



Con la colaboración de:



Y el apoyo de:



SELECCIÓN DE TEXTOS DEL CATÁLOGO

América desde Europa

Paloma Alarcó

“(…) Con la intención de huir de la Revolución Francesa, el joven Chateaubriand viajó a la América colonial en 1791. En compañía de un guía holandés, subió por el río Hudson hasta Albany, desde donde se adentró en las tierras habitadas por los mohicanos. Llegó hasta Niágara y los Grandes Lagos, para descender después por la Louisiana francesa a lo largo del Misisipi hasta el territorio natchez. En sus narraciones inspiradas en esta aventura, tanto en el *Viaje a América* (1827), como en las novelas exóticas *Atala*, (1801), *René* (1802) y *Los natchez* (1827), así como en las *Memorias de ultratumba* (1848), ilustró el esplendor del paisaje norteamericano y narró las costumbres de los nativos, omitiendo, sin embargo, escenas de la crueldad de la guerra que mantenían los indígenas y los europeos llegados a sus tierras. Hoy tenemos la certeza de que muchas de las historias de Chateaubriand eran fruto de su imaginación romántica, pero no es menos cierto que a pesar de ello lograron que arraigara una imagen mitificada de América en la cultura popular europea durante varias generaciones.

(…) Hoy la mayor parte de esos viejos mitos han sido desmantelados por la historiografía reciente, pero es innegable que, como había ocurrido con el «buen salvaje» de Chateaubriand, los heroicos personajes de las narraciones de May, o las obras de Bodmer, contribuyeron a configurar una imagen de los indígenas norteamericanos en el imaginario europeo que, en cierta medida, aún pervive en nuestros días. Uno de los más ávidos lectores de las aventuras de Karl May en su juventud fue Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza y su impacto estimuló su futuro interés por el arte y la cultura de Norteamérica. La primera prueba de ello fue la adquisición, a finales de los años 1950, de los setenta grabados coloreados de Karl Bodmer que marcan el inicio de su colección americana.

(…) Estados Unidos era admirado por las nuevas ideas de democracia, libertad, innovación técnica, prosperidad económica, pero Europa seguía siendo la que aportaba la tradición clásica y la historia. A pesar de los grandes avances del país, los primeros artistas americanos consideraban ineludible viajar al viejo mundo para aprender de las «musas europeas», como las denominaba Ralph Waldo Emerson. En un primer momento, a Inglaterra y Alemania, y más tarde, a París. Según este planteamiento, desarrollaron un arte que oscilaba entre la invención y la dependencia, buscando el modo de trasladar las viejas convenciones a la experiencia específicamente americana.

Cuando al terminar la Guerra Civil, Estados Unidos intentó mostrar una renovada imagen de americanidad y presentarse como un nuevo gran país reunificado en el gran encuentro entre culturas que fue la Exposición Universal de París de 1867, su presencia pasó casi desapercibida.

(...) Setenta años después, en 1938, en un momento de gran inestabilidad en Europa, cuando se presentó en el museo del Jeu de Paume de París *Trois siècles d'art aux États-Unis* la acogida europea continuó siendo escasa. El propósito de esa ambiciosa muestra, organizada por el MoMA de Nueva York por encargo del gobierno francés y comisariada por su director Alfred H. Barr junto con Dorothy C. Miller, era ofrecer una imagen internacional del arte estadounidense y trazar una «tradición americana» desde el arte popular de la era colonial y el paisaje sublime y arcádico americano, hasta el modernismo contemporáneo. Con motivo de este acontecimiento, el crítico de arte del New York Times Edward Alden Jewell escribió el libro *Have We an American Art?* en el que se lamentaba de la escasa recepción por el público europeo y de la tibia acogida de la crítica.

Recién acabada la guerra, en 1946, la Tate Gallery de Londres, en colaboración con la National Gallery of Art de Washington y con el apoyo de las agencias del gobierno americano, organizó la muestra *American Painting: From the Eighteenth Century to the Present Day* que tampoco recibió la acogida esperada. (...) Poco después, durante el momento más álgido de la Guerra Fría, la recepción del arte americano en los países del bloque occidental cambiaría radicalmente.

(...) La americanidad ya no residía en aquella imagen arcádica de la primera tradición artística americana sino en el último arte del expresionismo abstracto. Los jóvenes artistas de Nueva York — Willem de Kooning, Jackson Pollock, Barnett Newman, Clyfford Still, Mark Rothko, o Franz Kline—, de una energía inédita, que expresaba las más profundas ansiedades que impregnaban la cultura norteamericana, cautivaron a toda una generación europea marcada por un sentimiento de pesimismo provocado por la guerra.

La nueva pintura era expresiva, heroica, pero, sobre todo, era genuinamente americana. Fue precisamente al liberarse de la tradición europea cuando los artistas lograron que la anterior indiferencia se transformara en aceptación, incluso en una progresiva americanización del arte europeo. Si hasta entonces el arte americano se había nutrido de fuentes europeas, era ahora la cultura norteamericana la que ejercía su influencia en el mundo occidental. Irving Sandler habló en un tono un tanto chauvinista del «triumfo de la pintura americana» y, años después, Serge Guilbaut reconocía que Nueva York le había arrebatado el protagonismo artístico a París en un ensayo en el que interpretaba, en clave política, el expresionismo abstracto.

(...) Este discurso lineal, desde el primer paisajismo romántico hasta llegar a la abstracción, logró cristalizar con éxito y, como resultado, fue aumentando muy tímidamente en Europa el interés por el arte americano anterior a 1945. El Louvre, por ejemplo, adquirió en 1975 el cuadro de Thomas Cole *Cruz en la naturaleza salvaje*, de 1827-1829, un verdadero paradigma del nuevo estilo de paisaje majestuoso y sublime en el que el pintor evoca el dolor de un jefe indio sobre la tumba del que le había revelado la fe cristiana. Poco después, el barón Thyssen, tras reunir un significativo conjunto de pinturas modernas americanas, comenzaría a coleccionar el arte de Cole y sus seguidores.

