

Un día en Nueva York

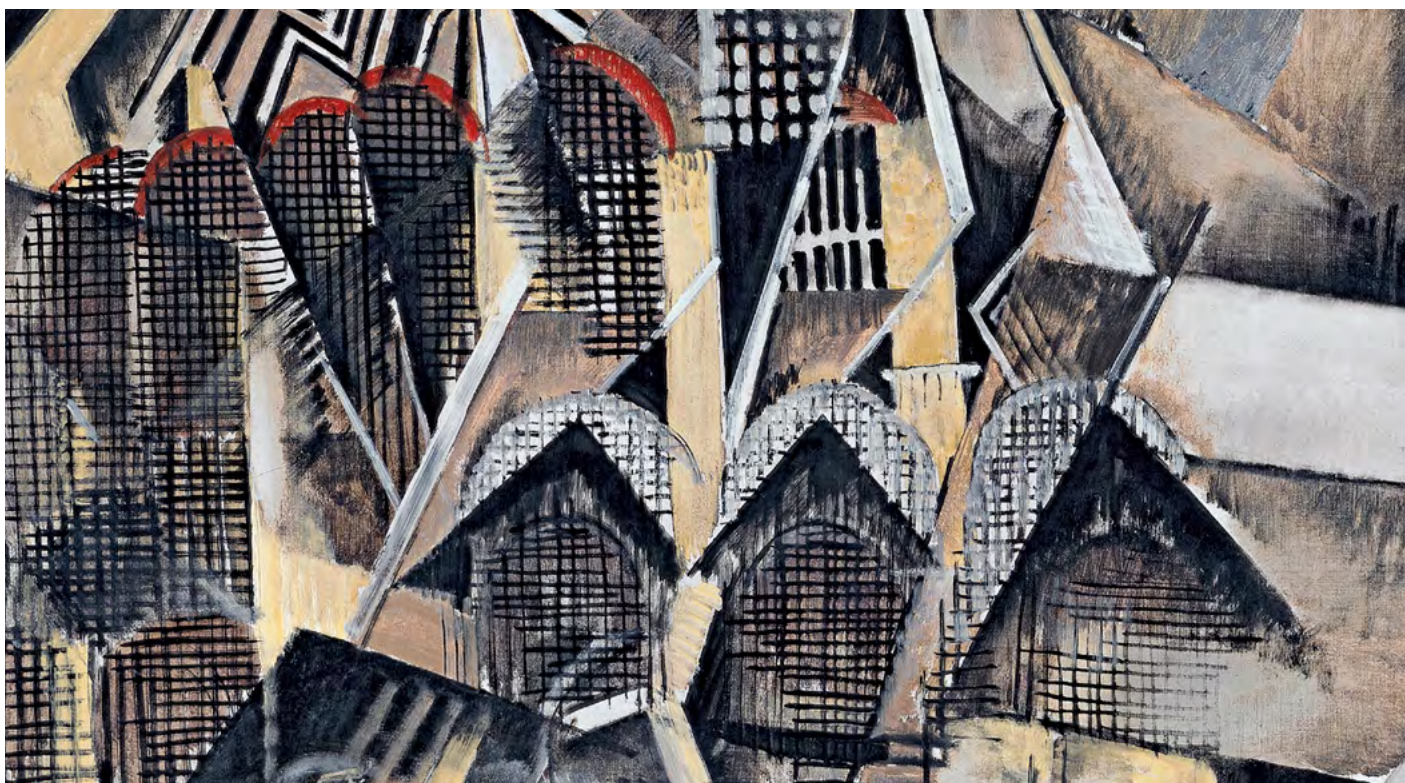
María Corral
Elisa Sopena

«Hay algo en el aire de Nueva York que hace que dormir sea un desperdicio.»

SIMONE DE BEAUVOIR

El recorrido *Un día en Nueva York* nos transporta, a través de una selección de obras maestras del Museo Thyssen-Bornemisza, hasta el corazón de esta ciudad única e irrepetible. Fuente de inspiración para pintores, escritores, fotógrafos y cineastas, pasaremos por sus barrios y sus museos, conoceremos a sus protagonistas y disfrutaremos de su historia. Una oportunidad para convertirnos en viajeros y descubrir el dinamismo y la vitalidad de esta apasionante ciudad.

MAX WEBER
Estación terminal «Grand Central»
(detalle)



JOHN GEORGE BROWN

Una clientela dura, 1881

Óleo sobre lienzo, 76 x 63,5 cm

COLECCIÓN CARMEN THYSSEN-BORNEMISZA EN DEPÓSITO EN
EL MUSEO THYSSEN-BORNEMISZA, MADRID, INV. CTB.1987.23



En la época en la que George Brown pintó *Una clientela dura*, en la ciudad de Nueva York se contaban por decenas de miles los niños sin hogar. Brown pasó a la historia como el pintor de «los hijos de los pobres, los desheredados, los vagabundos y los huérfanos».

[GALERÍA F] JOHN GEORGE BROWN, HIJO DE UN abogado arruinado, llegó a Nueva York el día de su vigésimo segundo cumpleaños en 1853. Se instaló primero en Brooklyn, donde abrió un estudio de pintor retratista, y en 1861 se trasladó al Tenth Street Studio Building de Richard Morris Hunt, un edificio creado específicamente para la actividad artística en el que, a partir de entonces, mantendría siempre su taller.

Conocido como el artista «que tan acertadamente supo captar lo que se podría llamar la vida de los duendecillos de Nueva York: esa vacilante humanidad fantasmal de nuestras calles y paseos», Brown declaraba a uno de sus primeros biógrafos: «quiero que dentro de cien años la gente sepa qué aspecto tenían los niños que yo pinto». El artista, que se crió en un ambiente pobre en Inglaterra, recordaba las dificultades económicas vividas de niño, época en la que había tenido que ayudar a mantener a su madre, hermanos y hermanas. Cuando prosperó económicamente, Brown reconocía con orgullo que en sus comienzos había sido un trabajador; afirmaba que no pintaba chiquillos de la calle «solo porque al público le gusta ese tipo de cuadros y me pagan por ellos, sino porque quiero a esos chicos, porque yo también fui un muchacho pobre como ellos».

Algunos de esos niños abandonados, con rostros «envejecidos prematuramente, maltratados y privados de todo lo que es propio de la infancia» eran el resultado de una sociedad urbana en rápido crecimiento y alimentada con la llegada de oleadas de inmigrantes; otros eran huérfanos de la guerra civil estadounidense. Este periodo fue especialmente duro para la infancia en la ciudad de Nueva York. Entre el 13 y el 16 de julio de 1863 se vivieron una serie de manifestaciones violentas conocidas como *Draft Riots* o *Draft Week*. Durante estos sucesos, considerados como uno de los peores levantamientos civiles de la historia de los Estados Unidos, 230 niños tuvieron que ser evacuados del Colored Orphan Asylum antes de que este fuera atacado e incendiado por la muchedumbre enfurecida.

Los pequeños vagabundos de los cuadros de Brown tienen un aspecto sorprendentemente sano, limpio y alegre. La realidad, sin embargo, era muy diferente. El crecimiento acelerado supuso pobreza, hambre, desigualdades sociales y explotación infantil. El trabajo privaba a los menores de su niñez, pero no fue hasta 1916 cuando el Congreso aprobara la legislación para proteger a la infancia, gracias a la ley Keating-Owen, que restringió y reguló el trabajo de los menores. Las fotografías de Jacob Riis y Lewis Hine son una crónica documental de la inmigración, el hacinamiento y la pobreza de miles de niños, como los que pintó Brown y que crecían en las calles de Nueva York.

A fines del siglo XIX, Estados Unidos se había convertido en una potencia industrial de primer orden. El puerto de Nueva York era un reclamo para millones de personas. En 1884 el 70 por ciento de las importaciones norteamericanas transitaban por sus muelles de embarque. En 1900, el puerto ya era considerado como el más importante del mundo, convirtiéndose en la gran puerta de entrada para los europeos que llegaron a Estados Unidos entre 1890 y 1954. Durante aquellos años doce millones de inmigrantes entraron en el país a través de Ellis Island, la principal aduana de la ciudad, y la mayoría de ellos se estableció en el Lower Manhattan. El presidente Benjamin Harrison estableció la primera oficina federal de inmigración el 1 de enero de 1892, acogiendo el mismo día de su inauguración a setecientas personas que llegaban en tres barcos y que buscaban una nueva vida. El 2 de enero de 1892, Annie Moore, una niña irlandesa de 15 años, acompañada de sus dos hermanos, pasaría a la historia por ser la primera inmigrante menor de edad recibida en Ellis Island.

