



HAL
open science

Native Traces in the Art of the United States During the First Half of the Twentieth Century

Marta Anton Martí

► **To cite this version:**

Marta Anton Martí. Native Traces in the Art of the United States During the First Half of the Twentieth Century. Rodrigo Gutiérrez Viñuales; Manuel Fontán del Junco; María Toledo Gutiérrez. Before América. Original sources in modern culture, Museo Kaluz; Ediciones La Bahía, pp.84-87, 2023, 978-84-7075-686-3. hal-04559878

HAL Id: hal-04559878

<https://u-picardie.hal.science/hal-04559878v1>

Submitted on 25 Apr 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Improntas indígenas en el arte estadounidense de la primera mitad del siglo XX

Marta Anton Martí

Universidad Pompeu Fabra, Barcelona

El arte nativo americano fue una de las principales fuentes de inspiración de un amplio número de artistas estadounidenses durante la primera mitad del siglo XX. La idea de que este arte podía contribuir positivamente al desarrollo artístico contemporáneo no era nueva en los Estados Unidos, pero creció exponencialmente en la década de 1930 y se generalizó en toda una generación de importantes artistas.

Varios factores contribuyeron a ese cambio de perspectiva. En primer lugar, a lo largo de dicho decenio se organizaron varias exposiciones de artes indígenas y populares en galerías y museos de arte moderno, piezas que a menudo se exhibieron junto a la obra de destacados artistas europeos y americanos contemporáneos. El público estadounidense pudo familiarizarse así con la recurrente práctica del “primitivismo” en el arte moderno, gracias también a la abundancia de libros y artículos ya disponibles sobre el tema. La llegada desde Europa de artistas exiliados, en especial de los surrealistas, consolidó esta nueva valoración del arte nativo americano.

Un contexto de conflicto internacional, y una crisis espiritual agudizada por el auge del fascismo y la pérdida de fe en el proyecto de la modernidad, favoreció por otra parte la difusión de una corriente de pensamiento que abogaba por trascender el momento particular de la historia, y buscar valores universales que remitieran a la esencia primigenia del ser humano. Junto a otras artes consideradas entonces como “primitivas”, el arte indígena fue interpretado como manifestación de una consciencia primordial universal que existiría todavía en el inconsciente del sujeto moderno. Se popularizó así la idea de que este arte americano podía ser una fuente espiritual y estética para el artista contemporáneo.

En un momento histórico caracterizado también por la multiplicación de las llamadas nacionalistas a producir un arte que fuese indudablemente esta-

dounidense, el arte nativo fue interpretado asimismo como un efectivo contrapeso a la herencia cultural de Europa, ya que implicaba un visible alejamiento respecto del arte de aquel continente. Numerosos artistas norteamericanos comenzaron entonces a estudiarlo, favorecidos por el fácil acceso a las colecciones de los museos, las publicaciones o incluso por la posibilidad de visitar las reservas indias. Todos ellos buscaron su inspiración en aspectos diversos del arte autóctono y lo reelaboraron y reinterpretaron en creaciones plásticas muy heterogéneas y originales.

Algunos se sirvieron del arte indígena para desarrollar una nueva abstracción pictórica. Fue el caso de Emil Bisttram, quien buscó en el arte y las tradiciones de las culturas pueblo (los hopi, los zuni, y otros grupos originarios del sudoeste americano), un modelo para desarrollar una pintura abstracta de significado

fig. 1

Emil Bisttram, *Kachina Dancer* [Bailarín *kachina*], 1939. Encáustica sobre papel, 47 × 44,5 cm. D. Wigmore Fine Art, Inc., Nueva York





fig. 2
George L. K. Morris, *Indian Concretion* [Concreción india], 1938. Óleo sobre lienzo, 115,1 × 92,1 cm. Whitney Museum of American Art, Nueva York, donación del Sr. Jerry Leiber (84.70.1)

trascendental. Gran seguidor de Vasili Kandinsky, Bisttram consideró que representar en sus lienzos formas derivadas de objetos o rituales nativos ayudaría a dotar su obra de un significado místico. En *Kachina Dancer* [Bailarín *kachina*] (1937) [fig. 1], por ejemplo, Bisttram apeló a lo trascendental mediante la ordenación en el lienzo de formas geométricas que remiten, también por los colores, a un bailarín *kachina*. Una *kachina* es un espíritu sobrenatural para estas culturas nativas, y puede representar cualquier cosa del mundo natural o cosmos, desde un ancestro hasta un elemento, una cualidad o un fenómeno natural; mientras que un bailarín *kachina* es la representación de una *kachina* por un miembro de la comunidad durante las danzas ceremoniales. Bisttram no pretendía ilustrar en su lienzo la ceremonia, sino más bien expresar las fuerzas trascendentales que el bailarín conseguiría atraer y personificar durante el ritual. Por ello, en su obra, el artista utilizó un lenguaje geométrico, ya que

consideraba que es el más idóneo para poder evocar una realidad que es cósmica, pero también porque de esta manera replicaba en su lienzo los patrones geométricos que están presentes en el arte indígena, por ejemplo, en la vestimenta, las máscaras o las pinturas corporales que lleva el bailarín *kachina* durante las ceremonias.

