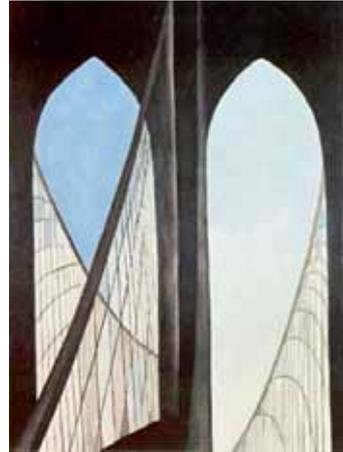


Figura 12. Everett Longley Warner, *El Puente de Brooklyn*

Figura 13. John Marin, *El Puente de Brooklyn*

Figura 14. Albert Gleizes, *El Puente de Brooklyn*

Figura 15. Georgia O'Keefe, *El Puente de Brooklyn*

Evidentemente no fue el primero en pintarlo: si al principio los pintores lo trataron con atmosférica distancia –todavía en 1912 encontramos aquella visión en Everett Longley Warner (figura 12), un pintor impresionista americano que quedó algo pasado de moda tras el Armory Show–, la generación de Stella se sintió fascinada por esta obra de ingeniería y la adoptó como protagonista: el acuarelista John Marin (cubismo) (figura 13), Albert Gleizes (orfismo) (figura 14) y Georgia O'Keefe (simbolismo y precisionismo) (figura 15).

[...] trazado para la unión de MUNDOS, sostenido por las torres negras y masivas que dominan el tumulto que producen alrededor los rascacielos con su gótica majestad sellada con la pureza de sus arcos, los cables, como mensajes divinos de lo alto transmitidos a los vibrantes tubos, que cortan y dividen en innumerables espacios musicales la desnuda inmensidad del cielo, aquello me impresionaba como el santuario que contenía todos los esfuerzos de la nueva civilización de AMÉRICA –la reunión elocuente de todas las fuerzas que se alzan en una soberbia manifestación de sus poderes, en una APOTEOSIS.

Para hacer ilimitado el espacio en que representaba mis emociones, elegí la misteriosa profundidad de la noche [...].

Me sentí profundamente conmovido, como ante el umbral de una nueva religión o la presencia de una NUEVA DIVINIDAD. (Haskell 1994: 206-207)



Figura 16. Joseph Stella, *El Puente de Brooklyn*

Era, se dijo entonces, la apoteosis del puente (figura 16). Los escritos de Stella, como vemos, son tan exaltados como su pintura. Hablan del nuevo mundo que crean la electricidad y el hierro: la electricidad, el rayo que viola despiadadamente la noche, y el hierro, que se encarama hacia los cielos y se tiende en puentes colosales (Haskell 1994: 213). Es muy interesante el relato del propio Stella:

Invocé la ayuda de los elevados versos de Walt Whitman y de la fiera plasticidad de Poe. Bajo la titilante oscuridad de la noche, hice sonar todas las alarmas con la llamarada de la electricidad desparramada en relámpagos por los oblicuos cables, los pilares dinámicos de mi composición, y para volver más acre el misterio de la metálica aparición, a través del verde y el rojo deslumbrante de las señales excavé aquí y allá cuevas como pasajes subterráneos hacia antros infernales. (Haskell 1994: 213)

Por aquellos años, el poeta americano Hart Crane compuso el célebre poema que encabeza *The Bridge* (1930), en que mitifica el Puente de Brooklyn con idénticas apelaciones a la música, la religión, la noche, el futuro.

Arpa y altar fundidos por la furia
(¿qué fuerza afinaría el coro de tu cordaje!)
umbral terrible de la promesa del profeta,
de la oración del paria y del gemido del amante.

De nuevo las luces del tráfico que rozan tu lenguaje
veloz y sin cesuras, inmaculado suspiro de los astros,
salpican tu ruta, cifran la eternidad.
Hemos visto la noche alzada en tus brazos.

Insomne como el río que pasa por debajo de ti,
tú que abovedas el mar, hierba que sueña en las praderas,
ven a nosotros, los humildes, baja
y con tu curvatura ofrece un mito a Dios.

Algunos estudiosos han pensado que *La voz de la ciudad de Nueva York interpretada* (1920-1922) inspiró el poema de Hart Crane (figura 17).



Figura 17. Joseph Stella, *La voz de la ciudad de Nueva York interpretada*.
El lienzo de la derecha, es precisamente el que retrata el puente de Brooklyn

De hecho, cuando el poeta se dirigió a Stella para ayudarlo a publicar un ensayo sobre el puente en la revista parisina *Transition*, le escribió felicitándose de la "coincidencia" (Kachur 1983). Esta ambiciosa obra que se conserva hoy en el Museo de Newark es su gran homenaje a la ciudad:

Tomé cinco grandes lienzos para unirlos formando un rectángulo. Elegí esta forma geométrica tan elemental como el marco más apropiado para la acción simultánea de las esencias mecánicas escogidas. (Haskell 1994: 213)

Tomé los rascacielos, el puerto, el puente y los caminos blancos como los cinco movimientos de una gran sinfonía –una sinfonía libre en sus vastos recursos, pero firme, matemáticamente precisa en su desarrollo, la opción abstracta inserta en el realismo, elevadamente espiritual y cruelmente materialista [figuras 18 y 19].

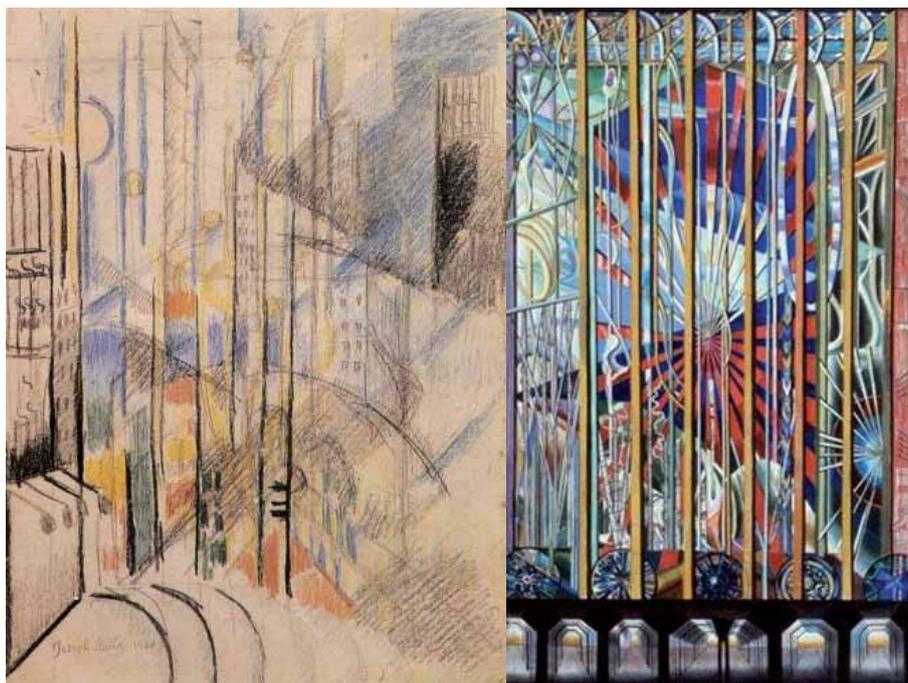


Figura 18. Joseph Stella, dibujo preparatorio para *La voz de la ciudad de Nueva York interpretada*

Figura 19. Joseph Stella, *The White Way II*, cuarto panel de *La voz de la ciudad de Nueva York interpretada*

La profundidad de la noche atempera y vuelve misteriosa la geométrica severidad de los rascacielos, del puente, del puerto [...] [figura 20].