Al desembarcar en tierras estadounidenses, los recién llegados debían contestar un cuestionario de 29 preguntas, demostrar tener un capital mínimo de 25 dólares para empezar una nueva vida y pasar un control sanitario. Se estima que tan solo un dos por ciento de los solicitantes de entrada fue deportado, y las causas principales para formar parte de este mínimo porcentaje

de rechazados eran la poligamia, los antecedentes criminales, el anarquismo o las enfermedades infecciosas.

Hoy en día más de cien millones de estadounidenses pueden encontrar entre

sus antepasados a personas que pasaron por Ellis Island. La isla, que lleva el nombre de Samuel Ellis, quien la compró en 1785, alberga hoy en día el impresionante Immigration Museum.

SAMUEL S. CARR

Niños en la playa, hacia 1879-1881

Óleo sobre lienzo, 20 x 25,5 cm

COLECCIÓN CARMEN THYSSEN-BORNEMISZA EN DEPÓSITO EN
EL MUSEO THYSSEN-BORNEMISZA, MADRID, INV. CTB.1989.16



La obra de Samuel S. Carr, pintor de origen británico establecido en los Estados Unidos, nos permite trasladarnos hasta uno de los lugares más populares de Nueva York: Coney Island.

[GALERÍA F]

LUGAR DE RECREO Y FUENTE DE INSPIRACIÓN para pintores, escritores y cineastas, la historia de esta península situada al sur de Brooklyn es un reflejo de las transformaciones sociales y económicas que tuvieron lugar entre el último tercio del siglo XIX y la Segunda Guerra Mundial.

Coney Island era, en origen, la más occidental de las islas de barra de Long Island, pero acabó uniéndose a Brooklyn cuando se rellenó el riachuelo del mismo nombre que la separaba de este distrito neoyorquino. Llamada *Conyne Eylandt* por los neerlandeses al parecer por la gran cantidad de conejos (*konijn* en holandés) que había en la zona, el inicio de su historia como lugar de diversión y recreo coincide con el momento en el que Nueva York se estaba asegurando su posición como capital financiera, industrial y cultural de América.

En las décadas posteriores a la guerra de secesión se produjo una rápida urbanización e industrialización de la antigua Nueva Ámsterdam, la ciudad se estaba reinventando y los cambios y las innovaciones se sucedían. Todas las transformaciones sociales, laborales y económicas evidenciaron la necesidad que tenían los ciudadanos neoyorquinos de una vía de escape del estrés de la vida moderna. Mientras que los más importantes y elegantes *resorts*, como el New Port en Rhode Island, estaban reservados a la élite, Coney Island se convirtió en el lugar que podía ofrecer diversión y distracción para todos, desde los obreros a las clases privilegiadas.

En muy pocos años, la isla, situada a 32 kilómetros de Manhattan, pasó de ser el destino relativamente aislado y solitario que elogiaba Walt Whitman a convertirse en el lugar conocido como «el mayor balneario del mundo». Su proximidad al

centro de la ciudad y el desarrollo de las comunicaciones permitieron que la isla se convirtiera en el centro turístico por excelencia durante las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX. En 1867 se inauguró la primera conexión ferroviaria y en la década de los ochenta ya existían cuatro líneas operativas por las que circulaban 57 trenes diarios y que transportaban un flujo constante de turistas hasta la parada del Brighton Beach Hotel, llegando a registrarse algunos domingos más de cien mil visitantes en la zona. Los excursionistas también podían llegar en barco hasta el viejo malecón de West Brighton Beach; más de un millón y medio de personas utilizaron este medio de transporte para visitar Coney Island en el año 1882.

La evolución de *Conyne Eylandt* como centro de diversión comenzó en la década de los setenta, coincidiendo con la celebración del centenario de la independencia americana. En muy poco tiempo el lugar se llenó de hoteles, parques, salas de conciertos, salones de baile, restaurantes, casinos, hipódromos... Algunas de las ofertas de ocio eran muy singulares: los visitantes podían acceder a un mirador de noventa metros de altura utilizando un ascensor accionado a vapor, visitar el pabellón donde se había instalado una cámara oscura o alojarse en un hotel con la exótica forma de un elefante gigante. Estas primeras diversiones serían el origen de los grandes parques de atracciones Luna Park, Steeplechase y Dreamland, que se construirían en las décadas siguientes y que tanta fama dieron al lugar que el historiador John F. Kasson definió como «el laboratorio de la nueva cultura de masas». Coney Island fue el lugar en el que Buffalo Bill y Houdini estrenaron sus

espectáculos, donde se inventó la montaña rusa que maravilló al aviador Charles Lindbergh y donde se comieron los primeros *hot-dogs*.

La pintura que nos ocupa es una de las numerosas obras que el pintor Samuel S. Carr realizó en Coney Island entre 1879 y 1881. En aquella época esta costa estaba dividida en cuatro áreas: Norton's Point era la zona que adquirió la desagradable reputación de ser frecuentada por los estafadores; West Brighton era el punto al que llegaban los excursionistas en barco y la zona que más frecuentó Carr; Brighton Beach se convirtió en el lugar de moda; y Manhattan Beach era la parte más exclusiva, donde estaba prohibida la venta ambulante y los espectáculos callejeros.

Aunque en su pintura es muy habitual encontrar representaciones de acróbatas, fotógrafos, espectáculos de guiñol o paseos en burro, en esta ocasión el pintor nos muestra una sencilla escena de playa en la que unos niños juegan con un cubo y una pala que, según el *Percy's Pocket Dictionary of Coney Island* de 1880, se podían adquirir por entre diez y veinte centavos en los puestos ambulantes del lugar. Nunca se ha sabido con certeza si el artista usaba la fotografía como base para sus obras ni si su pintura estaba influida por el invento de la cámara oscura, pero en ocasiones los cuadros de Carr dan la sensación de reflejar una secuencia narrativa, aunque los diferentes formatos de lienzo que utilizaba parecen descartar esta hipótesis.



CHILDE HASSAM

La Quinta Avenida en Washington Square, Nueva York, 1891

Óleo sobre lienzo, 56 x 40,6 cm

COLECCIÓN CARMEN THYSSEN-BORNEMISZA EN DEPÓSITO EN EL MUSEO THYSSEN-BORNEMISZA, MADRID, INV. CTR.1979-19

Cuando en 1889 Hassam regresa de París, se instala en el número 95 de la Quinta Avenida, a unos pasos de Washington Square. Eligió como lugar de residencia una parte de la calle que se parecía a los bulevares de París, con sus paseos de árboles.

CUENTA LA LEYENDA QUE, NADA MÁS franquear el portón de la editorial Scribner, situada en plena Quinta Avenida, el veinteañero F. Scott Fitzgerald fue informado de que en una sala contigua se encontraba la afamada escritora Edith Wharton. Movido por un súbito impulso, Fitzgerald traspasó la estancia y se lanzó a sus pies. Wharton, la primera mujer que ganó un premio Pulitzer, fue la gran cronista de

[GALERÍA J]

un mundo que dejaba de existir. Las jerarquías del viejo Nueva York se tambaleaban frente a la opulencia de los nuevos ricos, provenientes de la industria y de la banca, que erigían palacetes en la Quinta Avenida, celebraban lujosas fiestas y comenzaban a infiltrarse por las ranuras de una alta sociedad establecida hacía décadas en esta calle de Manhattan.

A finales del siglo XIX, la protagonista de *La edad de la inocencia*, se preguntaba extrañada por la urdimbre urbanística de la ciudad: «¿Entonces Nueva York es un verdadero laberinto? Me parecía tan sencilla y recta como la Quinta Avenida. ¡Y con todas las calles transversales numeradas!».

Había y resiste aún una falla recta e inmortal en ese entramado de calles de Manhattan que recorre la isla de norte a sur, desde el río Harlem hasta Washington Square Park, y divide la ciudad en dos partes, este y oeste, numerándose desde ella las calles perpendiculares.

Esa es la avenida que también elige Hassam para establecerse. En ella residirían las élites sociales de Nueva York a partir de la década de 1860, y todavía hoy continúa siendo una de las calles más caras y grandiosas del mundo. La franja con vistas a Central Park sería conocida

a partir de los años veinte como la *Millionaire's Row* por el elevado número de familias ricas neoyorquinas que construyeron sus ostentosas mansiones allí; un buen ejemplo de ello sería el palacete de la familia Vanderbilt.

La Quinta Avenida tiene una extensión de 14 kilómetros, la segunda en longitud después de Broadway Avenue, e inició su historia de esplendor en el año 1862, cuando Caroline Schermerhorn Astor se establece en la esquina suroeste de la calle 34, en el lugar que se transformaría posteriormente, en 1893, en el legendario Hotel Astoria.

El primer edificio comercial en la Quinta Avenida fue erigido por Benjamin Altman, quien comprará la esquina noreste de la calle 34 en 1896 para establecer los primeros almacenes, creando así un distrito de compras exclusivo que atrajo a las damas de la clase alta de la sociedad neoyorquina y a las grandes empresas a su servicio.

