

00261
2ej.
2



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS

DIVISION DE ESTUDIOS DE POSGRADO

**PINTURA FIGURATIVA ACTUAL
EN SAN FRANCISCO**

T E S I S
QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRIA EN ARTES VISUALES,
ORIENTACION EN PINTURA
P R E S E N T A

MICHELLE MARIE Mc CUNNEY RICHARD

DIRECTOR DE TESIS: JUAN ACHA

ASESOR: JAVIER ANZURES

México, D. F.

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

1988



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

INDICE

Introducción.....	1
CAP. I. LOS AÑOS 50.....	4
1.1 El Expresionismo Abstracto.....	5
1.2 La Figuración.....	6
1.3 La Pintura Figurativa de San Francisco.....	7
CAP. II. LOS AÑOS 60.....	29
2.1 Formalismo y Pop.....	29
2.2 Otras Tendencias.....	31
A. El arte psicodélico.....	31
B. El arte político.....	32
C. El arte funk.....	32
2.3 La Pintura Figurativa de San Francisco.....	34
CAP. III. LOS AÑOS 70.....	43
3.1. La Nueva Abstracción y El Realismo Fotográfico.....	44
3.2. Mitologías Personales.....	45
CAP. IV. LOS AÑOS 80.....	50
4.1. El Neo-figurativismo.....	51
4.2. La Pintura Figurativa de San Francisco.....	57
A. Pat Klein.....	58
B. Christopher Brown.....	66
C. Richard Overstrat.....	76
D. Oliver Jackson.....	80
E. Marie Thibeault.....	86
F. Irene Pijon.....	89
G. Pia Stern.....	96
H. Squeak Carnwath.....	102
CONCLUSIONES.....	108
NOTAS.....	115
BIBLIOGRAFIA.....	124
FIGURAS.....	130

INTRODUCCION

En su libro, Late Modern. The Visual Arts Since 1945, Edward Lucie-Smith propone el desarrollo del arte contemporaneo de la siguiente manera:

"(...) el patrón general de desarrollo, como se le muestra en este libro, sugiere que el arte está cambiando de la subjetividad extrema hacia la objetividad relativa; desde el casi desafiadamente hecho-a-mano hacia el objeto creado en serie; desde la hostilidad hacia la tecnología hacia el interés intenso en sus posibilidades." (1)

Mientras esto podría haber sido la tendencia general en 1976, ahora no se pueda afirmar lo mismo. El arte "tecnológico" no domina, y entre las varias tendencias que se practican se nota mucho una inclinación hacia el arte subjetivo y hecho-a-mano.

En el campo de la pintura, la década de los 80 ha visto surgir un nuevo interés en el expresionismo, en lo que se ha llamado el arte "Neo-expresionista", "La Nueva Pintura", "La Pintura Nueva Imagen" o el "Expresionismo Figurativo". Esta pintura no se interesa en las posibilidades de la tecnología, sino más bien en la naturaleza y en la situación del hombre dentro de la sociedad y del mundo. Junto con el regreso a la subjetividad, hay una preocupación notable con el contenido de la obra. (2)

Cabe dentro de esta generalización la obra de varios pintores jóvenes de la región de San Francisco. Así mismo, la obra de estos pintores puede considerarse parte de una tendencia que ha existido en la región de San Francisco desde los años 50,

el cual se conoce como "Bay Area Figurative Painting" (Pintura Figurativa de la Area de la Bahía). En este estudio, me referiré a esta tendencia como la Pintura Figurativa de San Francisco.

Esta tendencia se llegó a reconocer a raíz de una exposición organizado por Paul Mills para el Museo de Arte de Oakland en 1957. El título de la exposición fué "Contemporary Bay Area Figurative Painting", y, mientras los 12 pintores representados no se consideraban parte de una escuela o movimiento, su obra se distinguió de figurativismos anteriores; La mayoría de ellos llegaron al figurativismo desde el Expresionismo Abstracto, y, a la vez que su obra rompió con esta tendencia, retuvo varios de sus elementos técnicos.

Tres décadas después, en 1986, se organizó una exposición intitulada "New Painterly Figuration in the Bay Area", en la cual se presentó la obra de cinco jóvenes pintores quienes se han señalado como los descendientes de la Pintura Figurativa de San Francisco. (3)

En este estudio, examino la obra de estos cinco pintores (Christopher Brown, Pat Klein, Richard Overstreet, Marie Thibeault, Oliver Jackson). También incluyo a otras tres personas (Pia Stern, Squeak Carnwath, Irene Pijoan), cuya obra es suficientemente relacionada con la de los antes mencionados para ser considerada conjuntamente. Obviamente hay muchos más artistas que se deberían incluir aquí, pero no es mi propósito hacer un resumen de todos los pintores figurativistas en San Francisco, sino examinar la obra de algunos de los principales

para analizar qué tiene en común su obra, cómo se distingue de la obra de la "primera" y "segunda" generaciones de pintores figurativistas de la región, y dónde se coloca esta tendencia dentro de la escena artística nacional. Por tal motivo, discutiré inicialmente los antecedentes sociales y artísticos que dieron origen a la actual tendencia figurativa.

CAP. I: LOS AÑOS 50

La época de la posguerra se caracterizó por la prosperidad y la expansión económica estadounidenses. El país había salido de la guerra poderoso, tanto económicamente como políticamente. Para mantener esta posición de primacía, se buscaban nuevos mercados en el extranjero, a la vez que se impulsaba la industria doméstica.(1)

Hacia finales de los años 40, la economía empezó a decaer, pero la entrada de los Estados Unidos en la guerra de Corea y en la guerra fría fué una solución conveniente al problema.(2) Aunque la carrera armamentista no fué popular entre la población estadounidense - en una encuesta de 1953 se mostró que el 65% estaba en favor de desviar fondos para defensa a la reconstrucción del mundo (3) -, el gobierno logró inspirar en la gente un terror al comunismo que permitió que funcionara el diseño económico.

La gente se complació con la nueva prosperidad, y adquirió la necesidad de comprar los muchos productos que entraban al mercado y que se anunciaban en los medios de información. La televisión, ya presente en casi cada casa después de 1952, jugó un papel importantísimo en la creación de gustos, hábitos, opiniones y necesidades nuevas, y por lo tanto, la creación de una sociedad homogénea.(4)

En este escenario de prosperidad, complacencia y conformismo; del estancamiento intelectual y moral en todos los

aspectos de la vida norteamericana (5), surgió la tendencia artística del expresionismo abstracto.

El historiador Marty Jezer ha descrito el expresionismo abstracto y la música jazz como una rebelión en contra de la estética formal del mundo artístico establecido; un acto de desafío heroico en una sociedad donde regía la aceptación pasiva del orden impuesto. (6)

Aunque rápidamente se adoptó esta obra vanguardista como un fenómeno estadounidense, símbolo de la preeminencia tanto cultural como económica del país, la tendencia fué una reacción en contra de los sentimientos estrechamente nacionalistas. (7) Muchos artistas (Rothko y Gottlieb, por ejemplo) buscaban basar su obra en concepciones más universales que nacionales, y afirmaban la necesidad de dar una autoridad moral a la profesión artística. (8) El arte fue visto por los expresionistas abstractos como una actividad ética, comprometedora, casi religiosa. (9) Dirigidos por nociones románticas de la libertad, interioridad, riesgo y espiritualidad, intentaban externalizar sus mundos interiores con la libertad responsable abogado por los existencialistas. (10)

De acuerdo con el rechazo a los valores de la sociedad dominante, la vida bohemia se revitalizó, con sus centros principales en el Greenwich Village de New York y el North Beach de San Francisco. (11) En estos ámbitos se mezclaban poetas, pintores "action", músicos jazzistas, se discutía la psicología, la filosofía Zen, y la filosofía de Sartre, que afirmaba que "lo

que el hombre necesita es volverse a encontrar y entender que nada puede salvarse de sí mismo, ni siquiera una prueba válida de la existencia de Dios."(12) No es de sorprender que, dadas las condiciones sociales mundiales existentes, los pintores expresionista-abstractos se apoyaran en la filosofía existencialista, para la glorificación del subjetivismo y de la responsabilidad del hombre hacia la humanidad.

Para muchos pintores la pintura "action" siguió sirviendo por muchos años como el medio más adecuado de expresión. Para otros, la sobriedad y moralismo existencialista que se ligaban al expresionismo abstracto eran demasiado limitantes, y buscaron otras alternativas.(13) Dentro del campo de la abstracción, algunos empezaron a explorar posibilidades más "frías" y objetivas. Otros, como Robert Rauschenberg y Jasper Johns introdujeron objetos e imágenes reconocibles, empezando lo que se denominó el "Neo-Dada."(14)

Se puede entender que convenía a estos artistas crear nuevas vanguardias, para una sociedad que empezaba a fijarse en las actividades artísticas y en "quién era quién" en el arte. Todavía no se creaba el NEA (National Endowment for the Arts), y los artistas dependían más de la opinión pública que en décadas posteriores.

Muchos artistas que se habían apegado al expresionismo abstracto volvieron a utilizar la figura en su trabajo durante los años 50. Para algunos, como Willem de Kooning, no era tanto una "vuelta" a la figuración, puesto que nunca habían rechazado a

la figura. De Kooning manejaba mucho la figura de una manera que ponía en cuestión la separación entre la figuración y la abstracción. Para varios de los pintores figurativistas de San Francisco, hubo un cambio un tanto dramático desde la abstracción expresionista a la figuración.

San Francisco

En la región de San Francisco, la pintura antes de y durante la Segunda Guerra Mundial consistió en su mayoría de paisajes academistas. La situación empezó a cambiar a mediados de los años 40, principalmente en la Escuela de Bellas Artes de California (CSFA) a donde llegaron varios practicantes del expresionismo abstracto. Bajo la nueva dirección de Douglas MacAgy, enseñaron en esta institución los pintores Clyfford Still (de 1946 a 1950) y Mark Rothko (durante los veranos de 1947 y 1949). Similarmente, durante esta época los pintores locales David Park, Richard Diebenkorn y Elmer Bischoff enseñaron en la CSFA, enfocando su obra hacia el expresionismo abstracto.

En 1950-51 David Park decidió deshacerse de sus pinturas abstractas y empezó a pintar la figura. Hizo una serie de escenas "genre" de niños en bicicletas, mercados, músicos, y danzantes. Park explicó después que ya no le satisfacía la pintura abstracta, y que la pintura figurativa ofrecía nuevos retos: "El arte debe ser una cosa difícil, y una de las razones para pintar de manera representacional es que los cuadros se vuelven mas difíciles."(15)

Elmer Bischoff había pintado de manera figurativa mientras hacía la maestría en Berkeley durante los años 30, influyéndose por las naturalezas muertas de Picasso.(16) Después de la Guerra, se involucró mucho en el "Action Painting" . En 1952 dejó la escuela y volvió a pintar la figura. Se interesó en problemas de luz y sombra, el espacio atmosférico, la forma y la composición.(17) Explicando su regreso a la pintura representacional, Bischoff dijo que había "más estímulo y provocación" en el mundo objetivo que en el arte puramente abstracto.(18)

Richard Diebenkorn volvió a pintar la figura a finales de 1955.(19) Explicó: "Me enfrenté con limitaciones que ciertas concepciones del espacio abstracto imponen. Como sentí la urgencia de particularizar más en mi pintura, ví que esto había llegado a ser imposible dentro del idioma abstracto."(20)

Como varios pintores estaban pintando la figura nuevamente, en 1957 el Museo de Arte de Oakland organizó la exposición "Contemporary Bay Area Figurative Painting." Participaron Park, Bischoff, Diebenkorn, y otros nueve pintores. En sus comentarios para el catálogo, Paul Mills, organizador de la exposición, escribió que en su opinión las nuevas pinturas eran distintas de otras obras figurativas anteriores. Continuaban los métodos libres de utilizar la pintura, característicos del Expresionismo Abstracto, pero en vez de aplicarse a formas que surgían solamente de la mente o del pincel, estos métodos se aplicaban a formas de escenas reales o imaginadas.(21)

Es necesario señalar que estos artistas no querían ser identificados como escuela o movimiento, y que sus obras tenían diferencias importantes.(22) A pesar de esto, hay algunas características generales que sus pinturas tenían en común; la aplicación de la técnica expresionista abstracta a imágenes reconocibles; pinceladas sueltas y grandes, pintura pastosa y a veces rugosa, colores fuertes o en combinaciones disonantes, el descuido de los cánones tradicionales de perspectiva y proporciones tanto como detalles minuciosos, espacios abiertos y ambiguos, fondos vacíos, y pocas figuras en un solo cuadro en vez de grandes agrupaciones. También se manejaban mucho los efectos de la luz y la sombra.

David Park

David Park (nac. 1911) estudió en el Otis Art Institute en Los Angeles de 1928 a 1929, posteriormente radicó en Berkeley en 1941.

Se suele señalar a Park como el inventor del "idioma" de la Pintura Figurativa de la Región de San Francisco.(23) La obra figurativa de Park se caracteriza por el uso de perspectivas extrañas y ambiguas. Las figuras son vistas desde ángulos agudos, algunas desde muy cerca y otras desde lejos. Juega mucho con líneas direccionales y diagonales que junto con el contrapunto de figuras cercanas y lejanas da al espectador la sensación de ser jalado hacia adentro y hacia afuera del cuadro.

Las características de sus figuras son sencillas y

generalizadas, y están involucradas en actividades cotidianas: jugando (fig. 1), bailando, haciendo compras, tocando música, caminando en la playa, etc. Son personajes de la vida contemporánea de los Estados Unidos de los años 50, evidenciado por su ropa (playeras rayadas, vestidos escotados), y los objetos y ambientes que los rodean.

Las imágenes de Park tienen un carácter naif. Las formas son pesadas y toscas, hechas con brocha ancha y pintura de colores fuertes; rojo, verde, amarillo, negro, blanco, y café. Demuestran el interés de Park en romper con lo "bonito" en la pintura figurativa y su búsqueda de un lenguaje más "crudo".

En su obra "Danzantes" (transp) de 1953, se tiene un ejemplo de la pintura figurativa de Park. Las formas son planas, simplificadas, y pesadas. Las figuras llenan el espacio, y son algo toscas, con proporciones a veces ilógicas (ver la mano del señor del lado izquierdo). Los colores son cálidos, y los tonos cafés y rojizos crean el efecto de la luz suave de un centro nocturno. El uso de negro y blanco en el ropaje de los hombres crea contrasta. La luz nocturna y la cercanía de las figuras entre sí y con respecto al espectador comunica un sentimiento de intimidad.

La composición es interesante. Se usan las direcciones de las miradas, la inclinación de las cabezas, los arcos de los brazos, la perspectiva y el color (la repetición de colores, por ejemplo) para crear movimiento y una composición balanceada. La mano de la mujer en frente y la cabeza de su pareja atraen la

atención por su tamaño y planidad, pero el vestido rojo de la otra mujer recompensa. Si se divide el cuadro a la mitad, las mujeres se reflejan como en un espejo.

El espacio del cuadro es ambiguo. La obscuridad del espacio alrededor del señor del lado derecho da el efecto de espacio en retroceso, pero el tamaño de la mano del señor del otro lado pone la profundidad del espacio en cuestión. El cuadro es rítmico; las ondulaciones repetidas sugieren los movimientos de un vals.

Este juego con el color, espacio, luz y perspectiva demuestra como Park trataba a la pintura como un reto, creando problemas formales y buscando mantener fresca.

En cuanto a semántico, "Danzantes" no es más que una representación directa de una escena cotidiana, quizás un recuerdo personal, quizás imaginario. La imagen sirve como pretexto para el tratamiento de problemas formales.

"El mercado" (transp) es otra obra típica de Park. Otra vez las formas son planas y sencillas. Los colores son locales a la manera de la pintura de niños; manzanas de puro rojo (de dos tonos para dar volumen); platos y otros objetos metálicos de color gris; el piso de café; la piel de color piel. No es un tratamiento sofisticado ni tampoco tradicional, sino más bien naïf. Park estudió la pintura formalmente solamente por un año, pero es evidente que esta calidad naïf fué más bien resultado de un intento muy consciente de crear una pintura sencilla y directa (24).

Los colores de este cuadro no son armoniosos; se combinan

grises y matices como ocre y siena tostada con colores primarios saturados. Para Park, no se trataba de hacer un objeto agradable, sino crearse y confrontarse con problemas formales, como la composición y el color, dejando que se desarrollara el cuadro de una manera "natural" en vez de una "auto-consciente". (25)

Como en "Danzantes", las figuras en el mercado están absortas en sus actividades sin percatarse del espectador. Se ve el personaje más cercano desde arriba. El otro está en la distancia, de espaldas. Las figuras funcionan principalmente como elementos de una composición; el sombrero de la figura delante repite las formas del plato de la balanza; su mirada sigue la línea de la flecha de la balanza, de las líneas del piso, del brazo de la figura detrás, y de la esquina del techado.

El cuadro es un juego de formas geométricas y de movimientos direccionales. La flecha del balance y otras líneas diagonales como la mirada de la figura contrastan con las líneas diagonales formadas por las cajas de frutas, piso y techado. La flecha y la mirada de la primera figura llevan hacia la fruta; los ortogonales de la caja de frutas y el diseño del piso nos llevan hacia atrás, hacia la luz del día, indicada por una área de amarillo brillante.

El juego de planos y líneas y otros elementos formales, junto con la yuxtaposición de espacio interior y exterior recuerdan a las pinturas de Matisse. La sencillez de las imágenes también recuerda a Matisse, pero las formas de Park son

más toscas y menos "bonitos".

A pesar del uso de colores brillantes y movimientos direccionales, los colores, temas, y actitudes de las figuras no pretenden ser ni simbólicas ni exteriorizaciones del estado psicológico del artista.

El efecto estético general es de tipicidad y trivialidad. Es una escena placentera con aspectos formales que excitan la visión. Artísticamente, se pueda ver esta pintura de Park como una respuesta al emocionalismo y el subjetivismo del Expresionismo Abstracto; un intento de volver a algo concreto con un lenguaje sencillo.

Elmer Bischoff

Elmer Bischoff nació en Berkeley en 1916, y estudió en la Universidad de California de 1934 a 1939.

La pintura figurativa de Bischoff es más refinada y más suave que la de Park. Suele haber una figura solitaria en un paisaje o en un interior. Los espacios que rodean a las figuras están llenos de una luz atmosférica. Sus colores al principio de su regreso a la figura fueron matizados y grisáceos, y más tarde se volvieron más fuertes.

"Suéter anaranjado" (fig. 2) es una obra típica de las primeras pinturas figurativas de Bischoff en los años 50. Es una figura sentada en un espacio interior, quizás una biblioteca o salón de clases. Las formas son indicadas con un mínimo de trabajo, y las pinceladas son anchas y alargadas. Unas formas

geométricas sencillas indican la puerta de atrás, un escritorio, sillas, y la rama de un árbol atrás de la ventana.

La figura está casi en el centro del cuadro, vestida en un suéter anaranjado brillante. A pesar de esto, se integra en el espacio en vez de dominarlo. El grado de abstracción de la figura, junto con el brillo de la luz que la rodea, hace que se unifique la composición. También es importante para la composición una raya vertical de pintura anaranjada que brota de la figura hacia arriba, repitiendo las gruesas líneas verticales de la ventana y la puerta. También se repiten las líneas y los ángulos de las sillas y del escritorio. Otras pinceladas en el espacio detrás de la figura repiten las ramas del árbol, aumentando el movimiento del cuadro y balanceando la inclinación del escritorio.

El uso de blancos y verdes grisáceos crea una atmósfera espacial, etérea, como la producida por la luz que entra por una ventana cuando acaba de llover.

Como en las pinturas de Park, la organización formal es importante aquí. A la vez, Bischoff tenía más interés que sus compañeros en la expresividad de sus cuadros, en "cambiar los tangibilidades del hecho a intangibilidades de sentimiento".(26)

El interés en la expresividad de la luz y el color, por ejemplo, es más notable en la obra de Bishoff que en la obra de Park. La de Bishoff es más suave y atmosférica. Tiene una calidad impresionística, pero con más economía de trabajo que la pintura impresionista del siglo pasado, con pocas pinceladas

largas ejecutadas con una brocha ancha.

Estéticamente, "Suéter anaranjado" es una pintura poética. La atmósfera, el uso de color y la integración de la figura agradan al espectador.

Artísticamente, el cuadro representa una fusión interesante de la técnica expresionista abstracta con imágenes reconocibles.

Richard Diebenkorn

Richard Diebenkorn, más joven que Park y Bischoff (nac. Portland, Oregon, 1922), llegó a ser uno de los más conocidos fuera de la región de San Francisco. Estudió en Stanford University, la Universidad de California, la CSFA, y la Universidad de Nuevo México.

Diebenkorn se hizo notar a principios de los años 50 por sus pinturas abstractas gestuales (action painting), de colores exuberantes y movimientos sueltos. Solía usar espacios alargados y horizontales que sugerían paisajes.

Cuando volvió a pintar la figura, Diebenkorn siguió usando áreas grandes con orillas ambiguas. Los fondos de las nuevas pinturas se dividían en secciones geométricas de colores fuertes que recordaban a las obras abstractas. Las escenas generalmente combinaban espacios interiores y exteriores de manera parecida a Matisse.

La figura en estas pinturas casi siempre está sola, sentada pasivamente en una silla, absorta en sus propios pensamientos u observando el paisaje a través de una ventana. A veces se ocupa

con alguna actividad mundana; tomando una taza de café, por ejemplo.

En este respecto, escribió Peter Selz, quien organizó una exposición de pintura figurativa para el Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1959, "Diebenkorn tiene interés más que nada en transmitir sus sentimientos sobre el color y el espacio. La figura se usa como la protagonista espatética de esta relación color-espacio."(27) Pero si bien es cierto que el objetivo principal de Diebenkorn fué la exploración de problemas formales (estructuras, colores, espacios) de manera analítica, él mismo ha afirmado que una figura ejerce una influencia sobre una pintura mientras se desarrolla, y que "las formas representadas están cargadas de sentimientos psicológicos."(28)

Es interesante considerar las figuras de Diebenkorn con esto en mente. Como notó Dora Ashton, estas figuras, con sus facciones siempre en sombra, posando solas en medio de espacios grandes y abiertos, comunican un sentimiento de aislamiento.(29)

"Mujer en el zaguán" (fig. 3) es un ejemplo de esta pintura figurativa de Diebenkorn. La estructura básica consiste de bandas horizontales, con interrupciones verticales a intervalos. Hay una forma rectangular en la distancia, y otra casi en medio. Una mujer, que también forma parte de un rectángulo, está sentada en frente, inmóvil.

La figura funciona como elemento formal, en cuanto a su forma en ángulo recto, su ropa obscura que corresponde a los azules del fondo, y su piel que es parte del mismo fondo. La

mujer carece de solidez: la capa de pintura del pecho es suficientemente ligera para que se vea el anaranjado y la línea verde del suelo a través de ella. Esta es una característica de las figuras en obras de los compañeros de Diebenkorn, también (ver "Girl Wading", de Bischoff). No se distinguen los rasgos de la cara de la mujer. Esta falta de detalle hace que la figura no funcione como protagonista del cuadro, sino elemento formal integral.

En otro nivel de análisis, hay que considerar la anonimidad que implica la falta de facciones, tanto como la falta de solidez de la figura.

La combinación de colores fuertes y la yuxtaposición de complementarios como verde y rojo tiene un efecto a la vez decorativo e inquietante. Los colores cálidos dan la sensación de un día caluroso. También crea tensión la línea diagonal creada por la sombra que cae desde la forma rectangular en el fondo medio, y la ambigüedad de esta forma.

