

LA MANO (DES)PINTADA*

Iván Ruiz

Universidad Autónoma de Puebla

1. El gesto manual

A pesar de la pureza formal que Clement Greenberg advirtió en la pintura norteamericana de vanguardia, asociada directamente al concepto de *superficie plana* y a la renuncia de ilusión de profundidad (2005: 207), es un hecho que en esta misma pintura – definida en 1946 por Robert Coates como *expresionismo abstracto*– es posible reconocer una elocuencia manual tanto en los registros fotográficos de algunos pintores mientras trabajaban en su taller, como en la propia superficie pintada concebida como una totalidad significativa. Si bien la intervención de la mano es una característica inmanente a toda pintura, es importante destacar que en la obra de algunos artistas que pertenecieron a este núcleo, dicha intervención manual se manifestó con intensidad en la superficie pintada a partir de determinadas técnicas de producción que se han transformado en un sello distintivo de este movimiento, tales como el *dripping* (goteo), el *pouring* (chorreado) o el *sanding* (lijado). Estas mismas técnicas respondieron a una necesidad de experimentación con la materia pictórica y con las condiciones corporales de producción en el taller, y esto ha permitido evaluar al expresionismo abstracto como una pintura de vanguardia no sólo por sus condiciones históricas, políticas e ideológicas –las cuales ya han merecido bastante atención (Guilbaut, 1990)– sino también por una convicción de los artistas por diseñar métodos novedosos para pintar que funcionaran como «agentes expresivos» (Lake y Krueger, 1999: 3), más que como meras herramientas funcionales del proceso creativo. Por lo tanto, la superficie pintada se transformó en el lugar de inscripción de una subjetividad y, a la vez, en el lugar de manifestación de una potencialidad expresiva que surge del cuerpo del pintor y que se *encarna* en la materia pictórica a través de los materiales y del gesto manual. En estos métodos experimentales, la capacidad de expresión está ligada tanto con el uso de nuevos materiales como con el aprendizaje constante de la mano debido a que en ella se manifiesta una dualidad estrictamente corporal: la reacción inmediata que pertenece al orden de los impulsos y, por otro lado, una necesidad de control asociada con la reflexión y el dominio de una técnica para pintar. Lograr un equilibrio o una síntesis de esta dualidad

es uno de los atributos más importantes de la pintura del expresionismo abstracto y esto ya fue señalado en su momento por el propio Greenberg cuando llamó la atención sobre cierta “espontaneidad ingobernable que parece ponerse en juego y que sólo intenta registrar el impulso inmediato cuyo resultado parece ser no más que una confusión de imágenes borrosas, manchas, y garabatos”. Sin embargo, el mismo autor aclaró inmediatamente que la buena pintura expresionista abstracta se debe a una «disciplina severa» (2005: 200). Este último rasgo es posible gracias a un control del cuerpo que, sin traicionar el impulso que proviene de los instintos, permite dar una forma inteligible a todo aquello que parece «ingobernable» y «confuso».

Pero esta perspectiva corporal en el expresionismo abstracto no corresponde al pensamiento de Greenberg, sino al del otro mentor intelectual del mismo movimiento: Harold Rosenberg. Fue él quien acentuó la intervención del cuerpo del pintor a través del concepto *pintura de acción* y de la idea de corte existencialista que lo sustenta: el pintor se enfrenta al lienzo en una especie de cuadrilátero en el cual actúa con la totalidad de su cuerpo en los términos que señala un compromiso político, estético, moral y fundamentalmente corporal. “En un cierto momento –afirmó Rosenberg– el lienzo comenzó a aparecer a un pintor americano después de otro como una arena en la cual se actúa –más que en un espacio en el cual se reproduce, se vuelve a dibujar, se analiza o se ‘expresa’ un objeto, real o imaginario. Lo que ocurrió en el lienzo no fue una pintura sino un acontecimiento” (2005: 190). En este encuentro, la mano adquiere protagonismo pues gracias a ella se produce el vínculo entre el cuerpo del pintor y el lienzo, lo cual permite pensar a la pintura no sólo como una totalidad, sino además como un proceso de larga duración en el cual, paulatinamente, se da forma a un gesto expresivo que queda inscrito en la superficie pintada. Este gesto, que proviene de la mano y que se manifiesta finalmente a través de la dimensión material en el lienzo, nos sitúa frente a una *encarnación de pintor*.

