

“LA HISTORIA” PINTADA POR DE KOONING. UN ANÁLISIS DESDE LA OBRA *INTERCAMBIO*

“THE HISTORY” PAINTED BY DE KOONING. AN ANALYSIS FROM THE WORK *INTERCHANGE*

LUCÍA MARIANA ESCAMILLA PLIEGO

Universidad Autónoma del Estado de México, México

<http://orcid.org/0009-0005-2400-7877>

mep_0106@hotmail.com

Recepción: 26 de marzo de 2024

Aprobación: 01 de julio de 2024

DOI: <https://doi.org/10.36677/eot.voi18.23203>

RESUMEN

El trabajo pictórico del artista Willem de Kooning se caracteriza por la superposición de pinceladas orgánicas, frescas y azarosas en cada una de sus obras. En este ensayo se hace una brevísimas revisión de la historia de la humanidad, que nos han contado y hemos aprendido a lo largo de nuestras vidas, desde una comparación crítica, analítica y formal con el proceso pictórico del artista Willem de Kooning y su obra *Intercambio*. Esta equiparación pretende detonar una mirada estética crítica a nuestra forma de leer, comprender y sentir la historia.

Palabras clave: expresionismo abstracto, palimpsesto, azar, sujeto histórico, proceso pictórico

ABSTRACT

The pictorial work of the artist Willem de Kooning is characterized by the superposition of organic, fresh and random brushstrokes in each of his works. This essay makes a very brief review of the history of humanity, which we have been told and learned throughout our lives, from a critical, analytical and formal comparison with the pictorial process of the artist Willem de Kooning and his work *Interchange*. This comparison aims to trigger a critical aesthetic look at our way of reading, understanding and feeling history.

Keywords: abstract expressionism, palimpsest, random, historical subject, pictorial process

INTRODUCCIÓN

Este ensayo no pretende citar o escribir “los datos reales y específicos nunca antes compartidos” de la Historia de la humanidad en Occidente, llegar a una conclusión exacta de hechos acaecidos, o colocar un acierto y punto final a lo que se conoce hasta este punto como “nuestra Historia”, lo que se busca es elevar —de manera empática, sutil y paulatina— esa mirada gacha de quien escucha la historia mientras observa la punta de sus pies fijos sobre un terreno conquistado de certezas.

Dados los últimos grandes hallazgos arqueológicos, paleontológicos y científicos en el último siglo de la Edad Contemporánea, ¿cuántas veces no hemos escuchado, por lo menos en la última década, que la Historia se debe reescribir?, ¿cuántos libros no se han escrito y editado últimamente con títulos contundentes y rotundos que crucifican con apenas una serie de cinco o diez palabras la historia que nos han contado desde nuestra educación básica?

Visión de los vencidos de Miguel León-Portilla es un libro que presenta crónicas indígenas de la Conquista de México,¹ permitiendo así que las voces de los indígenas sean escuchadas y trascendidas mediante el registro textual, ofreciendo una perspectiva diferente y corporeizada sobre los eventos históricos. Por otro lado, Leandro Narloch, periodista y escritor brasileño, desmitifica narraciones de la historia moderna y contemporánea de Brasil con su libro *Guía políticamente incorrecta de la Historia de Brasil*.² Libro considerado pseudohistórico y negacionista por la crítica conservadora. Finalmente, *Mentiras que me dijo mi maestro: Todo lo que estaba mal en su libro de texto de historia estadounidense*,³ del sociólogo, historiador y autor estadounidense James W. Loewen, es un libro que se centra en la historia de Estados Unidos; pero desde un posicionamiento crítico hacia las representaciones sesgadas e inexactas que a menudo se enseñan en los libros de texto.

Entonces... ¿Quién escribió la historia de la humanidad que nos han contado?, ¿quiénes son esos sujetos no escritos en la historia de la humanidad que leímos?