El uso de colores y luces fuertes y espacios vacíos con figuras solitarias es típica de la obra de Diebenkorn en esos años. En este respecto el pintor comentó: "Hay esta separación del medioambiente y el hombre, una separación con la cual supongo que quiero tratar."(30)

Artísticamente, se puede inferir, si no una afirmación intencional, al menos una referencia oblicua al medio ambiente californiano de la época. Es un ambiente algo desértico, y la mujer resulta aislada y ensimismada.

James Weeks

James Weeks (nac. 1922) se graduó de CSFA en 1948 y en 1951 estudió pintura mural en la Escuela de Pintura y Escultura en la Ciudad de México. En su caso, no hubo una vuelta dramática al figurativismo de los años 50, ya que siempre había utilizado la figura en su obra.(31) Quizás por esto sus pinturas de esos años son menos pastosas y menos "revueltas" que las de sus contemporáneos, Park y Bischoff, que cambiaron al figurativismo desde la pintura Expresionista Abstracta.

Weeks explicó lo que él y otros participantes en la exposición de Oakland de 1957 estaban haciendo como una reacción en contra de la abstracción excesiva y el re-establecimiento de un balance más natural entre sujeto y técnica; una "reacción en contra de la reacción."(32)

Los elementos más sobresalientes de la obra de Weeks son el color y el tamaño. Mientras varias de sus pinturas eran de tamaños normales, otras (incluyendo las que expuso en Oakland) eran de tamaño mural. Sus colores eran cacofónicos. Como Park, en la misma pintura yuxtaponia áreas de colores matizados con áreas de colores contrastantes; colores terrosos con colores fosforescentes.

Los temas preferidos de Weeks eran grupos de músicos de jazz en los clásicos ambientes oscuros de los clubes nocturnos en que tocaban. Mientras el jazz jugaba una parte importante en las vidas de varios pintores de la tendencia figurativa, Weeks fué el

único que representaba a los músicos casi exclusivamente en sus pinturas, y de una manera que sugería el retrato. Sin embargo, mantenía la anonimidad de las figuras, privándoles de rasgos específicos o expresiones propias. Como Diebenkorn, Weeks pintaba las figuras de una manera metódica, como elementos integrales de una composición formal.

"Dos músicos" (fig.4) nos ilustra en este respecto. Dentro de un espacio interior oscuro hay dos figuras, una sentada y la otra parada con su saxofón. La composición es rígida, de líneas horizontales y verticales y espacios geométricos. También hay espacios ambiguos que se disuelven en otros, y en algunas partes se juega con las formas quitándoles su solidez y demostrando la calidad plana de la superficie (ver el pie derecho de la figura sentada).

Las formas se definen por el contraste fuerte entre luz y sombra; colores claros como blanco y amarillo, rosa, café claro y gris contrastan con café oscuro, marrón, y negro. El color en esta obra no tiene una función simbólica, pero da al cuadro una calidad dinámica y un sentido del ambiente nocturno de un club de jazz. A la vez, el efecto producido no es agradable. Es un reto para el ojo ajustarse al ambiente contrastante de tonos sombríos y chillantes, como hay que ajustarse al ambiente dentro de un bar o un centro nocturno.

El amarillo chillante, rosa, y azul ultramarino en la parte superior del cuadro bombardean a la visión como neón. También crean disonancia el uso de colores complementarias como rojo y

verde en la silla situada en el extremo derecho del cuadro.

Este método de trabajar, de crear problemas formales difíciles de resolver en vez de buscar armonías, se asemeja a la técnica de Park.

El ambiente tiene una calidad de elegancia que, junto con los trajes y actitudes de las figuras comunica un sentimiento que contrasta con los lugares diurnos suburbanos que suelen aparecer en las pinturas de sus contemporáneos. No es un ambiente cotidiano, es otro mundo; el mundo nocturno y silencioso del músico jazzista que ha terminado de tocar o que está descansando entre funciones.

Los dos músicos se mantienen inmóviles, dando la sensación de que están posando para su retrato. Miran hacia adelante, esperando de una manera relajada. Sin embargo, la pintura no llega a ser un retrato - no se trata de retratar personajes específicos, sino crear una composición que incorpora figuras y ambiente y que también confronta al espectador con ciertas tensiones visuales formales.

Paul Wonner

Paul Wonner (nac. 1920) estudió en el California College of Arts and Crafts de Oakland y en el Art Students' League de New York, recibiendo su maestría de la Universidad de California en 1953.

En 1956, Wonner compartió un estudio con Diebenkorn y Bischoff, y durante ese tiempo empezó a pintar la figura. Se nota

mucho una semejanza con la pintura de Diebenkorn en sus cuadros de esa época: pintura pastosa, pinceladas largas y sueltas, espacios geométricos, escenas sencillas de interiores o exteriores con una sola figura.(33) A la vez, sus colores eran más fríos que los de Diebenkorn; usaba una paleta fría en que predominaban tonos azules, violetas y verdes, y blanco.

Su interés era la creación de relaciones armoniosas; en el catálogo de Mills, Woner señaló que la pintura no tenía que ser violenta (implicando la calidad de la pintura accionista) y que lo importante (para él) era la imaginación.(34) Esta filosofía se evidencia en su pintura "Recámara" (transo), de 1961, en la que utilizó el tema de una figura sentada sobre una cama para crear una composición de formas geométricas balanceadas y texturadas. La figura del hombre sentado forma un ángulo recto, que se repite en la forma del espejo y otras formas rectangulares.

Hay una estructura básica de tres bandas horizontales: una banda creada por la pared azul; otra creada por la cabecera de la cama, la mesa que está junta a ella y la sombra azul del lado izquierdo; y una tercera banda que incluye las sábanas de la cama. La silla y la figura rompen con la monotonía de esta construcción de horizontales sin crear tensiones.

Los colores son armoniosos y calmantes, salvo por un pequeño objeto (quizás un libro) anaranjado sobre la mesa en el extremo derecho, y unos toques de verde limón.

Las formas son sencillas, todas realizadas con pocos trazos

de una brocha ancha. A la vez, las formas tienen una calidad más fina y acabada que las de Park, Bischoff y Diebenkorn. Mientras la calidad pastosa y "descuidada" de los trazos es propia de la pintura expresionista, la geometrización y el control de las formas, la frialdad del color y la relativa ausencia de ambigüedades formales eliminan tensiones y evitan que se interprete el cuadro como producto de sentimientos o emociones profundos.

La figura es estática e integrada en su espacio. Su postura no indica cual es su estado psicológico, ni cuales son sus pensamientos. No recibe mayor definición que los demás objetos, y no se le ve la cara; es un objeto anónimo.

A pesar de esto, se puede decir que estos mismos aspectos - los espacios sencillos y la frialdad de los colores, la anonimidad de la figura - comunican un sentido de aislamiento que es conforme con el desinterés que se percibe por parte del pintor. Aunque se tome como ilustración objetiva de la realidad, la realidad representada se ve vacía y solitaria.

Nathan Oliveira

Nathan Oliveira es el más joven de los pintores de la tendencia figurativa de los 50. Nació en 1928, y, como Wonnner, no estudió en el CSFA sino en el California College of Arts and Crafts (CCAC) de Oakland, donde terminó su maestría en 1953. También estudió por un tiempo con Max Beckmann. Además de

Beckmann, Oliveira señala a De Kooning y a Giacometti como pintores que tuvieron influencia sobre su pintura. (35) De estos, es más notable la influencia de Giacometti.

Oliveira no participó en la exposición de pintura figurativa del Oakland Art Museum (Mills comentó después que se hubiera incluido a Oliveira), pero su obra se incluyó junta con la de Diebenkorn, Dubuffet, de Kooning y Giacometti en la exposición de pintura figurativa "New Images of Man" del Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1959.

En las obras de Oliveira de esos años, suele haber una sola figura, colocada dentro de un espacio vacío excepto por brochazos de pintura y rasgados. La pintura es extremadamente pastosa en partes, y las figuras carecen de identidad específica. Algunas partes de los cuerpos son definidas y otras no, y el énfasis está en un solo gesto o en la postura de la figura.

Los colores que utilizó Oliveira en estas pinturas son una combinación de tonos fuertes y matices, variándose mucho los colores predominantes de un cuadro a otro.

En el comentario del artista para el catálogo de Peter Selz para "New Images of Man" Oliveira dijo: "La imagen de la figura humana es el vehículo con el cual yo puedo tratar más positivamente (...) Mi interés en la figura es primordialmente formal, surgiendo de los problemas de la pintura en sí. Las implicaciones son inconscientes, pues no tengo ningún deseo de ilustrar historias." (36) Oliveira, entonces, como Park, Diebenkorn y Bischoff, no se proponía hacer un discurso con su

pintura figurativa, sino explorar cuestiones formales.

"Hombre parado con palo" (fig. 5) es típico de la obra de Oliveira de los años 50. Una figura de hombre emerge de un fondo gris. La figura está exactamente en medio del cuadro, rodeado por el espacio a la vez que forma parte de ello. La superficie está trabajada de manera energética, con salpicados, manchas, chorreados y rasgados. La pintura de la figura es tan pastosa en partes que es casi bajo-relieve. Predominan tonos grisáceos, con unos toques de amarillo fuerte y siena tostada sobre los pies y el palo que lleva el hombre en la mano.

Hay cierta tensión creada por la inclinación del cuerpo (aunque las líneas y rasgados del fondo crean un contramovimiento) y por el hecho de que no se alcanza a distinguir el brazo derecho de la figura - solamente se ve lo que podría ser la parte superior.

La cara del hombre no tiene rasgos definidos, y casi tiene la apariencia de fantasma. Camina solo, aislado, sin estabilidad, y sin identidad propia. A pesar de las declaraciones del artista, hay la tentación de considerar la cara negra como símbolo de anonimidad, y la falta de articulación de los brazos como símbolo de impotencia. Como las figuras delgadas y anónimas de Giacometti, ésta comunica un sentimiento existencialista.

El efecto existencialista se intensifica por el uso de colores grisáceos, la austeridad del fondo, la sombra de la cara, y la tensión entre el movimiento del cuerpo y los trazos del

fondo.

El cuadro es admirable en cuanto a la economía técnica con que se realizaron las formas, lográndose un delicado balance entre la abstracción y la figuración expresionista.

Resumen

La Pintura Figurativa de San Francisco fue interpretada por algunos críticos como un retroceso conservador.(37) Es cierto que estos pintores volvieron a examinar la obra de los pintores europeos como los fauvistas, pero la pintura figurativa de San Francisco no fué un simple regreso a tendencias figurativas anteriores. A la vez que tomaba elementos de éstas, tenía un carácter nuevo.

La manera en que estos artistas aplicaban la pintura tenía más que ver con la técnica expresionista abstracta que con figurativismos anteriores. Usaban brochas anchas, simplificando y monumentalizando a las figuras; mezclaban la pintura directamente sobre la tela, en vez de una paleta, y dejaban manchas y goteos de pintura en el producto final.

Generalmente, estos pintores daban más énfasis a la estructura formal que a los temas de su obra (38), y se llegó a afirmar que para los pintores figurativistas de San Francisco la temática parecía casi irrelevante, "meramente una estructura con la cual se crea excitación con la pintura misma".(39) Según Hilton Kramer, pintaban la figura de una manera seria sin ninguna

decisión real sobre su significado. (40)

Irónicamente, mientras la meta era concentrarse más en la investigación formal, el resultado fué una pintura de carácter algo "existencialista". Las figuras tienen una calidad de aislamiento, carecen de rasgos específicos y de personalidad. Son participantes pasivos y a veces inmóviles en un mundo austero (ver "Recámara" de Wonner). En muchas de las obras, las figuras se disuelven en el espacio, como visiones momentáneas (Bischoff: "Suéter anaranjado"; "Muchacha en el agua" (fig. 6); Oliveira: "Hombre parado con palo"). Aún cuando aparecen varias figuras en el mismo cuadro, no hay ninguna interacción real entre ellas. En el cuadro de Park, "Danzantes", por ejemplo, la falta de expresión en las caras y los cuerpos da un sentido de enajenación. Parecen autómatas, compartimentalizados en sus propios espacios (Weeks: "Dos músicos"). A veces se indica una distancia física grande entre las figuras (Park: "Niños en bicicletas"; "El mercado").

Es importante recordar que se llegó a crear estos efectos a pesar de que no fué la intención de los pintores comentar sobre la condición de la vida contemporánea. Más bien dejaban que se llegaran a estos resultados "por accidente". Afirmó Diebenkorn: "Confío en el símbolo al que se llega mediante el proceso de la pintura. Símbolos significativos no se logran como tales, se hacen o se descubren como símbolos después." (41)

Dentro del contexto general social en que surgió la pintura figurativa de San Francisco, se la puede leer como un

pronunciamento (como todo arte es un pronunciamento). En este caso, la pintura no se propone como registro de las emociones o acciones del pintor, sino como una exploración más bien de cómo representar imágenes de la realidad. No se propone tampoco negar la función expresiva de la pintura sino permitir que exista sin que sea un fin en sí.

Este último hecho va de acuerdo con el contexto histórico-social en los Estados Unidos de los años 50; a medida que se iba alejando la segunda guerra, los sentimientos de ansiedad y conflicto interior se disminuyeron, y la expresión de estados psicológicos jugó un papel menos importante en el arte. El figurativismo de San Francisco, lejos de ser un anacronismo, tenía en común con las otras tendencias nuevas como el Neo-Dada y la abstracción formalista un deseo de dejar al lado el subjetivismo exagerado del expresionismo abstracto, tanto como la estilización de esta tendencia.

A la vez, la pintura figurativista de San Francisco, como la nueva figuración en general, mantenía elementos formales del expresionismo abstracto; no era un simple regreso a los figurativismos anteriores. Según Marchan-Piz, la nueva figuración no era otra cosa que las formas más recientes adoptadas por el expresionismo, y surgía de la necesidad de concretar el entorno social del hombre sin renunciar a los hallazgos plásticos del informalismo.(42) Esto va de acuerdo con las afirmaciones de Diebenkorn en cuanto a su deseo de tratar con la relación entre el hombre y su medioambiente.

Para Marchan-Fiz, la Neo-Figuración (salvo por la obra de Bacon) no logró clarificar la situación del individuo aislado en la sociedad.(43) Pero en varios casos la obra de los pintores figurativistas de San Francisco sí lo expresó.(44) Las figuras de Oliveira, por ejemplo, como las de Giacometti, expresan un sentido profundo del aislamiento del individuo. Igual sucede con ciertas obras de Park, con el uso de fuertes líneas y del claroscuro, y obras de Diebenkorn, con sus espacios abiertos y figuras anónimas y distraídas. De una manera más específica que el expresionismo abstracto, (y menos adrede que la obra de Bacon) esta pintura sí expresa la situación del individuo aislado en el mundo moderno.

CAP. II: LOS AÑOS 60

Las tendencias dominantes durante los años 60 fueron el Formalismo y el Pop. Ambas tendencias se caracterizaron por el deseo de reducir, de ser objetivos. (1)

El Formalismo puede considerarse como una reacción dentro del campo de la abstracción en contra del emocionalismo y el "descontrol" del expresionismo abstracto; del uso de la tela como foro en el cual el artista demostraba sus conflictos psicológicos. Mientras David Park y otros Neo-Figurativistas habían reaccionado en contra de este subjetivismo extremo mediante un regreso a la figura, los pintores formalistas reaccionaron mediante otro género de abstracción; la abstracción limpia de líneas duras y formas minimalistas que no revelaban los sentimientos o pensamientos del pintor. Fué una pintura sumamente calculada y controlada, que enfatizaba la pureza de las formas y la calidad plana de la superficie. (2)

Los críticos formalistas como Clement Greenberg formaban el gusto del público durante los 60, y contribuyeron a la popularización de las formas minimalistas que se prestaban al diseño de varios productos de moda, como la ropa.

El arte Pop, tanto como el formalismo, respondía a las sensibilidades de un público cada vez más adquisitivo y adinerado. Como ha señalado Marchan-Fiz, el Pop "es uno de los fenómenos artísticos y sociológicos que mejor refleja en sus lenguajes e ideología la situación del capitalismo tardío." (3)

Como el formalismo, el arte Pop dejó atrás la tradición expresionista abstracta de la especulación filosófica.(4) Sus practicantes pretendieron tener interés más bien en cuestiones puramente formales y objetivas y entregaron su arte a la sociedad sin hacerle serias críticas, con la certidumbre de que todo lo que producían se llegaría a vender.(5)

A diferencia de las verdaderas vanguardias de las décadas anteriores, el Pop no se creó como un desafío, sino con la intención de ser aceptada, y los artistas Pop, como otros artistas ambiciosos de esa década, renunciaron el papel de crítico para hacerse ricos y famosos.(6)

Esto se debía a que el arte se iba haciendo cada vez más importante como negocio. El país seguía prosperando; más gente buscaba qué hacer con el dinero, se interesaba en los objetos artísticos como inversión y en las personalidades artísticas como las demás personalidades de moda y fama que aparecían en las revistas nacionales.

En 1964, Alvin Toffler escribió sobre las nuevas relaciones emergentes entre las corporaciones y las artes en los Estados Unidos. En esos años, también estaba en aumento el patrocinio de fundaciones, universidades y otras organizaciones, y de gobiernos municipales y estatales. Las universidades empezaban a "adoptar" teatros profesionales, grupos musicales, y artistas individuales.(7) En tono optimista, Toeffler cuenta este sistema de patrocinio "pluralista", afirmando que "Rara vez, si alguna vez, en la historia han recibido patrocinaje simultáneamente de

tantas fuentes distintas las artes de una nación.(8)

El gobierno, que desde los años 30 no había apoyado de manera activa la actividad artística, ahora reconoció la importancia de ésta, y empezó a patrocinarlo por varios motivos. En 1965 se creó el National Endowment for the Arts (NEA), que mediante un consejo nacional decidiría cómo gastar los fondos nacionales designados al arte.(9) Naturalmente, aunque su función sería promover las artes de manera limitada y no decidir la política, las decisiones del consejo se basaban (y se basan actualmente) en la aceptabilidad política y el apoyo popular (10). Es lógico que el arte que se promoviera--el pop, minimalismo, arte óptico--fuera de carácter tan neutral.

Al lado de estas tendencias dominantes, e igual de importantes en su propia manera, existían tendencias como el arte psicodélico, el arte de protesta, y el arte funk. Estas tendencias representaban la continuación de una corriente de pensamiento disidente en los Estados Unidos, que tenía su nexo en el oeste, en la región de San Francisco.

El arte psicodélico fué propio de la cultura "hippie" de San Francisco. Básicamente se trataba de reproducir los imágenes y sentimientos de las experiencias psicodélicas; vivencias distintas de la conciencia habitual.(11) Utilizaban símbolos mitológicos relacionados con la naturaleza y la ciencia moderna; símbolos de la energía y los elementos, y a veces figuras de la leyenda o el mito.(12) También se utilizaban imágenes inspirados en el art nouveau, diseños del arte óptico, del arte exótico (de

Egipto, la India, etc) y del arte ilustrativo del siglo XIX. Solía tomar la forma de carteles, y había la esperanza en algunos artistas de que sus carteles pudieran cambiar la consciencia de la gente que los contemplaba, y quizás contribuir a la creación de un mundo distinto.(13)

El arte político buscaba cambiar la consciencia de manera más activa. También solía tomar la forma de carteles y a veces murales o esculturas, obras de teatro, y otras obras públicas. Los carteles típicamente seguían las convenciones socio-realistas norteamericanas de los años 30, y los murales se influyeron por la obra de los muralistas mexicanos.(14) Obras impresas tanto como actividades públicas en Berkeley y San Francisco iban de acuerdo con obras como la Torre de la Paz en los Angeles y el "Bread and Puppet Theatre", como protesta en contra de la guerra de Vietnam y otros hechos siniestros de esa década.(15)

Una tendencia de San Francisco que se ha discutido mucho fué el arte Funk. Edward Lucie-Smith describió esta tendencia como "el gusto para lo complejo, lo enfermo, lo andrajoso, lo grotesco, lo malhecho, lo viscoso, lo abiertamente o ocultamente sexual, a diferencia de la pureza impersonal de gran parte del arte contemporáneo."(16). Como alternativa, esta tendencia produjo varios de los imágenes más alarmantes de los años 60.(17) Aunque similar a las primeras fases del Pop (el Neo-Dada) la subtendencia funk solía ser violentamente satírica y crítica, oponiéndose al optimismo del Pop.(18) Algunas figuras importantes de esta tendencia eran Edward Kienholz, Bruce Conner,

William T. Wiley y Robert Arneson. (19)

Para los californianos (según Dore Ashton), el Funk significó la de-mistificación del arte mediante el uso de imágenes folklóricas y el vernáculo. Hacía alusiones al jazz, a la vida rural, y otros aspectos de la vida regional y "subterránea". (20)

William Wiley, Robert Arneson y Robert Hudson (estudiantes de Elmer Bischoff y David Park) desarrollaron un género de obras "combine" que el crítico Hilton Kramer llamó el "Dude Ranch Dada" (Dada Ranchero) por sus alusiones a la vida rural. Los artistas de esta tendencia utilizaban objetos que encontraban en el campo, como pieles de animales y artefactos indígenas, y otros objetos que recordaban al viejo oeste. También utilizaban cosas encontradas y guardadas desde la niñez, que daban una calidad más personal a la obra.

Esta calidad personal fue característica de mucha de la obra producida en la región de San Francisco durante los años 60 y 70, y contrastaba con la frialdad e impersonalidad de tendencias nacionales dominantes como el Formalismo y el Pop. El mundo subjetivo de los creadores del Dude Ranch Dada era otro mundo, desligado del medio urbano moderno y liso reflejado en el arte Pop. Era un mundo de fantasías personales y chistes entre amigos que vivían en los pueblos alrededor de San Francisco y enseñaban en las escuelas locales. (William Wiley, Robert Arneson, Roy De Forest y Manuel Neri enseñaron en la Universidad de California, Davis) (21) No se sentían obligados a agradecer a un público

grande.

Wally Hedrick

Wally Hedrick (nac. 1928), quien también estudió por un tiempo en el SFAI durante los años 50 mientras estaban allí Park, Blachoff y Diebenkorn, hacía pinturas y assemblages tipo Funk basados en sus propias experiencias cotidianas, integrando letras y palabras en la manera Neo-Dadaísta (fig. 7). Sus temas solían ser imágenes sexuales, visiones humorísticas de la vida contemporánea (una televisión con boca de mujer, por ejemplo), y políticos. Una de sus obras tempranas es de una bandera estadounidense con la palabra "peace" encima (1953, óleo). Se incluyó esta obra en un libro sobre el arte Pop, pero su carácter orgánico la liga más bien con el expresionismo y el posmodernismo de los años 80. (22)

Manuel Neri

Manuel Neri (nac. 1930) estaba ligado con el movimiento Funk durante sus principios en los años 50. En esos años el funk se asociaba con la cultura Beat. En las obras artísticas se utilizaban materiales baratas y se daba más importancia al proceso de creación (de acuerdo con la pintura "action") que a la calidad duradera de la obra. Era, como el funk de los 60, un arte que expresaba una cultura de pobreza, en vez de prosperidad y limpieza.

A finales de los 50, Neri estudiaba en el CSFA bajo Elmer

Bischoff. Ha contado como él y sus compañeros experimentaban con nuevos materiales, mezclando pintura y escultura, etc, y como se influyeron por la pintura expresionista de De Kooning, o más bien por una interpretación equivocada de la obra de éste: Al ver reproducciones en blanco y negro de obras de De Kooning en las revistas, pensaban que estaba usando pintura pastosa y colores más brillantes de los que usaba en realidad. Empezaron a usar gran cantidad de pintura brillante a manera de plastas, y resultó algo distinto. (23)

Fué durante este tiempo que Neri empezó a combinar la pintura con la escultura en yeso, produciendo el equivalente escultórico de la Pintura Figurativa de San Francisco. Sus figuras eran de tamaño natural, de formas rudas y sin facciones definidas. Encima del yeso, Neri pintaba manchas de colores brillantes y a veces metálicas, enfatizando algunas partes y haciendo que otras se volvieran ambiguas. Las formas inacabadas y texturadas de sus esculturas correspondían mucho a las de la pintura de Oliveira (fig. 8).