La Quinta Avenida alberga edificios emblemáticos de la ciudad, situados en el Midtown y en el Upper East Side, como el Empire State Building (el edificio más alto del mundo durante más de cuarenta años), el Mount Sinai Hospital, la Public Library, el Rockefeller Center, la catedral de San Patricio, el Metropolitan Museum of Art o el Guggenheim Museum. Esta zona de Manhattan será el escenario de *La chica de la Quinta Avenida*, protagonizada por Ginger Rogers (1939), o fuente de inspiración para las fotografías de Alfred Stieglitz.

La obra de Hassam probablemente representa el edificio de ladrillo rojizo, y tal vez la acera que estaba justo delante

del estudio y la vivienda del pintor. Cerca de aquel lugar, en Washington Square, se levantaría el Arco de Washington. Diseñado por Stanford White y construido en mármol blanco para conmemorar el centenario de la investidura de George Washington como presidente, este arco de triunfo estaba inspirado en el de los Campos Elíseos parisinos.

A principios de la década de 1890, Hassam pintó una serie de vistas de la Quinta Avenida bajo diferentes condiciones atmosféricas y pronto alcanzó con ellas gran popularidad. En esa calle de moda se viajaba en carruajes de todo tipo, desde amplias berlinas, birlochos abiertos por los costados y elegantes landós de cuatro caballos hasta pequeñas carretelas y estrechos cupés conducidos por cocheros. Por el bulevar se deslizaban damas con polisón y enguantadas en mitones blancos; bajo la protección de sus sombrillas, avanzaban camino de la modernidad, conscientes de la importancia del vestir y del adorno. Citando a Edgar Allan Poe, que vivió sus últimos años en Nueva York «la exhibición de la riqueza vino a cumplir la función del escudo heráldico de la monarquía».

Childe Hassam ilustró un artículo sobre la Quinta Avenida escrito por Marianna G. Van Rensselaer que se publicó en *The Century Magazine* en 1893, y en 1899 publicó *Three Cities* un libro ilustrado con las vistas que había ejecutado de sus ciudades favoritas: París, Nueva York y Londres. En 1919 compró una casa en Long Island que convirtió en su residencia permanente durante el verano y allí realizaría muchas de sus últimas pinturas de la ciudad.

WILLIAM MERRITT CHASE

*En el parque (Un camino),
hacia 1889*

Óleo sobre lienzo, 35,5 x 49 cm
COLECCIÓN CARMEN THYSSEN-BORNEMISZA EN DEPÓSITO EN
EL MUSEO THYSSEN-BORNEMISZA, MADRID, INV. CTB.1979.15



William Merritt Chase fue uno de los primeros artistas en representar Central Park en su obra. Se interesó por esta zona de Nueva York cuando se trasladó a la ciudad a finales de la década de 1880.

[GALERÍA J] EN 1889, WILLIAM MERRITT CHASE envió a la Exposición Universal de París varias vistas de parques. Estos cuadros, de pequeñas dimensiones y nada pretenciosos, representaban rincones en los que se desarrollaba la vida cotidiana de manera innovadora, adoptando muchas de las ideas impresionistas, como la atenta observación de la naturaleza y los efectos cambiantes de la luz. Estas frescas escenas de parques urbanos llegaron en un momento importante en la carrera de Chase y con ellas logró el reconocimiento de la crítica y el público. Las escenas, poco posteriores a la gran exposición del impresionismo francés que Durand-Ruel había organizado en Nueva York en 1886, supusieron un cambio fundamental en la carrera de Chase, quien comenzó a dedicarse de esta manera a la pintura al aire libre.

Durante varios años, William Merritt Chase realizó pequeños bocetos de rápida ejecución en el Prospect Park de Brooklyn y, cuando se trasladó a Manhattan, empezó a pintar Central Park. El crítico Charles de Kay (hermano mayor de la pintora neoyorquina Helena de Kay) comentó: «[Chase] ha descubierto algo que todavía le falta por conocer a una gran parte de los habitantes de Nueva York. Ha descubierto Central Park. Por supuesto que la mayoría de los neoyorquinos saben que existe, y se sienten más o menos orgullosos de él, pero son relativamente pocos los que acuden a él y, cuando lo hacen, apenas se fijan en nada». Efectivamente, Chase supo dar protagonismo a través de su pintura al primer gran jardín público de los Estados Unidos, convirtiendo cada escena en un homenaje al parque urbano como parte del ambiente norteamericano.

A mediados del siglo XIX el área metropolitana de Nueva York había experimentado un enorme crecimiento debido al rápido incremento de la población. La ciudad era cada vez más grande y los espacios abiertos eran mínimos. Esta situación empezó a evidenciar la necesidad de crear un gran parque público para el esparcimiento de los ciudadanos a semejanza del Bois de Boulogne de París o del Hyde Park londinense. Los neoyorquinos más acaudalados e influyentes apoyaron la

idea de inmediato ya que pensaron que Central Park añadiría un toque de distinción a la ciudad y la equipararía con las grandes capitales europeas. El 21 de julio de 1853 la New York State Legislature designó una parcela de 283 hectáreas en el centro de Manhattan para la construcción del parque y cuatro años después se convocó un concurso para determinar el diseño del mismo. La Central Park Commission seleccionó como proyecto ganador el Greensward Plan de Frederick Law Olmsted y Calvert Vaux que estaba basado en principios del paisajismo inglés. En la construcción del parque participaron veinte mil obreros, se removieron cuatro millones de metros cúbicos de tierra y fue necesario traer sustrato desde Nueva Jersey, ya que el terreno original no tenía la calidad suficiente para los cuatro millones de árboles y las 816 variedades de plantas que el Greensward Plan tenía previstos.

La zona de Central Park que aparece representada en la obra de Chase es un camino junto a los restos del muro de cimentación del Mount Saint Vincent, un convento de hermanas de la caridad que estaba situado en el extremo nororiental del parque, cerca de la calle 105 y la Quinta Avenida. En 1847 esta orden religiosa católica adquirió un terreno en el que anteriormente se levantaba la McGown's Tavern, construida en la década de 1750. El convento, que incluía un internado para varios cientos de alumnas, se incorporó al recinto del parque en 1859 a raíz de la remodelación de Olmsted y Vaux. El edificio se utilizó brevemente como hospital militar durante la guerra civil y, posteriormente, el antiguo convento volvió a ser una venta en la que paraban los ricos carruajes comerciales. Mount Saint Vincent quedó devastado por un incendio en 1881, pero al poco tiempo se reconstruyó como taberna, esta vez con el nombre de McGown's Pass Tavern. En 1917, el alcalde reformista de Nueva York, John Purroy Mitchel, deseoso de conservar las cualidades naturales del parque, ordenó su derribo. Actualmente se conserva el muro de cimentación pero no el camino que aparece en el lienzo. Las modelos utilizadas por Merritt Chase son su mujer Alice

Gerson, con la que se había casado en febrero de 1887, y su hija mayor, Alice Dieudonné, apodada Cosy, que por aquel entonces tenía aproximadamente dos años y medio de edad. Ella y su hermana Dorothy fueron retratadas con frecuencia por el artista.

William Merritt Chase fue una figura esencial en el panorama artístico neoyorquino, profesor de la Art Students League, fundador de la New York School of Art y uno de los más célebres inquilinos del famoso Tenth Street Studio Building en Greenwich Village.

[SALA 30]

JOHN SLOAN

Surtidor en Madison Square, 1907

Óleo sobre lienzo, 66 x 81,5 cm

MUSEO THYSSEN-BORNEMISZA, MADRID, INV. 761 (1979.2)



Las calles de Manhattan ofrecían a John Sloan un espectáculo infinito de vistas urbanas y de situaciones cotidianas. Sus pinturas, grabados e ilustraciones ayudaron a definir la imagen de Nueva York en el imaginario popular.

JOHN SLOAN HABÍA LLEGADO A NUEVA YORK en 1904 desde Filadelfia siguiendo a su amigo y mentor Robert Henri, uno de los padres de la modernidad americana, que había comenzado a dar clases en la New York School of Art. Desde el primer momento centró su atención en la ciudad: los viandantes, los espacios públicos, los trenes elevados y la vida en las calles se convirtieron en los temas principales de su pintura. Como ilustrador del *Philadelphia Inquirer* y del *Philadelphia Press* había desarrollado un ojo incisivo que le permitió plasmar con detalle y dinamismo la vida en los barrios más populares de Manhattan. En la misma línea que Henri, defendía un nuevo realismo para el arte norteamericano; ambos tenían la voluntad de romper con los manidos temas de la National Academy of Design, querían pintar la vida contemporánea como en su momento lo habían hecho los impresionistas.

