

# "La Pintura Abstracta Norteamericana: del Informalismo a la Abstracción Pospictórica".

Javier Martín Ruiz

---

Antes de someter a un análisis formal y socio-cultural a lo que se ha englobado y clasificado como Expresionismo Abstracto deberíamos hacer hincapié precisamente en la clasificación y denominación del término "Expresionismo Abstracto".

En primer lugar, el término no engloba a una estética común que comparta todos los autores que lo conformen. Sobre todo porque se trata de una tendencia que parte de una visión romántica del arte, es decir, individualista y con una mirada subjetiva de la "realidad" a la que normalmente responde el arte. Es esto lo que puede hacer que cada artista llegara a configurar lo que podemos llamar un "estilo personal".

Sin embargo, ello no ha sido impedimento para que se hable de características en común, y más que de características hablaríamos de actitudes afines entre los diversos artistas. La más famosa clasificación es la que separa entre "colour field painting" y "action painting". En general podemos decir que la primera vertiente está preocupada por temas de índole meditativo y reflexivo y la segunda por cuestiones que hacen referencia a estados de acción automáticos. Aunque normalmente se separa a ambas tendencias de una manera opuesta lo cierto es que ambas participan de conceptos afines y se contagian mutuamente. De esta manera una "action painting" participa del campo de color y una "color-field painting" participa del gestualismo de la pincelada de una "action painting". De esta manera las obras de Tobey son campos de gestos.

Así pues, aunque sea cierto que esas características comunes existen podemos diferenciar claramente una obra de [Pollock](#) con respecto a una de [Baziotes](#). No ocurre como con los dibujos cubistas de Braque y Picasso, entre los que no hay síntomas de diferencias. Es una práctica artística profundamente personal. Distinto es que una vez que el Expresionismo Abstracto obtuviera el éxito y reconocimiento por parte de la sociedad norteamericana, la misma estética del "movimiento" se convirtiese en fuente de éxito. Fue entonces cuando comenzaron a surgir expresionistas abstractos de todos los rincones, llegándose a una situación de mimesis de los "clásicos" de primera generación. Estos artistas son los llamados expresionistas abstractos de segunda generación. En ese momento sí se podría hablar de una estética común ya que con ciertos requisitos plásticos una obra ya se podía considerar expresionista abstracta y por tanto válida en el momento. Es importante subrayar aquí este momento de agotamiento ya que es la situación que los pintores "post-painterly" estaban denunciando en parte.



En segundo lugar, hay que nombrar que el Expresionismo Abstracto es una tendencia que a diferencia de otras anteriores sólo tiene representación en la pintura. Es un movimiento exclusivamente pictórico. Probablemente sea debido a que las innovaciones que aporta, las soluciones plásticas de las que se vale, quizás sólo sean practicables legítimamente en pintura. Me refiero sobre todo a la relativa importancia que una actuación rápida con los materiales tiene en este tipo de actitud artística. La escultura por ejemplo, que ha de sostenerse en el espacio, ha de pasar por un proyecto de fisicidad, ha de poder sostenerse en el aire y por ello no estaría tan dispuesta a ser una "action sculpture". La escultura es más real.

Por otro lado, el término Expresionismo Abstracto no es del todo correcto, en el sentido de los artistas catalogados como tales, mantienen una relación con la figuración, dato que no implica narratividad. Artistas como Baziotés, [Gorky](#), [de Kooning](#), o el propio [Pollock](#) (incluso al final de su carrera, hecho que le ha sido criticado) mantienen formas alusivas a la realidad, es decir son figuraciones. Todo ello sería ateniéndose a un concepto puro del significado de la palabra "abstracto", que sería "carente" de cualquier relación con la naturaleza o la realidad.



Por último, quiero hacer notar un dato curioso, simplemente anecdótico, pero que quizás por alguna razón que no conocemos pueda ser importante. Y es que el Expresionismo Abstracto es denominado en la información existente en los libros más señalados del tema y en enciclopedias sobre todo, como el primer movimiento de vanguardia auténticamente norteamericano. Dato que me resulta, como digo, curioso, una vez se observa que la mitad de los artistas de primera generación son de procedencia europea. Supongo que hará referencia a que es el primero que se gesta en territorio norteamericano, y por que una de sus características sea la superación del enfoque "europeo" de la pintura, de la "École de Paris".





---

## Sociedad

Ahora pasaremos a hacer un breve balance del entorno socio-cultural en el que surge el Expresionismo Abstracto. Consideramos necesaria tal relación del arte con su contexto porque simplemente creemos que facilita la comprensión en profundidad de hecho artístico. No se debe a que el criterio sea arte=vida, de que "arte" tenga que ser realidad vital en que surge y viceversa, sino de que como mencionábamos antes facilita la consecución del motivo "didáctico" de esta experiencia.



Aunque de todas maneras el Expresionismo Abstracto es una tendencia que sí utiliza un criterio de relación con la sociedad, es más fue una de sus preocupaciones no perder conexión con la "vida", no encerrarse en la postura no comprometida de "la torre de marfil"; cosa de la que serían acusados los pintores post-pictóricos.

Podemos decir que el factor que va a condicionar la situación socio-cultural (que engloba el terreno económico) de los años 30 y por ello mismo de los 40, es la depresión económica de 1929, producida por la superproducción y la excesiva especulación bursátil. Originada por el crack de la bolsa de Nueva York en el 29 la crisis se extiende también a Europa que dependía económicamente a través de préstamos bancarios de Estados Unidos.

En todo caso lo que nos interesa a nosotros no son las causas sino las consecuencias. La primera consecuencia de la crisis es política. Se origina entonces un ambiente crispado entre las distintas potencias occidentales. Este tono de crispación va a favorecer por un lado que se cierren mercados y que las relaciones amistosas y con proyectos de paz, que tras la Primera Guerra Mundial establecieron sus protagonistas, cesara . Este hecho viene a confirmar una vuelta al nacionalismo, tema ante el que se debatirían los expresionistas abstractos. Y todo ello viene a facilitar el intervencionismo de Estado que comienza a resurgir. Es decir, los autoritarismos que serán una de las causas de la Segunda Guerra Mundial, a su vez hecho este último que va a marcar profundamente la conciencia de la sociedad en toda su extensión incluidos los artistas ya en los años 40. El factor más emergente de la crisis es el económico. Nos interesa por que los artistas se vieron profundamente dañados. Ya que el arte no es un bien de consumo necesario, es lúdico y recreativo, las compras de arte bajarían enormemente. Y precisamente, y en el marco del proyecto "new deal" del Presidente de Estados Unidos Roosevelt, para contrarrestar esa baja, el gobierno comienza un plan de intervención en el terreno artístico. Es el WPA (Works Projects Artistics) que contrataría a artistas norteamericanos para producir obra pública y encargos de Estado que suplieran la necesidad económica por parte de los artistas.

Es muy importante este hecho ya que muchos de los expresionistas abstractos fueron contratados en este proyecto y el dato más importante reside en que los artistas

contratados tenían la posibilidad no sólo de mantenerse económicamente, sino de entablar contacto entre ellos, de discutir y debatir posturas.

Fue en este contexto en donde se pudieron llevar a cabo los primeros contactos entre la futura generación expresionista. La misma crisis económica tan dramáticamente como se desarrolló (el nivel de pobreza aumentó rápidamente) ponía a su vez en evidencia al sistema capitalista. Ello da pie, por un lado, a que tendencias anticapitalistas acaparen el entorno artístico, como fueron los Regionalistas, de actitud nacionalista y conservadora, y los, digamos, Marxistas, de tendencia internacionalista y comunista.

Por otro lado, dio lugar a internacionales artísticas con deseo de manifestar su postura en torno a la situación del sistema político. Ejemplo de ello serán el Frente Popular ruso y el Congreso de artistas norteamericanos. En definitiva, lo que desencadena la crisis es una crisis no sólo económica sino una crisis de valores tanto morales como políticos. En este contexto los artistas se debatirán ante nociones como: internacionalismo y nacionalismo, izquierda y derecha, compromiso y aislamiento, realidad y abstracción.

En definitiva se puede extraer con una breve mirada al contexto cultural (en el sentido más amplio de la palabra "cultura") de la época, cómo repercute en la realidad artística, en el día a día.