Mientras la obra de Neri y Oliveira durante los años 60 seguía mucho la tendencia figurativista de la región de San Francisco de los años 50, con sus formas toscas y figuras anónimas, la pintura figurativa de otros artistas jóvenes en la región fué adquiriendo otras características. En general, la figura empezó a tener más importancia significativa, y un carácter mas personal, narrativo, y humorístico.

Joan Brown

Joan Brown (nac. 1938), otra estudiante de Elmer Bischoff en el CSFA, se hizo notar a principios de los 60 con sus pinturas figurativas masivas y texturadas. Brown llevó la textura expresionista a sus extremos, aplicando la pintura en plastas con una espátula. "Muchacha sentada", de 1962 (fig. 9), es típica de su obra temprana. Causa un impacto visual por su textura lodosa, colores saturados, y la escala y sencillez directa de la figura desnuda.

Las formas en esta obra se han hecho con un mínimo de trabajo. Con 2 o 3 espatulazos se indica un brazo o un seno. El cuerpo se divide en partes de distintos colores (rojo, azul, amarillo, verde, rosa, blanco y negro). El fondo es café-rojizo con unos trazos de verde olivo, colores que se repiten en partes de la figura. No hay formas reconocibles en el fondo, ni tampoco hay espacio profundo. El rojo avanza, llamando la atención a la superficie del cuadro, a las texturas, y a la figura. Las luces vienen desde todos ángulos, y sombras azules sirven para dar dimensionalidad a la figura sin obedecer a un orden lógico.

El tema sencilla de una muchacha sentada sigue la tendencia de los años 50. Pero a diferencia de las figuras de los pintores de la primera generación, ésta tiene rasgos más definidos. Se ven claramente los ojos, nariz, y boca. Hay una relación obvia entre esta cara y las caras de las mujeres de De Kooning.

También contrasta con las figuras de la década anterior por ser más que un pretexto para la investigación de problemas

formales. El cuerpo desnudo domina el espacio como símbolo de muchacha, de manera parecida en que las mujeres de De Kooning funcionaban como símbolos de la mujer. Aunque ésta carece de carácter malvada, sobresale como las de De Kooning, confrontándonos con sus colores violentos. El rojo se ha usado para exagerar el sexo de la figura, tanto como para llamar la atención a la superficie. Los espatulazos parecen ser aplicados con una venganza, y el tono que resulta es rudo, como un gran letrero de neón.

El hecho de que lo haya pintado una muchacha de 24 años, quien se inscribió en la CSFA a los 17 años para no tener que ir a una escuela católica para mujeres que escogieron sus padres es significativo en la interpretación de este cuadro y otros de Joan Brown. (24) "Muchacha sentada" es más que un estudio figurativo inspirado en el trabajo de De Kooning. Es una autoafirmación y un acto de desafío.

Otra obra temprana de Brown que demuestra más claramente la cualidad subjetiva de su pintura es "Retrato de la vieja que robó nuestro perro en el oleaje", de 1963 (transp.). Con este título se rompió con la tradición de los títulos sencillos que caracterizaban a las pinturas figurativas de la generación anterior, y se dió una idea muy clara de las intenciones de la pintora.

El cuadro se parece mucho al de la "Muchacha sentada". Las formas son abstractas y rudas. Los colores son otra vez primarios, con blanco y negro, rosa y café-rojizo. Una luz fuerte

cae sobre el cuerpo blanco y rosado. La composición es sencilla - la figura gorda domina en medio del espacio, imponiéndose.

El carácter cómico de la figura se aumenta por el título, que puede referir a un hecho real o imaginario. De cualquier manera, la referencia a un evento específico es importante. El cuadro para Brown es claramente un vehículo para expresar sentimientos específicos, para vengarse, y también para divertirse.

Los trazos del cuerpo tanto de las olas del fondo son energéticos, y la rudeza con que se ha pintado el cuadro va de acuerdo con el tono sarcástico del título. No es una representación benigna. La expresión de la señora parece a la de la Reina María Luisa en el retrato con que Goya ridiculizó a la familia del Rey Carlos IV.

En cuanto a técnica, esta obra de Joan Brown tiene estrechas relaciones con la pintura figurativista de San Francisco de los años 50. A la vez, es más conscientemente expresiva y más personal.

Roy De Forest

Es más difícil ver la relación entre la pintura figurativa de Roy De Forest (nac. 1930) y la de sus maestros, Park y Bischoff. Como la obra de Joan Brown, la de De Forest se caracteriza por colores muy fuertes, excepto que su pintura no es pastosa sino lisa. El efecto estético es naif, pero no a la manera de Park; la calidad naif de los cuadros de Park es

sencilla, mientras la de De Forest es sobrecargada con elementos decorativos, y las figuras son mucho más esquematizadas. En este sentido se parecen más a la obra más reciente de Joan Brown.

Como la obra de Brown, ésta tiene una calidad personal y narrativa. En "Sueño de un hombre montañés" (transp.), la pintura que usó De Forest es plana y lisa, y los colores no son modulados para dar la ilusión de profundidad. Fuertes delineaciones negras encierran la mayoría de las formas, dándoles el aspecto de "comics" o pedazos de tela de un colchón. Es un juego de formas orgánicas, algunas fácilmente reconocibles y otras no. Las figuras de una cabra, una mujer, árboles, y otras formas naturales se mezclan con amalgamas raras y ambiguas. En la parte central está el "hombre montañés". Abajo a la izquierda hay animales, atrás una llanura amarilla, colinas, y en la distancia el busto de la mujer con corazones saliendo de la boca. Todo parece ser visto desde una cueva o un túnel, creando una separación entre el espacio del espectador y el espacio de la escena fantástica.

La composición es casi simétrica. A la derecha, un agujero en las colinas lleva la vista más atrás. Una forma blanca como nube al lado izquierdo del cuadro sirve para balancear la apertura, junto con la nube anaranjada que corresponde al espacio del lado derecho donde está la mujer.

Hay varios niveles espaciales, empezando con el espacio del espectador y avanzando hacia adentro, hacia las montañas en la distancia, como en un viaje fantástico. También hay ambigüedad

espacial; la parte inferior que parece tierra pertenece a nuestro espacio si vemos donde se junta con el arco de piedra, pero pertenece al espacio de la figura central si vemos la parte de en medio.

La semántica no es complicada. La figura central (el hombre montañas) está soñando en la mujer, que expresa sus sentimientos amorosos, simbolizados por los corazoncitos que le salen de la boca. Como en un comic, burbujitas de pensamiento salen de la cabeza del hombre, hasta la burbuja que encapsula a la mujer. Las montañas separan a los dos amantes, pero a la misma vez ambas figuras existen dentro del mismo espacio circular.

Comparando esta obra de De Forest con las de los figurativistas de la década anterior, es impresionante la diferencia. El tono de las pinturas de la primera generación es serio, a veces expresando un sentimiento de soledad, y sus títulos no hacen ninguna referencia al estado de ánimo o a los pensamientos de los sujetos. Aquí, en cambio, el tema es el sueño de un hombre solitario, un tema sentimental. Sin embargo, no se siente nada de aislamiento. El cuadro tiene más bien ambiente de fiesta, con sus colores brillantes, figuras tipo comic y espacios rellenos de puntitas. Es un cuadro juguetón, producto de la imaginación y fantasía personal.

Resumen

La pintura figurativa de San Francisco de los años 60, ejemplificada por la obra de Manuel Neri, Joan Brown, Wally

Hedrick y Roy De Forest, se distingue de la obra figurativa principal de la década (el Pop) y más bien tiene sus raíces en el arte Funk de la región. Cuando se utilizan elementos del Neo-Dada o del Pop, se les cambian de manera que el efecto de la obra acabada es más bien una cosa distinta, de carácter regional.

También es de notar el carácter personal de estas obras, que les aparta del objetivismo y la frialdad de la obra dominante Pop y Formalista, y también de la obra figurativa de San Francisco de los años 50.

Albright ha notado que los artistas funk de los años 50 y 60 tenían en común una consciencia de aislamiento del resto de la sociedad en que vivían.(25) Un ejemplo de esta autoconsciencia fué la formación a finales de los 50 del "Rat Bastard Protective Society", cuyos miembros incluyeron a Manuel Neri, Joan Brown, Wally Hedrick, y Bruce Conner. En parte, la fundación de esta "sociedad" fué un comentario áspero sobre la situación del artista en esos años, que se veía obligado a unirse con otros para sobrevivir.(26)

Durante los años 60, igual hemos visto que creció el apoyo artístico en los Estados Unidos desde varias fuentes. Para poder absorber a todos los estudiantes de la generación "baby boom" (niños que nacieron a finales de la Segunda Guerra), las universidades y escuelas de arte estaban contratando a muchos artistas que previamente habían tenido muchos problemas para ganarse la vida.(27)

Esta situación permitió que los artistas pudieran darse el

lujo de producir obra sin preocuparse tanto por complacer al mercado de arte. (28) Si el público no iba a entender los chistes en la obra que hacían Wiley, De Forest y Arneson en UC Davis, no importaba. Estaban libres para producir un arte más personal y autobiográfico. Además, es evidente que el público tomó cada vez más interés en las personalidades de los artistas, ya que un arte autobiográfico se pudo vender de igual manera que una obra de arte óptico. De esta manera se abrió el mercado; había señales de que la heterogeneidad se toleraría, y de que se aceptarían a pintores figurativistas de varias tendencias. (29)

CAP. III: LOS AÑOS 70

A principios de los años 70, los levantamientos de los años 60 se habían calmado. La guerra en Vietnam se había acabado, y en el campo de los derechos civiles se habían logrado ciertos avances. El cambio en actitudes sociales se extendió a las artes también. El arte había adquirido más respeto como profesión, y había más tolerancia en cuanto a las tendencias. (1)

A pesar de la recesión económica y la inflación, iba en aumento el apoyo para las artes (un negocio siempre lucrativo). De 1974 a 1975 el presupuesto de la NEA y del NEH (Fondo Nacional para las Humanidades) se aumentó de \$64,000,000 a \$80,000,000, y en 1977 llegó a \$100,000,000. (2) Las corporaciones invertían más dinero en el arte como protección contra la inflación. (3)

Muchos artistas, desilusionados con la inflación del mercado artístico, rechazaron las reglas de los movimientos codificados dominantes del arte objetual. Se interesaron en las ciencias, las teorías de la información y los sistemas, la cibernética, la antropología y en el medioambiente. (4) Se intentaba sacar el arte del mundo artístico y colocarlo en la vida real; artistas que tenían interés en la antropología organizaban obras ritualísticas en un intento por recrear elementos de la vida pasada y fuera del tiempo industrial. Otros creaban obras del medioambiente que tenían semejanzas con antiguos sitios religiosos. Había un nuevo interés en los contextos sociales y políticos del arte. (5)

Pero el sistema socio-económico del país seguía siendo el mismo, y muchos que antes habían luchado para cambios culturales se resignaron.(6) Aún las obras conceptuales se terminaban en las galerías en forma documental. Todo se toleraría, y todo se vendería.

Los artistas ya no necesitaban luchar tanto para hacerse notar. A finales de la década la idea del "avant-garde" había desaparecido, y se recurrió más bien al eclecticismo y a una re-examinación de teorías y valores del pasado.(7)

Con este rechazo al vanguardismo se logró cierta independencia intelectual, pero también un sentido de retrogresión.(8) Por otro lado, surgió un interés en las obras de artistas importantes que nunca habían tratado de ser artistas de vanguardia, como Richard Diebenkorn.(9)

Dentro de la abstracción estadounidense, una tendencia que surgió en los años 70 fué la Nueva Abstracción. Esta carecía de la calidad pulida y refinada del Formalismo, y enfatizaba las materias primas que utilizaba (como el caucho, los metales, las resinas y la cera). También había interés en demostrar el proceso con que se habían hecho las obras, razón por la cual se le llamaba "la-abstracción-proceso-y-materiales".(10) A la vez, los procesos demostrados eran metódicos e impersonales, basados, por ejemplo, en sistemas mecanistas, ritual, o chance.(11)

Otra tendencia principal de los años 70 (tardíos) fué el Realismo Fotográfico. Varios de los proponentes de la tendencia eran californianos, los principales siendo Robert Bechtle,

Richard McLean, Ralph Goings y Paul Staiger.(12) La obra de estos pintores se consistió en reproducciones sumamente realistas de escenas típicas del ambiente local contemporáneo--camionetas, casas suburbanas, interiores de restaurantes tipo "fast food", y otros reflejos de la vida californiana. Como la Nueva Abstracción, eran obras autoconscientemente "objetivas".(13) Marchan-Fiz ha comentado sobre la ausencia en ellas de la semiótica connotativa, y el hecho de que los artistas aceptaban lo cotidiano y lo banal como parte natural de la cultura estadounidense, en vez de algo histórico.(14)

La preocupación con el objetivismo y la técnica en estas dos tendencias (el Realismo Fotográfico y la Nueva Abstracción) se puede considerar, entonces, síntoma de la complacencia en los Estados Unidos de los años 70, de una vuelta conservadora durante un período de prosperidad económica y el cansancio después de las luchas de los años 60.(15)

También conforme con la clima de complacencia es la obra figurativa no-fotográfica de pintores como Joan Brown, Roy De Forest, William Wiley, y Wally Hedrick. Estos artistas, a cambio de los Realistas Fotográficos y Nuevas Abstraccionistas, seguían enfatizando lo personal y subjetivo en su obra, pero hasta un punto extremo; su obra se volvía cada vez más ensimismada y egocéntrica, mediante la creación de "mitologías personales" idiosincrásicas.(16)

Durante la segunda mitad de los años 60 y la primera mitad de los 70, la obra de Joan Brown se vino haciendo cada vez más

ligada a sus experiencias personales.(17) Su obra cambió técnicamente, también. Se volvió más plana y lisa, y más parecida a la obra de De Forest en cuanto a su apariencia naif y fantástica. "La novia", de 1970 (fig.10), por ejemplo, parece ser una referencia a un matrimonio fracasado. La figura central es una mujer vestida de novia con cabeza de gata. Un listón enlace a su brazo con el cuello de un ratón sentado bajo sus pies. Es un cuadro estático y decorativo.

Es más abiertamente autobiográfica una serie más tardía sobre la participación de Brown en una nadada en la Bahía de San Francisco. En todas las obras de esta serie, la imagen central es la misma artista.

En "La noche antes de la nadada a Alcatraz" (transp.), las formas son planas, recortadas y simplificadas. La figura está sentada en perfil, con una taza en la mano. La escena nos invita a sentir el confort del ambiente dentro de la casa y la ansiedad que experimenta la protagonista la noche antes de hacer algo importante. A cambio de obras anteriores de Brown, el ambiente de ésta es austero; ya no se llena el espacio con figuras o espátulazos de pintura, y con esta economía de realización la idea se hace más clara y específica. Como el arte arcaico, cada cosa se representa en la manera más característica y simple; la silla y la figura están de perfil, la isla de Alcatraz se representa como en un postal. En medio de toda esta sencillez el diseño de la ropa de la figura asalta al ojo, como reflejo de la turbulencia interior del sujeto. Los colores chillantes del

cuadro también sirven para crear tensión.

La siguiente escena en la vida de Brown es después de la nadada (transp). La realización es parecida, pero más estática. Predominan líneas verticales y horizontales, y los colores son más calmantes. La figura recortada y estática parece una muñeca de cartón, y los otros elementos no están colocados de manera natural sino con excesiva precisión. Todo está bien ordenado y arreglado, de acuerdo con el sentimiento del momento después de la nadada. La única sugerencia de turbulencia está en las olas del cuadro sobre la pared, como recuerdo del pasado reciente.

Contrastando esta obra con la obra temprana de Joan Brown, y con la pintura figurativa de San Francisco de los años 50, se nota mucha diferencia. La obra de los años 70 se volvió extremadamente particularizada en sus formas y sus temas, y la calidad narrativa-autobiográfica habría causado desdén por su trivialidad en los años 50; los pintores figurativos de los 50 rechazaban el subjetivismo del Expresionismo Abstracto y buscaban distanciarse de sus temas.

La década de los años 70, en cambio, fué la década de la "Me-generation". La autobiografía real o ficticia, aunque no la tendencia dominante, fué importante en varias ramas del arte. En Nueva York, por ejemplo, la artista Eleanor Antin se creó personajes múltiples y se fotografiaba o se presentaba en público como la protagonista de cuentos imaginarios como "Eleanora Antinova" y "Eleanor Nightingale" (recordando a la "persona" de Duchamp, "Rose Selavy").

La cualidad idiosincrásico del arte se combinaba con una cualidad decorativa en mucha pintura figurativa de los años 70. Las pinturas de Roy De Forest se hicieron notablemente más decorativos y sin sentido profundo. En "El compañero de caza", de 1976 (transp), las formas son extremadamente esquematizadas e "infantiles", los colores fantásticos como de algún país de maravillas. Abundan las puntitas de pintura clara, como lucecitas de Navidad. Es una escena imaginaria e idealizada que no ofrece más que una visión feliz de la amistad entre un hombre y su perro. Es un cuadro inocente y amigable, que se prestaría bien como diseño en un cuarto de niños, y que demuestra complacencia con la vida.

Resumen

A finales de los 70 el arte idiosincrásico ya era muy difundido en la región de San Francisco. Este arte de fantasía, al igual que el Realismo Fotográfico y la Nueva Abstracción, se puede considerar una arte "complaciente". Aunque la primera glorificaba lo personal y las otras lo objetivo, todas estas tendencias se negaban a hacer propuestas o críticas.

La creación de realidades ficticias o "mitologías personales", al igual que la creación de obras ritualistas de "performance art", resultó en un desapego de la realidad. Los "creadores de mitos" se refugiaron en la creación de sus propios mundos, entreteniéndose a sí mismos a la vez que complacían al mercado con sus productos fantásticos. Dore Ashton nota que

mientras artistas de generaciones anteriores habían sido cautelosos del sistema de ventas, las nuevas generaciones se sentían bienvenidos a un mercado más abierto.(18)

Esta situación nos remite a la observación de Hauser sobre la correlación entre las tendencias artísticas emocionales, egocéntricas y excéntricas y los periodos de sobreproducción, competencia libre, la independencia material y la vulnerabilidad simultánea del productor.(19) El individualismo exagerado, explica Hauser, es evidentemente síntoma de la competencia incrementada, y un medio para dirigir la atención del público hacia el productor.(20)

El arte como negocio había alcanzado su ápice a finales de los 70. El gobierno, por medio de la NEA, invertía más dinero que nunca en las organizaciones artísticas, como lo hacían las grandes corporaciones, y las organizaciones artísticas se convertían en negocios, evaluando la actividad artística como cualquier producto -- por su impacto sobre el consumidor en vez de por su mérito intrínseco.(21) Como resultado de la aceptación (o la venta) de todo tipo de arte existía un alto grado de pluralismo y confusión. (22)

CAP. IV: LOS AÑOS 80

A principios de los años 80, la crítica Dore Ashton escribió que el arte americano se encontraba en el umbral de una crisis moral. Se había llegado a depender demasiado del apoyo financiero de las corporaciones, que invertían cantidades cada vez más grandes en la pintura y la escultura como protección en contra de la inflación, y se multiplicaba el "arte para bancos" que se distinguía por su apariencia estética agradable y su falta de contenido.(1)

Esta situación se debe en gran parte al hecho de que el gobierno federal permitía deducciones para individuos y corporaciones que donaban dinero a organizaciones artísticas. En un reporte de 1983 se argumentó que 2/3 del apoyo público para las artes venía indirectamente, principalmente por medio de deducciones federales de impuestos y exenciones de impuestos sobre bienes raíces.(2)

Al lado de esto, el apoyo artístico limitado del gobierno de Reagan no viene sin sus condiciones. El NEA, como principal consejero artístico estatal, decide en que clase de proyectos los diferentes estados pueden gastar sus fondos culturales.(3)

Mientras hay ahora menos apoyo artístico federal, menos oportunidades para exponer tanto como para trabajar en el campo del arte (la enseñanza, etc), sigue habiendo artistas, y el resultado es la sobreproducción de objetos artísticos y la competencia para poder venderlos. El resultado es la

proliferación de muchas tendencias distintas y un alto grado de individualismo. Cada quien se promueve como pueda con la esperanza de que su obra guste a alguien.

Como parte de este pluralismo ha habido un resurgimiento de todo tipo de figurativismo durante los años 80. El más fuerte de estos figurativismos ha sido el neoexpresionismo, que surgió primero en Alemania e Italia y más tarde en los Estados Unidos.

Se ha explicado la proliferación del Neo-Expresionismo como una reacción en contra del carácter objetivo e impersonal de las tendencias dominantes de los años 60 y 70.(4) Tony Godfrey lo define también como una reacción en contra de la decadencia de la cultura capitalista tardía, afirmando que la mayoría de estos artistas se oponen a la superficialidad de una sociedad decaída y complaciente, "o al menos empezaron así".(5)

La paradoja es que este arte Neo-Expresionista ha tenido un éxito impresionante en el mercado. Godfrey agrega que el éxito rápido de muchos Nuevos Pintores es "casi obscuro" y que las reputaciones de muchos de ellos han sido infladas.(6) Otra vez se acuerda uno de la observación de Hauser sobre los periodos de sobreproducción y el "juego del éxito" (que se caracteriza por tendencias artísticas egocéntricas, emocionales y extravagantes, y el empeño del artista en atraer la atención a sí mismo).(7)

Se ha hablado de estos pintores neo-expresionistas (Francesco Clemente, por ejemplo) como iconoclastas, pero no lo son en un sentido estricto, precisamente porque su obra ha sido

tan rápidamente aceptada. Y la razón de esto se debe, en parte, al hecho de que la "nueva" obra retoma elementos de figurativismos anteriores. El resultado es una mezcla de ideas, estilos, técnicas y tradiciones.(8) Se encuentran pintores que se inspiran en la obra de los expresionistas alemanes, otros que retoman elementos de la pintura impresionista, otros que se influyen por el surrealismo..

Hay fuertes influencias de De Chirico, tanto como de Kirchner, Beckmann, Picabia, Bacon, Balthus, Golub, Pollock tardío, las mujeres de De Kooning, y Picasso tardío.(9)

En general, el figurativismo neo-expresionista se caracteriza por pinceladas vigorosas (no precisas o realistas), sueltas y rápidas. Muchos de los artistas tienen poco entrenamiento, y hay un descuido de la técnica en favor del efecto expresivo y del contenido.(10) Los sujetos son generalmente figuras y escenas de la vida real, mezcladas con el mito y el sueño. Los pintores se preocupan por expresar sentimientos, de mostrar los deseos, sueños y conflictos de la vida moderna.(11)

Según Godfrey, el énfasis en contenido (en vez de técnica) se debe a la necesidad en estos tiempos para un arte con contenido; un cambio del arte abstracto demasiado pulido y decorativo de las últimas dos décadas.(12)

Este contenido suele ser un reflejo de las tensiones de la vida moderna; de la violencia, la sexualidad y la tecnología de la sociedad. Se utiliza pintura oscura (mucho negro, rojo,

gris) para dar un sentido de drama y de tensión psicológica. La obra de Jim Peters y Sue Coe es ilustrativa de esto.

Palabras que se utilizan mucho para describir esta pintura son: "painterly", "fantástica", "simbólica", "onírica", "áspera", "enigmática", "narrativa", "criptica", "hipermanierista", "alegórica", "primitiva", y "cruda".