Howard Zinn en su libro *Una historia popular de los Estados Unidos*⁴ de 1980, ofrece una perspectiva de la historia de Estados Unidos desde aquellos que a menudo pasan por alto en relatos convencionales, como: trabajadores, nativos americanos y afroamericanos. Este libro, junto con el de Miguel León Portilla, nos da un cálido y verdadero aliento de lo

1 Miguel León Portilla (1959). *Visión de los vencidos: Relaciones indígenas de la conquista*. UNAM.

2 Leandro Narloch (2011). *Guía políticamente incorrecta de la historia de Brasil*. LeYa.

3 James W. Loewen (2006). *Mentiras que me dijo mi maestro: Todo lo que estaba mal en su libro de texto de historia estadounidense*. The New Press.

4 Howard Zinn (1980). *Una historia popular de los Estados Unidos*. Harper Perennial.

acontecido tanto en México como en Estados Unidos, dejando entrever cómo es que la historia y la cultura se han forjado según las necesidades de los colonizadores.

Nosotros, tras haber cursado triunfantes la educación básica, media y superior, damos por sentado que las primeras grandes civilizaciones de la humanidad florecieron a partir del año 3000 a. C. brotando contra todo pronóstico árido e inhóspito en forma piramidal en Giza, Egipto. Ante este saber tan elocuente, sonreímos y bailamos felices con nuestros brazos y muñecas plegados como “los egipcios”, pues nada nos ha afectado en nuestro andar occidental.

Pero ¿qué acontece si la primera gran civilización de la humanidad en edificar un inmenso complejo arquitectónico vivió mucho antes de lo que conocemos y llamamos “Neolítico” (8600 a. C.)? ¿Qué acontece si la civilización más antigua que ha dejado rastro en la historia de la humanidad, en realidad data de hace 27,000 años en Indonesia?... ¡El baile y la sonrisa cesan de forma estrepitosa! ¡Los papeles salen volando, y se genera un caos que rompe en un rotundo “No” por parte de la comunidad científica!

El periodista y escritor británico Graham Bruce Hancock junto con un equipo de historiadores, arqueólogos y paleontólogos indonesios, al día de hoy, tienen las pruebas suficientes para que se reconozca este recinto prehistórico como el primer gran complejo arqueológico de la historia. ¡La primera pirámide! ¡Gudung Padang! Ubicada en Karyamukti, Indonesia (Tiley, 2022).

Como mencioné al inicio de este ensayo, la recopilación de datos que se exhiben a lo largo de este escrito no busca de ninguna manera adoctrinar o generar un paradigma de lo que “verdaderamente es el pasado de la humanidad”, sino que se hace énfasis en este tipo de controversias históricas desde una mirada estética que se plasmará en una analogía artística.



Imagen 1. *Gudung Padang*. Recreación digital de recinto arqueológico en Karyamukti, Indonesia. Documental *Ancient Apocalypse*. Graham Bruce Hancock, 2007.

WILLEM DE KOONING

Willem de Kooning (1904-1997) nace en Países Bajos y residió desde su adolescencia hasta su muerte en los Estados Unidos, donde encontró el universo artístico que inspiró su producción por poco más de medio siglo. Pupilo del artista armenio, naturalizado, estadounidense Arshile Gorky. Es en 1950 que De Kooning, junto con otros artistas americanos de renombre como Franz Kline y Jackson Pollock, lidera uno de los movimientos artísticos de posguerra más influyentes dentro de la historia del arte occidental: el Expresionismo Abstracto, movimiento que se caracteriza por la no figuración (Arnold, 2004), la gestualidad en el trazo, el enaltecimiento de la intuición, las emociones, la introspección, la experimentación con todo tipo de materiales y el movimiento del cuerpo al incidir en el lienzo.