---

## EL EXPRESIONISMO ABSTRACTO

### Contexto artístico

En cuanto a lo que se refiere al contexto estrictamente artístico de los años 30 en EE.UU., encontramos un panorama en el que, en primer lugar, podemos destacar a los ya citados Regionalistas y Marxistas.

Los primeros hacían uso de una estética que se mantenía dentro de un lenguaje figurativo que abogaba por temas que ensalzaban el aislamiento local tradicional y el trabajo del típico campesino norteamericano. A la cabeza de este grupo Thomas Hart Benton quien a la postre sería profesor de [Pollock](#).

En definitiva se trataba de una pintura de corte "popular" que rechazaba las innovaciones de la plástica moderna, sobre todo la abstracción de procedencia europea, porque su intención era hacer una pintura en la que el contenido que promulgaban se sobrepusiera a la forma pictórica. En ese sentido, en cuanto a plástica se refiere, se mantenían dentro de un realismo social que no ofrecía posibilidad de innovación.

El otro sector paralelo al descrito es el de los Marxistas que, haciendo uso de la misma imaginaria plástica, propagaban los ideales del comunismo y los valores de la revolución bolchevique rusa, rechazando la abstracción porque la consideraban elitista e impopular. Este grupo estaba capitaneado por Willian Gropper.

Ambas concepciones de pintura pueden equipararse desde mi punto de vista con el realismo social que se gestaría en Rusia con la dictadura de Stalin, con su equivalente en Alemania con Hitler y en general con otros países con sistema autoritario.

En definitiva se trata de una pintura cuyo principal objetivo es la venta de un ideal político que deja en segundo plano a la superación formal, aspecto este último, que la vanguardia histórica tomaba como premisa.

Continuando con el entorno estrictamente americano habría que destacar primero a los muralistas mexicanos que aún pudiendo relacionarse con los Marxistas estadounidenses, ya que realizaban los ideales de la revolución popular, aportarían una solución interesante: el formato mural como acercamiento de la obra al pueblo.

Segundo, mencionar el lugar que en los años 30 ocupa el pintor estadounidense Hooper; un pintor que aún manteniéndose dentro de cierto realismo social lleva a cabo en sus obras un sentido muy peculiar del color y describe con sus temas el sentimiento post-depresión 29.

Pasando al contexto propiamente europeo, a la "vanguardia" artística, encontramos a los artistas abstractos de línea constructivo-cubista, que desde pronto vendrían exponiendo en museos norteamericanos como: el MOMA (desde 1929), el museo de pintura no-objetiva (más tarde el Guggenheim) y la Société Anonyme (Marcel Duchamp).

Esta pintura se mantenía dentro de una abstracción de corte geométrico y de procedencia cubista ([Mondrian](#)) y futurista (constructivismo ruso), que propagaba por la minimalización de la huella del artista y su subjetividad en la obra. En ese sentido las obras eran impersonales en cuanto a superficie y la aplicación de la pintura fría, distante, plana, no ilusoria y "científica". Racional es una palabra que describe muy bien este tipo de abstracción y también es importante ya que uno de los pensamientos que podemos identificar con la vertiente constructiva, es aquel que confía en la razón como motor de la "evolución" humana. De ahí que muchos teóricos encuentren el origen de la modernidad en el siglo XVIII, con el pensamiento de la "razón ilustrada".

Éste es el motivo de la confianza en la razón para cambiar al hombre, de la insistencia en la técnica hecha por los artistas. En la técnica del constructor y de la máquina, producto de la razón humana capaz de hacer nuestra vida más fácil. Por ello la pintura abstracta de este tipo es de pequeño formato. Porque, aunque aparentemente sea antisocial (por lo abstracto), se hace así, con el complemento del diseño y la arquitectura, para crear un ambiente-entorno plenamente racional y equilibrado que enmarque y esté en la vida. Por ello su rechazo de la curva y de la modulación tonal de los colores tal y cómo aparece en la naturaleza. El color se aplica puro y elemental: blanco, negro, rojo, amarillo y azul (Mondrian odia el verde: color de la naturaleza). Es un camino, en definitiva, positivista y en ese sentido "clásico", bajo la separación tradicional entre clásico y anti-clásico. Renacimiento y Barroco.

Podemos decir que en contraposición a los abstractos "cubistas" se encuentran el grupo Surrealista. Si los primeros tenían su raíz en el Cubismo, éstos la tenían en el Dadaísmo. Teóricamente se diferencian de sus "padres" en lo optimista como contrapartida al "negativismo" de Dadá. La confianza que los abstractos tenían en la razón, los surrealistas la tenían en lo irracional, y por ello sus procedimientos están

destinados a desarrollar la parte "inconsciente" del ser humano. El más famoso de ellos la asociación de elementos o ideas de una manera no controlada, inconsciente, es lo que se ha llamado "automatismo". Es precisamente el procedimiento de la asociación lo que separa dos caminos distintos dentro de la pintura considerada surrealista. Entramos en el terreno plástico.

Por un lado, se situarían los pintores "académicos" del surrealismo, que utilizando la técnica tradicional de la pintura (narración ilusoria de un espacio tridimensional en uno bidimensional), el gesto irracional se transmite mediante una asociación de figuraciones; es el caso de [Dalí](#). Es un automatismo simbólico en la medida en que el procedimiento pictórico tradicional no se ve afectado.

Por otro lado, estarían los pintores cuya vinculación con lo irracional tiene una repercusión directa en la plástica. En cierto sentido su asociación sería directa y el mismo proceso de ejecución de la obra es el hecho asociativo. Diríamos que actúan "pasionalmente" e intuitivamente (hasta cierto punto) con los colores y las formas. En este grupo estaría [Miró](#). Para concluir, el automatismo de los primeros es más simbólico y el de los segundos más directo ya que afecta a la práctica plástica.

De esta manera la pintura moderna procedente de Europa, la llamada École de París, se puede describir en los dos caminos antes señalados: uno la veta racional-constructiva, el otro, la veta irracional-surrealista.

Otro aspecto del contexto artístico es el de la infraestructura expositiva de la época en EE.UU.. Ya destacamos la labor que museos e instituciones como el MOMA vinieron desarrollando. Principalmente exponían a la École de París; la más destacada en principio fue Peggy Guggenheim quien acogió la primera gran exposición del Surrealismo en EEUU. Más tarde, ya en los años 40, será Betty Parsons quien apoyará a la emergente generación de "expresionistas abstractos". Pero para unos años antes, a finales de los 30, los artistas tendrán que realizar sus actividades de manera independiente. Prueba de ello es la aparición de diversos grupos como los AAA (American Abstrac Artist), de los que podemos decir que son los primeros artistas que insuflaron un soplo de aire fresco al panorama de la pintura estadounidense. Asimilaban como maestros a los pintores abstractos europeos, hasta tal punto que la plástica de los AAA participaba de la abstracción constructiva con un añadido personal: la incorporación de la curva, de lo orgánico, dentro de la abstracción. Así conseguían huir del cuadro cubista.

La vía independiente tuvo otros grupos de organización: la escuela de Hans Hoffman, un grupo de disgregados del mismo y The Ten.

La figura de Hans Hoffman ocupa un lugar especial debido al impulso que desde su propia obra y desde su escuela insufló al panorama



neoyorkino. Defensor de la pintura de vanguardia europea, H.Hoffman es considerado de los primeros expresionistas abstractos. Mantiene en su obra una constante tensión entre la geometría y la expresión.

En la escuela de Hoffman había dos alumnos que no compartían el respeto de su maestro por los europeos. [Son De Kooning](#) y [Gorky](#) que disgregándose del entorno de Hoffman crean otro grupo. El tercero y más conocido: The Ten que engloba la mayoría de los pintores hoy catalogados como expresionistas abstractos. Éste grupo era una especie club que antes de contar con el apoyo de galerías e instituciones para exponer, organizaron sus propias exposiciones y charlas de las que hoy tenemos referencia en la bibliografía sobre el tema. Es este grupo el que engloba tanto a los citados De Kooning y Gorky como al resto de conocidos: [Pollock](#), [Rothko](#), Baziotes, [Gottlieb](#), etc...