Otro artista que buscó desarrollar una abstracción nueva a partir del arte autóctono norteamericano fue George L. K. Morris. Artista y crítico, Morris defendía que había que sobrepasar al cubismo porque toda obra de arte tenía que poder afirmarse de forma autónoma, y no por el vínculo con una realidad física o un tema literario. Al estar agotado el arte occidental —pensaba Morris—, el artista contemporáneo podía buscar inspiración en las artes nativas. Él mismo lo hizo en obras como *Indian Concretion* [Concreción india] (1938) [fig. 2], cuyas formas abstractas admiten ser asociadas a elementos significativos de las culturas vernáculas, como el pájaro y su representación en tanto ser totémico: aquí, la forma roja de la parte superior del lienzo puede ser leída como la cabeza y el pico del animal, y la negra de adentro como un ojo, mientras que el resto podría interpretarse como el cuerpo y las alas del pájaro. Este modo de simplificar un motivo animal, segmentando y reorganizando sus partes, es muy característico del arte de los pueblos de la costa noroeste americana (los tlingit, los haida, los tsmishian y los kwakiutl, entre otros). De esta manera, Morris sintetiza —como el título nos revela— una imagen originariamente nativa, pero que finalmente se emanciparía de la realidad, incluso de la aborigen, gracias a sus formas equívocas.

Algunos de los que formarían parte de la llamada Escuela de Nueva York optaron, en cambio, por realizar obras que remiten al arte autóctono americano de forma manifiesta, y a partir de una interpretación que asume el arte y las culturas indígenas como expresión de un inconsciente primigenio. Los expresionistas abstractos Richard Pousette-Dart y Jackson Pollock, específicamente, buscaron incorporar elementos nativos en su producción para así integrarlos en la consciencia del sujeto contemporáneo, ya que consideraban que este arte tenía un poderoso y deliberado papel que jugar en la transformación de la experiencia moderna. Siguiendo las ideas de los surrealistas y de Carl Gustav Jung sobre el inconsciente colectivo, estos artistas habrían buscado con esas referencias trascender el tiempo y el lugar para participar en la vida espiritual de la humanidad. Se ven por tanto como manipuladores de signos del pasado originario americano, con el propósito de crear un mito de su propio tiempo.

En *Primordial Moment* [Momento primordial] (1939) [fig. 3], Pousette-Dart construyó formas que

son altamente abstractas, pero en las que se pueden identificar círculos, en su mayoría ovalados, dentro de los cuales hay a su vez otros círculos que pueden ser interpretados como ojos. Siguiendo este razonamiento, algunas de las formas de Pousette-Dart podrían considerarse también como máscaras o cabezas zoomorfas, y esto evocaría a los seres totémicos de las culturas originarias americanas. Por otra parte, las formas —orgánicas o geométricas— se encierran generalmente con una línea negra, y establecen fuertes contrastes cromáticos (entre el blanco y el rojo, por ejemplo). Tales recursos son característicos del arte indígena de la costa noroeste, que busca con ello enfatizar la unidad esencial de todas las cosas, las vistas y las no vistas, y afirmar así la identidad de estos pueblos indígenas con el mundo físico y espiritual. Pousette-Dart se propuso transmitir también en su lienzo una visión trascendental, de modo que, aunque muchos de estos recursos plásticos ya los habría descubierto previamente en la obra de Pablo Picasso, el observarlos también en el arte nativo podría haberlo convencido definitivamente de su idoneidad para apelar a lo espiritual en el arte.

Jackson Pollock es otro importante artista que se interesó por las artes nativas. Siguiendo las ideas de los surrealistas y de Carl Gustav Jung, Pollock asumió que el mito y el “primitivismo” son caminos hacia la mente inconsciente, y se propuso con su obra restablecer el contacto perdido con el inconsciente. “Exorcizar el inconsciente”, tal y como Pollock creía que hacían estas artes, tendría para él una función terapéutica, y quiso llevar esto a la práctica en piezas como *Studies, Number 11* [Estudios, número 11] (1939-1940) [fig. 4], que forma parte de un conjunto de dibujos que mostró a su psicoanalista jungiano durante sus sesiones de terapia.

Los garabatos y la predominancia de líneas sueltas y superpuestas revelan que se trata de una imagen construida a través de un gesto automático, en un intento de evocar referencias diversas, entre ellas, el arte indígena. Aunque los elementos se prestan a interpretaciones múltiples, pueden identificarse formas zoomorfas y abstractas que presentan un gran parecido con motivos propios de la cerámica de la cultura pueblo. La gran forma vertical también sería una reminiscencia de los postes totémicos de la costa noroeste: además de su alargamiento, se observa también una cierta monumentalidad, gracias al juego de sombras y luces que acentúan la sensación de volumen. La densa composición interior de la forma vertical, además, articula múltiples elementos mediante la técnica del entrelazamiento: una posible cabeza dentro de otra cabeza, o volutas que desprenden en su movimiento otros diseños de espirales o círculos. Asimismo, en este procedimiento inconsciente de realizar la obra, Pollock podría haberse inspirado —al menos parcialmente— en la figura del chamán, personaje fundamental para las culturas nativas americanas al ser considerada como intermediaria entre los humanos y los espíritus. Pollock, como el chamán, buscaría así de forma análoga explorar el reino del mito, la memoria o el sueño, es decir, el inconsciente, con el objetivo de conseguir una transformación, que en su arte aspira a ser individual y colectiva a un tiempo.