El flujo de la vida metropolitana corre continuamente como la sangre por las arterias, a través de los túneles y del metro usados como predela de mi composición, y de arcos y óvalos surge el fulgor de vidriera de una catedral. (Haskell 1994: 214)

Un constante rugido de las honduras subterráneas de la ciudad que no duerme, que marca su ritmo y su respiración profunda, es incesante glosa y marco para este poema. (Haskell 1994: 219)



Figura 20. Joseph Stella, *La voz de la ciudad de Nueva York interpretada*. Los rascacielos aparecen en el centro, con la proa del Flatiron, el Puente a la derecha y el puerto a la izquierda.

En los textos y las imágenes está la metáfora de la ciudad como cuerpo, pero también explícitamente la de la catedral. Su estructura recuerda en efecto los retablos, con su predela, precisamente, y sus cinco calles verticales, la central más alta, a su vez correspondientes a las naves del templo. Para Stella pintar era un acto divino, añadir espiritualidad al soporte puramente material. Los luminosos colores y la limpia fragmentación de los paneles sugieren una vidriera. ¿Reminiscencia católica, aunque ya no frecuentaba la iglesia?

El punto de vista elegido para el Puente es el mismo que eligen en 1921 Paul Strandt y Charles Sheeler (figura 21), dos fotógrafos del círculo de Stieglitz, para su película *Manhattan*, que es como una versión cinematográfica (de algo más de 9 minutos), del gran políptico de Stella¹¹.

Manhattan de Paul Strand y Charles Sheeler



Figura 21. Paul Strand y Charles Sheeler, fotograma de *Manhattan*



Figura 22. Joseph Stella, *Paisaje americano*

¹¹ La película es un complemento excelente a la pintura y escritos de Stella y se puede ver en *Youtube*.

El Puente volverá a ser el protagonista, bastante más tarde (en 1929), de su *Paisaje americano* (figura 22).

Pero simultáneamente –y aquí está el otro estilo de Stella–, hacía otra pintura de inspiración italiana, de los antiguos maestros, también de los primitivos flamencos, una pintura tan alejada del reportaje sobre las fábricas y el retrato de los inmigrantes de Ellis Island como del futurismo neoyorquino. ¿Acaso una pintura no americana? En su mismo *Autorretrato* (figura 25), con el perfil de boxeador que repitió una y otra vez, se trasluce la “penetrante caracterización” de los personajes de Mantegna (figura 24) y los “poderosos dramas” –en sus propias palabras– del Giotto (figura 23) y Massaccio, con los que lo comparamos.



Figura 23. Giotto, *Prendimiento de Cristo*

Figura 24. Mantegna, *Triunfo de Escipión*

Figura 25. Joseph Stella, *Autorretrato*

Hay en efecto, junto a su producción vanguardista, otra que no lo parece; y simultanea ambas sin complejos: “La pintura es el único ensayo para el que el pintor está autorizado”, y llama grotesca a la defensa del propio credo en “altisonantes manifiestos: *Painting is action*” (una expresión que hará fortuna en la futura Escuela de Nueva York). Mantiene así su atención inicial a la figura humana y todas las formas naturales, animales y plantas, por criaturas surgidas de la naturaleza y no de la industria, “para mantener alerta mi interés [...] oscilando como un péndulo de un tema al opuesto” (figuras 26, 27 y 28).

Figura 26. Joseph Stella,
Torso



Figura 27. Joseph Stella, *Leda*

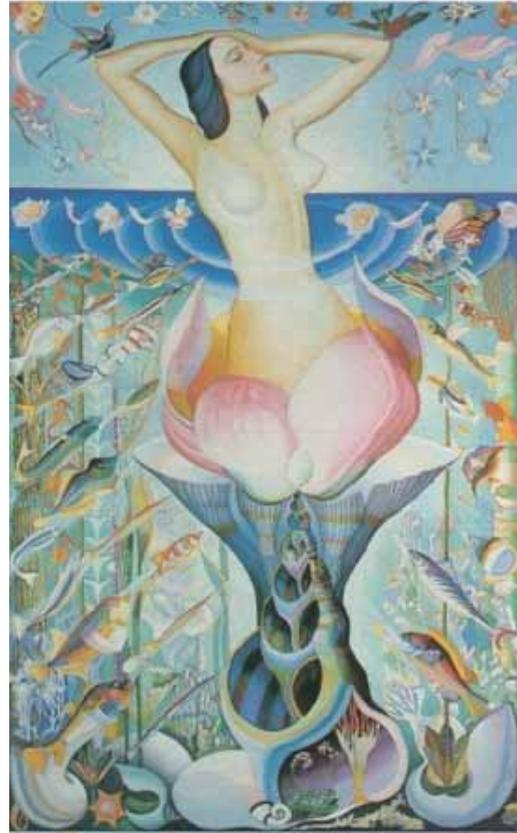


Figura 28. Joseph Stella, *Nacimiento de Venus*

En 1922 viaja a Nápoles, donde pinta *La Virgen* (figura 29), con la misma emoción con que de niño leía en Vasari sobre las maravillas cantadas por Filippo Lippi y Fra Angelico (Haskell 1994: 214).



Figura 29. Joseph Stella, *Madonna*

Observa Irma B. JAFFE (1994) que flores, frutas y pájaros pueden ser a la vez criaturas naturales y metáforas del arte, la religión, la fertilidad natural y espiritual. Sus colores brillantes son el arte de la naturaleza, del que se apropia el artista para expresar sus percepciones miméticas, estéticas, extáticas y espirituales (figura 30).

Como una repentina revelación que venía de la azulada lejanía de mi juventud, disfrutada en Italia, surgió una luz dorada y serena que transfiguraba la visión de todo en su torno. (Haskell 1994: 213)



Figura 30. Joseph Stella, *Danza de la primavera*

Una pintura limpia y luminosa, llena de lirismo, aparentemente simbolista, tal vez surrealista... ¿Es éste el irreductible lado italo-europeo de Stella?

Comparemos la obra de Stella con la de otros pintores con los que tenía relación: probablemente esta segunda línea obedece mucho más de lo que parece al ambiente neoyorquino de entonces, a su generación. La pintura de la izquierda (figura 31), que es de Stella, tiene paralelos indudables con la de la derecha, una de las grandes flores de su amiga Giorgia O'Keefe (figura 32), que no tenía nada de italiana.