Reduciendo distantemente podemos decir que la apertura de renovación de la pintura americana por parte de los propios norteamericanos se produce primero con los AAA, como primer paso hacia la pintura moderna, que aún aportando cierta innovación es todavía dependiente de la plástica europea; luego la escuela de H. Hoffman como una asimilación más profunda de lo europeo pero digerido de otra forma, fusionando la veta cubista con la expresionista; y por último The Ten.



Pero el conflicto es cómo. Es decir, esos años entre finales de los 30 y principios de los 40. ¿Qué ocurre en New York? De nuevo para justificar en su medida la pintura expresionista abstracta debemos recurrir al contexto cultural.

### **Sociedad años 40**

Sin duda alguna el hecho que va a marcar, no sólo los años que ahora estudiamos sino los posteriores, años 60 y 70, es la Segunda Guerra Mundial. Siempre que se hable de Expresionismo Abstracto se hablará de 2ª Guerra Mundial. No es ilógico ya que sólo tendríamos que imaginarnos la repercusión que para la sociedad y para los artistas causarían las imágenes de los millones de muertos de la guerra.

La repercusión más directa para el arte es el exilio de la mayoría de la vanguardia europea en New York, dentro de la cual el Surrealismo ocupaba un lugar destacado, considerado el último ismo europeo. Ello proporcionó que en primer lugar New York se convirtiera en sede del arte occidental por el mero hecho de ser cobijo de las últimas vanguardias. Así el prestigio artístico neoyorquino subió de nivel.

Pero la repercusión más importante del traslado de los artistas europeos a New York fue el contacto que éstos mantuvieron con la emergente generación de expresionistas, especialmente con los surrealistas por ocupar la posición que antes mencionábamos. Ello contribuye a que los expresionistas abstractos (que todavía no eran tales) se replanteen las proposiciones del Surrealismo. Es ahora cuando la mayoría de los artistas

neoyorquinos experimentan con "maneras" surrealistas. Y, como no podía ser de otra manera, este encuentro creará unas figuras intermedias entre el surrealismo y lo que más tarde será el Expresionismo Abstracto. En ese sentido Matta es un "surrealista abstracto" y [Gorky](#) un "abstracto surrealista".

Otra de las consecuencias directas de la 2ª Guerra Mundial, o mejor de la post-guerra, será el agotamiento que tanto regionalistas como marxistas sufrirán tras el triunfo del capitalismo en los años posteriores a la 2ª Guerra Mundial y al fracaso de los autoritarismos y nacionalismos incluidos su arte, del que tanto marxistas como regionalistas estaban cerca.

Pero lo más destacado en estos años es el viraje hacia lo irracional que los Expresionistas Abstractos sufrirán. En este momento ocurre algo parecido a lo que Dadá manifestó en la 1ª Guerra Mundial: la desconfianza en la razón. La confianza en la razón que antes mencionábamos al hablar de los artistas abstractos europeos, la razón capaz de mejorar el mundo con la investigación a todos los niveles, nos lleva a una contradicción, a una sinrazón: la masacre de muertos por la propia tecnología, la bomba atómica, que ha creado el hombre con su razón. Observado desde este punto de vista, la confianza en la razón que los constructivistas tenían, se hará imposible; igual de imposible que resultó a Dadá aceptar todo tipo de normas preestablecidas por la misma razón occidental. En cierta medida es una crisis de la modernidad en el sentido que el poder evolutivo del hombre queda cuestionado.

Hasta ahora, hemos ido señalando las distintas corrientes artísticas que predominaban en el panorama. Ahora puntualizaremos en qué medida tocan estas fuentes artísticas con la pintura que se estudia, para concluir con un análisis formal de la pintura expresionista abstracta en general. Es decir, de cómo recoge "el agua que toma de una fuente para mezclarla con el agua que toma de otra fuente".

### **Influencias y Características Formales del Expresionismo Abstracto**

Desde mi punto de vista, ya desde que Van Gogh y Cézanne abandonaran la narración del objeto pintado, se puede diferenciar claramente los dos senderos que la pintura moderna parece tomar. Cézanne es el camino del análisis mientras que Van Gogh el de la intuición (a Gauguin prefiero dejarlo en su isla a parte de todo). Podríamos reducir conceptualmente a Cézanne como la razón o la mente, lo consciente, y a Van Gogh como el corazón, lo irracional o lo inconsciente. Los dos caminos se ven perfectamente continuados con [Picasso](#) y el Cubismo, por un lado, y en los [expresionistas alemanes](#) y [fauvistas franceses](#), por el otro. Mientras que el cubismo lleva a la pintura al plano, borrando toda referencia a la perspectiva ilusoria, el expresionismo en general oscila entre lo ilusorio y lo plano. Así el camino del análisis es más directo, se desprenderá con mayor facilidad del objeto y su narración en el plano, ya que llega con más decisión a lo plano y no ilusorio. Hay que recordar que el objeto referente, la realidad, tiene poca importancia en ambos; es decir, que interesa más el cómo que el qué. Es por ello que el siguiente paso, el desprendimiento del referente real, el objeto, lo lleven a cabo con mayor decisión el camino analítico del Cubismo. Así este paso se dará a través del constructivismo ruso, el [neoplasticismo de De Stijl](#), la abstracción cubo-constructiva, ya mencionados y analizados, por parte del camino analítico. La otra vía tendrá su viraje

hacia la abstracción del seno del propio expresionismo, de [Kandinsky](#) y sus experimentos de abstracción "lírica" que más tarde parece dejar aparcados. Pero del sendero expresionista tendente a lo irracional e incongruente, puede entenderse que se sitúe Dadá y su hijo malparido el Surrealismo.



Olvidando por completo el carácter político y social del Expresionismo Abstracto y ciñéndonos exclusivamente al discurso artístico, los dos polos a priori contrarios como lo son la intuición y el análisis parecen converger directamente en el Expresionismo abstracto. Y no sólo a un nivel teórico como el que hemos señalado anteriormente, sino a un nivel pragmático, en la plástica, también, una vez se supera la lectura superficial de por ejemplo una obra clásica de [Pollock](#). Este análisis es válido sólo para la obra madura del Expresionismo Abstracto no para la obra de formación de cualquiera de los autores de movimiento. Pero, efectivamente, ahora que vamos a enunciar las cualidades plásticas de los cuadros, la forma, vamos a ver cómo coexisten en ellos rastros tanto de la vía analítica como de la intuitiva.

[Hans Hoffman](#) por ocupar un lugar excepcional en la "transición" al Expresionismo Abstracto, es un claro ejemplo de lo que hablábamos. Sus cuadros oscilan entre la geometría constructiva y la aplicación del color propia de un expresionista.

En [Gorky](#), otra transición, esta vez más cerca del Surrealismo, a la par que las formas orgánico-biomórficas recuerdan al Surrealismo, cierta estructura recuerda todavía al cubismo, de hecho él tiene una fase cubista.

En ambos la estructura o el dibujo, si se quiere, son deudores de una organización cubo-constructiva y el tratamiento de la superficie es muy cercano al de un Nolde.

Una tercera convivencia puede observarse en la obra de [De Kooning](#). Él juega con la distribución cubista, el tratamiento expresionista y el juego figurativo entroncado con Dadá y el Surrealismo.

En estos tres pintores se ven ya unas cualidades propias del movimiento, como pueden ser la superficie táctil, texturada y trabajada y esa convivencia de estructura pseudocubista y color fauve.

Pero cuando se habla de estos rastrojos de estilos hay que matizar en qué medida coexisten. Por ejemplo hablar de Surrealismo con relación al Expresionismo Abstracto, supone considerar que el Surrealismo que más le influyó fue el de carácter más directo, el que practica el automatismo puro. Es decir la veta de [Miró](#), [Matta](#) y [Masson](#). En este sentido los surrealistas "académicos" no ejercieron interés en los expresionistas abstractos. Por otro lado, ver la influencia que el Cubismo y la Abstracción Constructiva ejercen sobre estos pintores supone observar la estructura. En cualquier obra de [Pollock](#) del periodo 1947-50 aproximadamente, se ve claramente. El color aunque explosivo y

desligado del dibujo tradicional, dibujando por sí mismo, crea una maya lineal que recuerda y estructura la obra a la manera cubista, esto es: toda la superficie con la misma importancia y con una esquematización a través de la línea, con lo que Pollock consigue la unidad color-dibujo: el color está dibujando.