Stanley Marcus señala que la crudeza de la pintura Neo-expresionista es deliberada. Esta característica es la más problemática cuando se enfrenta uno con esta obra, y ha provocado reacciones acaloradas.

Walter Darby Bannard, artista y crítico, señala la ansiedad de los comerciantes de arte de convencer a la gente de que el arte malo no lo es, y afirma que la falta de calidad (técnica) de la obra actual es evidencia de que la moda ha tomado poder.(13) Bannard percibe un contenido forzado en la pintura neo-expresionista, dando como ejemplo la proliferación de imágenes de perros amenazantes con dientes puntiagudos en las galerías. Describe la pintura como "a nivel estudiantil, con muchos rojos y negros."(14)

Otros críticos han lamentado el éxito del arte "feo" o malhecho. En un artículo sobre el expresionismo de pintor del oeste, Ed Valentine, una escritora acierta que en el East Village de New York; mencionar las cualidades deliberadamente desaliñadas de las pinturas de Valentine sería derramar su obra con alabanzas."(15) Ella critica, además, la ininteligibilidad de la obra de Valentine, y su uso de objetos inverosímiles como "non-

sequiturs" visuales.(16)

El hecho es que hay dos géneros de neo-expresionismo, como hay dos géneros de cualquier tendencia artística. Hay obra buena y hay obra mala. La gran mayoría es del segundo género, hecha para vender rápidamente y hacer famoso al creador, de poca profundidad pero de alto precio. Por otro lado, hay obra que tiene algo importante que comunicar y que es producto de un esfuerzo serio por parte del artista.

La obra de Susan Rothenberg (de New York), por ejemplo, se distingue de la de muchos de los pintores del East Village por su sencillez y empeño en comunicar experiencias del mundo real. Es una obra conmovedora, con luces cambiantes y movimientos que dan un sentido de la calidad efímera de las escenas representadas (transp).

La obra de Eric Fischl (también de New York) es notable como un comentario astuto sobre la decadencia de la sociedad contemporánea (transp). Es una obra de realización sofisticada, que invita al espectador a contemplar. Mediante sugerencias y la yuxtaposición de elementos Fischl nos obliga a considerar aspectos de la existencia moderna que merecen ser analizados.

Otros pintores figurativistas estadounidenses trabajando en el este del país son Philip Pearlstein, Robert Longo, Sue Coe, Mark Tansey, Ed Pasche, Robert Moskowitz, Philip Guston, y David Salle. Algunos de estos artistas pintan la figura de manera expresionista y otros (Tansey, Longo) de manera detallada y realista. Pasche, como Fischl y Salle, exagera la sexualidad de

la sociedad moderna. La violencia y la angustia son otros temas muy tratadas. Algunos artistas utilizan el realismo crítico. Las pinturas de Sue Coe son una crítica áspera de la administración Reaganiana, en el estilo de Leon Golub, Otto Dix, George Grosz y José Clemente Orozco. (17)

Desde principios de la década, han habido muchas exposiciones del arte figurativista, como "Figure as Subject" en New York, cuyo tema fué el retorno de la figura al arte americano del "mainstream". (18)

En 1984, el Museo de Arte de San Francisco dedicó su tercer biennale ("The Human Condition") al arte figurativo y expresionista, con obra de Europa y de los Estados Unidos. Se incluyeron a los artistas Sandro Chia, Francesco Clemente, Jorg Immendorff, Derek Boshier, Robert Longo, Sue Coe, David Salle, Leon Golub, Willem de Kooning, Robert Yarber, y otros.

En un simposio a propósito de esta misma exposición, en el cual participaron Achille Bonito Oliva, Clement Greenberg, Donald Kuspit, Wolfgang Max Faust, Peter Selz y Marcia Tucker, se afirmó que el regreso a la figuración ("New Figuration", "neoexpressionism", o "transavant-garde") representó un desarrollo histórico y un precedente social importantes, a la vez que se afirmó la necesidad de investigar el fenómeno de la figuración reciente, aunque no se llegó a dar explicaciones muy revelantes acerca de éste. (19)

Según Bonito Oliva, el "transavant-garde" fué la herencia de la energía y el impulso de avant-gardes históricos descreditados

o descartados.(20) Kuspit enfatizó la necesidad de los artistas actuales para el "drama" y el "carisma" en su trabajo, cualidades que crean mediante el regreso a la figura.(21)

Una discusión más profundo del fenómeno se encuentra en un ensayo de Richard Rubenfeld sobre el neoexpresionismo y como se distingue del expresionismo abstracto de los años de la posguerra. Rubenfeld señala que, como el expresionismo abstracto, el neoexpresionismo es en gran medida una reacción a las situaciones del mundo artístico.(22) En un nivel se le puede ver como respuesta al tipo de arte que dominó las exposiciones durante los años 60 y 70, y, si la homogeneidad de la pintura del "American scene" de los años 30 y 40 (tempranos) impulsó a una reacción relativamente consistente e intenso en el arte de la Escuela de New York, la fragmentación, disonancia y vacilación estilística presentes en el neoexpresionismo se puede entender como respuestas a un mundo artístico pluralista.(23)

Este último punto es importante, y en relación con ello quisiera hacer hincapié en el papel de la estructura económica de los países de donde surge esta tendencia. Como ha señalado Janet Wolff, "(...) las consideraciones económicas, a menudo de un género bastante fundamental, son siempre relevantes a la producción social del arte."(24)

No cabe duda de que, mientras el interés en el drama y la subjetividad pueden ser producto de una verdadera necesidad de los artistas para expresar sentimientos reales, también responde a la "necesidad" de los clientes para un arte más espectacular y

accesible. Rubenfeld agrega la consideración del neoexpresionismo como una apelación a la nostalgia, y cita a un editorial de Elizabeth C. Baker al respecto:

"(...) Si la exageración relativamente tradicional de la pintura de hoy orientada hacia el expresionismo fué momentáneamente alarmante (...) el desconfort que causó fué transitorio, y su aceptación bastante rápido. Pues aquí, para la audiencia hambriento de imágenes, otra vez se presentaban telas grandes, pastosas, llenas de colores, y significantes." (25)

Por otro lado, y para no reducirse al determinismo económico, hay que ver la tendencia hacia la pintura emocionalmente cargada como una respuesta a la inseguridad del tiempo en que vivimos. (26) Es muy notable un tono nihilista y características inestables en gran cantidad de estas pinturas que corresponden claramente a la situación del hombre contemporáneo. (27) Los temas de la soledad y la enajenación son frecuentes, a menudo tratados mediante el uso metafórico de la figura dentro del medioambiente natural. (28)

San Francisco

Para ver como se coloca la pintura figurativa de San Francisco con respecto al figurativismo reciente nacional, parece lógico empezar con una consideración de los artistas que se incluyeron en una exposición de 1986, "New Painterly Figuration in the Bay Area". Organizado por Mark Johnson, profesor de pintura en Humboldt State University, esta exposición tuvo lugar

en SFAI del 17 de septiembre al 18 de octubre, y en Humboldt State University desde el 7 de noviembre al 5 de diciembre de 1986. Los cinco artistas representados fueron Pat Klein, Christopher Brown, Richard Overstraat, Oliver Jackson, y Marie Thibeault.

En la presentación para el catálogo de esta exposición, la crítica Suzaan Boettger nota que esta obra tiene sus raíces en la pintura figurativa de San Francisco de los años 50. Aunque cada artista tiene su propio "estilo", las obras son ligadas en cuanto a su técnica expresiva, y curiosamente, por el interés en los medioambientes acuáticos.(29) Aunque no todas las obras en esta exposición utilizan la imagen del agua, hay un interés marcado en los ambientes naturales, en la integración de la figura con el ambiente, y también en el "antagonismo" entre los mismos.

Aquí presento una análisis de algunas obras de estos pintores, y también de tres otros que no participaron en esta exposición, con el fin de averiguar cuáles son los aspectos que su obra tiene en común, cuáles lo distinguen, y cuál es su posición con respecto al figurativismo de San Francisco y de los Estados Unidos.

Pat Klein

Pat Klein (nac. 1951) estudió en la Universidad de California, Berkeley (BA 1974, MA 1975, MFA 1977).

Klein, como muchos pintores neoexpresionistas, suele manejar

la relación entre el hombre y la naturaleza. Y, como en mucha obra neo-expresionista, no es una relación armoniosa, sino que la naturaleza aparece como una fuerza amenazante y destructora.

Los colores de Klein son puros y enervantes, como el rojo y el negro, amarillo y verde. Son colores dramáticos, también típicos de la pintura neoexpresionista. Las escenas son irreales, con paisajes severos y vacíos.

La rudeza de la realización, como en mucha pintura neo-expresionista, contribuye a la cualidad inquietante y a veces tumultuosa de estas obras. Las pinceladas son frenéticas y las formas son toscas. Resulta un ambiente "primitivo" apropiado para tormentas y diluvios.

Con frecuencia Klein magnifica elementos naturales como espinas o piedras, de modo que se vuelven horripilantes. Las figuras humanas se ven pequeñas e impotentes en contraste. Como en otras obras de su género, el tono es existencialista.

Los movimientos de las formas, como el de las pinceladas, son violentas. Se lanzan y se inclinan las cosas en una atmósfera general de caos e inestabilidad.

En "Sin título", de 1983 (transp.), el tema parece ser la impotencia del humano (la mujer) ante la vida. Una pequeña figura femenina está parada frente a unas formas no-específicas, como llamas amarillas que saltan hacia ella. La muchacha no se mueve, y su apariencia inofensiva se ausenta por el hecho de que no se le ven los brazos.

Es una escena sumamente dramática. Las pinceladas y las

formas (excepto la muchacha) vuelan, y los colores dramáticos sugieren peligro. El escenario nefasto contrasta con el vestido y cuerpo blanco de la muchacha, una Caperucita Roja contemporánea.

Un juego de movimientos opuestos crea un sentido de conflicto. Las pinceladas de la tierra y el cielo van desde la izquierda a la derecha, igual como la inclinación del cuerpo de la muchacha, y las "llamas" rojas del fondo (como una explosión). Las formas amarillas se mueven hacia la dirección opuesta, y un viento mueve el pelo de la muchacha en la misma dirección.

El espacio es irreal, semeja un planeta extraño en una noche de pesadilla. La economía de formas y la obscuridad del fondo dan la sensación de soledad y la impotencia de uno ante lo desconocido. Como en otras obras neo-expresionistas, se puede notar una semejanza con la obra de De Chirico.(30)

Otros cuadros más recientes de Klein no son tan claros, a pesar de la semejanza técnica entre ellos y "Sin título". Estas obras suelen tener títulos explicatorios, necesarios por la cantidad de ambigüedades visuales.

"Deteniendo la acción", de 1986 (transp.), es muy parecida en su realización a "Sin título", pero es difícil descifrar su significado. Dentro del mismo escenario dramático de rojo y negro hay un árbol, un tronco sobre el suelo, y la figura de un hombre caminando.

La figura es casi central, encerrada en un diamante creado por las ramas y los troncos. Levanta el pie derecho, pero no

logra avanzar. Está rígida, y se ve como si estuviera posando sobre un solo pie en vez de caminando.

El título "Deteniendo la acción" apoya esta lectura, y sugiere la idea del hombre atrapado, indefenso e incapaz de avanzar en sus empresas. Las acciones se frustran con demasiada frecuencia.

La impotencia es una experiencia común tanto en los sueños como en la vida. Los colores y las luces del paisaje son de pesadilla. El suelo rojo brilla como lava y señala el peligro; el fondo negro simboliza la noche, lo desconocido y lo malo. Las ramas son antropomórficas y amenazantes, no naturales. La falta de ojas verdes contribuya a este efecto, y crea una atmósfera de austeridad. Junto con esto, el predominio de colores oscuros es sofocante. Los únicos tonos claros son los de la piel y la camisa del hombre, como de una vela prendida en medio de un cuarto oscuro.

Klein, como otros pintores neo-expresionistas, maneja mucho las tensiones y las ambigüedades visuales. En ciertos casos funciona y en otros no. Por ejemplo, se crea una tensión efectiva en el hecho de que el hombre, mientras se dirige hacia adelante, voltea la cabeza hacia atrás, hacia las ramas del árbol. Moviéndose en dos sentidos, no logra avanzar. A la vez, es ambigua la relación espacial entre el hombre y este árbol si concentramos simultáneamente la atención en la parte inferior del cuadro junto con la parte superior. En la parte superior, el árbol se ve tan cerca al hombre que casi le toca el hombro. En

la parte inferior, el tronco del árbol está lejos del hombre, Este tipo de contradicción hace más difícil una lectura clara del cuadro, y como resultado, el mensaje pierde fuerza.

En la galería donde vi este cuadro, la empleada que estaba enseñándolo a dos clientes explicó que la imagen refleja las frustraciones de la vida. Según ella el árbol detrás del hombre le acaba de rozar el brazo, y el tronco en frente le está por tropezar. Si bien es cierto que esto fué la intención de la pintora, no es suficientemente clara la ilustración.

Las formas toscas y los colores dramáticos de esta obra son típicos de la pintura "Nueva Imagen" o Neo-expresionista de la primera mitad de los años 80. En general, esta pintura hace comentarios sobre la existencia humana de una manera directa, sin los efectos estéticos agradables de la técnica sofisticada. La rudeza de la realización está conforme con los sentimientos y las situaciones expresadas. A la vez, la ambigüedad de las formas puede crear problemas para quien procura interpretar la obra.

Esta obra de Pat Klein es un ejemplo del énfasis en el contenido y el descuido de la forma característicos de mucha pintura neo-expresionista. Es criticable la falta de claridad que resulta de este descuido formal y las ambigüedades resultantes, pues, como ha afirmado Hauser, la precondition para la calidad artística y para las funciones que el arte debe cumplir es la forma exitosa; "sin satisfacer la forma, el arte no puede tratar con ningunos quehaceres extra-estéticos."(31)

Este es el caso con otro cuadro de Klein entitulado "No se

puede ver el bosque por los árboles" (transp.). En este cuadro, la figura de un hombre parecida al de "Deteniendo la acción" se aferra a un árbol en medio del cuadro. La tierra sobre la cual el hombre está plantado se convierte en un plano suspendido en un espacio amarillo en el cual vuelan más árboles. Este espacio se choca con otro de color ocre, y el paisaje se vuelve ambiguo.

No hay gravedad en este lugar, y el hombre parece luchar contra el viento para no ser jalado hacia el vacío. El tema es claro; otra vez se presenta al hombre como víctima de fuerzas más grandes que él.

A la vez, es difícil explicarse cuál es la función de la área de color ocre en el fondo. Los movimientos son demasiado confusos. El hombre está tirado hacia atrás, mientras el árbol al cual se agarra está jalado en la dirección opuesta, y los movimientos diagonales de este árbol y otro en la distancia chocan entre sí y contra la vertical donde se junta el ocre con el amarillo.

En vez de contribuir al significado del cuadro, este tipo de contradicciones lo sobrecargan de ambigüedad, y el resultado es molestante en vez de ilustrativo.

"Repentinamente" (Out of the Blue, transp.) no contiene figuras humanas, y es más sencillo que otros cuadros de Pat Klein. Otra vez la pintura es espesa, rayada, y expresionista. Los colores son azules, verde olivo y ocre, entremezclados con grises y blanco. El paisaje está formado por el oleaje de una playa, bajo cielo de tormenta. Las "figuras" son espigas que

brotan del agua, como metáforas de las cosas inesperadas que de repente interrumpen la tranquilidad de la vida, o que complican una vida ya tormentosa.

El movimiento de las pinceladas y de las espinas, como en toda la obra de Pat Klein, da una calidad no solamente expresiva sino atormentada. Hay también un juego de lenguaje. "Out of the Blue" es un modismo que significa "Repentinamente".

"El flotador", de 1984 (fig. 11), es una obra de Klein que se incluyó en la exposición "New Painterly Figuration in the Bay Area" en 1986. En medio de un espacio acuoso flota una figura humana boca arriba. La figura es blanca, el agua azul oscuro y negro. Los colores se mezclan de manera que figura y espacio se integran. Las piernas y los brazos del cuerpo casi no se distinguen como tales, y tiende esto a la abstracción total, excepto por la definición de la cabeza. Las pinceladas sueltas, en algunas partes frenéticas, rodean a la figura como remolino.

A pesar de la torpeza de la técnica, seguramente intencional, se entiende esto como un comentario sobre la existencia humana. La figura anónima podría estar viva o muerta. Flota pasivamente en medio de las aguas oscuras, como feto en la matriz, impotente. Las olas lamen al cuerpo, tragándolo.

Para la crítica Suzaan Boettger, la imagen del flotador encapsula una ambivalencia entre el deseo para y la desconfianza en la conexión con un medioambiente envolvente, con la inconsciencia o con la destrucción de los límites entre uno mismo y "el otro".(32) La sencillez de esta imagen permite

interpretaciones como ésta, aunque por la misma falta de especificación no es posible afirmar con ninguna certeza la intención en la mente de la pintora.

Curiosamente, "El flotador" se asemeja mucho a la descripción de una pintura de otro artista estadounidense neo-expresionista, "Nadador", de Robert Moskowitz (1977). Este cuadro fué un óleo grande, con la imagen de un nadador (solamente la cabeza y el brazo visibles), pintado en blanco, rodeado por oleaje de azul obscuro. John Loughery, en una reseña de este cuadro (que fué expuesto en 1986 en la exposición "Figure as Subject"), pregunta si estará nadando o hundiéndose la figura, y compara el cuadro con un poema sobre la ansiedad moderna. (33)

"El flotador" de Klein, pintado casi 10 años después, parece inspirarse en esta obra, o al menos basarse en semejantes motivaciones. La representación del medioambiente como alegoría para estados emocionales o psicológicos es un fenómeno artístico que ha cobrado fuerza durante los años 80. (34) Jamie Brunson coloca a Pat Klein dentro de un "romanticismo emergente" en la región de San Francisco, y califica sus cuadros de figuras en paisajes expresionistas como "escenarios confrontacionales" y "la esencia de una reacción emocional". (35)

El énfasis en la expresión de las emociones distancia la obra de Klein de la de los pintores figurativistas de los años 50, 60, y 70, igual como lo hace la "crudeza" de su técnica. Y mientras hay una semejanza entre la cualidad existencialista de la obra de Klein y la de los años 50, habría que afirmar que el

existencialismo de Klein parece ser más autoconsciente; hay un empeño en utilizar paisajes de manera metafórica y dramática, en mostrar al mundo oscuro y lleno de energía amenazante.

Lejos esto de los escenarios cotidianos y tranquilos de Park, Diebenkorn, y Bischoff, aunque ciertas características como la anonimidad de las figuras y los espacios vacíos señalan a éstos como precursores de Klein. Como en los cuadros de Oliveira, se presenta a la figura en un espacio vacío, no rodeado por objetos como en las pinturas narrativas de los "creadores de mitos" de los años 60 y 70. Las figuras de Klein no son autorretratos como lo son las figuras de Joan Brown, sino seres anónimos en paisajes dramáticos y metafóricos que, junto con la expresividad de su realización técnica enseñan al mundo algo oscuro y lleno de energía amenazante.

Christopher Brown

Christopher Brown (nac. 1951) asistió a la Universidad de Illinois (BFA 1973) y a la Universidad de California, Davis (MFA 1976). Actualmente, es maestro de pintura en la Universidad de California, Berkeley.

Aunque la obra de Brown también se puede calificar de expresionista, se distingue mucho de la obra de Klein por su técnica y por su contenido. Ambos artistas utilizan el paisaje de manera metafórica, pero mientras para Klein la naturaleza es una fuerza agresiva y aterrorizante, la naturaleza de Brown es

más pacífica. Aún cuando utiliza elementos naturales para sugerir tensiones emocionales, Brown lo hace de una manera mucho más sutil que Klein.

Hay una cualidad impresionista en la obra de Brown que la liga con la obra de jóvenes pintores figurativistas como Erick Fischl y el inglés Christopher Le Brun. La obra de todos éstos se caracteriza por pinceladas alargadas y fluidas, expresivas, pero controladas. Se parece también a la obra figurativa de Bischoff, quien fué maestro de Brown. Y, como la obra de Bischoff, la obra de Brown demuestra un interés en la aproximación de un estado emocional mediante el uso de colores melancólicos y atmosféricos. (36)

Desde hace tiempo un tema central para Brown ha sido la figura humana en paisajes acuáticos. "Pequeña China" (transp.) es una pintura de un personaje famoso que, sin embargo, es asimismo un estudio de los reflejos de la luz sobre el agua. La cabeza es la parte central de la composición, aunque no domina; el agua que la rodea es igualmente interesante, con los reflejos de distintos colores.

Técnicamente, se parece a la pintura figurativa de San Francisco de los años 50, en cuanto a las pinceladas libres y el efecto impresionista (a'la Bischoff) que resulta de la superposición de pinceladas de distintos colores. Los colores vivos recuerdan a los de Park, Diebenkorn, y también de Joan Brown, pero aquí son más harmónicos.

Por otro lado, hay una diferencia marcada entre esta pintura

y las pinturas figurativas de las décadas anteriores; Es un retrato de un personaje político de importancia mundial en vez de un personaje anónimo.

También el título es de otro género. La palabra "Pequeña" podría referir al tamaño del cuadro (81.3 x 61 cm), o a la persona retratada. Es un gran personaje, pero el contexto en el cual se encuentra lo achica; es un chino como cualquier otro, uno de muchos millones, al que apenas se le ve la cabeza. También crea una analogía entre la cabeza saliendo del agua y MAO Tse Tung como "cabeza del estado".

Estáticamente, es un cuadro agradable y sin tensiones. No hay las disonancias colorísticas que se encontraban en los cuadros de Park, por ejemplo, o en los cuadros de muchos contemporáneos de Brown.

Artísticamente, se puede decir que es una manera original de hacer un retrato, usando el agua como fondo, aunque también hay que admitir que falta algo más que crea un diálogo serio con el espectador. Esto es un problema con otras obras de Brown, particularmente de las que hizo a principios de la década.(37)

En "Nadando en China" (transp), Brown repite los colores y luces impresionistas y otros efectos de "Pequeña China", en una escala más grande en el que incluye varias figuras. Desde arriba se ven las cabezas de las figuras sobre el agua, como globos flotando. El agua se hace transparente por los reflejos que se logran mediante pinceladas color ocre, gris, rojo, y turquesa. Las agrupaciones de las cabezas repiten la forma circular de la

yanta negra del lado izquierdo del cuadro.

Lo que llama la atención es la falta completa de rasgos en las caras de la gente. Son personajes anónimos, como los de las pinturas figurativas de los años 50. Pero a diferencia de la obra de la primera generación, esta pintura está llena de figuras (cabezas) ; es una sociedad. La falta de características específicas y la cercanía entre las figuras enfatiza la idea de la sociedad, y en cierto sentido, de la sociedad igualitaria.

Mientras la obra no es revelante en cuanto a lo que nos dice sobre la sociedad china, es importante por el hecho de que demuestra un interés por parte del artista en la muchedumbre como sujeto para una pintura. Esto casi no se encuentra en la pintura figurativa de los años 50, 60, ni 70. Para los artistas de los años 50, quizás les habría parecido demasiado documental llenar el espacio con tantas cabezas.

Es aún más lejos esto del arte de los "creadores de mitos" en cuanto a su temática. No es un cuento inventado o una realidad fantástica, ni tampoco es una obra autobiográfica. Por el contrario, es un punto de vista bastante objetivo de una sociedad. No revela nada del pintor, además de su interés en el sujeto que escogió.