Este tipo de manifestación pictórica, oda a la intimidad creadora y al inconsciente, le llevaría a obtener galardones, como la Medalla Nacional de las Artes o el Premio Presidencial de la Libertad, condecoración civil más alta entregada por el presidente de los Estados Unidos de América, la cual reconoce a las personas que han contribuido meritoriamente a los intereses nacionales. En el caso de Willem de Kooning esta aportación nacional y mundial se encontraba dentro del ámbito cultural.

Parte de entender a De Kooning es tener conocimiento de sus influencias y su contexto. De Kooning emigra buscando prosperidad artística.⁵ Se inicia en el universo pictórico con rodillo en mano, brocha gorda y espátula repleta de yeso, ofreciendo sus servicios como pintor en algún residencial de Nueva Jersey. Fue ahí donde tuvo su primer acercamiento a la manipulación de materiales crudos e industriales como pintura de exteriores, yeso, acetona, barniz, trementina, entre otros. Un año más tarde se traslada a Nueva York, donde entra en contacto con artistas modernos como Stuart Davis, el migrante ucraniano John Graham⁶ y Mark Rothko, quien migra una década antes que Graham, desde Europa nororiental, evadiendo el reclutamiento por parte del ejército zarista y que al igual que De Kooning llegó a formar parte de la Unión de Artistas.⁷

Para 1935 conoció al crítico de arte "Harold Rosenberg, quien acuñó el término *action painting*" (Graham-Dixon, 2009, p.507), y quien le invitaría a participar en la muestra Nuevos horizontes en el Arte Americano en el museo de Arte Moderno de Nueva

- 5 Caso distante del estigma que tenemos en torno a las migraciones en tiempos de guerra. Pensamos toda migración como forzada, pesadosa y sufrida, sobretodo en los que respecta a artistas y pensadores divergentes según su ubicación geográfica. Países Bajos durante la Gran Guerra y posterior a esta, se mantuvo en todo momento bajo una política de neutralidad, por lo que su situación social, cultural y política fue pacífica.
- 6 Descendiente de familia aristócrata Ivan Gratianovitch Dombrowsky cambia su nombre a John Graham debido a su inmigración a Nueva York en 1920.
- 7 Coalición de artistas desempleados que exigían el apoyo estatal para producción y supervivencia durante la Gran Depresión de 1940.

York (MoMA). Es a partir de este momento, tras haber intercambiado ideas y motivaciones artísticas, con Marcel Duchamp y Jackson Pollock,⁸ que De Kooning inicia su carrera artística con el estilo abstracto y gestual que lo llevaría a destacarse internacionalmente.

Comienza con pinturas en blanco y negro con sutiles destellos de colores cálidos (The Museum of Modern Art, 2007), en las que emplea una mezcla de materiales artísticos tradicionales como el óleo y el papel con materiales industriales como el esmalte negro de la marca Ripolin, material muy utilizado por pintores de brocha gorda de la época, debido a su bajo costo. Cuatro años más tarde produce su enigmática pintura *Excavación* (205.7 x 254.6 cm), pintura expuesta en la XXV Biennale di Venezia y parteaguas en su producción (Guggenheim Bilbao, 2024). Es a partir de esta pieza que encuentra una potencia íntima y vasta en el proceso pictórico, más allá del objeto que vemos enmarcado por las cuatro paredes del cubo blanco y mucho más allá del lienzo que expone un estilo reconocible para críticos, *connoisseurs*⁹ y público en general.

EL PROCESO PICTÓRICO DE WILLEM DE KOONING

La obra artística de Willem de Kooning trasciende en el tiempo, no como la pieza artística expuesta en la galería Composition, en el museo Guggenheim o en la colección privada Thyssen-Bornemisza, sino en el proceso de producción. *Excavación* (1950), *Abstracción* (1950), *Intercambio* (1955), *Noticias de Gotham* (1955) y *Sábado por la noche* (1956), por elegir algunas, son un retrato del misterio que representa el quehacer artístico *per se*, una alegoría a la pasión y necesidad creativa humana que va más allá de nuestra comprensión.