Esta afirmación, la cual constituye la apuesta conceptual de este trabajo y de una investigación de mayor envergadura (Ruiz, 2008), se explicará con detalle más adelante; por ahora, sólo es necesario aclarar que el término *encarnación* está empleado aquí desde su sentido acotado de técnica pictórica (como la coloración específica de la piel pintada), pero con un matiz que Didi-Huberman ha señalado en su estudio sobre *La obra maestra desconocida* de Balzac: la encarnación como un «colorido límite» que inyecta vida a la

pintura (2007: 31). De acuerdo con esto, presentaremos una propuesta de análisis parcial sobre este gesto expresivo en una pintura de Willem de Kooning (Rotterdam 1904-Long Island 1997) que pertenece al expresionismo abstracto. Esta pintura es afín a la perspectiva teórica de esta exploración debido a un conjunto de hechos que no hacen más que constatar el papel crucial de la mano y del cuerpo en el gesto de encarnación de pintor.

2. En torno a *Woman*

Entre 1950 y 1952, Willem de Kooning trabajó en lo que hoy se reconoce como una de las piezas clave de su obra pictórica: *Woman I*. Esta pintura, la cual se encuentra integrada a una serie que inició formalmente a mediados de los cuarenta y que continuó aproximadamente hasta finales de los cincuenta, concentra una preocupación temática que recorre toda su obra –la mujer– y, además, una preocupación técnica, tanto con los materiales artesanales de trabajo (pigmentos, disolventes, bases de preparación, brochas, telas) como con los medios de producción, en este caso, el dibujo y la pintura. Todo parece indicar que esta coyuntura se manifestó con intensidad en el proceso de elaboración de *Woman I*, ya que ésta fue abandonada en una primera versión en 1950 y retomada eventualmente bajo circunstancias que aún hoy son poco claras, pero que se dieron a conocer a través de un artículo de Thomas B. Hess publicado en marzo de 1953 en *ARTnews* con el título “De Kooning paints a picture”. En éste, el autor elabora una singular monografía a partir de la creación de *Woman I* y de las dificultades que ésta le planteó a de Kooning, haciendo énfasis en que después de año y medio de una lucha continua y de cierto descontento con el estado de la pintura, la visita de Meyer Schapiro al estudio del pintor a principios de 1952, fue decisiva para que de Kooning la retomara y la diera por concluida. En este mismo artículo, se incluyó una serie de fotografías de Rudolph Burckhardt, en donde destacan seis reprografías de la pintura que constituyen las diferentes fases y que muestran la constante metamorfosis de la superficie pintada; ninguna de ellas corresponde a la que hoy se conoce como “versión final” la cual se exhibió por primera ocasión en marzo de 1953 en la exposición individual *Paintings on the Theme of the Woman* (Janis Gallery).

Por lo tanto, *Woman I* es el resultado de una alteración constante, de una experimentación formal con los medios y con los materiales y, especialmente, si atendemos las impresiones de Hess, constituye una evidencia de la insatisfacción del acto mismo de pintar y ésta es una observación que merece mayor atención. Según este crítico, en el largo

proceso de elaboración de *Woman I*, que incluyó momentos de trabajo y de abandono antes de ser declarada como concluida, “la pintura casi cumple con los requisitos en varias ocasiones en los meses que siguieron, pero nunca completamente” (1953: 30) Todo parece indicar que frente a esta pintura, de Kooning padeció el proceso de elaboración en un grado hasta cierto punto patológico, y con esto no pretendemos entender qué pasaba por la mente del pintor en el lapso de tiempo de creación de la obra (ni el mismo de Kooning lo podría decir con exactitud); más bien comprender –ahora por lo menos en un sentido metafórico– cómo una determinada pintura posee propiedades corporales que ponen en cuestión al pintor en el proceso de elaboración, pero que una vez concluida la pintura y sometiendo a ésta a un trabajo riguroso de observación y de análisis, revelan parte de su identidad y de su transformación a través de una relación intersubjetiva con la superficie pintada. Esto corresponde a la idea de que la pintura no es un objeto pasivo que funciona de acuerdo con la voluntad del pintor y que más bien ella reacciona como un sujeto, esto es, como un cuerpo con vida; algo muy cercano a la idea de Didi-Huberman sobre la eficacia de la pintura: “Que un cuadro duerma, se despierte, sufra, reaccione, se niegue, se transforme o se ruborice como el rostro de una amante cuando se siente observada por el amado; esto es todo lo que puede esperarse de la eficacia de una imagen” (2007: 31)