Otra obra de Brown, "El lago", (fig.12), tiene más en común con la pintura figurativa de los años 50, especialmente con la de Bischoff. Hay una sola figura humana, caminando entre árboles, con un lago atrás. Además del tema, el manejo de la pintura está muy ligada con la obra de Bischoff; hay una luz atmosférica,

impresionista. La pintura se ha aplicado de una manera parecida a la de la obra "Suéter anaranjado", en cuanto a la soltura de las pinceladas, y la manera en que la figura se disuelve en su ambiente. La pintura corre en algunas partes, pero el efecto general es controlado y sofisticado. La mayoría de los colores son fríos - verdes, azules, cafés y grises, con toques de colores cálidos, y blanco.

Los árboles y la figura humana forman un conjunto rítmico de verticales de diferentes anchos y profundidades. La figura se integra; no es más detallada que los árboles. El rostro de la figura, de manera parecida a las figuras de los 50, está en sombra. Inclina la cabeza hacia abajo, inconsciente del espectador.

Es la captación de un momento, como de un sueño o un recuerdo de un lugar idílico. No se trata de un lugar, personaje, o tiempo específicos, sino de la armonía que es posible entre el hombre y su medioambiente.

El movimiento, así como la luz, son un elemento importante en este cuadro. La energía de las pinceladas crea la ilusión de los movimientos ondulantes del agua. Tampoco las sombras son estáticas. El movimiento de la figura se ha creado mediante el uso de áreas borrosas o disueltas, aparentemente pintadas con rapidez.

Espacios positivos y negativos dan la impresión de profundidad y atmósfera, a la vez que los goteos de pintura y las áreas vacías de la tela llaman la atención a la superficie y

niegan la realidad ilusionística de la escena.

El interés en el juego entre la ilusión y la expresión, en los efectos de la luz y la integración de la figura en su medioambiente es típico de la obra reciente de Chris Brown. Es interesante notar la manera en que ha sintetizado varios elementos de la pintura figurativa de los años 50, creando a la vez su propio lenguaje. Mientras el tema de la figura en un ambiente natural y las luces atmosféricas recuerdan a Bischoff, también se puede notar una semejanza entre esta obra y la pintura de Nathan Oliveira, particularmente en las formas disueltas del cuerpo, y en las manchas y goteos de colores brillantes. A diferencia de las figuras de Oliveira, ésta no está rodeada por espacio vacío, sino por árboles y agua. Está integrada en su ambiente en vez de aislada. La angustia que se detecta en las pinturas de Oliveira, en esta obra desaparece. Es una visión más pacífica, de un mundo tranquilo.

El título del cuadro y el uso del agua en tantas pinturas de Brown es un fenómeno interesante. Por un lado, existe la idea del agua como elemento de la naturaleza, de limpieza y purificación. Pero el agua también juega un papel importante como elemento decorativo en la obra de Brown. Son un deleite para la vista los efectos de la luz y el color que se puede lograr con la pintura. Los reflejos son fascinantes, casi mágicos.

El cuadro comunica una visión personal, pero accesible. Casi todo el mundo sueña con este tipo de escena, de esta manera

se convierte en algo que todos entienden y aprecian. Como resultado, el cuadro puede funcionar como tónico; el espectador se pierde en la contemplación, imaginándose adentro del espacio, a la vez que se da cuenta de la naturaleza no-ilusionística de la técnica.

"El río, atardecer" (fig. 13) es evidentemente parte de una secuencia. La misma mujer de otro cuadro ("Sin título", 1984) se ha salido del agua y camina hacia el bosque, deteniendo una prenda amarilla. La figura de un hombre camina adelante a unos metros de distancia. Según el pintor, esta figura es una aproximación a sí mismo que agregó después. (38)

Los colores en esta obra son vivos. Reflejos de verde pistache y rojo-anaranjado se utilizan para dar el efecto del atardecer. Dentro del bosque hay toques de violeta, azul, rojo y verde. Estos toques se hacen sin ninguna pretensión de crear ilusiones; sirven, al contrario, para llamar atención hacia el material así como para crear armonía colorística.

Es notable la semejanza técnica entre esta obra y "El Lago." Otra vez se ha dejado en blanco la esquina inferior del lado derecho, y goteos de pintura en varios lados. También se repite el escenario del bosque con el lago detrás. Esta vez salen del agua dos figuras en vez de una, aunque se mantienen separados y no hay interacción entre los dos. Es interesante que, a la vez que el artista se autoretrata, ha escogido dejar de incluir rasgos específicos.

A la manera de Diebenkorn y Oliveira (y de De Kooning antes

de ellos), Brown maneja las formas ambiguas para lograr efectos estéticos. Se han borrado algunas partes de los árboles y de los cuerpos, a la vez que se agregan pinceladas extras que no corresponden a la realidad que dan el efecto de movimiento (nótese la parte junto al brazo derecho de la mujer). Todo esto sirve para dar la impresión de luz y movimiento, y de la cualidad efímera del momento.

En otro cuadro de varias tablas, "Noche azul" (transp.), ya es noche en el mismo lugar (las montañas de la cadena Catskill). Dos figuras aparecen, ahora separadas por una fogata. La mujer desnuda se abraza, como para calentarse más. La otra figura se sienta en cuclillas más lejos de la fogata, y la parte superior de su cuerpo no se distingue.

Hay un uso hábil de color en este cuadro. Un azul eléctrico contrasta con las luces de la fogata, que iluminan a un árbol rojizo y varias ramas, y a las dos figuras. Se logra crear una presencia fuerte del humo y el calor de la fogata, junto con el frío de la noche. Trazos rojos bailan en varias partes del cuadro, al igual que un círculo de azul claro en la esquina inferior del lado derecho, que sugiere el perímetro del tronco de un árbol.

La serie "El cuarto pintado" es impresionante por su tamaño monumental y su color, así como por la "tangibilidad" de las escenas. Siente uno el deseo de entrar en estos espacios, aunque los elementos no-ilusionísticos rompen con esta visión.

La pintura de Brown se ha criticada mucho por lo que unos

ven como su falta de concepto profundo.(39) Sin embargo, las obras de la serie "El Cuarto Pintado" tienen fuerza en cuanto a que comunican sentimientos; de la relación entre el hombre y la naturaleza, así como la tranquilidad y misterio de ésta, que se utiliza como metáfora para sentimientos y relaciones humanas. Hay que preguntarse por qué las figuras en estas obras están separadas, a la vez que comparten el mismo espacio. Hay un eco aquí de la soledad expresada en los cuadros de la primera generación de pintores figurativistas.

La obra más reciente de Brown, en cambio, parece ser hecha para complacer a los críticos, y carece de la calidad y fuerza expresiva que tienen estas obras de la serie "El Cuarto Pintado." Para Brown, las pinturas de "El Cuarto Pintado" fueron un intento de fundir una realidad psicológica, sentida, con una más literal; "He tratado de crear un realismo emocional, no un ilusionismo, que corresponda a mis sentimientos respecto al paisaje en vez de lo que es la apariencia del paisaje (...)" (40)

Su obra más reciente vuelve a las imágenes de la China, aunque de una manera distinta del de las escenas de los chinos nadando en las pinturas de principios de la década. Ahora las referencias a la política sobresalen, pero sin decir nada claro. En uno de estos cuadros, "Comunista/socialista", se yuxtaponen la cabeza de un joven con las de Mao y Stalin, con una técnica que se parece más a la impresión que a la pintura (transp.). Las líneas del fondo son las mismas líneas horizontales que usaba Brown para reflejos sobre el agua, pero ahora son extremadamente

esquematisadas y se parecen más bien a las líneas en la pantalla de una televisión.

A pesar del significado político implícito en estas imágenes, el cuadro no dice mucho. Son imágenes frías, de la producción en masa, y carecen del sentimiento que tienen las imágenes anteriores de Brown, que tenían más que ver con su propia experiencia.

Mark Levy ha comentado sobre esta falta de sentido, sugiriendo que las imágenes nuevas no son más que una respuesta del pintor a las acusaciones de la falta de contenido de su obra anterior.(41) Si es cierto, es triste que Brown se haya dejado manipular y que sienta la necesidad de complacer a los críticos. Por otro lado, podría ser que estas imágenes son un intento de expresar ideas políticas profundamente sentidas. Si eso es el caso, falta una estructura clara que explique cuáles son esas ideas.

Es necesario agregar que el cambio en la obra reciente de Brown puede ser relacionado con el cambio que ha sucedido en la posición del artista durante los últimos años. Ahora todos hacen maestría con intenciones de dedicarse a la enseñanza, con el resultado de que hay más maestros de los que se necesitan. Para mantener su puesto como maestro en la Universidad, Brown tiene

que ganar premios, tener éxito en el mercado, y gustar a los críticos; todo esto está interrelacionado.

Richard Overstreet

Richard Overstreet (nac. 1935; B.A. Universidad de California, Berkeley; M.A. UC Berkeley, 1960) otro participante en la exposición "New Painterly Figuration", trabaja de una manera impresionista que se asemeja mucho a la obra de la neoyorquina Susan Rothenberg. Overstreet llegó a la pintura desde la cinematografía, destacándose el efecto de esta disciplina sobre su pintura, especialmente en el uso de la luz (42). Sus figuras son sumamente ambiguas y se disuelven en el espacio. Fondo y figura se componen de pintorrajos espesos de pintura, que captan y reflejan la luz del espacio del espectador.

En "Reina de California" (transp.) se distinguen dos figuras, la de la reina de California, y la de un observador (admirador?) en el fondo. Las actitudes de los cuerpos y los movimientos de las pinceladas sugieren que están bailando, la mujer volteando la cara hacia el espectador.

Los colores son mezclados - rosa, verde, ocras, azules, y otros tonos pastelados, con grises, cafés, morado, y siena tostada. Es un juego de color impresionista y de movimientos.

El título sugiere la imagen de una muchacha estereotípica de California, de la glorificación de la juventud y la diversión de una vida ociosa costañera y clase media-alta. Son apropiados para el tema el uso de tantos colores y el movimiento vertiginoso del

cuadro. La escena gira como gira la vida de los jóvenes Hollywoodenses. Es también apropiado que este cuadro, junto con otro entitulado "Rey de California", se expuso primero en una galería de Los Angeles (Roy Boyd Gallery, 1983).

Otro cuadro de Overstreet de la misma época es "La lección del jardinero, III" (fig. 14). En la mitad izquierda del díptico está una figura humana, que se encorva hacia atrás. Hay otra figura indistinguible, quizás un árbol, en la mitad derecha, ejecutada con los mismos tonos claros de rosa, café, violeta, anaranjado, y verde. Estas formas se disuelven en el ambiente que les rodea (de azul, púrpura y verde, principalmente), de manera que todo parece estar envuelto de ojas o plumas volantes. Los tonos azulosos que predominan en el fondo del lado izquierdo sugieren agua que corre hacia abajo azotando a la figura.

Hay una fusión aquí entre el expresionismo abstracto y el impresionismo. Desde lejos, los pintarrajos de color recuerdan mucho a obras de Monet y Pissarro, pero la realización es mucho más libre. Christopher French los describe como "muscular y agresivo".(43) Además, no es un intento de reproducir la realidad percibida sino de crear otra que existe en la imaginación y que se rige tanto por el movimiento de energía como por el color y la luz.

"Escenas de la vida bohemia-no. 5" (transp.) parece estar cargado con electricidad, y las ondas corren por todos lados. La figura domina el cuadro, quizás preparándose para clavar. Una pierna cruza la otra arriba de la rodilla, y la pierna izquierda

desaparece debajo de la orilla inferior del cuadro. La espalda se dobla, la cabeza y los brazos cuelgan hacia abajo, cubriendo la cara.

Los colores se limitan a gris y blanco con tonos azulosos y toques de rojo. Los pintarrajos captan la luz y brillan como plata, o reflejos sobre la espuma del oleaje de la playa. También sugieren lluvia o miles de pescados pequeños saltarines, sus escamas reflejando una luz nocturna. Fondo y figura vibran con los reflejos, y el cuadro se convierte en movimiento puro.

La posición de la figura contribuye al movimiento, y da un sentido de inestabilidad al cuadro. Sería imposible mantenerse en semejante postura sin caerse.

El artista ha escogido no definir objetos específicos, concentrándose más bien en la creación de efectos estéticos y la unificación de la figura y su medioambiente, como el flotador de Pat Klein.

En "Bañista #24" (transp.), el sujeto está otra vez agachado, y los colores y las luces son los mismos de "Escenas de la vida bohemia no. 5". Tampoco aquí se incluye a toda la figura. Ahora se ha dejado fuera de nuestra visión la espalda y parte de la cabeza, como si fuera una foto recortada, o un instante captado por la cámara cinematográfica.

También es evidente el interés del artista en captar la figura desde diferentes ángulos, en jugar con el escorzo y en disolver la figura, haciéndola casi indistinguible como objeto sólido. Los brazos se disuelven en el agua y se vuelven puras

pinceladas y reflejos de luz. Estas pinceladas/reflejos llenan la mitad inferior del cuadro y hacen una curva hacia la distancia, enmarcando a la figura. Se crea el efecto de espacio profundo por la gradación de las pinceladas, que se vuelven menos dispersas y más oscuras en la distancia.

Overstreet comparte la fascinación de Christopher Brown con los reflejos de la luz, pero su manera de hacerlo es menos suave. Todo se compone de partículas, como en las pinturas de Susan Rothenberg. Vistas de cerca, las pinceladas son como "pedazos" o gotas de agua. Pero vistas desde lejos, las pinceladas dan la ilusión de una superficie reluciente y unificada.

La pintura de Overstreet está ligada a la pintura figurativa de los años 50 en varios aspectos. Suele representar a solamente una o dos figuras anónimas en ambientes "vacíos", y busca romper con la distinción entre figuración y abstracción mediante una técnica expresionista. La expresión no está en las caras, sino en las actitudes de las figuras, y en las pinceladas. Las figuras se agachan o se doblan hacia atrás, como animales acuáticos. Flotan dentro de un espacio "cósmico", lleno de pinceladas de luz y energía.

Mientras las obras de Overstreet de principios de la década como "California Queen" describen situaciones más particulares, los temas más recientes son más generales, y carecen de referencias a personas o lugares específicas. Se tratan más bien de la disolución de la figura en un espacio elemental, o, como en la obra de Klein y otros neo-expresionistas, de la impotencia del

humano ante las fuerzas de la naturaleza.(44)

Oliver Jackson

Oliver Jackson (nac. 1935; BFA Illinois Wesleyan University, 1958; MFA University of Iowa, 1963) llegó a la región de San Francisco desde Missouri a principios de los años 70. Aparte de su participación en "New Painterly Figuration in the Bay Area", también ha participado en varias exposiciones con otros pintores de la tendencia bajo discusión, y su obra tiene fuertes semejanzas con la de Overstreet y Klein, a la vez que se distingue de ella.

Como la obra de Overstreet y Klein, la de Jackson es pastosa y energética. Y también como ellos, Jackson utiliza figuras no-realistas en vez de modelos específicos.(45) Pero la obra de Jackson es aún más removida de la realidad. Las formas y figuras son extremadamente esquematizadas. Son, en las palabras de Jackson, "Plant People" (46); figuras rudimentarias, sin características definidas, hombres y mujeres blancos y negros que flotan y se entremezclan con árboles, ríos, y otros elementos naturales en escenas mitológicas.

Estas pinturas no tienen la luz impresionista que se encuentra en las obras de Overstreet, Brown y algunas obras de Klein. La realidad presentada no requiere de efectos ilusionísticos, tratándose más bien de símbolos elementales psíquicos que de aspectos temporales percibidos.

Además de sus colores vivos y la esquematización de las

pinturas de Jackson, lo que es más impresionante es su sentido de movimiento. Las escenas están cargadas de movimiento, a veces caóticas. Fuerzas cinemáticas empujan las formas hacia afuera y las jalen hacia adentro, de tal manera que el espectador siente estar viendo desde adentro de un huracán o formar parte de un mito de creación en proceso.

"Sin título" (Tornado Negro) (Fig. 15) es un ejemplo del movimiento y del símbolo mitológico que se encuentra en la obra de Jackson. En esta pintura maneja la técnica expresionista y la relación entre el hombre y la naturaleza de manera parecida a sus contemporáneos, introduciendo además símbolos y conceptos que reflejan su experiencia afro-americana.

En medio del cuadro gira un tornado negro, bajo un cielo de azul y rosa, atrayendo pequeñas figuras de animales y personas hacia él. Apenas se distingue, sentada abajo en el vórtice del tornado, una mujer negra con un niño en los brazos y otro acostado a sus pies. Tres figuras blancas flotan abajo en un espacio terreno color de cenizas (gris, azul y rojo), en posiciones fetales.

La sencillez de las figuras y de los colores apoya al carácter simbólico del cuadro, y la simetría de la composición impone un orden rígido sobre la escena, de manera semejante a pinturas "primitivas" que describen eventos parecidos. La ausencia de espacio profundo también recuerda al arte primitivo o de niños. Las figuras están colocadas cuidadosamente, las de arriba moviéndose hacia el tornado sin tocarse mientras las de

abajo parecen rodarse en sus propios espacios.

El tornado es una imagen sumamente fuerte. La colocación de la madre negra en el vórtice la presenta como contraparte o originadora del poder natural destructor y creador. Las posiciones fatales y el color blanco de las figuras debajo de ella sugieren renacimiento. Es una imagen dramática, que habla de la muerte, del nacimiento y del poder potencial de una raza.

Como otros mitos, se trata también aquí de elementos opuestos - negro y blanco, poder y debilidad, orden y caos. Y como mito, no es la ilustración tanto de una visión personal idiosincrática, sino una visión que busca dar expresión a la inconsciencia colectiva, mediante "símbolos de trascendencia" (47).

En "Tornado negro" tenemos el símbolo del tornado, que por su forma y color también puede ser visto como la imagen de la matriz, y las figuras blancas en la parte inferior como recién nacidos. El renacimiento es un tema que recurre en los cuadros de Jackson, junto con los temas de la violencia, el ritual, la magia, y la unidad social.(48) Son temas universales, primordiales. Jackson utiliza un lenguaje de símbolos universalmente entendibles para representarlas. Mientras algunos de estos símbolos tienen significancia relativamente universal (el círculo, el feto, la mano, el falo), otros vienen de culturas más específicas. El sombrero y la máscara africana vienen de culturas distintas, una "primitiva" y la otra occidental moderna. El hecho de que la mayoría de estos cuadros no tengan títulos

obliga al espectador a interpretar los símbolos por sí mismo.

Una obra que contribuyó Jackson a "New Painterly Figuration in the Bay Area" es "Sin título", de 1983 (fig.16). La composición de este cuadro está relacionada con la de "Tornado negro". Otra figura negra, ahora un hombre, aparece en el eje central del cuadro, dentro de un vórtice de movimiento caótico. Este "tornado" se compone de manchas abstractas y sugerencias de caras y otras formas antropomórficas, frente a las cuales se para el hombre, imponiendo orden y también afirmándose a sí mismo y al poder del negro. Es un tema e imagen que se repiten en otros cuadros de Jackson.

Los colores son vivos (rojo, verde, azul, amarillo, anaranjado, púrpura), dejándose ver grandes espacios blancos de la tela. La estructura de estos espacios blancos es simétrica. El hombre está parado encima de una área blanca que por su forma curvada sugiere el arco del mundo, y desde allí brotan dos áreas blancas, dando el efecto de una explosión cósmica en medio de la cual sale el hombre, como rey del cosmos.

Aparte del hombre, las otras formas son abstractas. No se reconocen como figuras completas, aunque hay sugerencias de caras y cuerpos (fetos, manos, etc). Nótese la mancha roja arriba del hombre, que parece tener un ojo morado y sonrisa blanca.

El hombre no tiene cara; no es un personaje específico sino símbolo de la fuerza del hombre. Las piernas están apartadas y firmes, el torso y los hombros son grandes en proporción con las piernas, y las pinceladas horizontales del torso indican músculos

y hueso. Los brazos se extienden a los lados, rígidos como las piernas, y los dedos de las manos también se extienden. Toda la figura está tiesa, lista para tomar acción.

Por su tamaño, la firma del pintor también sirve como autoafirmación. A principios de la década, Jackson solía incorporar las letras de su nombre adentro de sus composiciones. En cierta manera, siguió la tendencia de los "hacedores de mitos" de impartir una calidad personal a la obra, a la vez que extendió el significado de sus figuras, convirtiéndolas en símbolos para el hombre en general y el hombre negro en particular.

Una obra más reciente de Jackson, "Sin título" 3.28.84 (transp.), demuestra ciertos cambios. Las figuras son más tentativas, y las escenas son más difíciles de decifrar. Las pinceladas son más alargadas y describen las formas de manera más dibujística; Ya no se llenan los espacios con las pinceladas cortas que caracterizaban a las pinturas tempranas. Sigue siendo una pintura expresionista, de colores vivos, trazos sueltos y energéticos, hechos con aparente rapidez, las formas son rudas, no precisas, siluetas y contornos sin caras, como criaturas de alambre.

En concepto tanto como realización, las obras de Jackson son muy distintas de las pinturas figurativas de San Francisco de los años 50. Hay una intención obvia de comunicar una visión (también lo afirma el pintor) y de utilizar la figura como símbolo. No tiene interés en la representación de los efectos de la luz o las formas de los objetos como tenían los pintores de la

primera generación. En este sentido la obra de Jackson tiene más que ver con el arte primitivo.

Lo que sí tiene en común esta obra con la pintura figurativa de los años 50 es su carácter expresionista y el manejo de la pintura, que aborda los límites entre el abstraccionismo y la figuración, llama la atención a la superficie del cuadro a la vez que crea una realidad distinta.

"Sin título 1.31.85" (transp.) posee la misma energía frenética y camina la misma cuerda tirante entre la abstracción y la figuración que las obras anteriores de Jackson. La técnica del barro de óleo da el efecto de pintura fresca y líquida.

Las formas de este cuadro flotan en un ambiente ondulante, las figuras como elásticos o alambre telefónico doblado y anudado. Hay varias figuras sentadas y también partes de figuras; brazos, piernas, órganos sexuales, etc. Es una masa de cuerpos entrelazados y rodeados por colores brillantes.

La masa de figuras está llena de energía. Las líneas corren como electricidad en varias direcciones. Las figuras gesticulan, quizás hablando, todas unidas en su espacio flotante. No se sabe quiénes son o qué están haciendo ahí; es una obra enigmática, como mucha obra neo-expresionista. Su carácter simbólico y "primitivo" también es típicamente neo-expresionista.

El efecto general es dramático, por el color contrastante y por la inestabilidad del movimiento; el caos general se controla por la estabilidad de dos de las figuras sentadas, y por el marco azul que corre alrededor de la masa central, conteniéndola.

Marie Thibeault

La pintura de Marie Thibeault (nac. 1955; BFA Rhode Island School of Design, 1977; MFA UC Berkeley, 1982), la quinta artista que se incluyó en "New Painterly Figuration in the Bay Area", sintetiza claramente elementos de la pintura figurativa de los años 50, 60, y 70. Técnicamente, tiene fuertes relaciones con la pintura de Park, Bishoff, Oliveira, y también con la de Christopher Brown. A la vez, es distinta por el uso de agrupaciones de figuras, en escenas narrativas que ilustran situaciones muy dramáticas y a veces trágicas.

En "La llamada" (fig. 17), obra que se incluyó en "New Painterly Figuration", los colores y luces, tanto como el escenario se parecen mucho a las pinturas de Chris Brown de la noche en el bosque, pero la técnica es menos cuidadosa y más expresionista. Las pinceladas se notan más. Predominan tonos azulosos, y se distinguen las formas negras de varios árboles en el fondo. Para la agrupación de figuras en la parte central inferior de cuadro se usan colores más cálidos y claros (rojo, amarillo, blanco) que llaman la atención a la escena y también dan la ilusión de la luz de una fogata o un farol invisible.