Las pinturas de Willem de Kooning, a simple vista, se muestran apenas como la superficie brillante de un espejismo. Un espejismo que nos queda a deber verdad y por ello nos es intensamente atractivo. No es extraño que De Kooning refiriera a sus propias pinturas realizadas a finales de la década de 1950 como "sensaciones de carretera" (Curley, 2010, p.62). Estos espejismos pictóricos no son más que: Willem de Kooning. Autorretratos constantes que desbordan el sentir-pensar del artista en el espacio inmenso de la abstracción. El artista superpone, sobrepone, yuxtapone, borra, desdibuja e interpone trazos orgánicos por meses y años de insistencia sobre el mismo lienzo, generando múltiples capas

8 En 1942, Willem de Kooning participó en la exposición American and French Painters en Macmillan Inc., Nueva York, donde conoce a Jackson Pollock y Marcel Duchamp.

9 Un *connoisseur* es alguien que tiene un conocimiento o entrenamiento especializado en un campo particular de las bellas artes o de las artes decorativas. El especialista puede trabajar en una casa de subasta.

de composiciones pictóricas no figurativas, las cuales desconocemos quienes tenemos la oportunidad de admirar la pieza "conclusa".

Dando foco a sus obras abstractas realizadas entre los años cincuenta y ochenta, la práctica de Willem va más relacionada con el Art Brut,¹⁰ que con la Escuela de Arte Neoyorquina y sus innovaciones técnicas, por su cualidad aparentemente espontánea, honesta, gestual e intrínseca (Dubuffet, 1949). Cabe destacar que, para estos años,

el universo artístico, se comenzaba a construir en base a las transformaciones geopolíticas distinguiendo dos factores fundamentales: el primero la reacción del distanciamiento temprano del bloque del este al concepto del arte moderno, el segundo, el reconocimiento del traslado de la hegemonía de las instituciones artísticas de la vieja Europa hacia los Estados Unidos de América. (Labella, 2023, p.285)

El artista, desde un proceso pictórico totalmente obsesivo, ¡crea para él y nada más que para él! Exponiendo el quehacer artístico como una necesidad subjetiva, como lo era el aire que respiraba. Estas obras pictóricas nos recuerdan los trazos libres de nuestra niñez: rayando paredes y objetos del hogar por impulso y deseo, despojados de todo prejuicio estético o conceptual. Sin limitaciones, sólo el impulso de nuestra existencia generadora. Un acontecimiento en el que únicamente nosotros sabíamos cuándo cesar.

Los lienzos de De Kooning están repletos de "meta trazos", los llamaré así, pues un trazo lleva a otro y una composición pictórica aparentemente conclusa se yuxtapone con otra sucesivamente. Dicho de otro modo, estas piezas pictóricas, según su proceso de producción, son como *matrioshkas*, dado que resguardan ¡cinco, seis, diez, quince o veinte «obras» más! De las cuales nosotros apenas tenemos la experiencia de conocer la última capa.

Willem de Kooning se situaba delante del gran lienzo en blanco con gran cantidad de materiales y herramientas detrás. Mirando el espacio en blanco del lienzo como ese universo infinito por hacer emerger, podía pasar largos minutos, y horas, de frente a esa "nada"; hasta que finalmente entre el impulso y la reflexión, se detonaba en él el primer trazo pictórico, como una primera afirmación a una hipótesis previamente formulada. Tomaba entonces su brocha gorda, que en algún momento utilizó sobre alguna pared rugosa y desgastada en Nueva Jersey, y como si se reivindicara con ella, la hacía deslizar con soltura y fluidez sobre ese terreno suave y fértil. Una vez que hacía acontecer los primeros trazos con cierto sigilo y reflexión, el encuentro con el lienzo devenía en una danza vigorosa, llena de movimiento, organicidad y vitalidad (Guggenheim, 2024), hasta llegar a una

10 Arte creado fuera de los límites de la cultura oficial.

especie de “trance” creativo, como refiere Timothy Clark (1995), en donde se citaban el impulso y el azar por horas, días, semanas y hasta años.