Figura 32. Georgia O'Keefe, *Orquídea*

Figura 31. Joseph Stella, *Palmera y pájaro*

2. Piet Mondrian

Aunque Piet Mondrian (1872-1944) nació en Holanda, murió también en Nueva York, como Stella. Si no hubiera sido por la guerra, probablemente no habría ido allí, porque el suyo fue un exilio muy tardío. Tenía casi setenta años y su carrera parecía ya acabada. De hecho, había pasado dos décadas en París –otro exilio– donde formó parte de *Cercle et Carré* y de *Abstraction-Création* y donde, por cierto, no le hacían mucho caso. Francia, como su Holanda natal, mostraba entonces una gran indiferencia hacia la pintura abstracta; entre tanto, en las totalitarias Alemania y Rusia la abstracción fue proscrita. La guerra lo llevó a Londres en 1940 y los bombardeos le hicieron escapar a Nueva York. Recién llegado en 1941 escribió, en un ensayo autobiográfico, la justificación de su pintura².

La realidad se nos muestra trágica solo a causa del desequilibrio y de la confusión de sus aspectos. Son nuestra visión subjetiva y nuestra posición determinada las que nos causan sufrimientos. Por más que las manifestaciones y sentimientos trágicos solo existan en el tiempo, para nosotros, seres humanos, el tiempo es una realidad. Nuestra visión y nuestra experiencia subjetiva hacen imposible que seamos felices. Podemos sin embargo escapar a la opresión de lo trágico a través de una clara visión de la realidad verdadera, que existe pero está velada. Si no podemos liberarnos *a nosotros mismos*, podemos en cambio liberar nuestra visión. (Mondrian 1975: 382)

Contra todo pronóstico, todavía a su edad, Nueva York cambió su forma de pintar:

La metrópolis se revela como una determinación del espacio imperfecta pero concreta. Ella es la expresión de la vida moderna. Ella produce el arte abstracto: la definición del esplendor del movimiento dinámico [...]. Una obra de arte solo es "arte" en la medida en que define la vida en su aspecto inmutable: como pura vitalidad. (Mondrian 1975: 393)

² Tampoco los textos de Mondrian han sido editados en castellano.

De ahí que haya de renunciarse a las formas particulares contingentes de la realidad y a la subjetividad, que nos alejan de la realidad verdadera, y optar por la abstracción:

Cuanto más neutros sean los medios plásticos, mejor puede fijarse la expresión inmutable de la realidad. Podemos considerar relativamente neutras todas las formas que no muestran ninguna relación con el aspecto natural de las cosas o con alguna "idea". (Mondrian 1975: 393-394)

Ante los American Abstract Artists, en la galería Nierendorf de Nueva York, en 1943, proclama: "El fin primordial de una pintura debería ser la expresión universal. Lo que se requiere en un cuadro para conseguir este fin es una relación equilibrada de las expresiones vertical y horizontal".

Sin ellas se pierde el equilibrio imprescindible para el goce estético, que para Mondrian está en relación con las líneas dominantes en la arquitectura; de hecho, dice un poco más adelante:

Traer el cuadro a nuestro ambiente es darle una existencia real y fue mi idea cuando llegué a la pintura abstracta. Pienso que la salida lógica de la pintura consiste en el uso del color puro y de las líneas rectas en oposición ortogonal y mantengo que la pintura puede llegar a ser mucho más real, mucho menos subjetiva, mucho más objetiva cuando sus posibilidades se realicen en la arquitectura, de manera que la capacidad del pintor se una a la constructiva [...]. He estudiado el problema y me he servido de superficies móviles en color y en no color en varios de mis estudios en Europa, como también lo he hecho aquí, en Nueva York. (Mondrian 1975: 397)



Figura 33. Fotografías de Mondrian en su estudio de París

El testimonio de Nelly van Doesburg, la esposa del artista de ese nombre, neoplasticista como Mondrian, da fe de ello:

Es bien sabido que el estudio de Mondrian en París en la rue du Depart estaba decorado con algunos colores puros y la geométrica severidad hallada en sus pinturas abstractas. Conservó pocas pertenencias personales, ni siquiera una estantería, y destruía toda la correspondencia que recibía, aunque siempre después de leerla con diligencia [figura 33]. (Doesburg 1971)

Diríase un asceta y profeta del minimalismo. Aparte de que ya de por sí la pintura de Mondrian se parece a la arquitectura, su influencia en esta disciplina se encuentra

por doquier: están las consabidas *Casa Schroeder* de Rietveld o el *Pabellón* de Van der Rohe en Barcelona pero, como se trata de Nueva York, traigamos aquí los rectángulos limpios –de muro o de hueco– ensamblados en estructuras asimétricas de Taniguchi, en la ampliación del MOMA, donde, por cierto, se exhiben varias pinturas de Mondrian (figura 34).



Figura 34. Taniguchi, ampliación del MOMA

Mondrian reconsideró en Nueva York su trayectoria artística: sus cuadros de árboles de 1911 (figura 35) se le antojaron “góticos”, por su predominio de la vertical; los de rectángulos de los años 1919-1920 (figura 36) conseguían una expresión más universal gracias a su equivalencia entre la vertical y la horizontal, pero aun así el resultado era confuso porque la estructura se perdía; las pinturas posteriores a 1922, con sus rotundas rayas negras significaban un avance hacia la estructura buscada (figura 37), pero nunca se sintió más cerca de su ideal que en sus cuadros de Nueva York, donde por fin “la estructura y los medios de expresión son a la vez concretos y en recíproca equivalencia [...]” (Mondrian 1975: 397).