(...) Hasta hace relativamente poco el arte americano anterior a la Segunda Guerra Mundial era prácticamente desconocido en Europa. Se ha tardado años en reconocer sus cualidades específicas y la singularidad de su marco cultural, político y artístico. (...)”

El barón Thyssen-Bornemisza y la difusión del arte americano

Alba Campo Rosillo

“(...) En 1976 se conmemoró el bicentenario de la declaración de Independencia de Estados Unidos, un hecho que despertó un renovado interés por el arte americano. Además de las

celebraciones que tuvieron lugar en incontables poblaciones del país, varios museos aprovecharon para organizar exposiciones sobre la producción artística de los últimos doscientos años, aunque con perspectivas muy distintas. El barón Thyssen viajaba a menudo a Norteamérica y visitó muchas de esas muestras, cuyos catálogos se encuentran en su biblioteca personal.

Fue en el contexto del bicentenario y sus manifestaciones culturales en el que Hans Heinrich Thyssen comenzó a comprar arte histórico de este país. Después de haber adquirido ya treinta y tres pinturas del siglo XX, en 1977 obtendría dos lienzos de Winslow Homer, uno de ellos en préstamo en la exposición. La muestra *The Natural Paradise* del Museum of Modern Art de Nueva York fue especialmente reveladora para el barón, puesto que se centraba en la pintura de paisaje —su género pictórico predilecto— y en sus diferentes secciones temáticas se confrontaban obras de los siglos XIX y XX. Las ideas de Barbara Novak recogidas en su catálogo calaron hondo en el pensamiento del barón.

(...) Fue así como Novak pasó a ser asesora del barón e influyó en la adquisición de más de setenta pinturas de paisaje, treinta de ellas de estética luminista. La colección resultante fue un conjunto de obras muy representativas de importantes figuras americanas de los siglos XVIII al XX, entre ellas cinco lienzos de Frederic Church, autor de la obra *Las cataratas del Niágara* que fue reproducida en la cubierta del catálogo de la exposición del MoMa anteriormente mencionada. Además, Novak se erigió como teórica oficial de la colección Thyssen y escribió tanto el catálogo razonado de la colección americana como algunos de las exposiciones temporales.

(...) En una entrevista de 2013, Novak habla de su decisión de dedicarse al arte estadounidense: “Pensé que era una tarea académica que valía la pena, el adentrarse en un terreno que necesitaba ser estudiado. Además, sentí que era nuestro. No es que considerara que era el arte más maravilloso del mundo, pero pensé que era tremendamente interesante”.

La afirmación de Novak «sentí que era nuestro» conecta claramente con el interés de Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza por el arte americano. En el catálogo de su colección estadounidense, publicado con motivo de una exposición itinerante a principios de los ochenta, el magnate decía: «Siento una gran atracción por los artistas norteamericanos, quizás porque soy americano en una cuarta parte». No hay que olvidar que la abuela materna, Mathilde Louise Price, provenía de Delaware, y que el barón creció leyendo los libros del alemán Karl May, que narraban las aventuras del personaje de ficción Winetou, un indígena norteamericano en el Lejano Oeste. Así pues, para el barón el arte estadounidense era también algo «suyo», y ello se materializó en el ritmo y volumen de las compras de los siguientes siete años (1977-1983), en los que llegó a reunir más de 150 obras. En 1984 la colección era vista como «predecible, pero de primera», puesto que ya contenía obra de artistas considerados imprescindibles. En los años siguientes las compras se redujeron a una media de cuatro por año, y desde 1993 los barones Thyssen —y a partir de 2002 Carmen Thyssen en solitario— adquirieron 23 obras más de arte americano. La calidad y diversidad de la colección era reconocida por un antiguo director de la National Gallery of Art de Washington, quien afirmó que «en alcance y amplitud es probablemente única en Europa».

(...) El barón fue el coleccionista europeo de arte americano más ambicioso de los setenta y ochenta, y envió sus obras a exposiciones por todo el mundo expandiendo de este modo el horizonte cultural estadounidense.

(...) Por otra parte, el barón Thyssen era cliente de la neoyorquina Spanierman Gallery al igual que otros dos coleccionistas clave de arte estadounidense: Richard A. Manoogian (1936-) nacido en Detroit y director de Masco Corporation, y Daniel J. Terra (1911-1996), residente en Chicago y fundador de Lawter Chemicals y de la Terra Foundation for American Art. Manoogian, hijo de migrantes armenios, comenzó a coleccionar, junto a su mujer Jane, arte americano en los años

setenta, comprando arte moderno primero y más tarde obras del siglo XIX, tal y como hizo el barón por la misma época.

(...) Daniel Terra, era hijo de migrantes italianos. En 1973 comenzó su actividad coleccionista, y en 1977 exhibió su colección de arte americano por primera vez al público, animado por el espíritu de las celebraciones del bicentenario. Un año más tarde creaba la Terra Foundation for the Arts para fomentar el estudio del legado artístico y cultural estadounidense. (...) Daniel Terra y el barón Thyssen adquirieron fama internacional por su coleccionismo pionero de arte americano en las décadas de los setenta y ochenta cuando los museos norteamericanos adquirían las obras de expresionistas abstractos para llenar las salas vacías en vez de comprar obra histórica. (...) Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza ambicionaba la internacionalización del arte en general y del arte americano en particular, con una clara visión humanista, que Terra compartía. (...)”