Es en este trance donde comienza a sobreponer brochazos de color indiscriminadamente. Pintura espesa, pintura líquida, pintura texturizada, pintura esmaltada, pintura escurrida, pintura expandida, pintura ondulada, pintura embarrada, pintura estriada, pintura dibujada, pintura secada, pintura despojada, pintura empastada y pintura borrada.

Willem tendía a pintar sus composiciones *alla prima* —húmedo sobre húmedo—, por lo que en el caso de desear que algún fragmento de la composición en particular seicara más rápido, no dudaba en reutilizar el periódico de la mañana para la absorción de este, suscitando así una transferencia inesperada de las letras e imágenes impresas sobre el lienzo (The Museum of Modern Art, 2017a).

Ahora bien, tras días o semanas de haber incidido en el lienzo con todo tipo de pinceladas y brochazos, De Kooning, cuando así lo sentía, se citaba nuevamente con la “pieza activada” con la finalidad de retirar con espátula grandes cantidades de pintura que consideraba ya no tenían más lugar en la composición. Eso sí, siempre quedaba aferrado al lienzo el “fantasma pictórico” del brochazo empastado que fue. Importante vestigio de lo existente. Este tipo de arrepentimientos le resultaban sencillos de remediar dada la condición oleosa y de secado lento de la mayoría de los materiales empleados en su composición. Realmente él tenía la oportunidad de generar modificaciones a largo plazo.

Hasta este punto podrán apreciar que el proceso de producción de De Kooning era paulatino, enigmático y profundo. Un *modus operandi* de choque constante entre dos voluntades. Por un lado, el Arte como “ente autónomo”, que de alguna forma “se le ha salido de las manos” y hasta cierto punto determina sus propias reglas como ecosistema, y por otro, el artista creador como productor y único mandatario de sus ideas, decisiones e intervenciones sobre la pieza. Siguiendo esta lógica, había momentos en los que la composición misma marcaba la dirección, el color, trazo y pincelada a aplicar por encima de la decisión del pintor, y otros en los que el artista subyugaba la composición pictórica a su reflexión y/o impulso. Un encuentro impetuoso de voluntades. A veces danza conjunta y a veces enfrentamiento.

Es en este segundo estado del proceso de producción, en el que De Kooning se impone, cuando acontece lo que estudiosos del proceso del artista denominan “dibujo expandido”. Un proceder pictórico bastante peculiar que radica en la extensión, fusión y ocultamiento de una forma externa primigenia. De Kooning dentro de su «trance creativo», seleccionaba uno de sus dibujos realizados con anterioridad —totalmente ajeno a la composición en cuestión—, para colocarlo encima de la pintura fresca en proceso. Sobreponía entonces las dos superficies, el papel y el lienzo, con la finalidad de remarcar, extender y expandir las líneas que conformaban el dibujo anteriormente realizado con carboncillo, hasta conseguir que estas líneas se dispararan de su primer plano seco al segundo repleto de brochazos, manchas, espátulazos y pinceladas frescas. Una vez extendido el dibujo de

papel a tela, el artista se deshacía del dibujo matriz... y como un perfecto crimen, nadie en absoluto, además de él, sabría de dónde, para qué, por qué ni cómo aparecieron esas líneas flotantes de carboncillo sobre un espacio en específico de la composición. Entonces, estas líneas únicamente se quedan en la pintura como indicio de lo acontecido. Extrañas y sueltas en el espacio de la abstracción pictórica. Lo que termina siendo un caso improbable a resolver si se desconoce el proceso de producción del artista, así como el dibujo que utilizó para expandir en el lienzo (The Museum of Modern Art, 2017b).