Al observar la vertiente "geométrica" o "color-field" del Expresionismo Abstracto, también es visible esta influencia, siempre medida; debido a que una vez producido el viraje a lo irracional mencionado, lo analítico, relacionado con el Cubismo y la Abstracción Constructiva, será violentamente rechazado. Si miramos una obra de Still o de [Rothko](#) vemos la estructura de geometría en planos que recuerda perfectamente a un Mondrian (siempre hablando de estructura). El propio De [Kooning](#), pintor gestual por excelencia, organiza el lienzo a la manera cubista como ya mencionamos.



En cuanto a la relación con el Expresionismo de principios de siglo debemos concentrarnos en la superficie pictórica, en el tratamiento de la pintura, de la pincelada que es pasional, texturada, táctil y aplicada "automáticamente".

Con respecto a Dadá ya mencionamos el mismo sentimiento de desconfianza en la civilizada razón.

Pero no sólo de vanguardia europea se nutre el Expresionismo Abstracto. Por ejemplo, el hecho de que la pintura expresionista abstracta utilizara un formato por lo general grande, casi mural diría yo, entra en deuda directa con los muralistas mexicanos. Si los mexicanos justificaban la utilización de este formato para hacer la obra más cercana al pueblo, los neoyorquinos lo harán por el mismo hecho, hacer la obra de alguna manera más pública, y para acentuar el efecto de campo de color. Este efecto consiste en crear la sensación de que los límites del cuadro no se sitúan dentro de sí mismos, sino que avanzan más allá del bastidor. Por ello Pollock no deja "margen" y [Rothko](#) pinta los laterales del lienzo. La otra razón para la utilización del gran formato es crítica. Pretende que la obra no se convierta en algo puramente decorativo que quepa en un salón, sino que desborde esa posibilidad. En este sentido el Expresionismo Abstracto conecta de nuevo con el Dadaísmo, aunque lo combata de manera distinta. Y por otro lado, se distancia de nuevo respecto de la abstracción europea; recordemos los pequeños formatos de por ejemplo Mondrian que intentan justo lo contrario: la integración en la vida cotidiana.

Otro hecho que puede enlazar el Expresionismo Abstracto con el arte americano es el hecho de que posea tema, cuestión que lo relaciona con los regionalistas y los marxistas en la medida que no confían en una pintura exclusivamente formalista, es decir que se centre en problemas exclusivamente formales, como lo hacía la vanguardia europea. En ello encontramos otra diferencia con respecto a la abstracción constructiva.

Así el cuadro expresionista abstracto se nos ofrece como un espectáculo en el que nos sentimos aludidos a la fuerza por el gran formato que nos envuelve, nos domina dice Rothko, y que nos ofrece una experiencia extra real que nos recuerda estados de índole mágico-religioso, que hacen alusión o a un proceso extraordinario o a una reflexión íntima.

Para concluir repasaremos las cualidades formales antes estudiadas en relación con las tendencias predecesoras.

En cuanto a color habría que destacar el uso de violentos contrastes y superficie fuertemente trabajada que nos hacía recordar la vertiente expresionista europea. El color consigue la unidad con el dibujo en los mejores casos como en Pollock y se aplica SOBRE la tela. Remarcamos el "sobre" porque en relación con la pintura que se estudiará en la segunda parte es importante.

La estructura es de dentro a fuera, es decir, que nos conduce la mirada del cuadro a un espacio irreal fuera del propio lienzo y se organiza recordando más o menos claramente a la estructura cubista.

La concepción de abstracción como pintura plana que se opone a lo ilusorio no es del todo correcta ya que aún siendo plana recae en una opticalidad ilusoria, como es el efecto de campo de color, que nos hace ir descubriendo matices y distintos niveles de planitud, por lo que las obras no son estrictamente planas. Todo ello viene reforzado por las superficies y los colores táctiles que son modulados.

En cuanto a formato a parte de lo gigante, antes analizado, hay que señalar que se mantiene dentro de lo clásico, es decir, del rectángulo variable. Esto será algo a superar por los pintores postpictóricos.

La composición es también de talante clásico. Esto quiere decir que mantiene el sentido de la proporción, la relación de la parte con el todo y la organización jerárquica de los elementos que componen según su importancia en el todo final. A este tipo de composición la llamaremos relacional, porque relaciona los elementos diversos y distintos, en proporción, que componen el lienzo.

El tema, como ya dijimos también, es de orden extra pictórico, lo que conlleva que las formas utilizadas no hablan de ellas mismas sino de un tema.

Un último dato a mencionar es la manera de trabajo. A diferencia de lo que veremos más tarde, el cuadro es único, es decir que una vez se ha encontrado la forma que se adecua a los objetivos se repite variablemente. Se posee en consecuencia ese estilo personal del que hablábamos al principio.

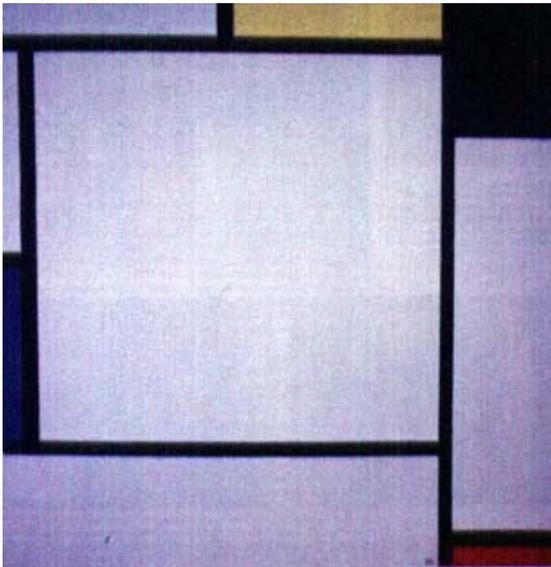
Antes de pasar a la segunda parte de este estudio hay que hacer mención de un artista puente entre la sensibilidad expresionista abstracta y la abstracción post-painterly, tema a abordar en la siguiente parte.

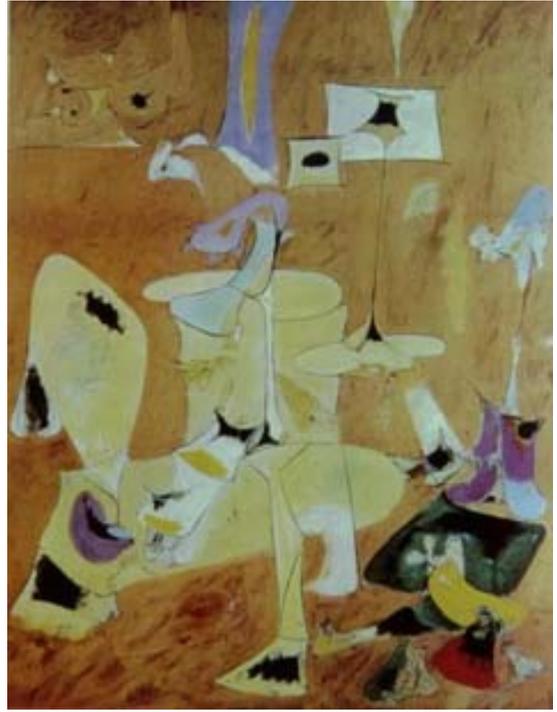
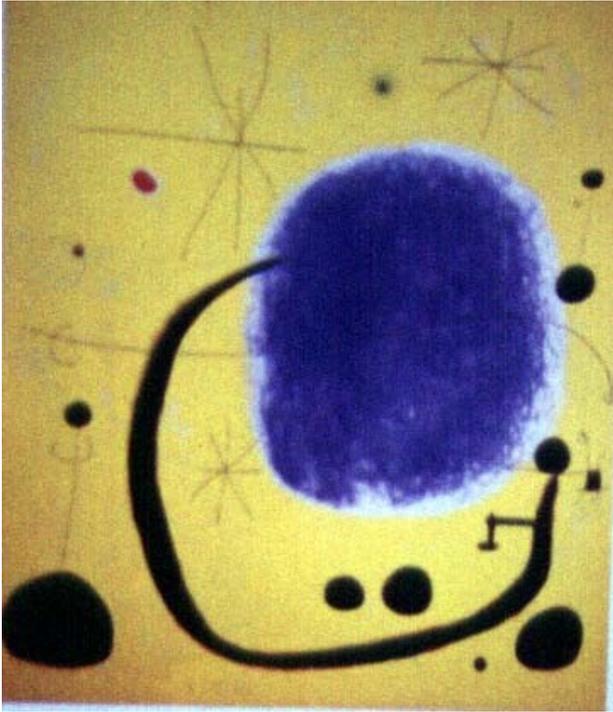
Es [Ad Reinhardt](#). Normalmente es catalogado como expresionista abstracto, no sin motivos, pero la verdad es que su plástica aborda ya unas cuestiones que se aproximan a lo que en los años 60 y 70 se va a plantear en pintura. Podríamos situarlo dentro de la