Una figura está acostada sobre la tierra, aparentemente víctima de un accidente o un ataque repentino. Otra figura está sentada a su lado, vigilando y quizás confortando, mientras otra, de pie al otro lado de la figura acostada, se dobla hacia abajo, en una postura de angustia. Hay una cuarta figura a un poco de

distancia del grupo central, parada frente a un árbol con la espalda hacia el espectador. Es una aparición nebulosa, como de un sueño, intensificándose este ambiente por el uso del azul .

Apenas se distingue una quinta figura en la distancia, con los brazos alzados, que se desvanece en el aire como fantasma.

La pintura está redolente con angustia, tanto por el color como por la energía de las pinceladas y las posturas de las figuras. La figura doblada del lado derecho vibra con emoción, y resulta un cuadro netamente neo-expresionista.

Los colores más claros (verde, amarillo, violeta, blanco) se encuentran en la figura de la "víctima", sugiriendo una transformación en proceso y la posibilidad de regeneración. El contorno de un brazo se extiende de esta figura, la mano abierta; otra indicación de vida. No se distingue más que la forma general del resto del cuerpo, como si ya se estuviera disolviendo y uniéndose con el medioambiente.

La luz, de hecho, emana desde este cuerpo, iluminando la frente y las manos de la figura sentada de al lado. Es una luz dramática, que se concentra en una parte central y apenas toca otras como en un cuadro de Rembrandt o Caravaggio.

El uso de manchas y líneas negras contrasta con las luces rojas, blancas, y azules. El tono del azul es electrificante, como de neón. Unas líneas negras en la parte inferior del cuadro sirven para ligar a las figuras principales sobre un eje, empezando con los pies de la figura derecha y terminando con los pies de la figura en el extremo izquierdo.

A pesar de su separación en el espacio, las figuras forman un conjunto; un grupo de seres humanos unidos por las emociones y la experiencia compartida. Ninguna de ellas tiene rasgos definidos, y estamos forzados a buscar la expresión de los sentimientos en las actitudes de los cuerpos.

El brazo extendido de la figura acostada es más tosco en su realización que las demás partes del cuadro. Llama la atención por el contorno azul y verde que contrasta con el rojo detrás. Por su forma, parece a un brazo en un cuadro de David Park. Las formas y las luces también se parecen mucho a la pintura figurativa de Bischoff. La suavidad de las formas del fondo dan una calidad atmosférica tipo Bischoff, ya que las figuras se han trabajado con técnica parecida, con capas de trazos anchos y a veces transparentes.

La técnica de Thibeault es expresionista-abstracta hasta cierto punto, también. Empieza con trazos "no-premeditados" de pintura hasta que empieza a sugerir formas naturales.(49) A la manera de los expresionistas abstractos, y también de Oliveira y Chris Brown, se han dejado ver goteos de pintura en varias partes - donde, por ejemplo, se disuelven los pies de la figura derecha.

Es una escena narrativa que se trata de un grupo de personas, y no de solamente una o dos. La escena se presenta como un "tableaux" de tamaño natural, en la cual el observador se puede imaginar como participante. Se identifica uno con estas figuras anónimas.

La obra de Thibeault, entonces, tiene en común con la de

Klein, Brown, Overstreet, Jackson, y otros pintores neo-expressionistas el interés en crear una reacción emocional en el espectador, a la vez que utiliza la relación entre hombre y ambiente natural como metáfora para la condición humana.

¿Por qué el interés en la angustia y el dramatismo? Como otros muchos neo-figurativistas en los Estados Unidos y Europa, Thibeault practica un arte que se podría calificar de helenístico, que corresponde a una sociedad capitalista como la nuestra. (50)

Por su alto grado de dramatismo, la obra de Thibeault es quizás más ligada a la de Pat Klein que a la de los demás, pero su lenguaje es más gesticular (gestural), como es el de Overstreet y Jackson. También es más impresionista que el de Klein.

También hay que mencionar que todos estos artistas (menos Oliver Jackson) estudiaron en UC Berkeley y en UC Davis, donde ha tenido fuerte influencia el interés de Bischoff en la importancia de la expresión en la pintura. (51)

Irene Pijoan

Irene Pijoan recibió su maestría de la Universidad de California, Davis, 4 años después de Chris Brown. Durante sus estudios, fué asistente de los pintores Roy De Forest y Wayne Thiebaud. Aunque no fué participante del "New Painterly Figuration in the Bay Area", su trabajo de los 80 se asemeja al de Chris Brown, Pat Klein, Marie Thibeault y otros pintores

figurativistas en varios aspectos. Sus pinturas son expresionistas (texturadas, con pinceladas sueltas); las figuras son imprecisas y se localizan en medioambientes naturales, frecuentemente en agrupaciones como las de Thiébeault.

A diferencia de Thiébeault y Brown, a veces usa colores matizados (café, grises, ochres). Y muy a diferencia de los demás pintores de la tendencia, suele utilizar técnicas mixtas (yeso, encausto, pastel, barra de óleo, pintura al temple, madera), a veces tan elaboradas que las obras son más bien relieves.

En cuanto a temática, como ha señalado Christopher French, los elementos de Pijoan sugieren arreglos secuenciales de tiempo no-lineal relacionados con experiencias interiores o con la memoria, y sus objetos iluminan estados en vez de eventos narrativos. (52)

"Glaciar", de 1985 (transp.), es un ejemplo de esto. Se compone de dos secciones, cada una de 5 cm de grueso. En la sección izquierda, flota una figura desnuda dentro de un ambiente indefinido y rocoso. En la esquina abajo se asoman 2 figuras como caricaturas. Del lado derecho, hay otra figura desnuda de mujer, arrodillada con la espalda hacia el espectador. Por el título, hay la tentación de interpretar el espacio blanco sobre el cual está arrodillada la mujer como hielo glacial. La figura también se ve congelada por su color gris. El espacio anaranjado detrás se ve caliente en contraste, como la tierra de un lugar desértico. Las formaciones de esta tierra son extrañas, como

dunas angulares. Detrás de las dunas hay un espacio negro de un abismo, dentro del cual se va metiendo la figura flotante del lado izquierdo. El brazo se desaparece detrás de un arco rocoso.

La figura arrodillada se apoltona como para rechazar el frío. No se distinguen los brazos de la figura, que tiene el aspecto de una escultura clásica. Tampoco se ve todo el brazo de la figura flotante, ni de la figura que se asoma abajo. Como en ciertos cuadros de Oliveira y Klein, la falta de brazos sugiere la idea de la impotencia ante la naturaleza o los eventos de la vida.

La cabeza blanca de la figura arrodillada sugiere la vejez. La figura se encierra y se aleja del hielo, emergiendo de ello hacia otro espacio donde ya no hay hielo o frío.

El significado de las figuras de la parte inferior no es claro. Parecen observar el movimiento del hielo. La figura más abajo, de la cual no se ve la cara, extiende el brazo adelante de sí, casi tocando el pie de la figura flotante.

"Iglesia y estado" (transp.), del mismo año que "Glaciar", presenta figuras en un medioambiente menos específico. Los colores son los mismos (siena, café, gris, negro, blanco), pero la cualidad es más dibujística por el uso del pastel.

Las figuras se anudan en actitudes de luchadores, y el frenesí de los trazos negros y las manchas rojas sugieren violencia, mientras las formas indefinidas de abajo sugieren brazos y otras partes humanas. Una forma blanca en medio, como de hostia, se transporta en las manos de una figura borrosa.

Se distinguen muecas horripilantes en las caras del grupo del lado derecho. Una tiene nariz roja de payaso, y en otra se ve como una caricatura de Goya o Nolde.

El conjunto de las figuras forma un arco invertido, todas conectadas como si estuvieran contenidas dentro de una red. Ninguna de ellas está completamente definida; todos están deformadas de alguna manera; falta una pierna o un brazo, la cara se convierte en máscara, etc.

En el fondo se distingue una forma redonda, como sol o hostia grande, muy borrosa. Ésta y la forma blanca abajo señalan una presencia mística, que contrasta irónicamente con la escena violenta abajo.

"Equipo de búsqueda" (transp.), se compone de tres partes verticales. En la primera se ven las caras de dos figuras desde cerca, en la segunda hay tres figuras paradas, y en la tercera, detrás de un árbol hay una forma azul que es difícil de decifrar. Se unifican las tres partes del conjunto por el paisaje de montañas y árboles.

Los colores aquí son más vivos y más variados que los colores de las pinturas anteriores de Pijoan. Hay varios tonos de azul, rojo, amarillo, anaranjado, verde, violeta, café, gris, blanco y negro. Cada forma se trabaja con varios colores, dándoles texturas y el efecto escultórico de muchas facetas geométricas, a la manera de Cézanne o Gauguin.

En contraste con toda esta coloración, hay una figura blanca en la parte central del cuadro. Es una figura completamente

desprovista de rasgos particulares. Atrás, frente a esta figura está otra en un vestido anaranjado, los dos formando una pareja. En frente de ellos, más cerca al espectador, hay una figura de hombre desnudo, de espaldas al espectador. Esta figura se vuelve ambigua donde estaría el hombro y el brazo izquierdo. También es ambigua la figura azul de la parte derecha del cuadro, como una figura que se ha hecho un ovillo.

En la tabla izquierda, las formas son más claras. Las dos caras miran en la distancia. Por el título se puede suponer que buscan a alguien.

El vacío de la figura blanca en medio del cuadro contrasta misteriosamente con la solidez de la figura de la muchacha detrás. Pijoan utiliza el blanco de manera simbólico; sugiere pureza, limpieza, lo sagrado.

Las escenas aquí funcionan como fragmentos de la memoria de un incidente. La ambigüedad de las formas sugiere un sueño o un recuerdo muy lejano. Sin embargo, la falta de claridad es problemática para quien intenta comprender el cuadro, y el título sugiere mucho más de lo que se puede leer en el cuadro mismo; No se ve el dramatismo en el cuadro que correspondería al título. El título "Equipo de búsqueda" alude a un grupo de personas que cooperan en la tarea de encontrar a alguien, pero aunque se sugiere una situación narrativa la imagen es más bien de tipo alegórico.

El uso aquí de un medioambiente natural y de una situación dramática y misteriosa recuerda a la obra de Thibault y Klein.

"Día del monje" (transp), también de 1986, es un cuadro más sencillo y más directo que "Equipo de búsqueda". En la parte inferior del cuadro está la cara de un personaje que debe ser el monje al que se refiere el título. Atrás hay agua, quizás un lago, en donde está la figura desnuda de una mujer doblada hacia abajo. Formas abstractas verticales llenan la mitad superior del cuadro, entre las cuales se asoman áreas doradas, como reflejos sobre el agua.

La colocación de la cabeza del monje permite dos lecturas de esta figura; o está incluido en la escena detrás, o la está imaginando.

La rudeza de los trazos verticales contrasta con la suavidad y precisión escultórica de las figuras. Es un juego entre realismo y abstracción, fineza y rudeza.

Los reflejos de la luz sobre el agua se parecen a los efectos impresionistas en los cuadros de Chris Brown. Otra vez existe el tema de la figura humana en un ambiente natural y acuoso. Aquí, como en la mayoría de los cuadros de Chris Brown, la relación entre la figura y el ambiente es armoniosa; no es una naturaleza amenazante como en la obra de Klein. Sin embargo, el título implica una situación muy distinta de las escenas de Chris Brown. "Día del monje" nos predispone a ver la figura femenina desde el punto de vista del monje, que quizás la está imaginando.

En "El Chichón", de 1986 (transp), hay otra vez la cabeza de una figura calva en primer plano, como testigo del "evento"

que sucede atrás de él. Dirige la mirada directamente hacia el espectador, a diferencia de los personajes de otros cuadros de Pijoan. Parece al monje de "Día del monje".

Atrás de él se ve la superficie curvada del mundo como horizonte, y llenando todo el espacio hay objetos que vuelan o se caen. Son objetos naturales y productos de la civilización moderna: zapatos, canastas, trastes, libros, cubiertos, frutas, ropa, pájaros, un avioncito, un fusil, entre muchas otras cosas.

Las formas son realistas, precisas, de muchos colores en contraste con un fondo claro. Algunas de ellas se han hecho en relieve (quizás con yeso). Caen como lluvia, como se hubieran brotado desde el volcán.

El hecho de que varios objetos sugieren violencia (un fusil, cuchillos, una jeringa) nos invita a interpretar la escena como una ilustración de la caída de la civilización moderna. A la vez, no es claro el intento, ni tampoco es claro el significado de la figura en frente. A la vez, se puede inferir más de este cuadro que de otros de Pijoan. Hay menos ambigüedades formales y espaciales, mas uniformidad de técnica, que resulta un poco menos interesante que los otros cuadros que tienen más riqueza textural.

En la obra de Pijoan es más difícil hacer una interpretación o lectura de lo que es con la obra de muchos otros pintores neo-expresionistas, que suelen tener un contenido fácil de leer, algo transparentes. La obra de Pijoan, en cambio, es más complicada, enigmática, y por lo tanto, extremadamente subjetiva. Sin

embargo, la riqueza de su técnica tanto como la originalidad de sus temas invitan a la contemplación y demanda que se haga un intento más serio para interpretarlo de lo que pide la obra "enigmática" común y corriente de poca calidad técnica tanto como de poco contenido.

Pia Stern

Pia Stern estudió en la Universidad de California, Berkeley, con Elmer Bischoff. Su pintura se caracteriza por colores intensos pero agradables, pinceladas sueltas, y una técnica expresionista. Su obra se parece algo a la obra temprana de Philip Guston, con formas sencillas y bosquejadas. Utiliza ciertos símbolos repetitivamente; una casa, una escalera, una ventana con luz adentro, figuras en perfil. Es un lenguaje a la vez personal y subjetivo, pero por su sencillez es fácil para el espectador atribuirle su propia interpretación. Se trata de símbolos y sentimientos básicos.

En "Sueño del mentor que se va" (transp), aparece una forma cuadrada encima de una Área verde, con un fondo negro-azul detrás. Al lado izquierdo hay una escalera, trazada en líneas negras delicadas. Abajo del cuadro, sobre el Área verde, hay una forma de corazón esquematizado, volteado hacia abajo, de color púrpura. La forma cuadrada está llena de amarillo, como la luz del interior de una casa vista desde afuera por la ventana. Se distingue la forma de una figura adentro; la cabeza y el hombro, trazados con rojo. Hay también una cara más grande en perfil al

lado izquierdo. La cara se conecta con la área verde; las líneas rojas que la separan de la área azul se convierten en los hombros, y el corazón se hace parte del cuerpo. La forma cuadrada se convierte en una cabeza.

La escalera junto a la cabeza simboliza escape, o quizás la imposibilidad de ello. El tono general del cuadro es triste y sombrío; los tonos oscuros que predominan, el amarillo de cuadro es como una luz de esperanza dentro de una atmósfera general de desesperanza. La forma cuadrada es a la vez la sugerencia de una ventana y de un espacio confinado; no hay salida para las figuras adentro, y no alcanzan la escalera.

Una pequeña cruz en la frente de la cara en perfil lo señala como cristiano. No es claro si esta cara representa la del mentor de título; existe también la posibilidad de que el mentor esté sonando con esta imagen. A fin de cuentas, no se puede decir fácilmente cuáles son los particulares de la situación (aunque el título afirma que esto es la representación de una situación específica), aunque se puede entender el conjunto de formas y colores en términos generales. Es un sueño de soledad. Las figuras están confinadas en un espacio luminoso y pequeño, rodeado por la obscuridad. El paisaje está vacío, salvo por la escalera, símbolo de escape o, como sugiere el título, de despedida.

Parecida a esta obra es "Cuando los sueños son más grandes que los soñadores" (transp.), del mismo año. El tema es otra vez el sueño, y los símbolos son casi los mismos; la forma principal

es una casa amarilla, un cercado en vez de escalera negra, fondo azul nocturno, y en lugar del corazón de "Sueño del mentor que se va", una forma rosada que podría ser un barco; otra referencia al escape o el viaje, o una sonrisa. (53) La composición, como la forma, es sencilla; una estructura diseñada para comunicar directamente una idea. La casa amarilla simboliza calor y confort en contraste con la soledad e incertidumbre del cielo oscuro. El cercado es símbolo de barrera, de la imposibilidad o la inaccesibilidad, mientras el barco (sonrisa) señala una vía de escape.

La representación del medio ambiente como algo oscuro y vacío recuerda a la obra de Pat Klein, y, como en la obra de Klein, el resultado aquí es también dramático. En contraste con la pintura de Klein, sin embargo, estas obras de Stern incluyen a la casa como un elemento de confort, como un recuerdo de la niñez, que contrasta con la obscuridad del exterior. Hay una dualidad expresada entre felicidad y tristeza, interior y exterior, sueño y realidad. El título "Cuando los sueños son más grandes que los soñadores" implica una contradicción, quizás una referencia a la felicidad hogareña recordada o deseada que no es posible recobrar. El título sugiere que uno no tiene control sobre lo que ocurre en los sueños ni, por extensión lógica, sobre lo que ocurre en la realidad.

El sueño obsesiona al soñador, llevándole a externar la visión por medio de palabras o pintura. La obra, entonces, es para Stern un medio para expresar sus preocupaciones y miedos a

la vez que comunica esperanzas, recuerdos o fantasías. Mejor dicho, la esencia de los recuerdos, ya que no son situaciones específicas, se presentan más bien elementos que para todos nos significan sentimientos recordados; calor y frío, la casa y el ambiente afuera de la casa. En cuanto permiten una lectura abierta por parte del espectador, los cuadros funcionan como más que una representación idiosincrática de los sentimientos de la artista.

"Mamá me dijo que no me fuera", de 1987 (transp.), involucra una sola figura principal - una bota negra en medio del cuadro. El espacio que la rodea es de tonos rosados aplicados con pinceladas energéticas. Entremezclados con estas pinceladas hay unos trazos negros que forman pequeñas cruces, y lo que podría ser una cara en la esquina derecha inferior.

La bota está encerrada por un cuadro, trazado con líneas rojas leves; se puede hacer una analogía entre la bota y la figura de un persona en una casa.

El título sugiere una escena autobiográfica, un momento en la vida de Stern, de alguien que conoce, o de una advertencia en contra de su deseo de irse a algún lado o de hacer algo. Otra vez es una situación más general que específica, que permite al espectador imaginar qué es lo que sucedió, y que también le permite aplicar la imagen a sus propios recuerdos; todos recordamos un momento o varios momentos en la vida cuando estábamos por hacer algo y alguien nos aconsejó que no lo hiciéramos.

El hecho de que la bota no se haya trabajado más realísticamente y que sea de un solo color lo enfatiza como símbolo; una pictografía del acto de caminar, o de prepararse para caminar. Por extensión, es una persona que está por marchar.

El significado de la cruz no es claro. Parece ser una referencia al mundo exterior y ajeno (la artista es judía), ya que ocurre el símbolo dentro del espacio exterior, afuera de la "casa" en la cual está la bota.

Es interesante que en este cuadro la división entre interior y exterior ya no es tan grande; apenas se distinguen los trazos rojos de la "casa", y ambos espacios son del mismo color. Es un color agradable, que no parece tener valor simbólico específico. Se puede decir que sugiere un mundo más benigno, ya que es un color más claro que los tonos oscuros del mundo exterior de los cuadros anteriores. Los trazos rojos que podrían significar peligro son aquí tan leves que no tienen fuerza comparada con, por ejemplo, los espacios rojos en los cuadros de Klein. No es un cuadro sombrío, y da la impresión de que la advertencia de Mamie no logró detener a quien se iba.

Es aún más claro el espacio en "Hombre negro en un cuento de hadas" (transp.), también de 1987. El fondo aquí es blanco, entremezclado con trazos de otros colores. Los trazos son otra vez energéticos, o más bien frenéticos. En el primer plano está el hombre negro, parado de perfil con el brazo hacia atrás. Es una figura muy sencilla y esquematizada, igual como las formas

del fondo; un cuadro o casa en la parte de arriba, y otras formas abstractas trazadas en rojo, azul, negro, y amarillo.

Es un cuadro enigmático. La figura parece emerger de una neblina como una visión, y su actitud también sugiere una situación misteriosa, como si estuviera a punto de volar o hacer algo decisivo.

Lo demás es indefinido; se deja al espectador crear su propia historia con los trazos, convirtiéndoles mentalmente en lo que escoja; la forma cuadrada arriba del hombre se puede tomar como caja, ventana, casa, o castillo. La forma curvada trazada en rojo que está superpuesta encima del cuadro causa otras asociaciones.

El movimiento y los colores, tanto como las sugerencias simbólicas (el hombre negro, los círculos, etc) de este cuadro se asemejan a los cuadros de Oliver Jackson, específicamente su obra "Sin título, 1983", en la cual la figura sólida de un hombre negro se contrasta con formas tentativas volantes en un caos detrás. La idea de ambos parece ser el control en contra del caos. La obra de Jackson es anterior, y puede ser que inspiró la de Stern. Stern ha escogido dar a su obra una calidad más aireada, apropiada para la imagen de un cuento de hadas.

Como las figuras en los otros cuadros de Stern, el hombre negro aquí es un símbolo. No tiene ropa ni rasgos específicos. Es un símbolo de la existencia humana en los cuentos, como la bota de "Mamá me dijo que no me fuera" es un símbolo de la existencia humana en la memoria. Y el uso de luz y color se

determina por su valor simbólico más que por sus efectos "realísticos", de manera parecida a los elementos simbólicos de Jackson y Klein.

Squeak Carnwath

Squeak Carnwath estudió en Plainfield, Vermont de 1969-1970 y en el CCAC de 1970-1977, y actualmente enseña en la Universidad de California, Davis. Sus pinturas de finales de los años 70 tenían un carácter primitivo, con colores brillantes, formas y figuras esquematizadas realizadas con pinceladas expresionistas. Solía aparecer una figura femenina en ambientes fantásticos, rodeada de elementos simbólicos (relojes sin manecillas, ojos, el sol y la luna, canastas y platos, vasos de coctel). Eran visiones personales, quizás autobiográficas, pero su significancia se esclarece para el espectador mediante la inclusión de palabras y frases explicatorias en los márgenes de los cuadros.

En su obra reciente, Carnwath sigue utilizando un lenguaje "primitivo" con figuras y objetos esquematizados y colores fuertes, pero la obra tiene una calidad más narrativa que antes, a veces de tipo "comic" con secuencias de imágenes separadas dentro de un solo cuadro. Los títulos explicatorios ya no aparecen dentro del cuadro, ya que las escenas tienen más claridad.

Un tema central de la obra de Carnwath es el romance. Un ejemplo es su cuadro "Antes de que nacieras", de 1985 (transp.).

Las formas son sencillas y planas, recordando a la obra de Joan Brown. A la vez, aunque el color no se ha modelado, las pinceladas son pastosas, dando a la obra más textura que la de Brown. En perspectiva "primitivista", se ve una mesa amarilla sobre la cual hay dos platos con comida (un pescado y lo que son quizás ostiones), dos vasos de bebida, y un pequeño objeto redondo. Detrás de la mesa está la figura (parte de) una mujer en un vestido azul. El brazo de otra figura se extiende desde la orilla derecha hacia la mujer, y una forma blanca del mismo lado sugiere un pedazo de un mueble, quizás una silla o una cama. El fondo negro sugiere la noche, y el amarillo de la mesa sugiere la luz de una lámpara.

La figura de la mujer está inmóvil, pero orientada hacia su compañero, y es claro lo que va a suceder. Varias de las formas representadas aluden al sexo; los vasos de tipo coctel, el pescado y el plato redondo que se podrían interpretar como la esperma y el huevo, las ostiones (si eso es lo que son) que son afrodisiacos según la cultura popular, y la figura blanca que es una forma fálica, colocada del mismo lado del cuadro del brazo anónimo.