Si esto es así, la idea de que *Woman I* cuestionó a de Kooning en el proceso de elaboración en los términos que plantea una relación intersubjetiva en esa *arena* de la que habló Rosenberg, nos permitiría revalorar dos datos hasta cierto punto inexplicables en la creación de esta pintura. El primero de ellos tiene que ver con la producción de la serie temática de mujeres que incluye más de un centenar de dibujos y por lo menos diez pinturas; el ritmo en el que produjo de Kooning no permite entender por qué *Woman I* ocupó más de un año y medio de producción, mientras que *Woman II* y *Woman and bicycle* fueron iniciadas en 1952 y, según Hess, tres piezas relacionadas con esta misma serie fueron concluidas ese mismo año. El segundo dato pertenece al campo de la especulación y se basa en una apreciación del mismo Hess; de acuerdo con este crítico, que *Woman I* haya sido declarada como terminada quiere decir, estrictamente, que no fue destruida y no, como se podría pensar, que fue considerada por el artista como una obra completa (1953: 67). En suma, si *Woman I* se ha transformado en una pintura intrigante es porque en ella se concentra el esfuerzo por producir un nuevo tipo pictórico de figuración que puso en crisis

al pintor tanto en su método de pintar como en la propia relación intersubjetiva con la superficie pintada. Los dos datos que acabamos de mencionar nos permiten pensar que, a diferencia de otras pinturas de la misma serie que estuvieron bajo el control del artista y que se designaron oficialmente como concluidas, *Woman I*, en definitiva, escapó de las manos de su creador. Esto es, en el seno de la creación pictórica, una paradoja, pues la pintura, al estar hecha con las manos, no puede salir de ese control que impone el pintor sobre la superficie a través de diferentes materiales y métodos de elaboración. Pero que *Woman I* no haya sido reconocida oficialmente como concluida y, especialmente, que en la superficie esté contenido un gesto manual obsesivo en los términos que plantean las relaciones pintar/despintar, dibujar/borrar, cortar/pegar, nos hace pensar que la pintura reaccionó no como un objeto pasivo que se somete a la voluntad del artista, sino como una entidad con vida que impuso a éste un punto de vista sobre su mecanismo interno que no correspondió necesariamente con el de aquél. Para mostrar el punto de vista de la pintura es indispensable mirar por dentro a *Woman I* y explicar el método que siguió de Kooning en su elaboración.

3. El método de pintar

En *Woman I*, de Kooning continuó una de las relaciones formales de su método creativo que inició con anterioridad: incorporar el dibujo a la pintura a partir de dos recursos. Con el primero, define las variaciones estructurales de la figura en términos de perspectiva y de forma. Dos dibujos en grafito de un cuerpo de mujer son recortados y combinados creando una sola figura compuesta por un torso que proviene de un dibujo “a”, y las piernas que provienen de un dibujo “b”. Esta combinación anula la parte del vientre, creando así una contracción de la figura en términos de proporción. El segundo recurso opera desde el bastidor en el proceso mismo de pintar y aquí el dibujo no se utiliza como “esbozo” o “borrador” de una pintura, sino como una materialidad integrada a la superficie a través de las capas pictóricas. Sobre el bastidor que contiene algunos trazos primarios, el artista coloca un papel de gran formato en el cual dibuja con carbón; posteriormente, recorta algunas partes de ese dibujo y las fija a la pintura, ya sea con cinta adherible o con tachuelas; finalmente, cubre con pintura y repite el proceso. Este recurso, que proviene del collage, también fue realizado por De Kooning con recortes de periódicos o de revistas, especialmente, destaca en la serie de mujeres una boca recortada de un anuncio publicitario

de los cigarrillos Camel que apareció en la contraportada de la revista *Time*, aproximadamente en 1950 (Waldman, 1995: 5).

La integración del dibujo a la pintura produce una primera característica corporal en *Woman I*; la superficie pintada se forma a partir de una estructura de *laminado* que va adquiriendo espesor en la medida en que se acumula una capa tras otra. Si bien hasta el momento no se cuentan con análisis químicos y físicos de esta pintura, los resultados que se han obtenido de una pintura de la misma serie (*Woman* de 1948) indican que existe una primera capa con tonos débiles de blanco, negro y gris, la cual constituye la base de la imagen de la mujer (Lake y Krueger, 1999: 17). A partir de esta primera capa comienza el proceso de aplicación tanto de recortes de papel como de pintura con lo cual se forma una película adherente que, además, padece una segunda acción manual: el raspado de la capa pintada. Esta acción, que de acuerdo con Lake y Krueger fue una práctica común durante toda la carrera del artista, se hace visible en *Woman I* en la zona de los pechos de la mujer: una observación atenta en esta zona permite reconocer, por un lado, más de dos capas de pintura y, por otro, un raspado que pudo haber sido producido con una lija o con o bien otro instrumento análogo. Esta apreciación refuerza la idea de que esta pintura posee una *piel* que no se corresponde, de entrada, con aquella que es producida por la técnica tradicional de la piel pintada conocida como *carnación* y que es definida como la denominación común de las diversas representaciones pictóricas de la piel humana y adjetivación común de las sugerencias de color cuyos rasgos cromatológicos se asemejan a los propios de la coloración estándar «carne» (Sanz y Gallego, 2001: 214). La piel en *Woman I* es, de entrada, una piel que no está asociada con el rasgo cromático de una *carnación* tradicional (una piel pintada con tonalidades rosas) y se acerca más bien a una tonalidad de carne cruda, entre un tono gris y café que fue definido por el propio pintor como una coloración experimental que denominó «color hígado» y que es el resultado de la mezcla de seis colores (Rosenberg, 2007/1972: 152). De cualquier modo, lo más relevante desde un punto de vista corporal es que esta piel de color hígado, aunque no se corresponde con una *carnación* tradicional, deja ver, a través del raspado, el laminado espeso de una capa tras otra, dando lugar así a la manifestación de una profundidad de la piel pintada. Ésta se forma por la yuxtaposición de capas que se van descubriendo por las acciones manuales y con ello se produce un rasgo de profundidad que no es precisamente un efecto de ilusión óptica.