Figura 35. Piet Mondrian, *Árbol gris*

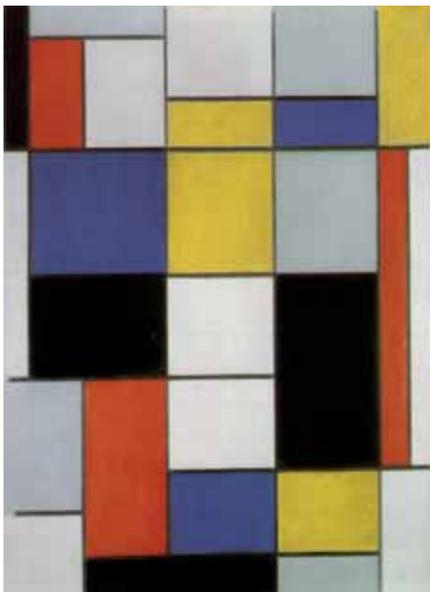


Figura 36. Piet Mondrian,
Composición A

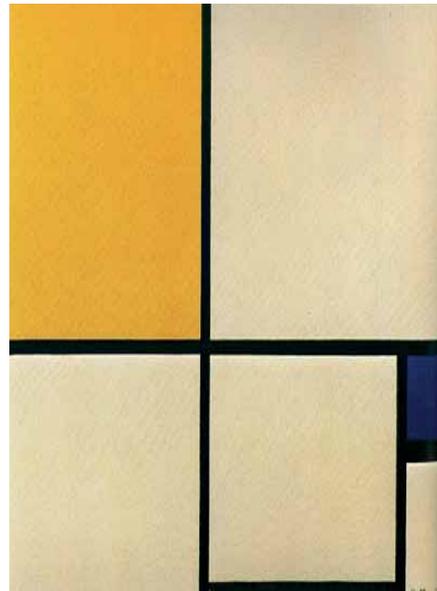


Figura 37. Piet Mondrian,
Composición en amarillo, blanco y azul

Enseguida los veremos. El *Boogie-Woogie*, que aparece en los títulos de estas últimas obras, es un estilo de *blues* rápido y bailable interpretado al piano, que nació en el sur de Estados Unidos a finales del siglo XIX: figuras construidas con corcheas para la mano izquierda y variaciones con la derecha, ritmo rápido por tanto, melodías repetitivas en contrapunto... Con la emigración subió al norte, a Chicago, en el periodo de entreguerras, y en 1938 llegó a Nueva York, en un famoso concierto en el Carnegie Hall, y causó furor. Allí, junto a artistas de *jazz* de la talla de Count Basie, Sydney Bechet, James P. Johnson y Big Bill Broonzy, participaron algunos de los máximos representantes del *Boogie-Woogie*, Lewis, Ammons y Johnson, que desde entonces tuvieron que prodigarse en diversos escenarios por todo el país. En un club de Greenwich Village, el Cafe Society

Downtown, actuaron a lo largo de dos años y allí parece que se filmó el cortometraje *Boogie-Woogie Dream* en 1941³. Merece la pena verlo y escucharlo para entender los últimos cuadros de Mondrian.

Boogie-Woogie Dream de Albert Ammons y Pete Johnson

¿Es la de Mondrian una conversión real? ¿A los 68 años, una persona que rompió con Van Doesburg porque empezó a inclinar algunas líneas –en oposición al aspecto natural de la realidad (Nelly Van Doesburg dice que no fue para tanto)– o que proscribió el color verde de su casa, un artista de un idealismo tan “neoclásico”, puede creerse que se adhiriera íntimamente al dionisiaco y sincopado *Boogie-Woogie* de los negros? ¿Ganas de agradar de un viejo miedoso ante el fenómeno de moda? ¿Alivio y agradecimiento de quien llega a puerto tras los bombardeos de Londres? ¿Contagio de la vitalidad y confianza en la victoria final de la metrópolis trepidante? ¿Debilidad senil?

No era la primera vez que el nombre de un baile aparecía en uno de sus títulos: aquí está su *Fox-trot* de 1929-1930 (figura 38).

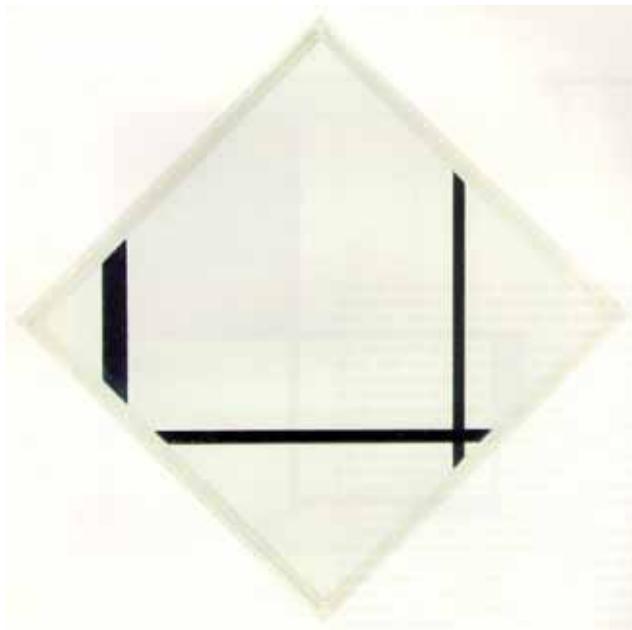


Figura 38. Piet Mondrian, *Fox-trot*

En París, Mondrian asistía entusiasmado a los *Ballets negres* de Josephine Baker y a los Ballets Rusos de Diaghilev (aunque desaprobaba los decorados de Picasso). Desde luego Mondrian resulta más difícil de conocer como persona que el tan calurosamente “humano” Stella. Por eso son preciosos los “Recuerdos” que escribió la viuda de su amigo Van Doesburg para el catálogo de la exposición del centenario de Mondrian en el Guggenheim de Nueva York en 1971 y que ahora volvemos a invocar.

Es bien sabido que Mondrian era un devoto del baile social. En el tiempo en que lo conocí en París había dejado atrás el vals y, si recuerdo correctamente, tomó lecciones de los pasos más modernos del fox trot y el tango. Sin embargo, fuera cual fuera la música que se tocara, él ejecutaba sus pasos de baile de una

³ El cortometraje se puede localizar también en Youtube.

manera muy personal y estilizada, la cual frecuentemente resultaba [...] poco satisfactorio para su pareja. (Doesburg 1971)

Probablemente, para Mondrian el baile, con sus movimientos estilizados y su búsqueda de la armonía en el movimiento, en su equilibrio asimétrico, es una escenificación del equilibrio dinámico que hay en la naturaleza más allá de las contingencias del aquí y del ahora, ese bello equilibrio que no se puede ver en un momento dado. Si el arte tradicional suele buscar al reproducir la realidad visible, como mucho, un equilibrio estático condenado a ser destruido por el tiempo, Mondrian va en pos del equilibrio dinámico permanente que el arte debe hacer visible para que acompañe la vida del hombre: sin el arte no podríamos verlo.

Pero Nelly cuenta algo más: que el holandés Mondrian fue en París un entusiasta de lo francés, que liaba los cigarrillos con una sola mano como el más arrogante obrero parisino, proclamaba la superioridad de la cocina francesa y pronunciaba los nombres de sus amigos holandeses a la francesa; pero que en Inglaterra se hizo incondicional de los cigarrillos ingleses y de muchos otros hábitos de allá. Concluye Nelly: "Supongo que ocurrió lo mismo cuando se trasladó a los Estados Unidos".

Puede que haya otro factor en su entusiasmo: tal vez el papel del Nuevo Continente como tierra prometida, y concretamente el de Nueva York como crisol del modernismo, como globalizador cultural.

Centrémonos por fin en los cuadros neoyorquinos (figuras 39 y 40). De entrada sustituye las líneas negras por bandas de color. Puesto que todavía no existe el diseño por ordenador, trabaja con cintas superpuestas que pega y despega para ajustar su posición a medida que la obra progresa, un método que se acerca al *collage* y produce traslajos que no buscan crear profundidad.



Figuras 39 y 40. Piet Mondrian, Nueva York

Luego las líneas van perdiendo importancia, se fragmentan en infinidad de cuadraditos luminosos; del movimiento ligado de las líneas se pasa a otro sincopado: en términos musicales, del *legato* al *staccato*. Lo vemos en *Broadway Boogie-Woogie* (figura 41).