En 1908 se produjo en Nueva York un hecho determinante para la suerte del arte norteamericano: la exposición *The Eight* en la galería de William Macbeth, en la calle 27. La muestra constituyó una manifestación de rebeldía contra la Academia por parte de Robert Henri y de su círculo más próximo. Como miembro del jurado de esta institución, el pintor estaba indignado por los continuos rechazos de las obras de John Sloan y se rebeló abiertamente, llegando a la conclusión de que era necesario expresar su posición con una manifestación pública. La exposición, que se inauguró el 3 de febrero de 1908, reunía obras de Henri, Sloan, Arthur B. Davies, William James, Glackens, Ernest Lawson, George Luks, Maurice Prendergast y Everett Shinn, se convirtió en uno de los hitos que marcarían el nacimiento

de la modernidad americana. Debido al realismo de Sloan y a la temática del grupo, los artistas fueron rebautizados a mediados de la década de los treinta como Ashcan School (Escuela del Cubo de Basura). El trabajo de estos artistas fue, para la historia del arte americano, una revolución más temática que estilística. Henri alentaba a Sloan y al resto de sus alumnos a no menospreciar sus emociones y a probar nuevos medios de expresión artística. Los miembros de *The Eight* fueron también responsables de otro de los eventos más influyentes de la época en relación con el arte: el Armory Show, en 1913, que introdujo las vanguardias europeas contemporáneas en Estados Unidos. La *International Exhibition of Modern Art* que se celebró en el depósito de armas del 69º regimiento de la Guardia Nacional en la Lexington Avenue de Nueva York y mostró al público estadounidense obras europeas junto a las creaciones de los maestros americanos. Este evento se convirtió en un auténtico seísmo cultural, pues provocó numerosos y agitados debates sobre la naturaleza del arte moderno. Por una cruel ironía de la historia, el Armory Show relegó a un segundo plano a los artistas que lo habían puesto en marcha, y al mismo tiempo, confirmó el triunfo de las tendencias más avanzadas de la pintura francesa.

John Sloan nos muestra en esta obra el surtidor de Madison Square, un motivo que le cautivaba de forma especial. Un año antes de realizar esta pintura ya se refería a la fuente de la famosa plaza neoyorquina en su diario como: «El surtidor de Madison Square, con hombres y mujeres que no le quitan ojo y en algunos casos sienten su hechizo sensual». En 1906, Sloan y su

esposa se habían trasladado a la calle 23 oeste, cerca del lugar representado en esta composición. El artista pasaba varias horas al día paseando por Manhattan y, con frecuencia, encontraba en su propio vecindario la inspiración. El distrito de Madison Square, cuyo nombre hace referencia al cuarto presidente de los Estados Unidos y principal autor de la constitución del país, James Madison, era en aquella época un barrio de casas bajas con un gran protagonista que se había construido en el año 1902, el Flatiron Building, o edificio Fuller, que el propio Sloan representó en la obra *Tormenta de polvo, Quinta Avenida* propiedad del Metropolitan Museum of Art. Diseñado por el gran arquitecto Daniel H. Burnham, se conocía como «la plancha

de hierro» por su planta triangular, y se construyó con la idea de impulsar la creación de un segundo centro financiero al norte de Wall Street. Después de su inauguración se descubrió un divertido y curioso fenómeno y es que la construcción canalizaba los vientos creando corrientes que se hicieron famosas porque levantaban las faldas de las damas de la época. Su revolucionaria estructura de acero se recubrió con una fachada acorde con la de los edificios vecinos que históricamente habitaban en la zona, y el resultado cautivó a los neoyorquinos. El barrio donde vivía Sloan fue también el lugar donde se construyeron las dos primeras sedes del Madison Square Garden, 1879 y 1890 respectivamente.



[SALA 39]

GEORGE GROSZ

Metrópolis, 1916-1917

Óleo sobre lienzo, 100 x 102 cm

MUSEO THYSEN-BORNEMISZA, MADRID, INV. 569 (1978.23)

«El aire de Manhattan tenía algo inexplicablemente estimulante para mí, algo que espoleaba mi trabajo hacia delante. Yo estaba lleno de luz, de color y de júbilo.» GEORGE GROSZ

NUEVA YORK CONSTITUYE UN RICO TELÓN de fondo para cualquier actividad artística. Intelectuales, pintores, músicos y cineastas buscarán el misterio y la magia de esta ciudad. Walt Whitman en *Hojas de hierba* (1855) elogió la ciudad como «el no va más del mundo occidental», Jack Kerouac hizo poesía a partir de su vida urbana, y en la actualidad los autores que residen en ella, entre otros Paul Auster, Philip Roth, Tom Wolfe o Woody Allen se dejan seducir por su vida indómita.

Cuando Grosz llegó a la ciudad, le gustó mucho más de lo que esperaba por las

películas que había visto. Pero ya la había soñado mucho antes. Walter Mehring, que conoció a Grosz en 1916, se refirió a su obra *Metrópolis* como «Reminiscencias de la entrada a Manhattan», quizás debido a que muchos de los dibujos preparatorios eran representaciones imaginarias de Nueva York. El poeta austriaco Theodor Däubler, en un temprano artículo sobre el pintor, ya se había referido a su «concepción apocalíptica de la gran ciudad» cuando describía un dibujo de 1916 titulado *Recuerdo de Nueva York*.

Para Grosz las ciudades americanas eran un sueño, no las conocía, pero se había enamorado a través de los libros. Lector incansable desde niño de las novelas de James Fenimore Cooper (indios y vaqueros aparecen a veces en sus pinturas) le encantaban los gánsteres de Chicago y se disfrazaba a veces para posar para algún amigo con sombrero y pistola. El americanismo era en su caso un medio de protesta contra el conservadurismo de Alemania. En 1914 se alista como voluntario para ir a las trincheras, una experiencia que cambiaría a toda su generación. América se convertiría en una nación enemiga y sus soldados desfilarían por Berlín tras el armisticio. Pero la admiración de Grosz hacia los Estados Unidos fue inquebrantable y eclosionó

con el cambio de nombre de pila en 1916 de *Georg* a *George Grosz*, que utilizaría a partir de entonces. La fascinación que los intelectuales europeos sintieron por todo lo americano se fundamentaba en que era percibida como un auténtico símbolo de modernidad.

En 1932 fue llamado por la Art Students League de Nueva York como profesor invitado, y un año después se había instalado definitivamente en los Estados Unidos. En 1938, al verse privado de su pasaporte alemán, adoptó la ciudadanía norteamericana. Aceptó provisionalmente un trabajo en una escuela de dibujo mientras empezaban a llegarle los encargos de las grandes revistas, que entonces vivían una edad de oro, *Harper's Bazaar*, *Vanity Fair*, *The New Yorker*, *Esquire*... En Alemania y en toda Europa, sus ilustraciones eran célebres y ganaba mucho dinero con ellas. En los Estados Unidos, con una cultura visual mucho más moderna y potente, el triunfo estaba asegurado. Volvió a Alemania a recoger a su familia, vendió su casa y su estudio y liquidó todo para comenzar una nueva vida. Supo que a los pocos días de tomar el transatlántico de regreso a América enviados de la Gestapo habían ido a buscarlo. El alivio de escapar, dejando atrás el pudridero en el que se habían convertido Alemania y Europa, despertaba sus esperanzas.

En 1936 pinta *El puerto de Nueva York*. Aunque los barcos y los edificios de oficinas del cuadro indican actividad comercial, Grosz no pone énfasis en la muchedumbre bulliciosa de la metrópolis, sino en el espectáculo y la grandeza del horizonte de la ciudad misma.

Como a tantos recién llegados, Nueva York le había hechizado: «Me daba palmaditas en la espalda, claro que solo en mi imaginación y después, al meterme en el ascensor rápido, que no paraba de la primera planta hasta la 31, me sentía flotar sobre las nubes, muy satisfecho conmigo mismo. No está mal pensaba. Espléndido país, esta Norteamérica... Todavía era relativamente joven, no tenía más que cuarenta y cuatro años, y mi sueño estaba más vivo que nunca». Pero solo era un deseo, porque en América era un desconocido. Su furor irónico fue serenándose, la pintura incisiva de los años de Weimar y Berlín habían desaparecido y en su periodo americano su estilo sufre un cambio radical. Desde la distancia observa amargamente la victoria del fascismo y del nacionalsocialismo, en los que reconoce los presagios de un nuevo apocalipsis: la Segunda Guerra Mundial, la guerra civil española, los campos de concentración y la muerte de amigos.

En 1946, después de más de una década de exilio y graves problemas económicos, escribió sus memorias. En 1958 regresó a Europa, a la entonces Alemania occidental. George Grosz murió el 6 de julio de 1959 en Berlín Oeste, debido a una caída por unas escaleras después de haber estado bebiendo durante toda la noche anterior.