Nosotros simplemente no terminaremos de comprender la finalidad de estos dibujos extendidos en esta serie de pinturas realizadas a lo largo de dos décadas. Sin embargo, es en esta incompreensión e inaccesibilidad donde habita "el poder del arte" que nos mantiene admirando, escribiendo, leyendo y compartiendo saberes desde, por y para el arte, la historia y la existencia misma.

Como se mencionó la relación de las pinturas de De Kooning con las muñecas tradicionales rusas en el inicio de este apartado, estas líneas extendidas pronto serían intervenidas por otras tantas capas pictóricas de materiales diversos, creando así un palimpsesto de trazos y manchas ocultas y semiocultas en forma de pincelada, brochazo, mancha, arena y periódico de la semana siguiente.

INTERCAMBIO: PENSAR "LA HISTORIA"

Quizá mediante un acercamiento cauteloso y decidido a la obra *Intercambio* de Willem de Kooning, encontremos en apenas unos centímetros de la composición un espacio donde converjan cinco, siete o diez capas. Quizá en este acercamiento en plano detalle a ese espacio diminuto en específico "donde rompen las olas", encontremos una dramática colisión: La mancha fantasmagórica de lo que días atrás fue una pincelada empastada estocada por una intermitente línea de carboncillo, coronada con un ínfimo grano de arena rodeado por el contorno de una letra de tinta de periódico —transferida sin intención— (Curley, 2010), que a su vez se intercepta por un brochazo amarillo, firme y decidido como quien mira de cerca esta pequeña composición "de composiciones".

Es en este acto de apreciación cercana y decidida donde acontece un "intercambio" en el imaginario de quien mira la pieza expresionista abstracta. Pigmentos mezclados con



Imagen 2. *Intercambio*. Óleo sobre lienzo, 200.7 x 175 cm. Art Institute of Chicago, Chicago, Estados Unidos. Willem de Kooning, 1955.

todo tipo de solventes y aglutinantes, que más que responder preguntas o querer comprobar una posible hipótesis, detonan en el espectador cuestionamientos ontológicos varios y, quizá, una que otra posible respuesta. El artista, a su vez, implícito en su pieza, expone y ofrece a quien mira, unas que otras preguntas en torno a la vida, la muerte, el pasado, el tiempo, el espacio, lo cognoscible y lo indescifrable.

Ese sujeto que mira de cerca la pieza, ya consciente del subjetivo, tropezado, apasionado, complejo, y paulatino proceso de su producción, se acerca con cautela, fascinación y disposición, ante ella. El sujeto ahora concibe su apreciación como un acto político en la medida en que, desde su afecto y conocimiento de causa, se mantiene con un posicionamiento activo para abordar, diseccionar, cuestionar y complementar la pieza. Es así como el encuentro del sujeto con la pieza resulta en un intercambio de saberes y vivencias en el que se reactiva la pieza aplicando otras tantas capas que modificarán la esencia formal y conceptual de esta, desde una experiencia íntima.

Acercarnos con detenimiento y lupa a las producciones de De Kooning es tan sólo el primer paso al improbable, pero siempre deseable, desciframiento de la riqueza pictórica de sus composiciones "de composiciones".

Intercambio es una de las piezas de De Kooning realizadas con los materiales, el estilo y la técnica descritos. Es una obra que el artista consiguió vender por 4000 dólares en 1955, y hoy es el segundo cuadro más caro del mundo, después de *Salvator Mundi* de Leonardo da Vinci. *Intercambio* se adquirió, en 2015, por la cuantiosa suma de 300 millones de dólares por el multimillonario estadounidense Kenneth C. Griffin. Lo que no es nada descabellado de acontecer si nos remontamos a los inicios de nuestra humanidad, prestando singular atención a la producción de objetos de valor simbólico más que utilitario. Cada una de esas primeras producciones plásticas —pinturas parietales, arte mueble, escultura monumental y arquitectura— fueron creadas y fuertemente valoradas por convicción mágico-religiosa —cuestionamientos ontológicos disfrazados de posibles respuestas y soluciones para la vida humana—. Por lo que definitivamente no resulta extraño que *Intercambio* se encuentre valuada después de la pintura religiosa más icónica de la historia del arte de occidente, siendo *Intercambio*, también, un rotundo acto de fe,¹¹ tal vez menos explícito.