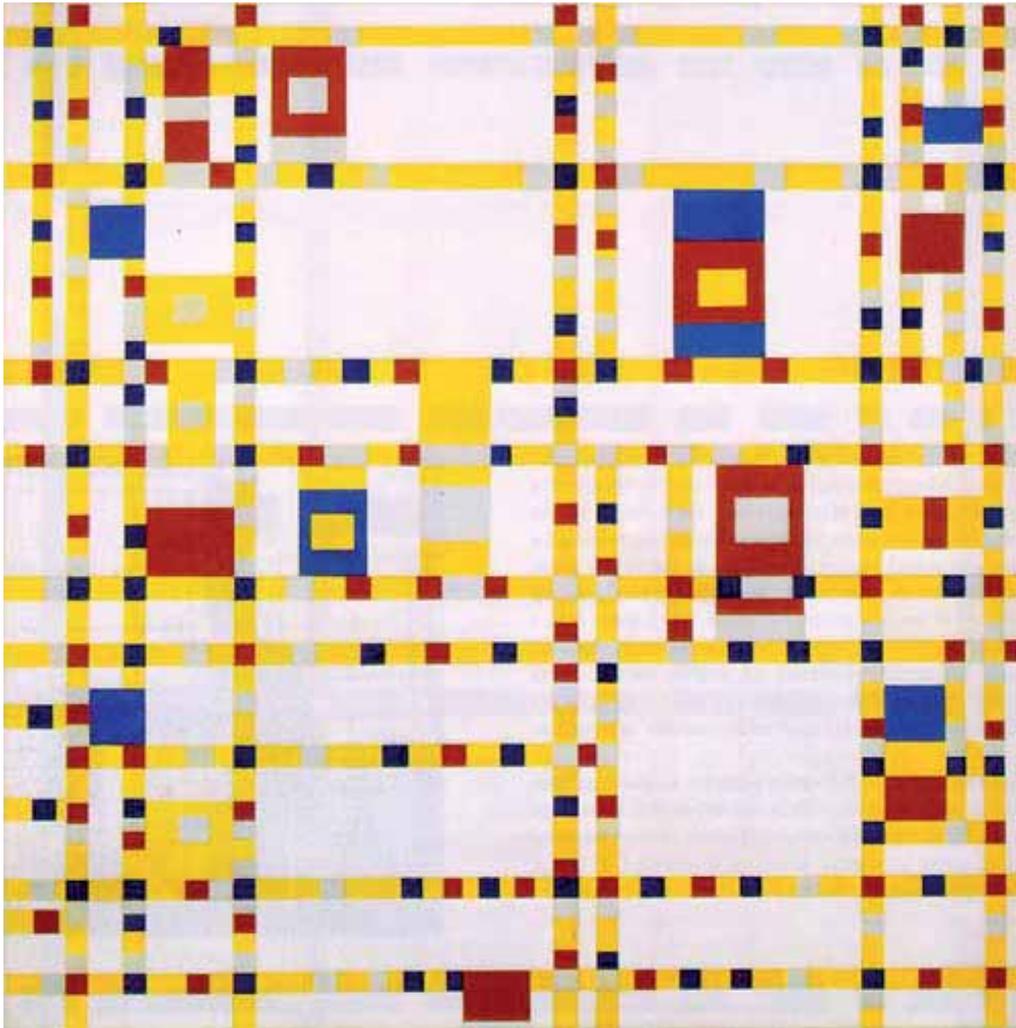


Figura 41. Piet Mondrian, *Broadway Boogie-Woogie*

Concibo el verdadero *Boogie-Woogie* como homogéneo en su intención con mi objetivo en la pintura: destrucción de la melodía, que es lo equivalente a la destrucción de la apariencia natural, y construcción a través de la oposición continua de medios puros: ritmo dinámico. (Mondrian 1975: 400)

Se puede apreciar acaso un parecido visual con los rascacielos o con las interminables calles rectas, el pulso vivo de Broadway durante la noche, pero también el ritmo *allegro* de la metrópolis a la vez que el sincopado de aquella música, una nueva vivacidad, una animación desconocida hasta ahora en su obra, la alegre expectativa de la victoria, una nueva armonía aún más evidente en *Victory Boogie-Woogie* (figura 42) (Jaffé 1970: 122-126).

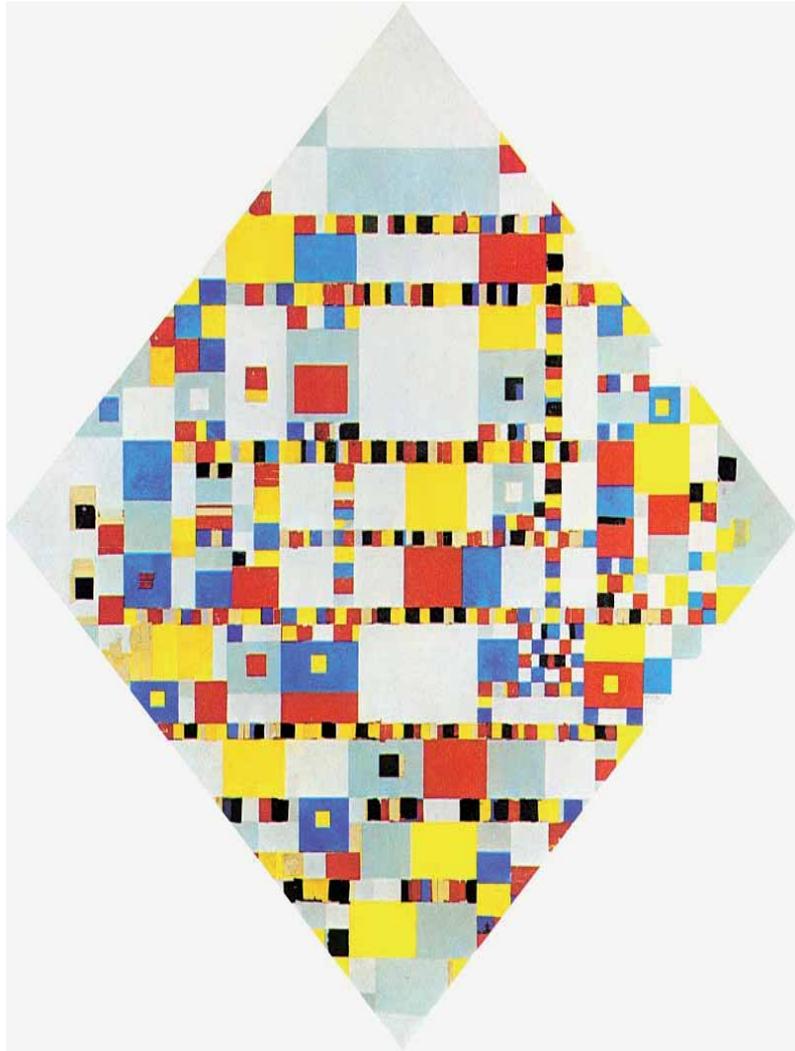


Figura 42. Piet Mondrian, *Victory Boogie-Woogie*

La figura en rombo, ya usada en *Fox-trot*, permite desarrollar verticales y horizontales más largas. Mondrian murió el 1 de febrero de 1944, antes de que llegara la victoria.