Metrópolis, que a mediados de los años veinte había entrado en una colección pública alemana, fue vendida por el régimen nazi a Curt Valentin, un marchante alemán que emigró a los Estados Unidos llevando la obra con él. Fue precisamente en Nueva York donde Grosz pudo recuperar su emblemática obra.

REGINALD MARSH

Battery Park, hacia 1926

Óleo sobre lienzo, 76,2 x 101,6 cm

COLECCIÓN CARMEN THYSSEN-BORNEMISZA EN DEPÓSITO EN
EL MUSEO THYSSEN-BORNEMISZA, MADRID, INV. CTB.1978.49



Reginald Marsh documentó en su obra la vida cotidiana en las calles de Nueva York. *Battery Park* es uno de los primeros óleos de Marsh, y fue pintado tras su etapa como ilustrador para el *Daily News*.

[SALA 40]

BATTERY PARK ES UN PARQUE PÚBLICO situado en el extremo meridional de la isla de Manhattan desde el que se tiene una vista privilegiada del puerto de Nueva York. Esta zona de la ciudad se conoce como The Battery desde el siglo XVII, cuando el área formaba parte del asentamiento holandés de Nueva Ámsterdam y se encontraba protegida por una batería de artillería. Allí se levantó el famoso Castle Clinton, una fortaleza construida durante la guerra de 1812 que enfrentó a los recién formados Estados Unidos y a Gran Bretaña. Antes de que Ellis Island fuera la puerta de entrada de los inmigrantes a Estados Unidos aquí estaba el centro de recepción por el que accedieron al país más de ocho millones de personas entre 1855 y 1890. Desde este lugar parten los ferris hacia Liberty Island, donde se erige uno de los símbolos más importantes de la ciudad de Nueva York, la Estatua de la Libertad, un regalo del pueblo francés a los Estados Unidos con motivo del aniversario de su independencia. La colosal mujer de 46 metros de altura, Liberty, era una interpretación de Libertas, la diosa romana de la libertad. Fue diseñada por Frédéric-Auguste Bartholdi y el montaje y la estructura interna fueron responsabilidad de Gustave Eiffel.

Por su emplazamiento, su historia y sus vistas, Battery Park es un reclamo para los neoyorquinos y es el lugar que eligió Reginald Marsh para realizar una de sus primeras obras al óleo. El artista, de origen acomodado, siempre prefirió representar en sus pinturas, dibujos y fotografías escenas de la vida cotidiana y de entretenimiento de las clases trabajadoras. Su arte nos transporta al Nueva York de las décadas de 1920 y 1930, durante las cuales pintó en The Bowery, Coney Island, el metro o la Fourteenth Street. Los espectáculos *burlesque*, los locales de jazz, las salas de baile, las playas atestadas de gente o los hombres y mujeres paseando por las calles de Manhattan de Reginald Marsh se hicieron inmediatamente populares porque resultaban sumamente familiares a los neoyorquinos. Su estilo, detallista, ágil y claramente derivado de su etapa como ilustrador, se detenía en la repre-

sentación de múltiples pormenores cotidianos como los carteles que publicitaban los espectáculos de *freaks* en Coney Island o los rótulos comerciales de hoteles baratos y barberías. El artista tenía un gran sentido de la observación, un agudo ingenio y una enorme facilidad para transmitir las observaciones sociales y satíricas en sus composiciones de temas de la vida urbana. Los detalles en la pintura de Marsh reflejan el estilo documental que caracterizó la expresión artística de esta época.

Marsh había estudiado Bellas Artes en la Universidad de Yale, donde colaboró como ilustrador para la revista *The Yale Record*. Tras su graduación en 1920, trabajó como dibujante independiente en Nueva York y, entre 1922 y 1925, ejerció como ilustrador fijo en el periódico neoyorquino *Daily News*, donde publicaba a diario una columna con viñetas sobre teatro y otras escenas urbanas. Por aquella época, Marsh se dedicaba también a pintar telones para el teatro Greenwich Village Follies y acababa de colaborar con el decorador Robert Edmond Jones en el diseño de decorados para el grupo teatral de Provincetown. Su dedicación y su gusto por los espectáculos teatrales tendrían evidentes consecuencias en el aspecto de algunas de sus obras.

En la pintura del Museo Thyssen-Bornemisza Marsh nos muestra una vista del Battery con unos barcos de vapor al fondo. Tres jóvenes vestidas a la moda de los años veinte avanzan por un escenario soleado en el que el efecto del viento es representado con gran eficacia gracias al vapor de los barcos y a la chica que sujeta su sombrero para evitar que se lo lleve el aire. La obra está pintada del natural, algo habitual en las primeras composiciones de Marsh, y aunque poco tiempo después empezará a utilizar como base para sus obras, dibujos y fotografías que él mismo realizaba y que modificaba durante el proceso de finalización de la obra en el estudio, el resultado no era una transcripción literal, ya que Marsh consideraba la fotografía como un apunte, una especie de anotación visual más que una obra de arte terminada. Los temas de sus fotografías siguen la línea documental de

sus contemporáneos Berenice Abbott, Dorothea Lange y Walker Evans, pero el uso que Marsh hace de sus propias imágenes para pintar sus cuadros es semejante al de Ben Shahn o Ralston Crawford. El artista nunca pensó en sí mismo como fotógrafo, pero la calidad de su obra fotográfica como testimonio de un periodo

irrepetible de la historia de Nueva York lo sitúa entre los maestros imprescindibles en este arte. De hecho, tres fotografías de Reginald Marsh fueron incluidas en la exposición organizada por Edward Steichen en el Museum of Modern Art *70 Photographers Look at New York* en el año 1957.

[SALA 40]

EDWARD HOPPER

Habitación de hotel, 1931

Óleo sobre lienzo, 152,4 x 165,7 cm

MUSEO THYSSEN-BORNEMISZA, MADRID, INV. 594 (1977.110)



Jo Nivison, esposa de Edward Hopper, anotó en su diario que posó para *Habitación de hotel* en el estudio que la pareja tenía en el número 3 de Washington Square North y en el que el pintor trabajaría y viviría hasta su muerte en 1967.

EDWARD HOPPER, NACIÓ EN NYACK, en el estado de Nueva York. La pequeña localidad está situada en la orilla izquierda del río Hudson, 40 kilómetros al norte de Nueva York. Estudió en la New York School of Art con William Merrit Chase, John Sloan y Robert Henri. Realizó varios viajes a Europa, y desde muy pronto se interesó por la cultura y el arte europeos alternando estas pasiones con sus otros temas preferidos como la navegación, el béisbol, el ciclismo, la fotografía, el darwinismo, la inmigración irlandesa...

Hopper se instala en Nueva York en 1908, pero será desde 1910 cuando resida de forma permanente en la ciudad. Allí tendrá su primer estudio en la calle 59 este, próximo al de su maestro Robert Henri, que estaba cerca del puente de Queensboro, lugar emblemático de Nueva York y que el artista representó en su obra de 1913. Scott Fitzgerald se refería a este sitio como «la primera promesa de todo el misterio y la belleza del mundo» y Woody Allen lo encumbraría en su célebre *Manhattan* (1979). Pero a Hopper no le interesaban las postales, nunca pintó el puente de Brooklyn, ni los rascacielos, ni siquiera un taxi amarillo. Prefirió los vagones de mercancías, el *loop* del puente de Manhattan, o los restaurantes anónimos de la Avenida Greenwich.

En el Armory Show de 1913 vendió por 250 dólares su primera obra, *Navegando*, a un fabricante de textiles de Manhattan. Ese mismo año se instala en su segundo estudio, en su casa de Washington Square, en el costado norte de la plaza, una zona de estilo griego edificada en los años treinta del siglo XIX. El edificio en el que se establece se había reformado

en 1884 para albergar estudios de artistas y allí el pintor tendrá como vecinos a Edmund Wilson, John Dos Passos o E. E. Cummings.

Desde un lugar seguro, en este estudio, a mitad de camino entre refugio y atalaya, atraparía la vida de la concurrida metrópolis. Asomado a su azotea avistaba la Quinta Avenida, (la calle donde expondrá por primera vez sus obras en una muestra) y en el interior de esta vivienda-taller del Village realizaría la mayoría de sus telas, incluida la que nos ocupa. Josephine posó en este apartamento para su esposo, en un lugar frío y alejado de la chimenea que proporciona la iluminación. Al contemplar la escena podemos imaginar que estamos frente a un fragmento de *Manhattan Transfer* que se ha convertido en pintura. La mujer del pintor podría interpretar a la solitaria y pensativa Ellen que nos describe John Dos Passos en el segundo capítulo de su obra, mientras que la habitación en la que se encuentra se convertiría ante nuestros ojos en una de las *suites* del Brevoort, el hotel que frecuentaba la bohemia neoyorquina y que fue derribado en 1954.