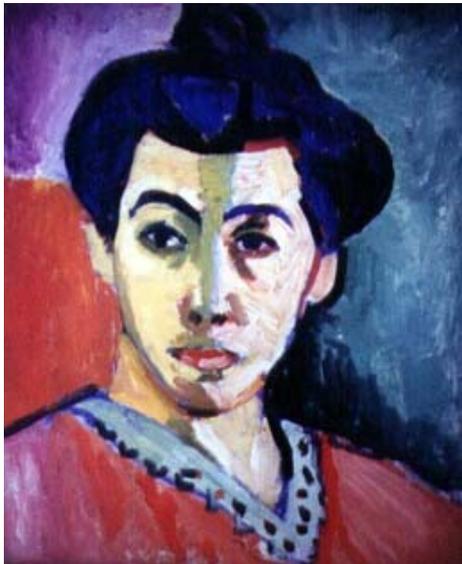
vertiente geométrica del Expresionismo abstracto. Su obra de formación revela claramente la vinculación con el cubismo que nunca abandona distanciándose por ello del resto, ya que aunque la estructuración cubista perviviera en ellos nunca es tan clara como en [Reinhardt](#). Siempre se mostró escéptico respecto a la remarcada huella de identidad que los demás expresionistas abstractos subrayaban.

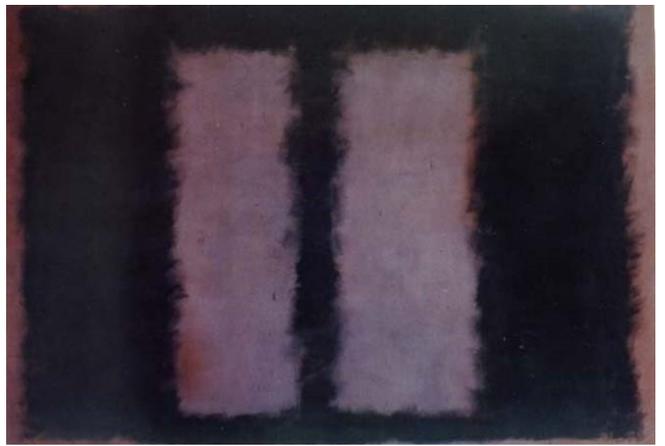
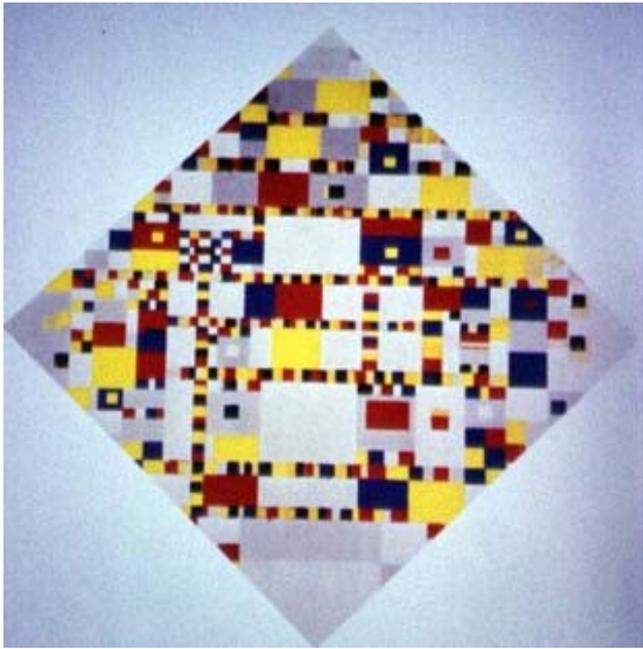
Las características que lo unen al Expresionismo Abstracto son el uso "psicológico" del color, el uso del cuadro único y la vinculación con temas de carácter "espiritual". En contraste, lo que le relaciona con la abstracción pospictórica es el tratamiento distanciado, el anonimato en la aplicación de la pintura, la defensa del "menos es más" y algo más importante, si cabe, que es la composición no-relacional, que se contrapone al sistema clásico de organización del lienzo. Plantea que todos los elementos que componen la obra sean de la misma importancia, que ninguno destaque en la lectura más que otro, es decir son modulares. Así la lectura de la obra no es jerárquica dentro de los elementos que componen la obra, aunque esto no es del todo cierto ya que debido a su uso oscuro del color sí se puede leer la obra "jerárquicamente". Podríamos decir que estructuralmente es un pospictórico pero su uso del color es propio del Expresionismo abstracto. En definitiva lo que pasa en Reinhardt es que en el fondo se incurre en esa opticalidad de la que hablábamos antes.

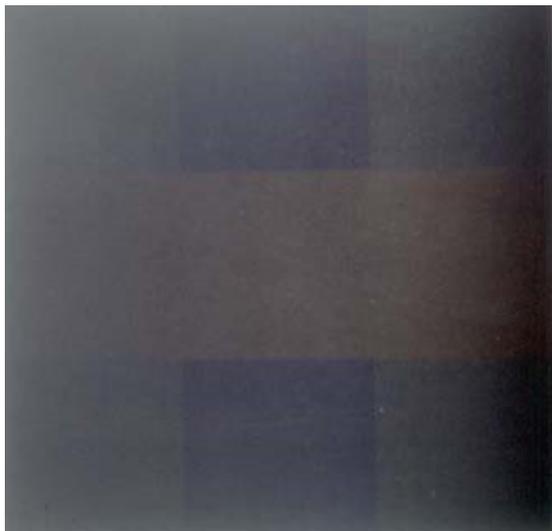
---











## Introducción Abstracción Pospictórica

Como ya insinuamos en su momento las formas expresionistas entran en decadencia a finales de los años 50 cuando la semejanza con los procedimientos habituales de un clásico del Expresionismo Abstracto eran patentes en una obra cualquiera. Es cuando se formaliza la forma. Es entonces cuando la plástica subjetiva del Expresionismo Abstracto se desvirtúa al ser tratada de manera esteticista, sin tema podríamos decir.

Lo que ocurre es que el gesto, el campo de color y las maneras expresionistas se utilizan con un fin únicamente decorativo, gratuito. Ésta es la llamada 2ª generación del Expresionismo Abstracto dentro de la cual podemos destacar a [Sam Francis](#).

Las reacciones a esta situación, como no podía ser menos, surgirán del seno del propio Expresionismo Abstracto.