3. Jean Dubuffet

A Jean Dubuffet la guerra no le hace huir como a Mondrian. En unas memorias de rápida lectura *–Au pas de course–* que no tienen desperdicio, muy desmitificadoras, que huyen de lo literario y, sobre todo, de la mixtificación a que tan dados son sus colegas contemporáneos, cuenta las “ventajas” de la ocupación alemana⁴.

No sentía ninguna humillación por la capitulación y la entrada como vencedoras de las tropas extranjeras. La guerra había sido corta y poco mortífera. Me felicitaba por verla concluida y me alegraba también de ver en tela de juicio todos los presupuestos de la vida social anterior, que detestaba.

⁴ De éste y del resto de sus escritos disponemos de ediciones en castellano.



Figura 43. Fotografía de París bajo la ocupación alemana



Figura 44. Jean Dubuffet, *Bloques de pisos*

Todo escaseaba en París en el tiempo de la ocupación, todo el mundo en la misma situación, cocinando colinabos, salvo que se consiguiera por casualidad un paquete con un salchichón o una libra de mantequilla del campo, en lo que todos se afanaban. La población no tenía en conjunto relación con los ocupantes [...]. La ideología de los alemanes me era solo vagamente conocida y la adornaba con virtudes poéticas cautivadoras. (Dubuffet 2004: 41-43)



Figuras 45 y 46. Jean Dubuffet, *Meones*

De entonces son esas casas parisinas de fachadas ennegrecidas y los hombres que mean en las paredes [figuras 44, 45 y 46]. La peripecia vital de Dubuffet aquellos años es un reflejo de la decadencia de Europa y del encumbramiento de Nueva York como nueva Meca del Arte. En 1942, durante la ocupación, había cedido la gestión de su empresa distribuidora de vinos para dedicarse por entero al arte, y en 1944 presentó su

primera exposición individual en la galería parisina René Drouin. Tras acabar la guerra viajó a Suiza y se interesó por el *Art Brut*, el arte hecho por los que no son artistas profesionales, especialmente por los más espontáneos, los más “auténticos”, los menos adiestrados y sumisos a las convenciones del arte, como los locos. En la posguerra el mercado parisino no daba para más, la galería René Drouin cerró y solo los coleccionistas norteamericanos parecían interesarse por él (Dubuffet 2004: 59). Hubo de buscar fortuna, como tantos antes que él, en aquella ciudad, donde sus cuadros le habían precedido en 1947 en la galería Pierre Matisse.

En 1951 hizo su primer viaje a Nueva York llamado por el millonario y artista Osorio, que iba a poner a su disposición un taller alejado de la molestia de las visitas que interrumpen el trabajo y un local para la incipiente colección de *Art Brut* en su gran mansión en East Hampton, en Long Island. Osorio no cumplió con lo prometido en las fechas previstas y Dubuffet, entretanto, radicó en Bowery:

La patética avenida Bowery, protegida de la lluvia por el metro que pasa por encima, es el lugar donde están los vagabundos de la ciudad, en permanente estado de ebriedad –personajes muy impresionantes–. Había que llevar las puertas cerradas para protegerse de ellos. (Dubuffet 2004: 63)

A pesar de estas impresiones tan fuertes no conocemos ninguna representación de aquella avenida ni de ningún ambiente ni paisaje neoyorquino de su mano. En esa época se interesaba por la superficie pictórica y la materia, y venía pintando *Corps de dames* (figura 47), expresión de su condena de la asociación griega de sexo y belleza, de arte y erotismo.

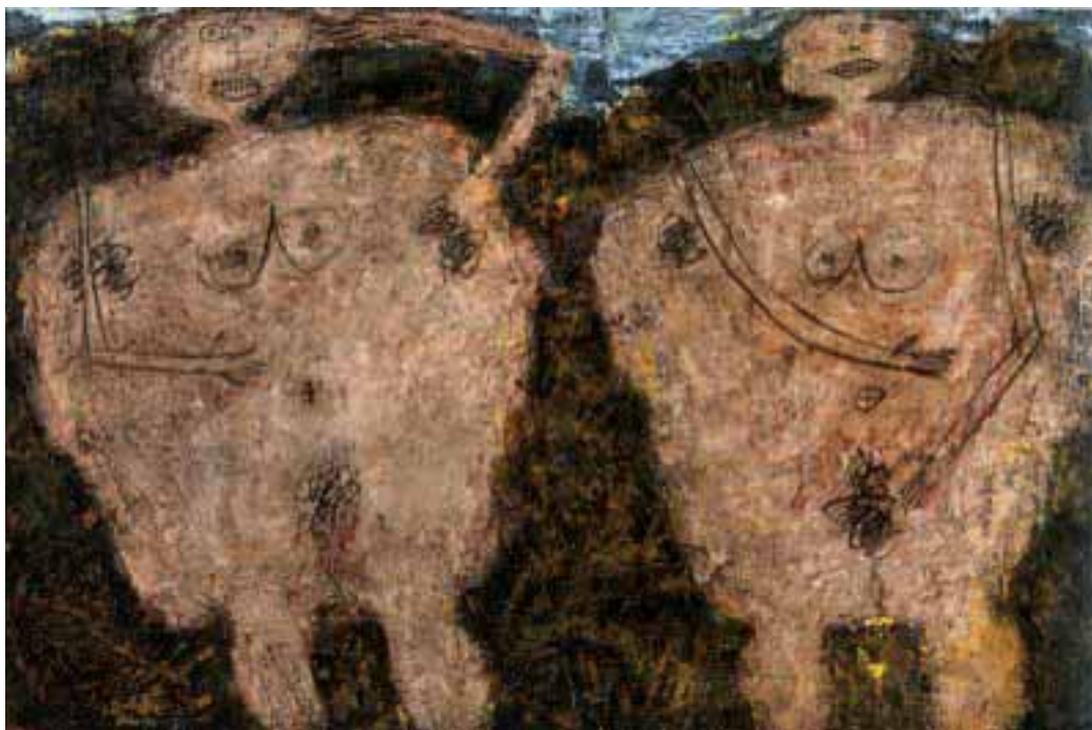


Figura 47. Jean Dubuffet, *Cuerpos de damas*

En Nueva York empezó con sus *Mesas paisaje* (figuras 48 y 49), donde evita el ilusionismo tradicional y se reduce a las dos dimensiones, haciendo coincidir la superficie de la mesa con la del cuadro: hace de ella un paisaje, un verdadero lugar antropológico

poblado por objetos habituales y donde se proyectan también otros objetos que están en el pensamiento.