Edward Hopper solo abandonaba su casa durante sus estancias veraniegas en Nueva Inglaterra. En Cape Cod se construyó una casa y la convirtió en el refugio que le serviría para alternar la vida en Manhattan con el mar.

Hopper era alto, delgado, un *flâneur* que tomaba su sombrero, musitaba una excusa y se perdía en cualquier dirección por las calles de Nueva York. Se fijaba en todas las ventanas para retener el instante, explorando la soledad de la vida americana que volcaba en una imagen con

sentido narrativo. Sus grandes aficiones eran el teatro y el cine, y durante los periodos de inactividad se refugiaba en su adicción a las películas de cine negro de los años treinta y cuarenta. «Cuando ya no podía pintar me iba al cine durante una semana o más», decía el pintor. Sin duda, Edward Hopper es uno de los artistas que más han influido en el cine moderno; podemos encontrar obvias referencias a su obra en las películas de Alfred Hitchcock, Abraham Polonsky o Terrence Malick, de la misma manera que sus propios cuadros son encuadres perfectos, auténticas composiciones cinematográficas que evidencian su pasión por el séptimo arte.

En Manhattan se puede disfrutar del legado Hopper en el Whitney Museum of American Art de Nueva York, donado por sus herederos en 1970, que incluye 3.150 pinturas, dibujos, estudios y grabados, así como los diarios del artista. Al mismo tiempo, la propia ciudad de Nueva York nos recuerda constantemente la pintura de este artista y su huella está presente en toda la urbe: en el parque elevado que recorre la High Line, en las vías antiguas de los viejos trenes...

Aunque estuvo tres veces en París y fue un viajero incansable, para Edward Hopper Nueva York fue siempre su hogar, su mundo, la ciudad que más conocía y más amaba.



MAX WEBER

Estación terminal
«Grand Central», 1915

Óleo sobre lienzo, 152,5 x 101,6 cm
MUSEO THYSSEN-BORNEMISZA, MADRID, INV. 782 (1973-57)

Entre 1913 y 1915 Max Weber realizó varios lienzos en los que, utilizando influencias cubistas y futuristas, transmitía la acelerada vida de Nueva York. Entre ellos se encuentra esta representación de la estación más emblemática de Nueva York, Grand Central.

DE ORIGEN RUSO, AUNQUE NACIONALIZADO estadounidense, Weber realizó una gran labor de síntesis de las innovaciones europeas de comienzos del siglo XX. El artista, que había emigrado a Nueva York junto a sus padres cuando tenía diez años de edad, completó la formación que había recibido en los Estados Unidos gracias a una fructífera estancia en París, logrando un peculiar y personal estilo

[SALA 41]

artístico con el que transmite pictóricamente el dinamismo de la gran ciudad.

La estación de Grand Central representaba la actividad frenética de una ciudad en crecimiento. Había sido construida para sustituir y modernizar la antigua estación tras el terrible accidente que sufrieron dos trenes que colisionaron dentro del túnel de Park Avenue causando la muerte de sesenta personas. El trágico suceso motivó que las autoridades neoyorquinas prohibiesen definitivamente la circulación de los trenes a vapor dentro de la ciudad y crearan un sistema ferroviario eléctrico, aunque para ello hubo que reconstruir completamente la estación, así como todo el trazado. La nueva construcción abrió sus puertas en la medianoche del 1 de febrero de 1913 y fue considerada por los periódicos como «una gloria para la metrópolis» además de servir como impulso económico para la zona de Midtown Manhattan, donde se inauguraron nuevas tiendas, restaurantes, oficinas y hoteles. El concurso para el nuevo edificio lo ganaron Reed & Stem, quienes diseñaron todos los aspectos funcionales para los adinerados miembros de la familia Vanderbilt, dueños de la estación, mientras que los encargados del diseño del edificio Beaux Arts que se contempla desde la calle fueron

los arquitectos del estudio Warren & Wetmore. El resultado fue un gran logro arquitectónico con dos pisos, ambos subterráneos, con 41 vías en el nivel superior y 26 en el nivel inferior, 44 andenes, suelos de mármol, suntuosas lámparas de araña y una cúpula central que decoró el pintor francés Paul César Helleu con una representación de las constelaciones sobre un cielo nocturno.

Los Vanderbilt, que se habían enriquecido gracias a los negocios navieros y ferroviarios, no escatimaron en gastos: el enorme vestíbulo central (de 38 metros de altura) se recubrió con mármol de Tennessee, se sostuvo sobre 1.500 columnas y fue reforzado con acero, por lo que causó sensación entre la población neoyorquina. La grandiosa construcción, que alberga además tiendas y negocios de restauración tan célebres como el Oyster Bar (inaugurado también en 1913 y cuyos famosos techos abovedados son obra del arquitecto valenciano Rafael Guastavino) se convirtió inmediatamente en fuente de inspiración para fotógrafos, escritores, pintores y directores de cine. Hemos disfrutado de este famoso escenario en *Los intocables de Elliot Ness* de Brian De Palma o en la trepidante *Con la muerte en los talones* de Alfred Hitchcock. En la sala de espera de la estación es donde el protagonista de *El guardián entre el centeno*, Holden Caulfield, decide pasar la noche en su escapada por Nueva York, y es también el lugar que el célebre coreógrafo Merce Cunningham utilizó como telón de fondo de una de sus creaciones.

Nuestra obra tiene como protagonista la fachada del edificio que dominaba el centro de Manhattan antes de la llegada de los rascacielos. Realizada en piedra caliza, tiene tres grandes arcos separados por columnas corintias pareadas que

soportan el entablamento, los frontones levemente curvilíneos que rematan los extremos del diseño y el reloj con la escultura de Mercurio que corona la estructura. Max Weber quiso reflejar plásticamente la sensación de dinamismo y velocidad de la hora punta a través de una interpretación pictórica de la fachada que evidencia el impacto que había producido en su arte la contemplación del *Desnudo bajando una escalera n.º 2* de Marcel Duchamp en el Armory Show de 1913. La reducción formal cubista de una figura humana que adquiere dinamismo al ser captada en las sucesivas posturas que adopta al bajar una escalera fue considerada la obra más escandalosa de aquella exposición y causó una profunda impresión en Max Weber. *Grand Central* también acusa similitudes temáticas con la obra de Severini *Metro Norte-Sur*, de 1912, que representa una bulliciosa estación de metro parisiense.

Weber fue uno de los más de trescientos artistas presentes en el Armory Show, además de un maestro comprometido con la vanguardia y los círculos artísticos tan audaces e innovadores como el del fotógrafo y galerista Alfred Stieglitz, quien había creado, en torno a su galería 291, un lugar de encuentro para artistas e intelectuales, un punto de intercambio dedicado a la creatividad y la elaboración teórica. Con la colaboración de Max Weber al principio, y de Edward Steichen y Marius de Zayas más tarde, Stieglitz organizó las primeras exposiciones en Norteamérica de Matisse, Cézanne, Picasso, Braque, Rousseau o Severini. Al igual que Weber en su pintura, Stieglitz supo plasmar en sus fotografías la vitalidad y la energía del Nueva York de comienzos del siglo XX y convertirlo en la imagen misma de la modernidad.

ALBERT GLEIZES

En el puerto, 1917

Óleo y arena sobre cartón, 153 x 120 cm

MUSEO THYSSEN-BORNEMISZA, MADRID, INV. 555 (1975-40)



En la obra *En el puerto*, Albert Gleizes realiza un homenaje cubista a la metrópolis moderna a través de una mezcla y superposición de imágenes del puerto de Barcelona y de la ciudad de Nueva York.

[SALA 41]

LA FECHA DE 1915 ES SIGNIFICATIVA en la biografía de Albert Gleizes. Llamado a filas y licenciado poco después, se casa con Juliette Roche, hija de Jules Roche (político francés y padrino de Jean Cocteau). Pacifistas convencidos, el matrimonio consigue marcharse a Nueva York por tres meses, aunque su estancia duraría finalmente tres años, interrumpidos por grandes viajes a España y las Bermudas.