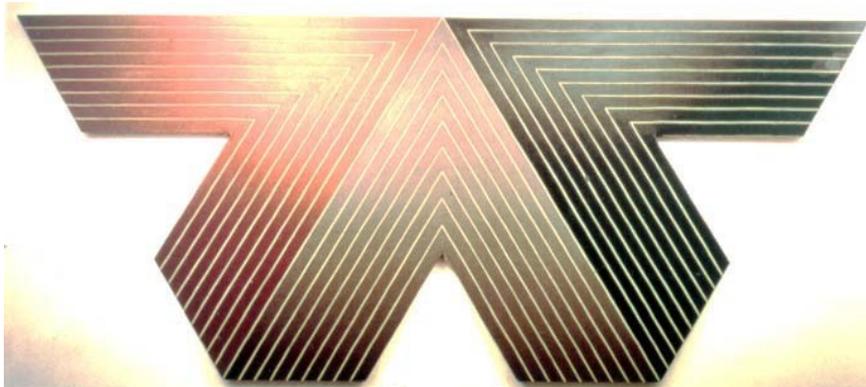
Estas reacciones se pueden identificar con dos figuras educadas en el Expresionismo Abstracto: [Jasper Johns](#) y [Robert Rauschenberg](#). El primero hace una curiosa asociación de las formas aceptadas como abstractas con formas reales saliendo así de los mundos cerrados y existenciales del Expresionismo Abstracto. El segundo integrado dentro de los neo-dadaístas del Assemblage, incorpora elementos reales al lienzo en un intento de distanciarse de los mundos abstractos.

Pero la pintura que vamos a estudiar en esta parte es el bloque de reacción desde la misma abstracción, quizás por ello la crítica que hace sea no tan radical superficialmente pero en el fondo es más sutil.

La Abstracción Pospictórica está considerada como preámbulo del Minimalismo y quizás por ello esté eclipsada. Habría que señalar que no es una tendencia tan extensa, tanto en años como en producción, como el Expresionismo Abstracto. Tampoco tiene la homogeneidad que tuvo, hasta cierto punto, el Expresionismo Abstracto, quizás debido a que las trayectorias individuales se han ramificado desigualmente; sólo hay que observar la evolución de [Stella](#), uno de los más emergentes y principales partícipes de esta tendencia.

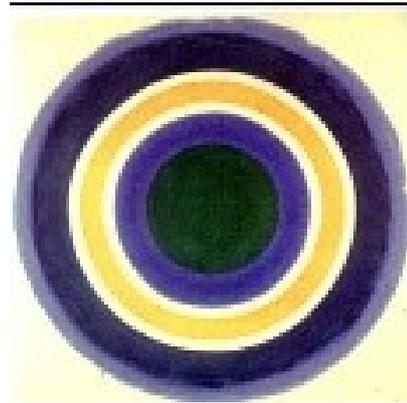
En segundo lugar, hay que remarcar que normalmente se estudia (en los pocos libros sobre el tema) este tipo de abstracción como contrapartida totalmente opuesta al Expresionismo Abstracto. Lo cierto es que en realidad lo que hace es reaccionar pero llevando las soluciones plásticas de los primeros a otro nivel, las evolucionan.

---



## Sociedad

El contexto sociocultural de EE.UU. viene marcado por la post-segunda guerra mundial. Al contrario que Europa las consecuencias económicas y sociales que conllevaron la guerra, no se dejaron notar agudamente en EE.UU., sobre todo por que el combate bélico no llegó a ejecutarse en suelo americano. La infraestructura económica y social no se vio dañada. Es esto lo que hace que EE.UU. siga su ascensión al liderazgo de las potencias mundiales y conserve su reciente título de capital occidental del arte de vanguardia.



Podemos decir que entramos en una época más relajada, la política no está tan presente en el ambiente. El capitalismo resurge y se establece enérgicamente.

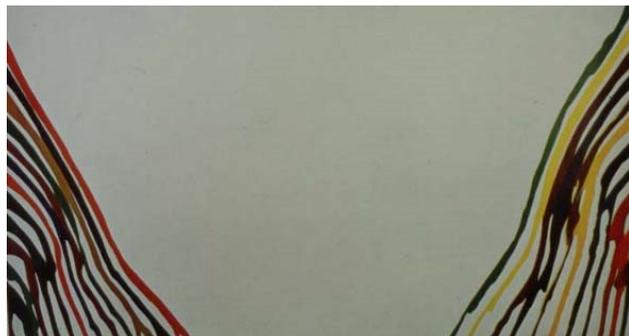
Como repercusión de este estado de "bienestar" podemos hallar el enfoque formalista, despreocupado de los conflictos extra pictóricos que la pintura que estudiamos ahora, va a tener. La insistencia que el Expresionismo Abstracto hizo sobre cuestiones anímicas, espirituales, conflictos internos, etc. ... será rechazada ahora por un enfoque plenamente formal en el que cuestiones de índole social, moral, espiritual o de cualquier ámbito extra plástico no tendrán cabida.

---

## La Abstracción Pospictórica

### Contexto Artístico

El contexto artístico no va a tener que ser descrito tan ampliamente como hicimos en la parte anterior debido a que el contexto en el que se gesta la abstracción post-pictórica es el del propio Expresionismo Abstracto. De hecho [Olitski](#), [Morris Louis](#) y otros representantes de la Abstracción post- painterly fueron en sus comienzos expresionistas abstractos.



El contexto artístico estadounidense favorecía en cierta medida este enfoque formalista. Como ya dijimos la situación de decadencia de las maneras expresionistas y subjetivas hacía aborrecer cualquier insistencia en lo gestual, dramático y cargado de connotaciones románticas. Pero de cualquier manera los avances formales del Expresionismo abstracto, no por ello, serán ignorados. Es más, al señalar las influencias de los pintores pospictóricos tendremos en uno de los primeros lugares a [Pollock](#). La visión o la revisión que estos pintores hacen de la pintura anterior es meramente formal, es decir miran la pintura desde el punto de vista exclusivamente plástico. No les

recuerda una pintura de [Newman](#) a las espirituales reminiscencias que el propio pintor encontraba, sino que les atare cómo ha tratado la pintura, que concepto añade. Pero al igual que el Expresionismo Abstracto lo hace desde la pureza, es decir desde la pintura como pintura no con el añadido que por ejemplo hacía Rauschemberg introduciendo objetos reales al lienzo. Es por ello que limiten, agoten las últimas posibilidades de innovación que le quedaban a la pintura. Y es por ello también que se le haya tildado de reaccionaria en ese sentido, en el de la pureza.

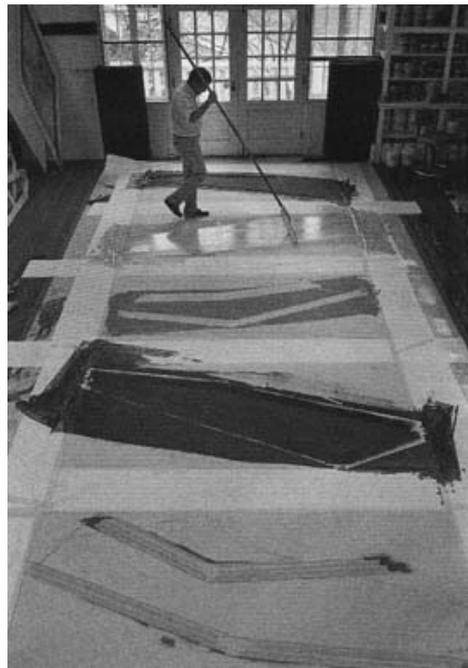
### **Antecedentes e Influencias**

Michel Fried, el teórico y defensor por excelencia de este enfoque y autor del mejor texto al respecto , señala los antecedentes o las influencias en distintos artistas.

Como antecedente más remoto indica a Monet. El trabajo seriado, científico del estudio de la luz que el impresionista hiciera con sus catedrales o con las Ninfas que toma como pretexto es el primer indicio de una pintura cuyo motivo central es el estudio de la forma tomando como base a un modelo o estructura que se repite en cada cuadro que integra la serie. Es decir que lo que importa no es el objeto en sí o la estructura sino las cualidades plásticas añadidas a él. Al respecto, para comenzar el texto "tres pintores americanos", M. Fried hace una cita de una frase que Baudelaire dijo a Monet: "tú eres el primero en la decrepitud de tu arte". Se refiere a la muerte de la pintura como práctica artística en cuanto añade el componente científico. Y no iba mal encaminado. Con la abstracción pospictórica se hablará ya por los años 70, no sólo de la muerte de la pintura como materia a innovar o como soporte que ofrezca más posibilidades que las ya descubiertas hasta el momento, sino de la muerte del arte. Pero no nos desviemos. En definitiva la comparación con Monet viene a reclamar al impresionismo como primer movimiento moderno en cuanto a que sus pretensiones son por primera vez estrictamente formales.