Figura 48. Jean Dubuffet, *Mesa*

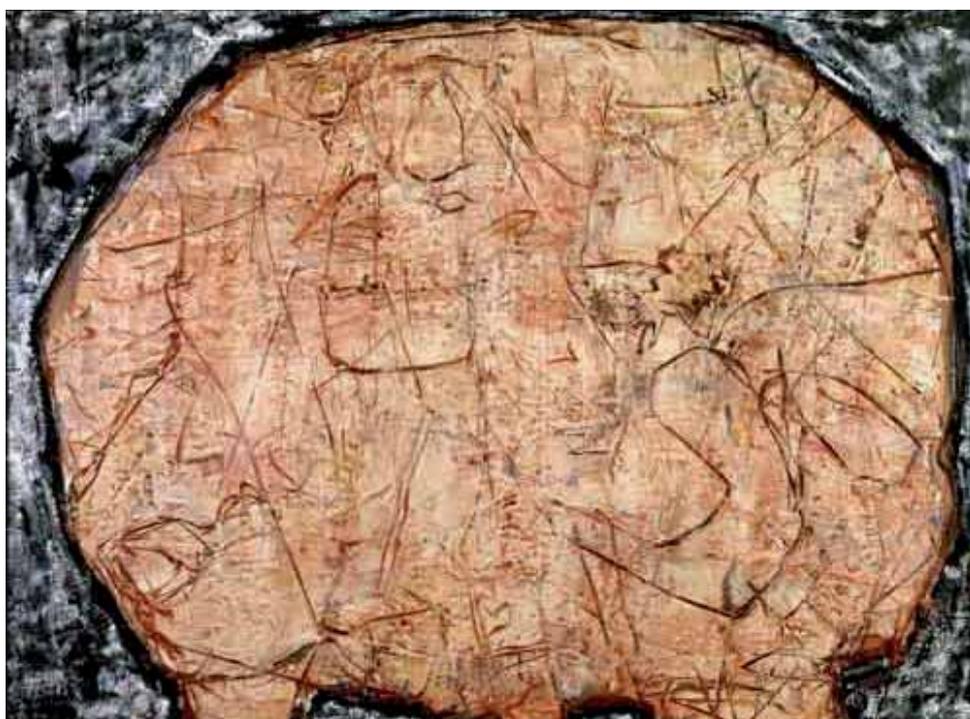


Figura 49. Jean Dubuffet, *Mesa*

Trabajó también en su serie *Sols et terrains* (figura 50), donde no se sabe bien si vemos una vista aérea o un corte geológico, como parece sugerir una pintura anterior, *Le géologue* (1950) (figura 51).



Figura 50. Jean Dubuffet, *Paisaje*



Figura 51. Jean Dubuffet, *El geólogo*

En un escrito de finales de los años 40, destinado al público culto, concede esta importancia al material:

El arte debe nacer del material y de la herramienta y ha de guardar la huella de ésta y de su lucha con el material. El hombre debe hablar, pero la herramienta también y lo mismo el material. La forma en la que el color es aplicado importa más que la propia elección de dicho color. A decir verdad, no hay colores propiamente dichos, sino materiales coloreados. (Dubuffet 1975: 40)

El tablero de la mesa, el suelo, luego seguirá con el pavimento... Es como si Dubuffet no se dejara impresionar por la monumentalidad de la ciudad, como si no quisiera mirar hacia arriba como hacen todos los recién llegados. Sensible al tema urbano, como lo prueba su obra anterior y posterior, París, y no Nueva York, es la ciudad que le inspira. Lo vimos en los ejemplos de la época de la ocupación alemana, y se constata también más tarde, de 1961 en adelante, cuando se entrega al placer de la representación, libremente, eso sí, con grafismo infantil de líneas contorsionadas, colores eléctricos y, por supuesto, sin tercera dimensión: el dinamismo caótico de las calles de la ciudad y la danza loca de todos sus elementos (figuras 52 a 55).



Figuras 52 a 55. Pinturas de tema parisino de los años 60

Su obra no rinde culto, en cambio, al gigantismo de Manhattan. La ciudad de Nueva York no deja una impronta rastreada en su pintura.

Volviendo a su breve “exilio” neoyorquino, en el *Arts Club* de Chicago, la ciudad que representa el modernismo americano más fuerte, más independiente de la vanguardia europea, pronunció un discurso que debió encantar en ciertos medios intelectuales y artísticos afines a la Escuela de Nueva York, sus “Posiciones anticulturales”:

Exponía –acerca de la creación artística, de la vaciedad del concepto de belleza, de la fecundidad de los derroteros irracionales– puntos de vista paradójicos que, curiosamente dejaron honda huella en el auditorio [...]. (Dubuffet 2004: 63)

Hay cosas que debieron halagar mucho aquellos oídos, como lo caduco de la cultura occidental (“un traje que no nos sienta bien”); lo pernicioso que ha sido para el Arte el concepto de belleza; la superioridad de la pintura (“un lenguaje mucho más próximo al grito o a la danza”) sobre la palabra para expresar los diferentes estadios del pensamiento, “los grados subterráneos de las llamaradas mentales” (Dubuffet 1976: 81-89). Leyendo aquella conferencia uno cree encontrar la justificación de Jackson Pollock, De Kooning y los demás. Hay que decir que, a pesar de denostar la palabra escrita, Dubuffet escribió mucho. Consideraba, como Stella, eso sí, que la pintura debía ser un lenguaje directo, no debía ser “traducida” en manifiestos pretenciosos y otras tonterías. Ya antes se había manifestado en parecidos términos sobre todas estas cosas en *Prospectus aux amateurs en tout genre* (Dubuffet 1975: 28-35). Arremete contra el arte de los museos (lo que no hacía Stella) y propone el arte primitivo; contra los artistas profesionales; contra las escuelas y toda forma de imitación; incluso contra la propia vanguardia:

Pone de manifiesto todo cuanto puede de inventiva y novedad y trata de ser agradablemente fantasiosa aunque sin renunciar a la moda del día, de reducirlo todo a un grave y docto formulario [...]. Es muy presuntuosa y acompasada. Adolece de ser una planta de invernadero, de no tener más origen ni más difusión que la de un círculo reducidísimo de unos miles de coleccionistas o de maniáticos y de snobs, diseminados en París o en algunas otras capitales del extranjero. (Dubuffet 1975: 33)

Hemos hablado de exilio y Dubuffet parece en realidad un exiliado en todas partes: a base de liberarse de apriorismos ha ido cortando las raíces que le condicionaban una a una: sus padres y el amor filial, su país y el patriotismo, la cultura aprendida y la tradición, el concepto de arte y la noción de belleza, la misma vanguardia a la que se niega a pertenecer... Todo lo desacraliza, de todo eso es capaz de distanciarse.



Figura 56. Jean Dubuffet, *Idas y venidas*

Años más tarde, cuando emprenda la serie *L'Hourloupe* (desde 1962), escribirá:

Seguramente los amantes de la pintura se lamenten de no encontrar aquí rastro alguno del trazo, de la sorpresa de la pincelada y de la improvisación, algo a lo que hasta hace poco se le ha dado tanto valor. Hasta el punto de que muchos confunden por completo el sentido de la pintura con todos esos accidentes de ejecución, en los que se quiere en todo momento descubrir la mano del autor. No hay ninguna "firma" en este caso. Tan solo pinceladas impersonales, coloraciones planas. Un regusto atemporal e incorpóreo, tal y como corresponde a los paisajes de un reino de los sueños, donde la carne no ejerce ningún dominio. (Dubuffet 1976: 40)

Lo que es un ataque expreso al expresionismo abstracto neoyorquino.