Los Gleizes desembarcaron en Nueva York arropados por Francis Picabia y Marcel Duchamp; este último ya se había adaptado a la perfección al ritmo frenético de la ciudad y les introdujo en el círculo de coleccionistas que incluía a Louis y Walter Arensberg. Se alojaron en un apartamento en el mismo edificio que Louise Carese, quien contaba la divertida anécdota de cómo un amanecer, después de una larga velada, Marcel Duchamp se comió una pata de cordero que ella guardaba en su refrigerador y que pertenecía a Gleizes, quien, al no tener nevera en su apartamento, usaba la de la artista. Después de comerla, el hueso se convirtió en un *ready-made* sobre el cual Marcel estampó su agradecimiento: lo dejó en la puerta de los Gleizes con dos billetes. A todo el grupo de amigos les pareció una ocurrencia muy graciosa excepto al matrimonio; ellos no terminaban de entender los excesos y las excentricidades de Duchamp, algo que se percibe en los tendenciosos comentarios que Gleizes hace sobre el autor de *Desnudo bajando una escalera* en aquellos años.

Como relata Bernard Marcadé, Albert Gleizes mantenía en Nueva York una relación algo condescendiente y paternalista con Duchamp quien, en una ocasión, para poner fin a las reprimendas y los comentarios repetitivos del pintor, le replicó: «Mi querido Gleizes, si no bebiera tanto alcohol, hace tiempo que me habría suicidado». Pese a todas sus diferencias, en 1917 Duchamp invitó a la celebración de su 30 cumpleaños al matrimonio, junto con Picabia, Leo Stein y Roche, un evento reflejado por la pintora Florine Stettheimer en la obra *La fiesta de Duchamp*.

En aquella época, en el Village neoyorquino se daban cita las nuevas ideas. John

Reed, rinde homenaje al famoso barrio en el poema de 1913 «Un día de Bohemia». Son los incendiarios días en los que Duchamp, Gertrude S. Drick, y una alegre banda de espíritu subversivo, que provocaría el nacimiento del movimiento dadá en los Estados Unidos, subirían al arco de Washington Square y declararían la «República Independiente del Village». Albert Gleizes, de temperamento algo más tranquilo, abandonaría este ambiente y se trasladaría a un lugar más sosegado: la localidad de Pelham, a 30 kilómetros de Nueva York.

En estos años, realizó una serie de vistas neoyorquinas, especialmente de la zona portuaria de la ciudad. *En el puerto* no solo supone un manifiesto a favor del cubismo, sino que, además, es un homenaje a dos ciudades. La existencia de numerosos trabajos preparatorios, como las cuatro composiciones verticales realizadas en Nueva York entre 1916 y 1918, nos hace pensar que el pintor puso gran empeño en su ejecución.

Entre las referencias neoyorquinas de esta obra, podemos distinguir los característicos cables tirantes del puente de Brooklyn, icono de la ciudad y uno de los puentes más hermosos del mundo. El ingeniero prusiano John Augustus Roebling fue su creador, aunque poco después de diseñarlo y tras recibir un golpe en un muelle de Fulton Landing en 1869, murió antes de que comenzaran las obras. Su hijo Washington le sustituyó, pero quedó paralizado tras sufrir una embolia gaseosa mientras ayudaba en las excavaciones de la cuenca del río y permaneció postrado en cama durante gran parte del proyecto, siendo su mujer Emily Warren Roebling la encargada de controlar las obras. Cuando el puente se abrió al público, en 1883, ella fue la primera persona en cruzarlo. Desafortunadamente, la ceremonia de inauguración se vio empañada por la tragedia. Varios miles de personas, entre ellas el presidente Chester A. Arthur, se aglomeraban sobre el puente. Un grito que afirmaba que el puente estaba derrumbándose provocó una estampida a causa de la cual murieron doce personas.

Aunque su construcción se vio ensombrecida por el desastre, el puente se convirtió en inagotable fuente de inspiración para poetas, escritores y pintores como Albert Gleizes. Pero, sobre todo, ha sido una de las construcciones más filmadas en la historia del celuloide, desde los días del cine mudo, en películas como *Relámpago* de Ted Wilde, hasta la impresionante *Gangs of New York* de Martin Scorsese.

La proa del barco representada en la obra nos recuerda los numerosos barcos que llegaban al puerto de Nueva York de todas partes del mundo. A esta ciudad debía haber arribado el Titanic, final del trayecto en su ruta desde Southampton en 1912. En este famoso transatlántico perdería la vida el padre de Peggy Guggenheim, uno de los hermanos de Solomon Guggenheim, quien compró este cuadro en el año 1930.

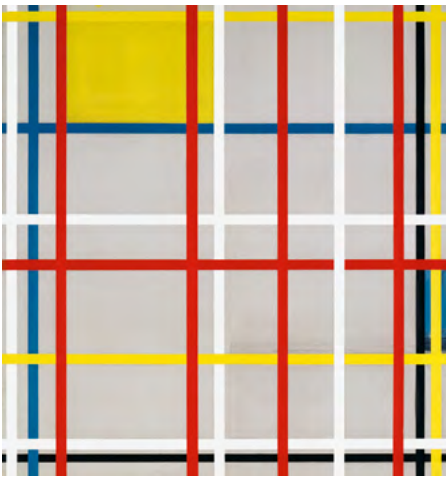
[SALA 43]

PIET MONDRIAN

New York City, 3 (inacabado), 1941

Óleo, lápiz, carboncillo y cinta adhesiva
sobre lienzo, 117 x 110 cm

MUSEO THYSSEN-BORNEMISZA, MADRID, INV. 679 (1983.17)



Piet Mondrian murió en Nueva York en 1942. El suyo fue un exilio tardío, y si no hubiera sido por la guerra, probablemente nunca habría cruzado el charco. Tenía casi setenta años y, contra todo pronóstico pese a su edad, Manhattan cambió su forma de pintar.

LA GUERRA HABÍA LLEVADO A PIET Mondrian a Londres en 1938 y dos años después, asustado tras los bombardeos de la capital británica y la entrada de los alemanes en París, decidió aceptar la invitación de su discípulo Harry Holtzman y le escribió: «Estoy preparado para ir». El 23 de septiembre de 1940 embarcó en el Samaria de la Cunard Line en el puerto de Liverpool y el 3 de octubre llegó a Nueva York, donde pasaría los últimos años de su vida. El éxodo de artistas europeos fue generalizado y también fue común a todos ellos la transformación de su arte debido al cambio de ambiente físico e intelectual.

Recién llegado, en 1941 escribió la justificación de su pintura: «La metrópolis se revela como una determinación del espacio, imperfecta pero concreta. Ella es la expresión de la vida moderna. Ella produce el arte abstracto: la definición del esplendor del movimiento dinámico. [...] Una obra de arte solo es "arte" en la medida en que define la vida en su aspecto inmutable: como pura vitalidad».

La gigantesca cuadrícula, que se extendía a lo largo de los casi 20 kilómetros de longitud de la isla, como un laberinto racional de calles y avenidas, se transforma en su pintura en una retícula de líneas, rectángulos y colores primarios en la serie *Studio-Wall Compositions*, las pinturas que se encontraron a su muerte en su último estudio, situado en la calle 59. Toda su obra de estos años parece un homenaje al trazado ortogonal de Manhattan.

La estructura de la isla se remonta al Commissioner's Plan de 1811 cuya disposición presenta una desviación sobre los puntos cardinales de 28,9 grados (circunstancia que origina uno de los espectáculos más hermosos de la ciudad cuando, dos veces al año, el sol se alinea con el trazado de las calles originando lo que se conoce como el *Manhattanhenge*). La trama de calles y avenidas de Nueva York, la dimensión de sus manzanas o la altura de sus edificios, responde a una serie de criterios urbanísticos y edificatorios que acabaron conformando la idiosincrasia de la ciudad.

Esta trama uniforme quedaba organizada a partir de avenidas, que discurrirían de norte a sur, y de calles trazadas de este a oeste. Con estos ejes viarios, se definió el tamaño de las manzanas. El resultado del ajuste de la malla a la forma de la isla proporcionaba 12 avenidas y 155 calles.

Nueva York asistió también a una evolución espectacular en la tercera dimensión. La construcción cada vez de mayor altura, apoyada en los descubrimientos tecnológicos, inició una carrera libre y aparentemente sin límite hacia el cielo hasta el punto en que se hizo necesario fijar una ordenanza para regularlos en el año 1916. Los rascacielos cambiaron definitivamente el aspecto de la ciudad.

Pero no solo el urbanismo, la arquitectura y las luces brillantes de Manhattan sedujeron a Mondrian. Era también un entusiasta de la música y del baile. El artista tenía una gran colección de discos de jazz, asistía a los *Ballets Negres* de

Josephine Baker y le apasionaban los Ballets Rusos de Serguéi Diághilev. Admirador de las películas de Fred Astaire y Ginger Rogers, la viuda de su amigo Theovan Doesburg, cita: «es bien sabido que Mondrian era un devoto del baile social, había dejado atrás el vals para tomar clases de foxtrot y tango, fuera cual fuera la música que se tocara, el ejecutaba sus pasos de baile de una manera muy personal y estilizada».