Las dos figuras son anónimas, y, como afirma el título, sirven como símbolo de todos los padres y de la relación que entre ellos causó nuestra existencia. Tampoco hay referencias a un lugar o tiempo específico, y el cuadro resulta universalmente simbólico.

Es una realización económica para un acontecimiento un tanto

complicado de explicar. Deja casi todo a la imaginación a la manera de las mejores películas antiguas, resultando bello por esta sencillez. Artísticamente, el cuadro tiene valor conceptual en cuanto a que nos invita a reflexionar sobre nuestro origen, y sobre la humanidad de nuestros progenitores.

"Adagio" (transp) es parecido a "Antes de que nacieras", aunque más ambicioso en su tamaño. El tema es otra vez el amor. En la primera parte, (de izquierda a derecha) una mujer se mira en el espejo. Una ventana en la parte de arriba muestra un cielo en azul claro, indicando la madrugada. Abajo se ve la parte trasera de un perro, la cola hacia arriba, como símbolo fálico.

En la siguiente parte, una mujer (la misma de la escena anterior) está sentada con la cara entre los brazos, soñando en la escena de la parte superior, donde baila ella con un hombre anónimo. En la tercera escena, la mujer está parada frente a la ventana. Ya es de noche, y está sola, vestida de blanco (en camisón). Por el otro lado de la ventana pasa una serpiente-otro símbolo fálico que alude quizás a los pensamientos de la mujer. A su lado está el teléfono sobre una mesa, como símbolo de contactos potenciales.

No es necesario saber el título para leer este cuadro claramente como la historia de una mujer sola, esperando el arribo de un amante. Los simbolismos son directos, las formas sencillas. Como en "Antes de que nacieras", los personajes aquí son anónimos. No es una historia autobiográfica sino una historia universal, de la mujer sin pareja. Es también un

reflejo sobre ciertas costumbres y la naturaleza del amor en la sociedad moderna; la importancia social de la llamada telefónica, del baile, y del espejo. Todos juegan papeles importantes en la manera convencional de llevar a cabo una relación amorosa.

El título "Adagio" tiene doble función, como referencia al tipo de música que se considera apropiada para un baile romántico, y como palabra descriptiva para la situación en que se encuentra la mujer. La vida se vuelve lenta cuando uno está esperando.

Vale la pena reflexionar sobre esta situación como producto de ciertas convenciones sociales, y por eso la pintura resulta tener un valor tanto ético como conceptual.

"Puerta" (transp) presenta otra secuencia narrativa, en seis cuadros de 2 en 2. La primera empieza de manera parecida a "Adagio", con la imagen de una mujer viéndose en el espejo, los labios pintados de rojo. A su lado hay una paleta de pintor, una referencia autobiográfica y también al "arte" de maquillarse. En la siguiente parte, un reloj sin manecillas, referencia al tiempo parado, está colocado junto a un recipiente con una pluma azul. El fondo negro señala la llegada de la noche. La pluma podría ser una referencia al órgano sexual masculino. En la tercera, está la silueta de una casa, contra un cielo nocturno de blanco y negro. En la cuarta, una serpiente (hombre) pasa por afuera del edificio, abajo de la ventana. En la quinta, se ve la imprenta de una mano sobre un cristal de la ventana, y se puede suponer que la serpiente ya se convirtió en hombre (o que la mujer está

viendo hacia afuera). En la última parte, hombre y mujer se abrazan.

Los simbolismos en esta obra son un poco más enigmáticos que los simbolismos de los otros cuadros, pero aunque los particulares son nebulosos, el tema romántico es claro. También es un tanto problemático saber en qué secuencia van las escenas. De hecho se puede leer horizontalmente o verticalmente. De cualquier manera se empieza con la mujer sola, preparándose para su cita, y se termina con el abrazo.

Hay un sentido de humor en este cuadro que no es evidente en otros de esta serie; la mujer se embarra con un lápiz labial y termina embarrando también la cara de su amante. El efecto estético es cómico, y conceptualmente, el cuadro resulta una burla a la costumbre femenina de maquillarse.

"Across" (transp.) se parece mucho a "Antes de que nacieras" por su sencillez, aunque es menos narrativa, y sería. Contra un fondo oscuro hay una forma rectangular amarillenta que sugiere una mesa. Hacia un lado de este rectángulo se extienden los brazos de una persona, las manos cruzadas sobre la orilla. Hacia el otro lado se extienden las piernas de otra persona, los pies cruzados sobre la otra orilla del rectángulo. Encima del rectángulo hay dos objetos redondos, uno blanco y otro café.

El cuadro es una exploración visual de lo que significa la palabra "across". Se puede aplicar, por ejemplo, al acto de cruzar los brazos, las manos, las piernas o los pies. Se puede aplicar a la orientación de dos cosas que están uno frente al

otro (las figuras están "across from each other"), y finalmente, está la forma simbólica básica de una cruz, que en este cuadro se forma por el rectángulo como eje horizontal y los brazos y piernas como eje vertical. Y, en su función de amuleto (objeto que rechaza la maldad), se coloca contra un fondo oscuro. Se repite este simbolismo con la colocación sobre la mesa de un pequeño amuleto, forma que sirvió de sujeto principal en un cuadro de Carnwath del mismo año.

Se trata, entonces, de un juego conceptual con el simbolismo visual y literal, de un objeto y una palabra que tienen significados múltiples. La cruz es un símbolo que tiene importancia universal, y el cuadro es un intento de tratar con este universalismo y a la vez con las ramificaciones más particulares. En su enfoque sobre un solo símbolo y la palabra relacionada con ello, Carnwath se aleja de lo narrativo y se mete en cuestiones más semánticas.

CONCLUSIONES

Lo que sobresale como aspecto que unifica la obra figurativa actual de San Francisco es el interés en las relaciones entre figuras humanas y el medio ambiente que les rodea (a veces armoniosas y a veces amenazantes) y el uso metafórico de estas relaciones.(1) En las obras de Marie Thibault, Pat Klein, y Richard Overstreet, por ejemplo, la relación figura-ambiente es agitada y con frecuencia antagonística, con la figura como víctima de fuerzas más grandes que ella. Conforme con esto, las escenas suelen demostrar una falta de estabilidad ambiental; las formas flotan en el aire o sobre el agua, vuelan, hay vientos y tornados. La impotencia y el control, preocupaciones tan grandes en la vida contemporánea, son temas de primera importancia en las pinturas de Klein, Thibault, Jackson, Stern, Carnwath, tanto como en muchas pinturas neo-expresionistas en general.

La función metafórica del medio ambiente en la obra de Christopher Brown es más sutil pero igual de importante (más a la manera de Diebenkorn y Bischoff). Aunque las actitudes de las figuras y los ambientes de Brown son más tranquilos, suele haber un sentido de soledad expresado. La distancia entre las dos figuras y la manera en que la mujer se abraza en "Noche Azul", por ejemplo, sugiere el aislamiento y la distancia psicológica entre dos personas. Los colores y las formas de los árboles en este cuadro prestan un sentido de misterio y de mal augurio.

Hay una cualidad decididamente existencialista en la mayoría

de estas obras que hace interesante una comparación con la obra figurativista de San Francisco de los años 50. La diferencia principal está en las intenciones; a los pintores de los años 50 los interesaba alejarse de la subjetividad y concentrarse más en la técnica, utilizando la figura y su ambiente de manera más objetiva. Si el cuadro expresaba un sentido de aislamiento era hasta cierto punto un "accidente" y no el fin principal de la obra. Los pintores actuales, en cambio, hacen hincapié en la subjetividad y la expresión, y en demostrar la situación psicológica del hombre en el mundo.

Se ha hablado mucho de la condición humana en la obra neo-expresionista y neo-figurativista.(2) Se explica, como ya se ha mencionado, como una reacción en contra de la obra extremadamente objetiva de los años 60 y 70, y también a las presiones del mercado para un arte de contenido, y en algunos casos, a una verdadera necesidad personal de expresar cosas sentidas. De cualquier manera, la disminución de obra de índole autobiográfica (como la de los años 60 y 70) en favor de una obra que hace observaciones más amplias puede ser percibido como un cambio positivo.

El interés en el uso de símbolos en la obra actual va de acuerdo con el interés en comentar sobre la condición humana. Se notan mucho los símbolos en la obra de Jackson, Stern, y Carnwath, en particular. Sus figuras no son personajes específicos sino representantes del hombre (o la mujer), habitantes de lugares y tiempos tampoco específicos. Elementos

arquitectónicos, como las casas de Stern y Carnwath, son edificios esquematizados, o símbolos de casa. En los cuadros del Stern, una estructura amarilla simboliza el calor y el confort del hogar y una escalera sugiere el escape o el ascenso hacia algo, y en cuadros de Carnwath se utilizan serpientes y teléfonos de manera simbólica.

El crítico y pintor, Mark Van Proyen, ha señalado que la obra más reciente de Carnwath que, como "Across", se enfoque en los objetos como símbolos, busca revelar la experiencia subjetiva de los imágenes y pretende dramatizar impulsos arcaicos e infantiles. A la vez, Van Proyen asevera que en muchos de estas imágenes es difícil creer la presunción del arcaísmo, ya que las obras tienden a ser meros símbolos sin realmente dramatizar significados.(3)

Es evidente que muchos artistas actualmente están produciendo obra que utiliza símbolos sin profundizar con ellos y comunicar algo concreto; la obra más reciente de Christopher Brown es otro ejemplo. La razón de este fenómeno se debe a que el mercado lo pide; ya todo el mundo se ha enterado de que el contenido es importante, y los compradores quieren obra que se presente claramente como obra de significado. Así aumentan su prestigio, demostrándose clientes de buen gusto e inteligencia. Las galerías son instrumentales en la promoción de esta situación, y se empeñan en relucir la obra "significativa", contratando a jóvenes estudiantes de arte que explican los supuestos significados a los clientes. Es parte de la campaña de

las galerías para fetichizar y espiritualizar la obra que venden. (4)

Las galerías que contratan a Carnwath (Fuller Goidean), a Irene Pijoan (Rena Bransten), a Christopher Brown (Paule Anglim), y a Pat Klein (Stephen Wirtz) son galerías de mucho prestigio, y se puede entender que los artistas estén dispuestos a producir lo que gusta a sus representantes para poder conservar a sus patronos, especialmente cuando se toma en cuenta el grado tan alto de competencia que existe entre los artistas en San Francisco para poder exponer y vender su obra. Las oportunidades son mucho más limitadas aquí de lo que son en una ciudad del tamaño de New York. (5)

Esta situación se ha agravado notablemente durante los años 80. Durante los 70, el arte se producía y se exponía ampliamente en San Francisco, y el NEA estaba "vivo, rico, y dando dinero a artistas, museos, y espacios alternativos." (6) En los últimos años, en cambio, se ha perdido gran cantidad de este apoyo. Muchos de los espacios alternativos que jugaban un papel tan importante en esta ciudad ya no existen (por no poder pagar las rentas, entre otros problemas), y las galerías comerciales tienen menos interés en participar en exposiciones de artistas nuevos. (7) Las galerías se han vuelto extremadamente selectivas, pues no están dispuestas a arriesgarse exponiendo obra de artistas desconocidos o de tendencias que no están de moda; a pesar del muy alabado "pluralismo" de la década, sí se notan predilecciones - para cuadros gigantescos, de colores e

imágenes llamativas, y que al menos sugieren que tengan significado.

A nivel nacional, vienen a la mente las palabras de una crítica de la obra en la exposición "Avante-garde in the 80s" (obra proveniente de galerías estadounidenses importantes, irónicamente) que hubo hace un año en el Los Angeles County Museum of Art: "casi nada es suave, elegante o humorística, pero más bien agonizante, superficial, llena de cliché, pretenciosa o fea, tiende a lo liso y desechable o lo rápidamente tomado en vez de explorar significados."(8)

Mientras que esta es la situación lamentable de gran cantidad de la obra actual en los Estados Unidos, se puede decir que en términos generales las pinturas que se incluyeron en la exposición "New Painterly Figuration in the Bay Area" buscan decir algo verdaderamente con sentido. En una crítica de esta exposición, Michael Leonard nota que esta obra se distingue de la de los años 50 (de Diebenkorn, Park, y Bischoff) por estar más cargada de implicaciones filosóficas y morales, a la vez que es menos humorística que la obra de la segunda y tercera generaciones de figurativistas.(9)

Sin duda, se detecta aquí un interés en temas que proscriben el tipo de humorismo que prevalecía en los años 60 y 70. "La Llamada", de Marie Thibault, por ejemplo, se trata del sufrimiento humano y su representación dramática. "Flotador", de Pat Klein, es otra imagen de implicaciones filosóficas (aunque sean limitadas por la falta de especificidad de este cuadro).

Aunque, como también señala Leonard, esta obra es más personal que la obra de los años 50, lo que se puede considerar personal en ella tiene que ver con sentimientos o experiencias colectivas tanto como individuales; hay un intento de suscitar una reacción en el espectador presentándole con una imagen con la cual pueda identificar.(10) En este sentido no es una obra autobiográfica como la de los "hacedores de mitos" de los 60 y 70. La obra actual es más abierta.

Además, el interés en cuestiones morales es alentador. Mientras pocas de las obras aquí analizadas llegan a hacer una crítica fuerte de la sociedad a la manera de Erick Fischl, dan importancia a la presentación de las situaciones que vive el hombre contemporáneo y que nos dan causa para reflexionar sobre nuestra realidad. "Adagio", de Squeak Carnwath, por ejemplo, pone a la luz aspectos de la condición de la mujer. La gran mayoría de estas obras se enfocan sobre el aislamiento o la impotencia humana de una manera muy consciente.

Así mismo, da razón para preocuparnos la dependencia económica de estos artistas, y el papel que juegan sus representantes (y los gustos que estos cultivan) en la creación de la obra actual. La obra de Pat Klein, por ejemplo, es casi estereotípica en sus características neoexpresionistas, y como resultado parece producto de la industria galerista más que de un individuo. Las obras más recientes de Christopher Brown y de Squeak Carnwath también parecen obedecer a las demandas del mercado, habiendo perdido mucho de su sentido y estructura

originales. Queda por ver si estos artistas puedan volver a producir obra de la calidad anterior a pesar de su posición profesional.

INTRODUCCION

1. Lucie-Smith, Edward. Late Modern. The Visual Arts Since 1945, p. 24.
2. Godfrey, Tony. The New Image. Painting in the 1900s. p. 14.
3. Leonard, Michael. "Bay Area Figurative's Descendants", p. 3.

CAP. I: LOS AÑOS 50

1. Jezer, Marty. The Dark Ages. Life in the United States 1945-1960, p. 127.
2. Jezer, Marty. Ibid, p. 119.
3. Stone, I.F. The Haunted 50s, p. 9.
4. Jezer, Marty. The Dark Ages..., op. cit, p. 129.
5. Jezer, Marty. Ibid, p. 76.
6. Jezer, Marty. Ibid, p. 260.
7. Lucie-Smith, Edward. Art Today ..., op. cit, p. 49.
8. Ashton, Dore. American Art Since 1945, p. 14.
9. Albright, Thomas. Art in the San Francisco Bay Area, p. 111.
10. Ashton, Dore. American Art ..., op. cit, p. 22.
11. Jezer, Marty. The Dark Ages ..., op. cit, p. 263.
12. Sarte, Jean-Paul. Existentialism and Humanism, p. 56.
13. Ashton, Dore. American Art ..., op. cit, p. 71.
14. Ashton, Dore. Ibid, p. 76.

15. Mills, Paul. "Contemporary Bay Area Figurative Painting", p. 7.
16. Albright, Thomas. Art in the ..., op. cit, p. 19.
17. Mills, Paul. "Contemporary Bay Area...", op. cit, p. 9.
18. Tsujimoto, Karen. Wayne Thiebaud, p. 31.
19. Tsujimoto, Karen. Ibid, p. 34.
20. Holland, Katherine Church. Ensayo sobre Richard Diebenkorn en The Painting and Sculpture Collection (San Francisco Museum of Modern Art), p. 179.
21. Mills, Paul. "Contemporary Bay Area...", op. cit, p. 5.
22. Mills, Paul. Ibid, p. 5.
23. Van Proyen, Mark. "Nuances of the Particular", p. 1.
24. Albright, Thomas. Art in the ..., op. cit, p. 62.
25. Mills, Paul. "Contemporary Bay Area...", op. cit, p. 6-7.
26. Bossart, Joan. Bay Area Figurative Painting Reconsidered, p. 77.
27. Selz, Peter. New Images of Man, p. 57.
28. Nordland, Gerald. "The Figurative Works of Richard Diebenkorn", en cat. de Albright-Knox, p. 31.
29. Ashton, Dora. "From the 1960s to the Present Day", p. 317.
30. Mills, Paul. "Contemporary Bay Area...", op. cit, p. 12.
31. Mills, Paul. Ibid, p. 15.

32. Mills, Paul. *Ibid*, p. 14.
33. Stuart, Michelle. Ensayo sobre Wonner en ART:USA:NOW, p. 352.
34. Mills, Paul. *Ibid*, p. 17.
35. Holland, Katherine Church. Ensayo sobre Nathan Oliveira en The Painting and Sculpture Collection, op. cit, p.188.
36. Salz, Peter, New Images ..., op. cit, p. 113.
37. Albright, Thomas. Art in the ..., op. cit, p. 40.
38. Bossart, Joan. Bay Area Figurative ..., op. cit, p.102.
39. Moore, Barbara. Ensayo (ART: USA: NOW), p. 300-301.
40. Albright, Thomas. Art in the ..., op. cit, p. 79.
41. Nordland, Gerald. "The Figurative Works...", op. cit, p. 30.
42. Marchan-Fiz, Simón. Del arte objetual al arte de concepto, p. 23.
43. Marchan-Fiz, Simón. *Ibid*, p. 28.
44. Ashton, Dore. "From the 1960s...", op. cit, p. 317.

CAP. II: LOS AÑOS 60

1. Ashton, Dore. "From the 1960s...", op. cit, p. 304.
2. Ashton, Dore. *Ibid*, p. 318.
3. Marchan-Fiz, Simón. Del arte objetual..., op. cit, p. 31.
4. Ashton, Dore. "From the 1960s ...", op. cit, p. 312.
5. Ashton, Dore. American Art ..., op. cit, p. 116-117.

6. Ashton, Dore. Ibid, p. 97.
7. Toffler, Alvin. The Culture Consumers. A Study of Art and Affluence in America, p. 171-173.
8. Toffler, Alvin. Ibid, p. 177.
9. Dimaggio, Paul J. Nonprofit Enterprise in the Arts. Studies in Mission and Constraint, p. 64.
10. Mulcahy, Kevin V. "Government and the Arts in the United States," en-Milton C. Cummings, ed., The Patron State, Government and the Arts in Europe, North America, and Japan, p. 311-312.
11. Marchan-Fiz, Simón. Del arte objetual..., op. cit, p. 58.
12. Marchan-Fiz, Simón. Ibid, p. 61.
13. Albright, Thomas. Art in the ..., op. cit, p. 171.
14. Albright, Thomas. Ibid, p. 169.
15. Ashton, Dore. American Art ..., op. cit, p. 129.
16. Lucie-Smith, Edward. Late Modern ..., op. cit, p. 126.
17. Lucie-Smith, Edward. Ibid, p. 126.
18. Marchan-Fiz, Simón. Del arte objetual..., op. cit, p.73.
19. Marchan-Fiz, Simón. Ibid, p. 73.
20. Ashton, Dore. American Art ..., op. cit, p. 127.
21. Albright, Thomas. Art in the ..., op. cit, p. 116.
22. Rubin, David S. San Francisco Art Institute cat., p. 7.
23. Albright, Thomas. Art in the ..., op. cit, p. 72.
24. Albright, Thomas. Ibid, p. 75.
25. Albright, Thomas. Ibid, p. 98.

26. Albright, Thomas. *Ibid.* p. 98.
27. Albright, Thomas. *Ibid.* p. 116.
28. Albright, Thomas. *Ibid.* p. 116.
29. Ashton, Dore. "From the 1960s...", *op. cit.*, p. 316-317.

CAP. III: LOS AÑOS 70

1. Ashton, Dore. American Art ..., *op. cit.*, p. 130-131.
2. Mulcahy, p. 321.
3. Ashton, Dore. American Art ..., *op. cit.*, p. 211.
4. Ashton, Dore. *Ibid.*, p. 131-134.
5. Ashton, Dore. *Ibid.*, p. 146-147.
6. Ashton, Dore. *Ibid.*, p. 149.
7. Ashton, Dore. *Ibid.*, p. 150-152.
8. Ashton, Dore. *Ibid.*, p. 153.
9. Ashton, Dore. *Ibid.*, p. 153.
10. Albright, Thomas. Art in the ..., *op. cit.*, p. 209.
11. Albright, Thomas. *Ibid.*, p. 220.
12. Sager, Peter. Nuevas formas del realismo, p. 63.
13. Albright, Thomas. Art in the ..., *op. cit.*, p. 210.
14. Marchan-Fiz, Simón. Del arte objetual..., *op. cit.*, p.66.
15. Albright, Thomas. Art in the ..., *op. cit.*, p. 210.
16. Albright, Thomas. *Ibid.*, p. 233.
17. Albright, Thomas. *Ibid.*, p. 238.
18. Ashton, Dore. American Art ..., *op. cit.*, p. 208.
19. Hausar, Arnold. The Sociology of Art, p. 534.

20. Hauser, Arnold. *Ibid*, p. 534.
21. Ashton, Dore. American Art ..., op. cit, p. 208-209.
22. Albright, Thomas. Art in the..., op. cit, p. 251.

CAP. IV: LOS AÑOS 80

1. Ashton, Dore. American Art ..., op. cit, p. 211.
2. Mulcahy, Kevin V. "Government ...," op. cit, p. 311.
3. Mulcahy, Kevin V. *Ibid*, p. 314.
4. Marcus, Stanley. "The War and Peace of Francesco Clemente", p. 1.
5. Godfrey, Tony. The New Image ..., op. cit, p. 153.
6. Godfrey, Tony. *Ibid*, p. 154.
7. Hauser, Arnold. The Sociology ..., op. cit, p. 534-535.
8. Marcus, Stanley. "The War and Peace...", op. cit, p. 1.
9. Godfrey, Tony. The New Image..., op. cit, p. 11.
10. Godfrey, Tony. *Ibid*, p. 11.
11. Godfrey, Tony. *Ibid*, p. 10.
12. Godfrey, Tony. *Ibid*, p. 14.
13. Bannard, Walter Darby. "The Art Glut", p. 23.
14. Godfrey, Tony. The New Image..., op. cit, p. 14.
15. Margolis, Judith. "Vandalized Expressionism", p.5.
16. Margolis, Judith. *Ibid*, p. 5.
17. McGreevy, Linda F. "Policing the State: The Art of Sue Coe", p. 18-21.
18. Loughery, John. "Figure as Subject", p. 122-123.

19. French, Christopher, "Considering the Figurative Dilemma, p. 8.
20. French, Christopher, Ibid, p. 8.
21. French, Christopher, Ibid, p. 8.
22. Rubinfeld, Richard, "Cognition and Contrariety", p. 239-240.
23. Rubinfeld, Richard, Ibid, p. 240.
24. Wolff, Janet, The Social Production of Art, p. 46.
25. Rubinfeld, Richard, "Cognition...", op. cit, p. 241, cita a Elizabeth C. Baker, "Editorial: How Expressionistic is it?", Art in America, diciembre 1982, p. 5.
26. Rubinfeld, Richard, Ibid, p. 241-242.
27. Levy, Mark, "Confronting the Human Condition", p. 1.
28. Kangas, Matthew. "Figures of Conflict", p. 4; Glown, Ron. "Uses of the Figure", p. 5.
29. Boettger, Suzanne. New Painterly Figuration in the Bay Area, p. 4.
30. Levy, Mark. "Pat Klein at Stephen Wirtz", p. 229-231.
31. Hauser, Arnold. The Sociology ..., op. cit, p. 318.
32. Boettger, Suzanne. New Painterly Figuration..., op. cit, p. 5.
33. Loughery, John. "Figure...", p. 122.
34. Brunson, Jamie. "An Emerging Romanticism", p. 3.
35. Brunson, Jamie. Ibid, p. 3.
36. Van Proyen, Mark, "Eclectic Eloquence", p. 6.
37. Van Proyen, Mark, Ibid, p. 6.