Figura 57. Fotografía de Jean Dubuffet en la *Alquería Falbala*

Dubuffet es el más rebelde de los tres artistas: no se rinde incondicionalmente ni se pasa a Nueva York con armas y bagajes como hicieron Stella y Mondrian. Visto que la metrópolis no respondía a sus expectativas, impaciente, se marchó a los seis meses. Le salió bien porque en años sucesivos volvieron a llamarlo. En 1973 presentó por primera vez en el Museo Guggenheim sus cuadros animados (o teatro pintado) *Coucou Bazar* (figura 58), antes que en París y Turín.

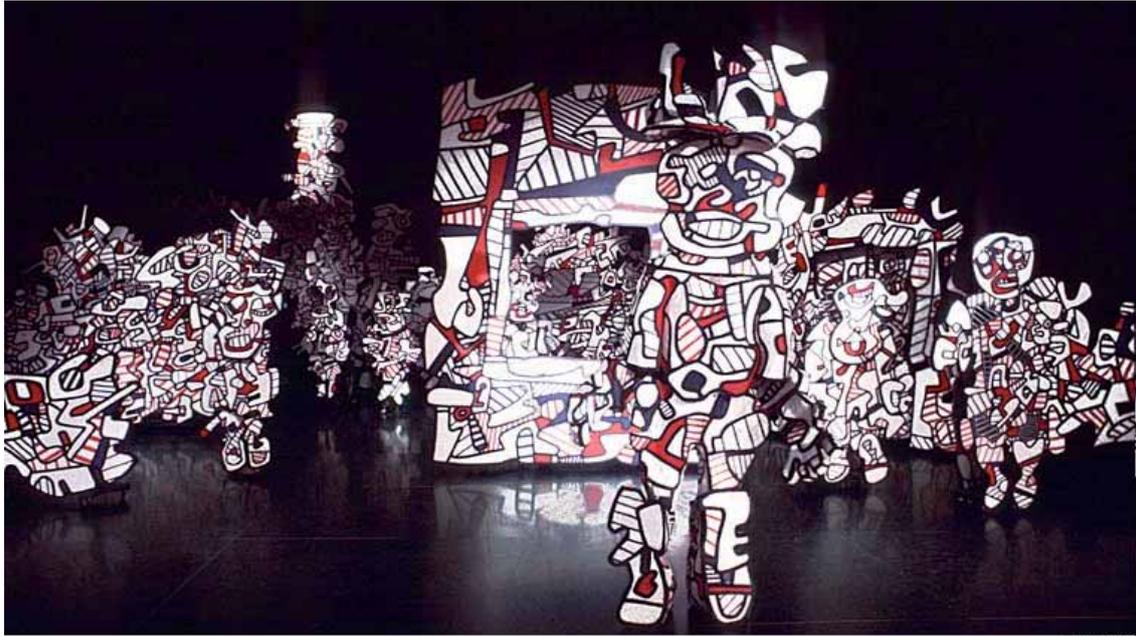


Figura 58. Jean Dubuffet, *Cocou Bazar*

Ese mismo año dejó de manera permanente una de sus más voluminosas creaciones en un frecuentado espacio público de Manhattan: plantó sus *Cuatro árboles* (figura 59) a la sombra del Chase Manhattan Bank, en Downtown. Esta obra representa bien el carácter impersonal de los productos de *l'Hourloupe*. A Dubuffet le interesaba dejar claro que sus árboles pertenecen al mundo espiritual del arte, y por eso los mantiene en una pintura no ilusionista, intensamente estilizada y plana, por más que la haga ensamblar tridimensionalmente. Evita así el peligro que tiene la escultura de deslizarse hacia el ámbito de las cosas tangibles, de ser un molde mimético de los objetos que existen en la naturaleza, de confundir la representación del objeto con el propio objeto. El resultado es esta especie de escenografía a base de polietileno expandido.



Figura 59. Jean Dubuffet, *Cuatro árboles*

Dubuffet constató satisfecho: “El público neoyorquino lo ha acogido con simpatía, como ilustra el hecho de que jamás ha sido objeto de *graffiti* ni de daños” (Dubuffet 2004: 108).

4. Conclusión

En circunstancias diferentes, de manera muy distinta porque muy distintas son sus personalidades y sus visiones del arte, Nueva York fue en algún momento “la ciudad de los sueños del otro” para estos tres artistas, y los tres dejaron su impronta en ella. Dice Elwyn Brooks White en *Esto es Nueva York* que, de las tres ciudades, la de los nacidos allí, la de los que acuden a trabajar cada día y se vuelven a dormir a sus poblaciones próximas, y la de los inmigrantes, la mejor es esta última: “Esta tercera ciudad es la responsable de la naturaleza inquieta de Nueva York, de su porte poético, de su dedicación a las artes y sus logros incomparables” (White 2003: 27).

Bibliografía

- COOPER, H. y SPRONK, R. (2001): *Mondrian: The Transatlantic Paintings*. Harvard: Harvard University Art Museum.
- DOESBURG, Nelly van (1971): "Some Memories of Mondrian" [en línea], en *Piet Mondrian Centennial Exhibition*. Catálogo de la exposición del Centenario de Mondrian en el Museo Guggenheim de Nueva York. Nueva York: Guggenheim Foundation. En: http://www.snap-dragon.com/nelly_van_doesburg.htm [Consulta: mayo 2010].
- DUBUFFET, J. (2004): *Biografía a paso de carga*. Madrid: Síntesis.
- (1976): *Catálogo de la exposición Jean Dubuffet* (9 de febrero-31 de marzo de 1976). Madrid: Fundación Juan March.
- (1975): *Escritos sobre arte*. Barcelona: Seix Barral.
- HASKELL, B. (1994): *Joseph Stella*. New York: Whitney Museum of American Art.
- JAFFÉ, H. L. C. (1970): *Piet Mondrian*. New York: Harry N. Abrams Inc.
- JAFFE, Irma B. (1994): "Joseph Stella: Madonnas & Related Work". *American Art Review*, vol. V, num. 6, Winter 1994, pp. 154-175.
- KACHUR, L. (1983): "The Bridge as Icon" [en línea], en Brooklyn Museum, New York. En: http://www.brooklynmuseum.org/research/digital-collections/brooklynbridge/pdf/GERB_08_The_Bridge_As_Icon.pdf [Consulta mayo 2010]
- LÓPEZ VÁZQUEZ, M. (1996): *Jean Dubuffet*. Barcelona: Polígrafa.
- MAY, S. (1991): "Joseph Stella's Pittsburgh" [en línea], en *Carnegie Magazine*. En: <http://www.carnegielibrary.org/exhibit/stell31.html> [Consulta: mayo 2010]
- MONDRIAN, P. (1975): *Tutti gli scritti*. Ed. a cura di H. Holzmann. Milano: Feltrinelli.
- MOSER, J. (1990): *Visual Poetry. The Drawings of Joseph Stella*. Washington: Smithsonian Institution Press.
- WHITE, E. B. (2003): *Esto es Nueva York*. Barcelona: Minúscula.