Una segunda característica corporal proviene del uso de pigmentos, de materiales extra-pictóricos y de ciertos disolventes con los cuales se produce la textura granulada y el brillo irregular de la piel pintada en *Woman I* y que corroboran el perfil experimental y poco ortodoxo del método de pintar. De acuerdo con Hess (1953: 64), los pigmentos que de Kooning utilizó para esta pintura fueron estándar, es decir, tubos comerciales de pintura combinados con barniz de dammar y aceite de linaza, con lo cual obtuvo propiedades de secado lento y además, un aspecto de humedad en determinadas zonas del cuadro. Este aspecto de una pintura en proceso contrasta con el acabado mate que proviene de la pintura de esmalte (*enamel paintings*) que de Kooning también utilizó en esta misma pintura. Si bien en el uso de pigmentos y de disolventes no se detectan experimentaciones fuertes, Hess recalca que la manera de aplicar estas capas fue poco ortodoxa, comenzando con los pinceles y los tipos de brocha diseñados por el artista: “una docena de brochas de una pulgada o de pulgada y media, una espátula sesgada y un número considerable de brochas con cerdas de seis pulgadas amarradas a una abrazadera plana” (1953: 64). A esto hay que añadir, finalmente, la incorporación de determinados materiales extra-pictóricos como arena, carbón, yeso de París, cera, vidrio molido y el soporte de papel de los dibujos que acabamos de describir. Esta mezcla singular es lo que produce en la superficie pintada una piel muy alejada de las carnaciones tradicionales: rugosa, maltratada, granulada, estropeada, pastosa, en algunas zonas opaca y en otras brillante. Se trata de una piel que se acerca de manera mucho más contundente a la figura de la *carne*, es decir, el sustrato corpóreo que cubre la piel.

Para de Kooning, pintar la carne constituyó el reto técnico más difícil el cual aparece documentado en entrevistas y en las declaraciones del pintor y *Woman I* es una prueba contundente de ello. El mismo año en que comenzó a pintarla, su participación para las reuniones de discusión con el grupo de artistas del expresionismo abstracto en el Estudio 35, giró en torno a la relación entre la pintura del renacimiento y la carne. Según de Kooning: “La carne fue muy importante para un pintor de entonces. Tanto la iglesia como el estado lo reconocieron. El interés en la diferencia de texturas –entre seda, madera, terciopelo, vidrio, mármol– sólo tuvo existencia *en relación con la carne*. La carne fue la razón por la cual la pintura al óleo fue inventada.” Más adelante, él mismo revela una afinidad con la búsqueda de un pintor del renacimiento: “Cuando yo pienso en pintura hoy,

siempre me encuentro a mí mismo pensando en aquella parte la cual está conectada con el renacimiento. Esto es la parte vulgar y carnosa lo cual parece hacerla particularmente occidental.” (2007/1950: 111-112).