En Nueva York otro grupo de creadores se interesó por el arte nativo, en este caso para desarrollar un lenguaje que superara al cubismo en la representación de un espacio no ilusionista. Estos artistas, conocidos como *Indian Space Painters* [Pintores del espacio indio], incorporaron en sus lienzos características

fig. 3

Richard Pousette-Dart, *Primordial Moment* [Momento primordial], 1939. Óleo sobre lino, 96,5 × 127,8 cm. The Museum of Fine Arts, Houston, adquisición del museo con fondos de la Caroline Wiess Law Foundation (2002.3553)

fig. 4

Jackson Pollock, *Studies, Number 11* [Estudios, número 11], 1939-1940. Grafito, lápiz de color, acuarela y tinta sobre papel, 35,5 × 27,9 cm. Centre Georges Pompidou, París, adquisición, 1987 (AM 1987-616)



fig. 5

Steve Wheeler, *Laughing Boy Rolling* [Niño muerto de risa], 1946. Óleo, tinta y lápiz sobre lienzo, 91,1 × 114,5 cm. Whitney Museum of American Art, Nueva York, adquisición (47.3)



Bibliografía

HUTCHINSON, Elizabeth. "Taos and its other neighbours: intertribal visiting in Taos School Painting", en Marian Wardle y Sarah Boehme (eds.), *Branding the American West: Paintings and Films, 1900-1950*. Norman: University of Oklahoma Press, 2016, pp. 136-61.

KRASKIN, Sandra, y HOLLISTER, Barbara (eds.). *The Indian Space Painters: Native American Sources for American Abstract Art* [cat. expo. Nueva York, The Sidney Mishkin Gallery, 8 de noviembre-19 de diciembre de 1991]. Nueva York: Baruch College, The City University, 1991.

RUSHING, W. Jackson. *Native American Art and the New York Avant-Garde: A History of Cultural Primitivism*. Austin: University of Texas, 1995.

VARNEDOE, Kirk. "Abstract Expressionism", en William Rubin (ed.), *Primitivism in 20th Century Art. Affinity of the Tribal and the Modern* [cat. expo. Nueva York, MoMA, 27 de septiembre de 1984-15 de enero de 1985]. Nueva York: The Museum of Modern Art, 1984, vol. II, pp. 615-59.

UDALL, Sharyn R. "The Irresistible Other: Hopi Ritual Drama and Euro-American Audiences", *TDR*, vol. xxxvi, n.º 2 (1992), pp. 23-43.

procedentes principalmente del arte de la costa noroeste, en particular, la representación de un espacio bidimensional, el diseño *all-over* (que abarca todas las zonas del lienzo), y la elaboración de imágenes esquemáticas en las que figuras aplanadas, desmembradas y reconstruidas hacen emerger de ellas otras figuras.

En *Laughing Boy Rolling* [Niño muerto de risa] (1946) [fig. 5], de Steve Wheeler, todo el lienzo está prácticamente ocupado por unas formas que apenas dejan espacio para un fondo, lo que enfatiza la bidimensionalidad de la pintura. Wheeler también distorsionó y fragmentó todas las formas, de manera que solo quedan algunos puntos de referencia reconocibles. Hay, sin embargo, elementos narrativos identificables: las formas circulares, muchas de ellas ovaladas, semejan máscaras o cabezas antropomorfas porque contienen formas que recuerdan fragmentos de un rostro, como lenguas extendidas que nos inducen a percibir muecas, o bocas que parecen estar devorando rostros y que contienen otras bocas que devoran otros rostros. Por otra parte, todos los elementos están representados de forma esquemática: bucles concéntricos para

los ojos, por ejemplo, o comas para las fosas nasales. Finalmente, la obra también contiene varios patrones geométricos que son muy similares a los motivos de los tejidos andinos antiguos. De esta manera, el lienzo de Wheeler se convierte en un mosaico fabulosamente articulado de rojos, azules, naranjas, amarillos y verdes centelleantes, que alude tanto a lo sobrenatural como a lo lúdico, y que busca referenciar el mundo ancestral pero también el mundo contemporáneo.

El vínculo con el arte nativo que los artistas estadounidenses trazaron con su propia obra en las décadas de 1930 y 1940 [cat. 424], por consiguiente, demuestra que aquel fue asumido por ellos como fuente de inspiración para el desarrollo de nuevas propuestas creativas. Lo hicieron de múltiples maneras: algunos se interesaron principalmente por cuestiones formales, mientras que otros se concentraron en reelaborar ciertos elementos culturales y estéticos de las poblaciones originarias. El resultado fue un arte que consiguió expandir el paradigma moderno más allá del referente europeo, y que fue pionero a la hora de fusionar diversas estéticas y culturas autóctonas de América.