El trance en el que De Kooning se sumergía tras horas, días y semanas de producción es un ensimismamiento que se ha experimentado a lo largo de la historia de la humanidad al vivir, pensar, escribir y difundir la historia. Es así como de un instante a otro, un individuo o una suma de individuos con gran decisión y voluntad, como la del artista neerlandés, generan un quinto, décimo o veintiuno brochazo apasionado con alto grado de arbitrariedad sobre unos tantos primeros trazos, que quizá tardaron un poco más en definirse, puesto que de ellos dependía el bienestar común y la supervivencia de la especie —las primeras pinturas rupestres durante la glaciación Würm—.

Y es que pareciera que sólo basta decisión y voluntad para “pintar” desenfundadamente, cuando en realidad se tiene que anticipar un posicionamiento social, político y económico de alto impacto “positivo” para las élites. Dentro de este acercamiento en plano detalle podemos advertir que Willem de Kooning, junto con Rothko, Gorky y, en cierta medida, Graham, no fue, sino la propaganda política estadounidense de posguerra por antonomasia, una ilustración más al “sueño americano” y su eslogan “tierra de oportunidades y libertad”, pintada a brochazos histéricos. Estos artistas no fueron más que chivos expiatorios coloridos de potencias mundiales que marcarían una capa compositiva más a la “historia de la historia” —una composición de composiciones—. Pinturas expandidas en el espacio museístico internacional como los dibujos de carboncillo de De Kooning con sus respectivas yuxtaposiciones y ocultamientos, claro.

Entonces, siguiendo esta lógica, el “dibujo” llamado “holandés Willem de Kooning” se gestó durante años por la élite estadounidense, para tiempo después ser seleccionado y expandido en el espacio museístico de forma arbitraria y descontextualizada, flotando

11 Acción llevada a cabo mediante un impulso ideológico, más visceral y tendiente a lo inexplicable e incomprensible, que racional y comprobable.

ahí en el cubo blanco como propaganda política, cultural y humanitaria durante la Guerra Fría.¹² Estados Unidos se proclamaba así de boca en boca, en los museos y libros de historia, como una aparente potencia de supremacía cultural y humanitaria ante otras grandes fuerzas belicistas del panorama mundial en medida a que ofrecía apoyo, paz, libertad y nuevas oportunidades a migrantes extranjeros de países aliados o a aquellos sujetos “prometedores” que padecieron los estragos geopolíticos de su nación natal (Foster, 2004).

CONCLUSIÓN

Hoy en día algunos de nosotros insistimos en colocarnos a irreverentes centímetros de distancia de estas pinturas tan complejas de la humanidad. Presentamos ya una disposición mayor a acercarnos y analizarlas desde un juicio “histórico como crítico” (Revenga, 2012). Nos esforzamos en entender lo percibido, sin realmente darnos cuenta de que lo que tomamos como verdad es apenas el espejismo pictórico que se posiciona superficial y atractivamente delante de nuestros ojos.

Hoy tenemos un acercamiento obsceno, en plano detalle, a partes esenciales que conforman estas pinturas abstractas, más conocidas como “historia de la humanidad”; notamos la existencia de pinceladas, trazos y brochazos que se yuxtaponen y superponen desde la prospección arqueológica y la cantidad de información abismal que nos ofrece internet. Miramos ya de frente con el ceño fruncido a políticos que externan un discurso histórico convenientemente adaptado y manipulado.

Nos esforzamos por desmitificar y reescribir la historia de México, Brasil, Inglaterra, Estados Unidos, Países Bajos, Egipto e Indonesia. ¿Con qué finalidad? ¿Colocar más capas empastadas sobre el palimpsesto emborronado, tachado y abigarrado de la humanidad? Al final sigue sin aparecer Gudung Padang en nuestros libros más recientes de historia, como la primera gran civilización humana.