4. El gesto de encarnación

Así, finalmente, el gesto manual en *Woman I* que se pone en marcha a través de oposiciones formales como pintar/despintar, dibujar/borrar, cubrir/descubrir, entre otras, permite reconsiderar a la técnica pictórica tradicional denominada *carnación* a partir de esta difícil tarea que constituye la acción de pintar la carne. Que de Kooning finalmente no haya quedado satisfecho con *Woman I* y que ésta haya ocupado un lapso considerable de tiempo para su producción, incluidos los momentos de abandono y posiblemente de frustración, indican que la superficie pintada reaccionó negativamente ante la voluntad del pintor, imponiéndose como un cuerpo con vida el cual decide qué admite o qué expulsa de su organismo. Esto se aproxima, de manera más contundente, a la idea de una arena o de un cuadrilátero: estando de frente en este espacio delimitado que es el taller de pintura, tanto el pintor como la superficie en blanco se comprometen en un acto único de creación, de reflexión y de acción corporal. Pero este acto no corresponde necesariamente al registro escenográfico que ha mitificado, por lo menos a Pollock, como un pintor corporalmente dominante y con ello a gran parte del núcleo de pintores de la Escuela de Nueva York. Por lo menos en de Kooning, hay algo cercano a un «acto fallido» (Fontanille, 2008: 25) que es el resultado de una gran tensión en el proceso de pintar y esto se deja ver en ciertas marcas de afectación en el lienzo. Vuelvo al raspado de la zona de los senos porque me parece ejemplar. Si bien éste no es necesariamente un ataque violento e incluso, en un extremo, puede llegar a ser decorativo, en *Woman I* aparece como el resultado de una presión manual más ligada al acto de despintar que al de propiamente pintar. Al tratar de abrir la piel de la mujer y de revelar la carne subyacente producida por la acumulación de capas, se revela una furia manual cuyo origen es la potencia de la mano pero que nos aproxima más a la impotencia del pintor por dominar o incluso por controlar ese cuerpo indomable de la mujer. De esta manera, los rasgos de violencia que se dejan ver en la superficie de *Woman I* nos envían directamente a un gesto de encarnación manual que trasciende la restricción técnica de la *carnación*: la inyección de vida que viene de la mano del pintor se ha

transferido al lienzo a través de esa carne color hígado, de esa carne desmembrada que da cuenta, finalmente, de un drama de la mano del pintor: *no poder pintar*. Acción que va más allá de la técnica y del método. No poder pintar equivale aquí a no poder entender cómo la pintura se manifiesta como un hecho estrictamente corporal, es decir, como un cuerpo sintiente, como un cuerpo con vida.

* Este trabajo forma parte del proyecto *Abstracción y gestualidad: las marcas del pintor*, apoyado por la Vicerrectoría de Investigación y Estudios de Posgrado de la BUAP en el periodo 2008. Del mismo modo, el autor agradece el apoyo bibliográfico y de observación analítica de *Woman I*, que le proporcionaron Anny Aviram y Chris McGlinchey del Departamento de Conservación del Museo de Arte Moderno (MoMA) en Nueva York.

BIBLIOGRAFÍA

CHASTEL, A. (2004), *El gesto en el arte*, Madrid.

DE KOONING, W. (2007), "The Renaissance and Order" (1950), en *Willem de Kooning. Works. Writings. Interviews*, Barcelona, pp. 141-155.

DIDI-HUBERMAN, G. (2007), *La pintura encarnada*, Valencia.

FONTANILLE, J. (2008), *Soma y sema. Figuras semióticas del cuerpo*, Lima.

GUILBAUT, S. (1990), *De cómo Nueva York robó la idea del arte moderno*, Madrid.

GREENBERG, C. (2005), "American-Type Painting" (1955), en *Reading Abstract Expressionism. Context and Critique*, New Haven, pp. 198-214.

HESS, T. B. (1953), "De Kooning paints a picture", en *ARTnews*, New York, vol. 52, no. 1, pp. 30-33, 64-67.

LAKE, S. C., J. KRUEGER (1999), "The relationship between style and technical procedure: Willem de Kooning's Paintings of the late 1940s and 1960s", en *Conservation Research 1998/1999*, Studies in the History of Art, National Gallery of Art, Washington

LAKE, S., S. LOMAX, M. SCHILLING (1999), "A technical investigation of Willem de Kooning's paintings from the 1960s and 1970s", en *ICOM Committee for Conservation Preprints*, Londres, pp. 381-385.

ROSENBERG, H. (2005), "The American Action Painters" (1952), en *Reading Abstract Expressionism. Context and Critique*, New Haven, pp. 189-198.

(2007), "Interview with Willem de Kooning" (1972), en *Willem de Kooning. Works. Writings. Interviews*, Barcelona, pp. 141-155.

RUIZ, I. (2008) *Pincelada, brochazo, impronta. La constitución del pintor en la superficie*, Tesis de Doctorado en Historia del Arte, UNAM (en proceso)

SANZ, J. C., R. GALLEGO (2001), *Diccionario Akal del Color*, Madrid

WALDMAN, D. (1995) "Willem de Kooning: a drawings of women", en *De Kooning: The Women. Works on Paper 1947-1954*, New York.