38. Garver, Thomas H. The Painted Room, p. 3.
39. Levy, Mark. "Floating Across China", p. 5;
French, Christopher. "A Reliance on Style", p.4.
Van Proyen, Mark. "Eclectic Eloquence", p. 6.
40. Garver, Thomas H. The Painted ..., op. cit, p. 3.
41. Levy, Mark. "Floating ...", op. cit, p. 5.
42. Hugo, Joan. "Dreams of Games and Figures", p. 1.
43. French, Christopher, "A Reliance on Style", p. 4.
44. Brookman, Donna. "Exploring Gestural Possibilities",
p.4.
45. French, Christopher, "A Reliance on Style", p. 4.
46. Butterfield, Jan. Entrevista con Oliver Jackson, cat.
de Seattle Art Museum, p. 23.
47. Butterfield, Jan. Ibid, p. 23. Cita a J. Henderson,
"Symbols of Transcendence: Ancient Myths and Modern
Man", en Man and His Symbols, NY, Doubleday and Co.,
1964, p. 112.
48. Albright, Thomas. Ensayo sobre Oliver Jackson, cat. de
Seattle Art Museum, p.8.
49. Boettger, Suzanne. New Painterly Figuration, op. cit,
p. 6.
50. Hauser, Arnold. The Sociology ..., op. cit, p. 534.
51. Brown, Christopher, y Judith Dunham. New Bay Area
Painting and Sculpture, p. 9.
52. French, Christopher, "Unions of Paint and Form", p. 1.
53. Winter, David. "Pia Stern", p. 107.

CONCLUSIONES

1. Leonard, Michael. "Bay Area Figurative's Descendants",
op. cit, p. 3;
Boettger, Suzanne. New Painterly Figuration..., op.
cit, p. 4.
2. Boettger, Suzanne. "The Human Condition", p. 96.
3. Van Proyen, Mark. "Perceptions of Self and Nature",
p.3.
4. Acha, Juan. El arte y su distribución, p. 107.
5. Brown, Christopher. "The Geography of Change", p. 72.
6. Brown, Christopher. Ibid, p. 72.
7. Brown, Christopher. Ibid, p. 72.
8. Stein, Donna. "An Avant-Garde in the Past Tense", p.
1.
9. Leonard, Michael. "Bay Area Figurative's ..", op. cit,
p. 3.
10. Garver, Thomas H. The Painted Room, p. 2.

BIBLIOGRAFIA

LIBROS

- Acha, Juan, El arte y su distribución. UNAM, México, 1984.
- Albright, Thomas, Art in the San Francisco Bay Area 1945-1980. University of California Press, Berkeley y Los Angeles, 1985.
- Ashton, Dore, American Art Since 1945. New York, Oxford University Press, 1982.
- Ashton, Dore, "From the 1960s to the Present Day." En John Wilmerding, ed., The Genius of American Painting. William Morrow y Co., Inc., New York, 1973.
- Bossart, Joan, Bay Area Figurative Painting Reconsidered. Tesis de maestría, University of California Press, Berkeley, 1984.
- Brown, Christopher, "The Geography of Change." En Christopher Brown y Judith Dunham, New Bay Area Painting and Sculpture. Squeezer Press, San Francisco, 1982.
- DiMaggio, Paul J., Nonprofit Enterprise in the Arts. Studies in Mission and Constraint. Oxford University Press, New York-Oxford, 1986.
- Godfrey, Tony, The New Image. Painting in the 1980s. Abbeville Press Publishers, New York, 1986.
- Hauser, Arnold, The Social History of Art, Vol. I (arte prehistórico, antiguo-oriental, greco-romano, Edad Media). 1a ed. americana, Vintage Books, reimpreso de acuerdo con Alfred A. Knopf, Inc. New York, 1951.

- Hauser, Arnold, The Sociology of Art. (Trad. de Denneth J. Northcott) University of Chicago Press, Chicago y London, 1982.
- Jezer, Marty, The Dark Ages. Life in the United States 1945-1960. South End Press, Boston, 1982.
- Lucie-Smith, Edward, Art Today. From Abstract Expressionism to Superrealism. Phaidon, Great Britain, 1977.
- Lucie-Smith, Edward, Late Modern. The Visual Arts Since 1945. Segunda edición, Praeger Publishers, New York, 1976.
- Marchan-Fiz, Simón, Del arte objetual al arte de concepto. Las artes plásticas desde 1960. Comunicación Serie B, Madrid, 1972.
- Mulcahy, Kevin V., "Government and the Arts in the United States." En Milton C. Cummings, Jr. y Richard S. Katz, eds., The Patron State. Government and the Arts in Europe, North America, and Japan. Oxford University Press, New York y Oxford, 1987.
- No dness, Lee (ed.), ART: USA: NOW. Texto de Allen S. Weller, ensayos de Michelle Stuart, Barbara Moore, Roland F. Pease, y otros. Viking Press, New York, 1963.
- Rubinfeld, Richard, "Cognition and Contrariety in Recent American Expressionism." En Suzanne Ferguson y Barbara Grossclose, eds., Literature and the Visual Arts in Contemporary Society. Ohio State University Press, Columbus, 1985.
- Sager, Peter, Nuevas formas del realismo. Alianza Editorial, S.A., Madrid, 1981.

- San Francisco Museum of Modern Art, The Painting and Sculpture Collection. Hudson Hills Press, New York, 1985. Con introducción y ensayos de Katherine Church Holland.
- Sartre, Jean-Paul, Existentialism and Humanism. (Trad. e introd. de Philip Mairet) Eyre Methuen, Ltd., London, 1948.
- Stone, Isador. F., The Haunted Fifties. Random House, New York, 1963.
- Toffler, Alvin, The Culture Consumers. A Study of Art and Affluence in America. St. Martin's Press, New York, 1964.
- Tsujimoto, Karen, Wayne Thiebaud. Publ. para San Francisco Museum of Modern Art por University of Washington Press, Seattle y London, 1985.
- Wolff, Janet, The Social Production of Art. St. Martin's Press, New York, 1981.

CATALOGOS DE EXPOSICIONES

- Arcata, California: Reese Bullen Gallery. New Painterly Figuration in the Bay Area, 1986. Con ensayo de Suzaan Boettger ("The Phantoms of Life").
- Buffalo, New York: Albright-Knox Art Gallery. Richard Diebenkorn, Paintings and Drawings, 1941-1976. 1976. Ensayos de Robert T. Buck, Jr., Linda Cathcart, Gerald Nordland, y Maurice Tuchman.
- Madison, Wisconsin: Madison Art Center. Christopher Brown, The Painted Room, 1985. Ensayo de Thomas H. Garver ("Painted

Walls-The Painted Room").

New York: Museum of Modern Art. New Images of Man, 1959. Ensayo de Peter Salz.

Oakland: The Oakland Art Museum. Contemporary Bay Area Figurative Painting, Archives of California Art Publication, 1957. Ensayo de Paul Mills.

San Francisco: San Francisco Art Institute. Wally Hadrick: Selected Works, 1985. Ensayo de David S. Rubin.

Seattle, Washington: Seattle Art Museum. Oliver Jackson, 1982. Ensayo de Thomas Albright y entrevista de Jan Butterfield.

ARTICULOS

Bannard, Walter Darby, "The Art Glut," Arts Magazine, diciembre 1986, p. 23.

Boettger, Suzaan, "The Human Condition: Biennial III," Artforum, Vol. 23, octubre 1984, p. 96.

Boettger, Suzaan, "The Impolite Figure," Artforum, Vol. 22, octubre 1983, p. 81.

Brookman, Donna, "Exploring Gestural Possibilities," Artweek, Vol. 18, No. 44, 26 diciembre, 1987, p. 4.

Brunson, Jamie, "An Emerging Romanticism," Artweek, Vol. 17, No. 9, 8 marzo, 1986, p. 3.

French, Christopher, "A Reliance on Style," Artweek, Vol. 16, No. 4, 26 enero, 1985, p. 4.

French, Christopher, "Considering the Figurative Dilemma," Artweek, Vol. 15, No. 27, 28 julio, 1984, p. 8.

- French, Christopher, "Unions of Paint and Form," Artweek, Vol. 15, No. 20, 19 mayo, 1984, p. 5.
- Glowan, Ron, "Uses of the Figure," Artweek, Vol. 17, No. 8, 1 marzo, 1986, p. 5.
- Hugo, Joan, "Dreams of Games and Figures," Artweek, Vol. 18, No. 34, 17 octubre, 1987, p. 1.
- Kangas, Matthew, "Figures of Conflict," Artweek, Vol. 17, No. 7, 22 febrero, 1986, p. 4.
- Leonard, Michael, "Bay Area Figurative's Descendants," Artweek, Vol. 17, No. 33, 11 octubre, 1986, p. 3.
- Levy, Mark, "Confronting the Human Condition," Artweek, Vol. 15, No. 28, 11 agosto, 1984, p.1.
- Levy, Mark, "Floating Across China," Artweek, Vol. 18, No. 35, 24 octubre, 1987, p. 5.
- Levy, Mark, "Pat Klein at Stephen Wirtz," Art in America, Vol. 75, abril 1987, p. 229-232.
- Loughery, John, "Figure as Subject," Arts Magazine, Vol. 60, mayo 1986, p. 122-123.
- Marcus, Stanley, "The War and Peace of Francesco Clemente," Artweek, Vol. 17, No. 16, 26 abril, 1986, p. 1.
- Margolis, Judith, "Vandalized Expressionism," Artweek, Vol. 18, No. 31, 26 septiembre, 1987, p. 5.
- McGreevy, Linda F., "Policing the State: The Art of Sue Coe," Arts Magazine, Vol. 61, febrero 1987, p. 18-21.
- Scarborough, J., sobre Squeak Carnwath (exposición de), Artweek,

- Vol. 13, No. 11, 20 marzo, 1982, p. 4.
- Stein, Donna, "An Avant-garde in the Past Tense," Artweek,
Vol. 18, No. 22, 6 junio, 1987, p. 1.
- Van Proyen, Mark, "Eclectic Eloquence," Artweek, Vol. 14, no. 4,
29 enero, 1983, p. 6.
- Van Proyen, Mark, "Nuances of the Particular," Artweek, Vol. 18,
No. 37, 7 noviembre, 1987, p. 1.
- Van Proyen, Mark, "Perceptions of Self and Nature," Artweek,
Vol. 19, No. 4, 30 enero, 1988, p. 3.
- Winter, David, "Pia Stern", Art News, vol. 85, No. 2, febrero
1986, p. 106-7.

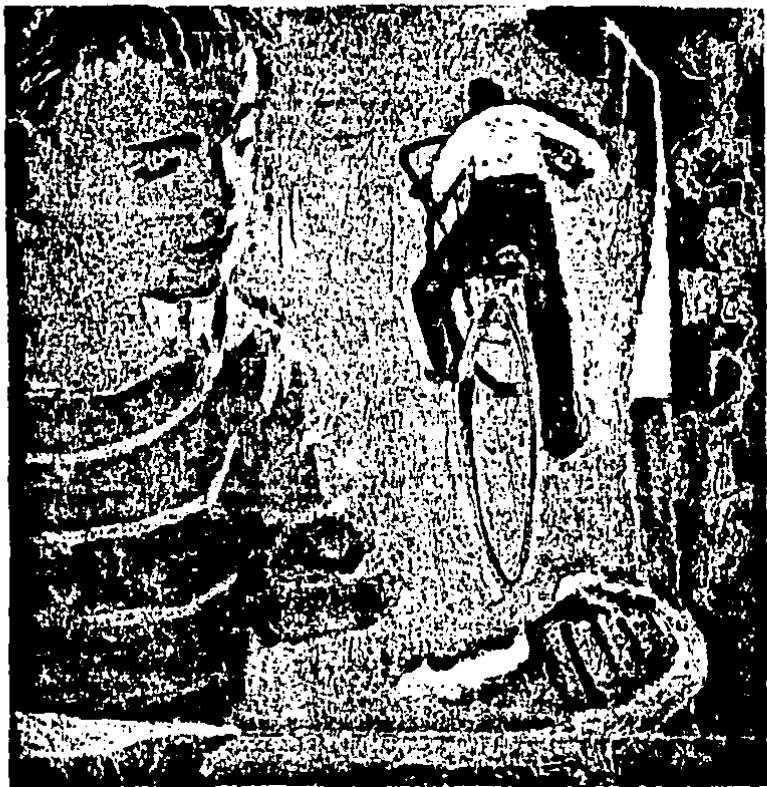


Fig. 1. David Park, "Niños en bicicletas" (Kids on Bikes), 1950. Oleo sobre tela, 121.9 x 106.7 cm. Col. de Sr. y Sra. David Lloyd Kreeger.



Fig. 2. Elmer Bischoff, "Suéter anaranjado" (Orange Sweater), 1955. Óleo sobre tela, 124.5 x 144.8 cm. San Francisco Museum of Modern Art.



Fig. 3. Richard Diebenkorn, "Mujer en el zaguán"
(Woman on Porch), 1958. Oleo sobre tela,
182.9 x 182.9 cm. New Orleans Museum of Art.



Fig. 4. James Weeks, "Dos músicos" (Two Musicians), 1960.
Óleo sobre tela, 212.1 x 167.6 cm. Col. del artista.



Fig. 5. Nathan Oliveira, "Hombre parado con palo" (Standing Man with Stick), 1959. Oleo sobre tela, 174.8 x 153.1 cm. The Museum of Modern Art, New York.



Fig. 6. Elmer Bischoff, "Muchacha en el agua" (Girl Wading), 1959. Oleo sobre tela, 209.9 x 172.1 cm. The Museum of Modern Art, New York.

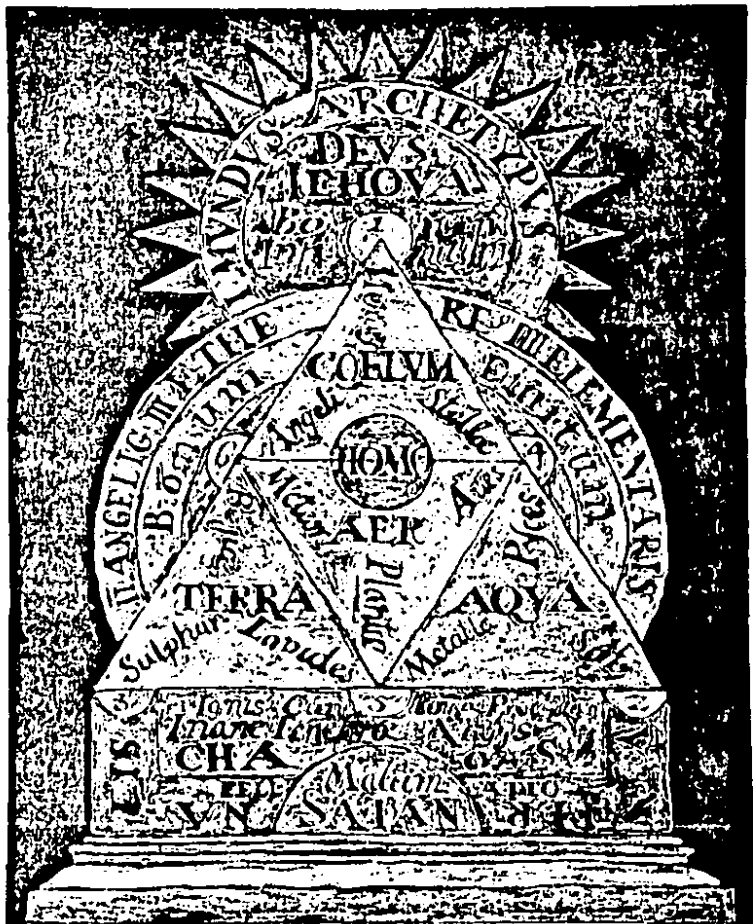


Fig. 1. Sally Hedrick, "Imágen hermética" (Hermetic Image), 1961. Óleo sobre tela, 213.4 x 152.4 cm. Gallery Paule Anglim, San Francisco.



Fig. 8. Manuel Neri, "Sin título" (Untitled), 1959.
Yeso con esmalte, 152.4 x 55.9 x 24.3 cm.
San Francisco Museum of Modern Art,
Col. William L. Gerstle.



Fig. 9. Joan Brown, "Muchacha sentada"
(Girl Sitting), 1962. Oleo
sobre tela, 121.3 x 152.4 cm.
The Oakland Museum.



Fig. 10. Joan Brown, "La novia" (The Bride), 1970.
Oleo y esmalte sobre tela, 243.8 x 139.7 cm.
Col. David Pough.

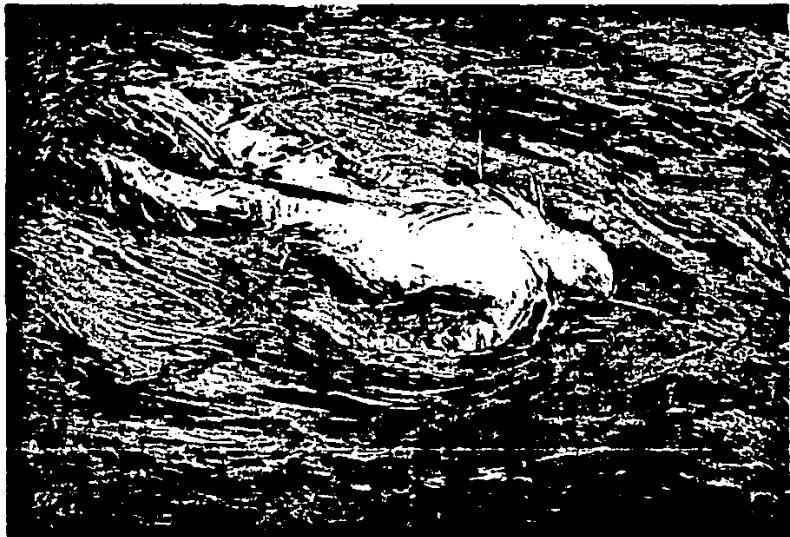


Fig. 11. Pat Klein, "El flotador" (The Floater), 1984. Acrílico sobre tela, 137.2 x 182.8 cm. Stephen Wirtz Gallery, San Francisco.



Fig. 12. Christopher Brown, "El lago" (The Lake), 1964. Oleo sobre tela, 203.2 x 304.8 cm. Gallery Paule Anglim, San Francisco.

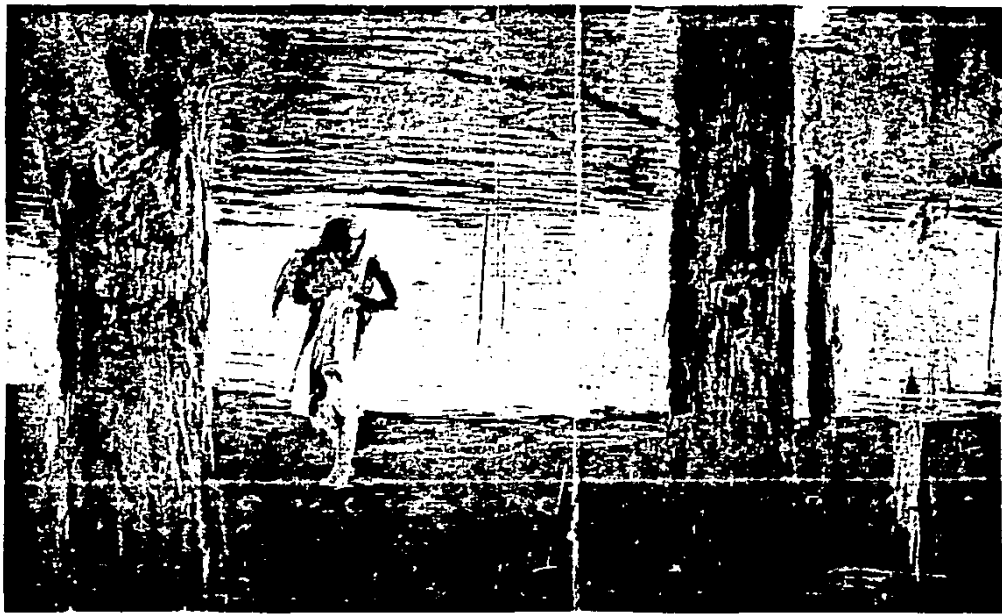


Fig. 13a. Christopher Brown, "El río, atardecer" (The River, Evening), 1954-5. Oleo sobre tela, 243.8 x 914.4 cm. (5 telas de 182.8 cm). Gallery Pule Anglim, San Francisco.



Fig. 13b. Christopher Brown, "El río, atardecer" (The River, Evening), mitad derecha.



Fig. 14. Richard Overstreet, "La lección del jardinero, III" (The Gardener's Lesson, III), 1984. Oleo y pastel sobre papel, 203.2 x 269.2 cm. Col. del artista.

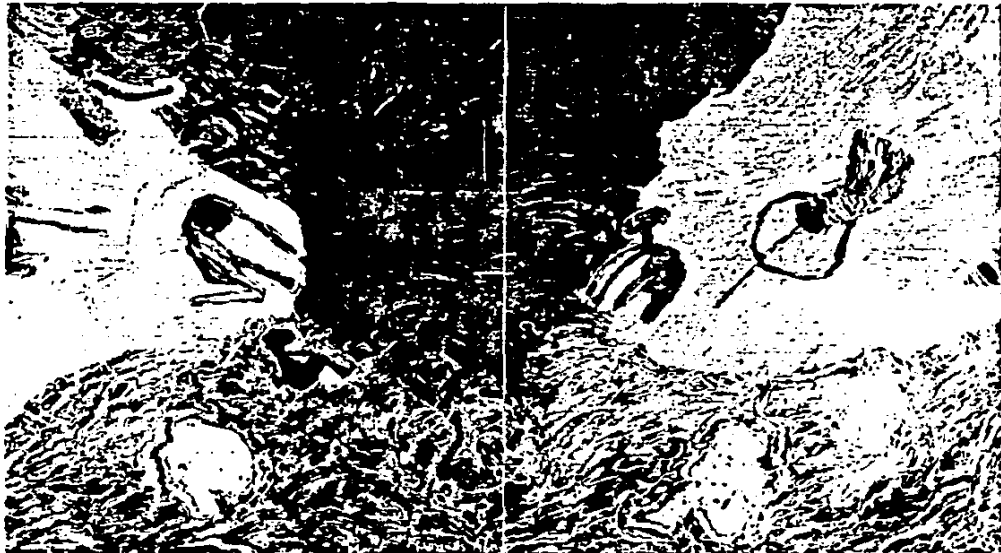


Fig. 15. Oliver Jackson, "Sin título (Tornado negro) 7.21.81" (Untitled (Black Tornado)), 1981. Esmalte sobre tela, 274.3 x 456 cm. Rena Bransten Gallery, San Francisco.



Fig. 10. Oliver Jackson, "Sin titulo" (Untitled), 1983. Oleo sobre tela, 212 x 271.8 cm. Rena Bransten Gallery, San Francisco.



Fig. 17. Marie Thibeault, "La llamada" (The Call), 1986. Oleo sobre tela, 162.8 x 243.8 cm. Col. de la artista.