¿Cuántas crónicas indígenas hemos leído para conocer otra perspectiva de la historia de México —otra veladura más—?, ¿acaso has conversado con un afroamericano acerca de su visión de la historia estadounidense durante la Guerra Fría?, ¿qué opinará él mismo de las pinturas de Willem de Kooning?

Lo rico de este tipo de cuestionamientos y reflexiones no es llegar a una conclusión irrevocable de cómo miramos la historia o de cuál es realmente la historia que nos envuelve, sino tener un acercamiento irreverente ante estas “piezas abstractas millonarias” que se levantan ante nosotros con carácter altanero, inmaculado y aparentemente

12 Los Estados Unidos proporcionaron un importante apoyo material y militar a los Países Bajos durante la guerra. Esto incluyó suministros de alimentos, equipos militares, armas y municiones. Después de la liberación de Países Bajos en 1944-1945, las tropas estadounidenses jugaron un papel crucial en la liberación del país y la asistencia humanitaria a la población neerlandesa.

inalcanzable, como sujetos históricos, acercarnos a la pieza, de tal forma que nuestro aliento empañe, mezcle y escurra ese fragmento abigarrado de capas de pintura, fusionándonos así con este cuadro eterno del que ya somos trazo, veladura, espectador y artista simultáneamente.

REFERENCIAS

Arnold, D. (2004). *Una brevísima introducción a la Historia del Arte*. OCEANO.

- Clark, T. J. Tanner, C. y White, L. P. (1995). *Painting from Memory: Aging, Dementia, and the Art of Willem de Kooning*. University of California.
- Curley, John J. (2010). Running on Empty: Willem de Kooning in the Late 1950s. *Modernism / modernity*, 17(1). <https://doi.org/10.1353/mod.o.0186>
- Dubuffet, J. (1949). *L'Art Brut préféré aux arts culturels*. Galerie René Drouin.
- Foster, H. (2004). *Diseño y delito*. Ediciones Akal.
- Graham-Dixon, A. (2009). *The Definitive Visual Guide*. DK.
- Guggenheim Bilbao. (2024). *Línea del tiempo: Vida y obra de Willem de Kooning*. Museo Guggenheim Bilbao. <https://www.guggenheim-bilbao.eus/la-coleccion/artistas/willem-de-kooning>
- Labella, A. (2023). La creación artística en la transformación digital. Re-significar la etiqueta Arte Contemporáneo en la Era Global. *UcoArte. Revista De Teoría E Historia Del Arte*, 12, 285-287.
- Revenga, P. (2012). Metodologías, interpretaciones y tributos de la Historia del Arte. En J. L. Palacio Prieto (Coord.), *90 años de cultura* (p. 88-91). UNAM.
- The Museum of Modern Art (05 de abril de 2017a). *How to paint like Willem de Kooning with -Part 1- Corey D'Augustine* [video de YouTube] https://youtu.be/r7sJ_WNiSrs?si=E8GSe3apMCCJ__fz
- The Museum of Modern Art (08 de septiembre de 2017b). *How to paint like Willem de Kooning -Part 2- with Corey D'Augustine* [video de YouTube]. <https://youtu.be/91-htuqmezI?si=dxLwZE2N6YrbnDsa>
- The Museum of Modern Art (2007). *Painting (1948) Willem de Kooning*. The Museum of Modern Art. https://www.moma.org/collection/works/79242?artist_id=3213&page=1&sov_referrer=artist
- The Solomon R. Guggenheim Foundation (2024). *Composition (1955) Willem de Kooning*. Guggenheim Museum. <https://www.guggenheim.org/artwork/992>
- Tiley, M. (Dir.) (2022). *Los apocalipsis del pasado: Una vez hubo un diluvio* [Serie documental]. Netflix.