Siguiendo un orden cronológico, el Cubismo se sitúa como otro de los movimientos que ejercen influencia en esta pintura. Ello es debido por un lado en el mismo sentido que lo es Monet, el interés en la forma, y por el otro a la variación del formato pictórico no en tamaño sino en cualidad, en la forma, que los cubistas y Picasso como precursor hicieran al trabajar con el formato ovalado o no rectangular. Una de las innovaciones que los pintores post-painterly acometieran fue la utilización del formato en este sentido, como una forma más. Desde luego la superficie plana es deudora al igual que en el Expresionismo Abstracto, del Cubismo y la Abstracción Constructiva.

Del Constructivismo toma, como no, la anulación de la huella del artista que en este



caso debe ser entendido como en los propios constructivistas y como una reacción a las maneras subjetivas del Expresionismo Abstracto. La limpieza técnica que encontramos en cualquier obra de [Stella](#), [Noland](#) o Kelly nos recuerdan igualmente a la abstracción de procedencia cubo-constructiva.

En cuanto a Surrealismo o Expresionismo no podemos establecer ningún rango de conexión. En ese sentido podemos decir que la Abstracción Pos - pictórica no establece plácticamente un nexo con el "camino intuitivo".

El punto de unión entre estos pintores y el Expresionismo Abstracto lo establece M. Fried en la figura de [Pollock](#) y [Newman](#) en menor medida. En cuanto a Pollock la relación se establece en la superación de la separación entre el dibujo y el color tradicionales y la composición no-relacional. Lo primero ya lo mencionamos, es el uso que Pollock hace del color; dibujando con él consigue que el color y el dibujo no sean concebidos como elementos disociados sino unidos de la mano. Es lo que se llama unidad de estructura y color. La composición no-relacional, también procedente de los campos infinitos de Pollock, hace referencia a la composición que no distribuye los elementos plásticos que la conforman de manera jerárquica, es decir estableciendo un orden de preferencia entre ellas, sino que en cambio cada componente de la composición es de la misma importancia para la propia composición. Las superficies de Pollock son uniformes por ello la lectura de la obra no es dirigida, es no-relacional.

En cuanto a Newman existió cierta polémica al ser citado por los propios pospictóricos como uno de los pocos pintores del Expresionismo Abstracto que les influyó, sobre todo por el aspecto formal, por las distantes y planas superficies del expresionista abstracto. Newman respondió que sus lienzos se distanciaban de los de ellos precisamente por las alusiones religiosas que en sus obras hallaba.

Un tercer expresionista abstracto que yo situaría como anticipo de este tipo de nociones, (y me sorprende que no se cite como tal en la información sobre esta pintura) es [Ad Reinhardt](#), ya mencionado aquí como paso intermedio entre las dos tendencias que estudiamos. Quizás sea por su carácter de oscuro por lo que no le tubieran en cuenta, pero desde luego su tratamiento impersonal y su composición a través de cuadrados modulares es un anticipo bien claro de los modos formales de [Stella](#) y compañía. El eslogan de [Reinhardt](#) "menos es más" es otro síntoma de lo mismo: confianza en la no intromisión excesiva de la subjetividad de la vida del artista en la obra.

### Características Formales

Aún habiendo mencionado con las influencias de la tendencia post- painterly muchos de los aspectos formales de la misma, ahora pasaremos a enunciar como hiciéramos en la parte anterior, más detenidamente las cualidades formales de la "post-painterly abstraction".



En cuanto a color observamos en las obras una tendencia a desdramatizar los contrastes en oposición a las violentas y expresivas combinaciones expresionistas. Es lo que favorece que [Olitski](#) indague constantemente en unos colores inauditos, unas combinaciones extrañas que persiguen y afirman que cualquier color por aparentemente "feo" que parezca pueda ser combinable.

Por otro lado el color a diferencia de los expresionistas abstractos no se modula, se aplica plano. Por ello el Expresionismo Abstracto incurría en cierto ilusionismo y la pintura post-painterly es realmente plana. Así el color no es táctil es completamente plano y sin propiedades extra visuales, en definitiva es opaco, se evita la transparencia ilusionista.

De este modo las pinturas no poseen atmósfera y la unidad que en otro cuadro otorga la atmósfera en esta pintura la otorga la composición.

El objetivo de los pintores postpictóricos es al fin y al cabo el mismo que el de los neo-dadaístas y de Jasper Johns, que es hacer de alguna manera la pintura más real para salir del trágico mundo de la psicología expresionista. Es en este sentido por lo que el color quiere ser aplicado con la mayor objetividad, con la mayor distancia y realidad. Por ello también Jasper Johns ha sido comparado a veces con [Stella](#) tanto en actitud como en plástica con ese paralelismo entre las rayas de uno y de otro.

¿Cómo hacer una pintura abstracta más real? Diversos métodos fueron inventados por ellos para acometer este presupuesto:

Stella aplica la pintura no con un pincel, que dejaría la huella, sino con los rodillos industriales utilizados para pintar puertas, inmueble, que dan una superficie totalmente exenta de calidades táctiles. Por otro lado utiliza pinturas del mismo uso desde aluminios hasta cobres. La utilización de este tipo de pinturas tiene que ver con otro objetivo que veremos más adelante. Morris Louis y [Kenneth Noland](#) aplican la pintura de una manera nueva que favorece esa objetividad a la hora de aplicar la pintura. Derraman el color sobre la superficie virgen sin imprimir para que el color penetre bien en la tela, dejándolo actuar por sí mismo, dejando que el efecto de expansión sobre la tela, como la acuarela, se efectúe sin control del artista. Ese es el sentido de las telas de Louis. Además con este artificio consiguen que el color no esté aplicado "sobre" la tela, sino "en" la tela con lo que adquiere mayor unidad y por tanto menos teatralidad, se hace más real. Así también Olitski deja chorrear la pintura de manera homogénea, no-relacional, e "incontrolada".

En cuanto a estructura se refiere, el uso es totalmente contrario al que hacían los expresionistas abstractos. Si en estos últimos la estructura se efectuaba de dentro a fuera, traspasando el borde del lienzo, en [Stella](#), por ser el caso más radical en este sentido, la estructura se lee del borde al centro. Con lo que la posibilidad de imaginar o intuir una expansión del cuadro hacia fuera de él mismo se anula, y con ello se anula también la especulación subjetiva pudiendo concentrarnos en la pintura en sí, en lo que hay en realidad y no de lo que podamos imaginar. Eso se consigue por otra parte haciendo el formato una forma más.

El otro aspecto de la estructura es el que ya mencionamos con Pollock. Es la unidad de la propia estructura con el color de forma inseparable. Se consigue llevando el color

hasta el borde mismo de la forma dada, haciendo coincidir la supuesta línea de dibujo con el límite de la siguiente forma. Es por ello que las pinturas clásicas de [Pollock](#) aunque aparentemente se distancien mucho de las de los pintores post-painterly entrañen entre ellos una profunda relación, aunque esta relación, no hay que olvidar, sea exclusivamente formal.

Otro tema cercano al de la estructura es el de la composición. También ha sido explicado este aspecto ya, el hecho de que la composición quiera hacerse uniforme, no jerárquica, en definitiva no - relacional. En la obra de Stella "Nunca pasa nada" se puede ver como sus franjas no pueden destacar una más que otra, como la lectura se realiza del borde hacia dentro y lo más importante, a propósito de [Stella](#), la ruptura total con la ley de figura-fondo. Las líneas de tela virgen entre cada una de las franjas se pueden ver a dos tiempos, uno como fondo de las franjas, otro como formas-líneas sobre un fondo negro. Este es quizás el aspecto más importante de la abstracción pospictórica, la ruptura total con la lectura tradicional y europea de leer un cuadro. En este sentido es en el que las pinturas reflectantes de Stella rompen la visión frontal de la pintura europea, debido a que la pintura de aluminio posee unas cualidades cambiantes según la posición, con respecto al lienzo, desde la que se observe, la obra cambia y su lectura no sólo puede hacerse desde un punto de vista.

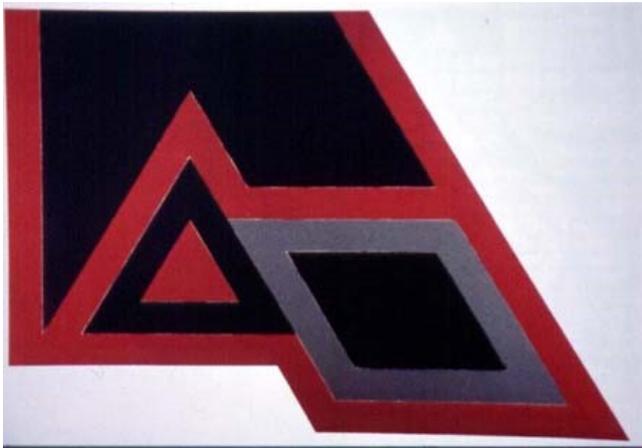
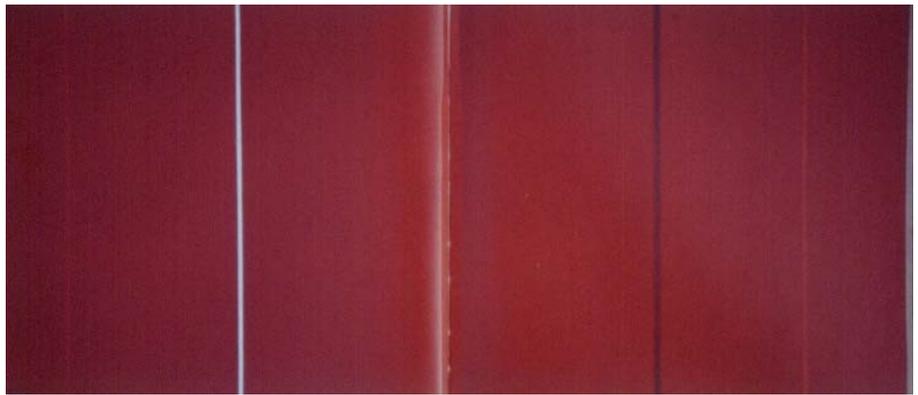
Por eso estos pintores sienten realmente que su pintura, frente al Expresionismo Abstracto cuyo sistema de composición sigue siendo relacional, se ha emancipado de la École de París en la medida de que han roto totalmente con los sistemas de composición clásicos o relacionales provenientes de la antigua Grecia cuyo principal sustento formal era la relación de la parte con el todo, la composición relacional.

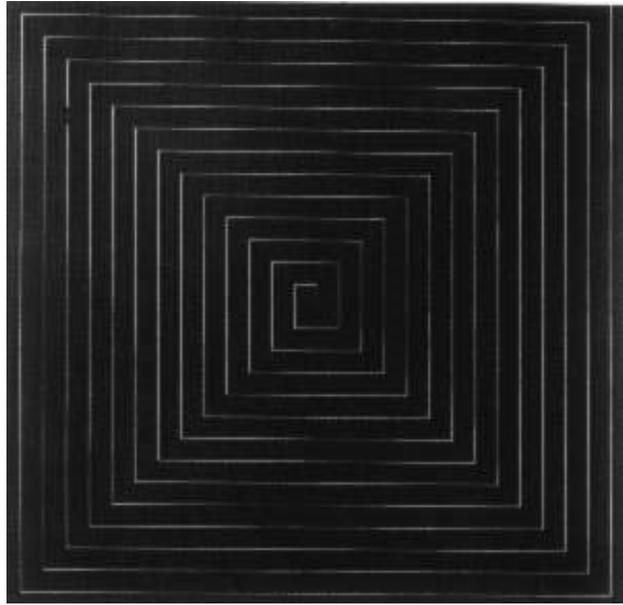
De este modo esta pintura es una pintura cuyo tema no se encuentra en nociones extra pictóricas, al contrario el tema es la propia pintura, su forma. Es una pintura estrictamente visual que niega cualquier conceptualismo no plástico y que por consiguiente encuentra su meta en el rompimiento formal. La falta de relación con la sociedad, el hecho de que un arte formalista puro sólo pueda ser entendido y disfrutado por las personas que estén dotadas de información, fue la acusación de los detractores del Expresionismo Abstracto.

Otro dato respecto a la forma, tema central como vemos de esta pintura, es la forma de trabajo. A diferencia de los expresionistas abstractos y al ser premisa el rompimiento formal, la estructura del cuadro varía constantemente, normalmente por series. Una vez se ha agotado las posibilidades de una estructura simplemente se cambia por otra para proseguir en la indagación plástica. En general pasa con todos pero es [K. Noland](#) quien, quizás haya explotado con mayor efectividad esta estructura de trabajo, y de hecho cada vez que se habla de " Estructura deductiva ", que es como se denomina este proceder, se habla de Noland.

En lo que respecta al formato existe una tendencia a lo grande. Pero el hecho más sobresaliente con respecto al formato es la utilización de éste con cualidades de forma, superando así otro convencionalismo más de la pintura occidental, aunque ya el Cubismo lo hiciera de forma menos extensa. Se trata de utilizar la forma del formato como un elemento formal más; que su forma no tiene que ser rectangular.

---





## Conclusión

Desde el principio mi intención fue contrastar a dos planteamientos tan distintos desde un estudio más o menos riguroso (depende del tiempo). A la hora de hacer balance de las dos tendencias no creo que sea necesario un juicio a cerca de la validez de ambas tendencias, tanto de su justificación como de su comparación a cerca de cual es la más "correcta". Pienso que ambas han de ser contempladas desde lo que son: una respuesta a un momento determinado.

Ello no es impedimento para señalar lo que ambas parecen sugerirnos de la situación de la pintura por aquellos años y del rumbo del mundo occidental.

El Expresionismo Abstracto es una crisis romántica de la conciencia moderna que pone en tela de juicio la paradójica evolución del hombre moderno, mientras que la abstracción pospictórica viene a depositar de nuevo la confianza no ya en el hombre en sí, sino en el arte o la pintura como ejercicio gratuito. Pero ambas tienen algo particular y a apreciar, justamente en su medida, es decir que si valoramos a los primeros debemos hacerlo desde un punto de vista que englobe mucho más que la forma y si hacemos lo mismo con los segundos deberemos concentrarnos precisamente más en la forma.

En definitiva que cada cosa sea mirada desde su sitio y desde las perspectivas desde las que proyecta su enfoque; sólo así pienso que podemos valorar en su justa medida la importancia de ambas tendencias y sólo así podremos disfrutarlas.

---

## Bibliografía

- Guasch, Anna M<sup>a</sup>: *"El Arte del siglo XX a través de sus exposiciones: de 1945 a 1995"*, Barcelona ( Ed. del Serbal), año 1997.
  - Santos García Felguera, M. : *"El Arte después de Auschwitz"*, Madrid ( Ed. Grupo 16), año 1993.
  - Sandler, Irving: *"El triunfo de la Pintura Norteamericana: Historia del Expresionismo Abstracto"*, ?
  - Guilbaut, Serge: *"De cómo Nueva York robò la idea de Arte moderno"*, Madrid (Ed. Mondadori España) 1990.
  - Varos autores: *"Guerrero"*, Madrid ( Ed. MNCARS ), año 1994.
  - Bonet, Juan Manuel: *"José Guerrero. Pintura 1950-1990"*, Sevilla( Ed. Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía) año 1990.
  - Varios autores: *"Mark Rothko"*, Londres ( Ed. Tate Gallery), año 1997.
  - Gómez Cedillo, Adolfo: *"Motherwell"*, Madrid (Ed. Globus) año 1996.
  - Blok, Cor: *"Historia del Arte Abstracto"*, ?
  - Wilkin, Karen: *"Kenneth Noland"*, Barcelona (Ed. Poligrafa) año 1990.
  - Varios autores: *"Frank Stella"*, Madrid (Ed. MNCARS) año ?
  - Kraube, Anna - Carola: *"Historia de la Pintura: del Renacimiento a nuestros días"*, Colonia (Ed. KÖNEMANN) año 1995.
  - Lucie Smith, Edward: *"Movimientos artísticos desde 1945"*, Barcelona (Ed. Destino) año 1991.
  - Fried, Michael: *"Tres pintores norteamericanos"*, ?.
-