La metrópolis trepidante y el ritmo frenético aparece en su pintura dedicada al Boogie-Woogie, un estilo de blues rápido y bailable interpretado al piano, que nació en el sur de los Estados Unidos y llegó en 1938 a Nueva York, causando furor, en un famoso concierto organizado por John Hammond en el Carnegie Hall. Mondrian solía asistir al Cafe Society Downtown, en el Village, donde actuaban los mejores músicos. No era la primera vez que el nombre de un baile aparecía en una

de sus obras, ya lo habían hecho en *Foxtrot* (1929-1930). Fue el primer artista que abordó el tema de la influencia de la música negra y las bandas de jazz en el arte. Quizás el baile estimuló ese ritmo frenético en el uso de cintas adhesivas junto a colores primarios sobre el lienzo blanco. Su aspecto brillante resaltaría el contraste con otras texturas. Y las cintas, al pegarlas y despegarlas, danzarían produciendo sonidos en un movimiento sincronizado con el cuerpo.

En 1942 Arnold Newman le fotografió en su estudio del número 353 de la calle 56 este. Una sala sin amueblar, un caballete y una mesa de dibujo. Mondrian había encalado de blanco las paredes y solo había colgado pedazos cuadrados de papel de color rojo, amarillo y azul. Orgulloso muestra su trabajo en Nueva York, una ciudad cuajada de estímulos para un pintor cuyo arte eclosionaría, una vez más, en esta tierra prometida.



MARK ROTHKO

Sin título (Verde sobre morado),
1961

Técnica mixta sobre lienzo, 258 x 229 cm
MUSEO THYSSEN-BORNEMISZA, MADRID, INV. 729 (1982.50)

Nueva York fue el lugar de nacimiento de un movimiento artístico que cambiaría el curso de la historia del arte moderno: el expresionismo abstracto americano. Mark Rothko fue uno de sus principales representantes y el primer artista de la Escuela de Nueva York al que el MoMA dedicó una exposición en solitario.

[SALA 46]

DURANTE LAS DÉCADAS DE 1940 Y 1950 se produjo un desplazamiento de la capitalidad mundial de la vanguardia. París, que había sido el centro de las transformaciones más radicales e innovadoras de la modernidad artística durante mucho tiempo, se vio eclipsada por el Nueva York de los expresionistas abstractos. Este sorprendente cambio se produjo gracias a la innovadora actividad artística de una generación única, maestros de diferentes nacionalidades que coincidieron en la gran ciudad y que rompieron con las convenciones establecidas para inaugurar una nueva y decisiva etapa en el arte del siglo XX. Mark Rothko, Jackson Pollock, Willem de Kooning, Clyfford Still, Barnett Newman, Arshile Gorky, Hans Hofmann o Robert Motherwell fueron artistas que expresaron la voluntad de romper con el pasado con una fórmula artística que hundía sus raíces en el arte europeo de vanguardia. Todos ellos vivieron una época decisiva y recogieron el legado de los artistas e intelectuales que habían llegado desde Europa huyendo del nazismo. Con

estilos diferentes, aunque se puedan establecer similitudes entre algunos de ellos, los miembros de la que se conoció como Escuela de Nueva York celebraron en sus obras la individualidad y la libertad del artista.

Manhattan se convirtió en el epicentro de la vanguardia; eran habituales las reuniones, hasta altas horas de la madrugada, en el Cedar Bar de la University Place, en Greenwich Village. Allí y en el Artist's Club fundado en 1949, los apasionados maestros del expresionismo abstracto bebían, hablaban sobre arte, organizaban exposiciones y también se peleaban dejándose llevar por esa misma impulsividad que caracterizaba su arte. Rothko fue protagonista de esa Nueva York de posguerra, aunque él tenía un temperamento algo diferente y no se sentía demasiado cómodo en lugares como el Cedar Bar. En el ámbito artístico, su pintura se alejaba también de la carga gestual y espontánea de algunos de sus compañeros. Rothko entendía sus obras como dramas, como la representación de una tragedia sin tiempo. Sus cuadros, de una gran intensidad espiritual, consiguen envolver al espectador con una gran fuerza emotiva, son una invitación a la contemplación y la meditación. Robert Rosenblum calificó su pintura como la «abstracción de lo sublime». El artista consideraba que el color puro era el mejor modo para expresar las emociones ya que actuaba directamente sobre el alma produciendo emociones profundas en el espectador. Para potenciar la intensidad de este encuentro, era determinante la manera en que se exponía al público la obra artística, ya que una correcta puesta en escena podía potenciar esta experiencia. Dentro del expresionismo abstracto su pintura se vincula a lo que el crítico Clement Greenberg describió como *color field painting* o pintura de campos de color, muy diferente a la gestualidad y el dinamismo de la *action painting* de Pollock o De Kooning.

La obra del Museo Thyssen-Bornemisza se pintó en el año 1961, el mismo en el

que el MoMA neoyorquino dedica una exposición individual a Rothko. La apertura del Museum of Modern Art de Nueva York en 1929 fue uno de los acontecimientos determinantes, junto al Armory Show de 1913 y la galería 291 de Stieglitz, para la creación de un terreno apropiado para el desarrollo de la vanguardia estadounidense. A finales de la década de los veinte, hubo una toma de conciencia acerca de la necesidad de establecer una institución dedicada en exclusiva al arte moderno y que rompiera con las políticas conservadoras de los museos tradicionales. Fue entonces cuando Lillie P. Bliss, Cornelius Sullivan, John Rockefeller Jr., A. Conger Goodyear, Paul Sachs, Frank Crowninshield y Josephine Boardman Crane decidieron unirse para fundar el MoMA que dio sus primeros pasos bajo la brillante dirección de Alfred H. Barr Jr. El objetivo que les movía era el de ayudar al público a entender el arte moderno y dotar a Nueva York de un gran museo para el arte contemporáneo. La respuesta de los neoyorquinos fue tan entusiasta que el museo tuvo que trasladarse hasta en tres ocasiones durante los diez siguientes años para buscar un emplazamiento con el tamaño apropiado para desarrollar su programa, hasta que finalmente se instaló en el edificio que todavía hoy ocupa en Midtown Manhattan.

Tan importante como la creación del MoMA para el avance de la modernidad en la ciudad, y especialmente determinante para la proyección del expresionismo abstracto americano, fue la actividad desarrollada por Peggy Guggenheim y Betty Parsons en sus respectivas galerías. En Art of This Century, la galería diseñada por Frederick Kiesler para la sobrina de Solomon Guggenheim en el número 30 de la calle 57 oeste, se podían encontrar obras de maestros como Rothko, Hofmann o Pollock. La también artista Betty Parsons, representó del mismo modo en su galería, abierta en 1946, su compromiso con el arte emergente, protegiendo a sus artistas con entusiasmo.

[SALA 48]

RICHARD ESTES

Nedick's, 1970

Óleo sobre lienzo, 121,9 x 167,6 cm
COLECCIÓN CARMEN THYSSEN-BORNEMISZA EN DEPÓSITO EN
EL MUSEO THYSSEN-BORNEMISZA, MADRID, INV. CTB.1993.10

People's Flowers, 1971

Óleo sobre lienzo, 162,6 x 92,7 cm
COLECCIÓN CARMEN THYSSEN-BORNEMISZA EN DEPÓSITO EN
EL MUSEO THYSSEN-BORNEMISZA, MADRID, INV. CTB.1975.24

Cabinas telefónicas, 1967

Acrílico sobre masonite, 122 x 175,3 cm
MUSEO THYSSEN-BORNEMISZA, MADRID, INV. 539 (1977-93)



La geometría de las calles y de los edificios con fachadas de ladrillo, los reflejos en los escaparates de las tiendas, los *diners* o las cabinas telefónicas de Manhattan llegan a nuestro recorrido a través de las obras de Richard Estes. El maestro del fotorrealismo convierte las calles de Nueva York en su tema favorito y, como si de un vedutista moderno se tratara, nos invita a pasear por una ciudad en la que el tiempo parece haberse detenido.

RICHARD ESTES ES FAMOSO POR SUS paisajes urbanos del Downtown y del Upper West Side de Manhattan, en los que pone de manifiesto su profundo conocimiento de la ciudad. Al artista le fascinan los grandes ventanales de las cafeterías neoyorquinas y los reflejos que en ellos descubre, juega visualmente con la representación del interior y del exterior de los locales y otorga un gran protagonismo a los rótulos de los establecimientos en los que se asocian y mezclan en vivos colores los nombres de los productos y las marcas comerciales.

En *Nedick's*, de 1970, elige como protagonista del cuadro la fachada de uno de los locales de una cadena de comida rápida fundada en la ciudad de Nueva York. Con sucursales en diferentes ciudades de los Estados Unidos, sus establecimientos se hicieron muy populares entre los neoyorquinos por sus refrescos de naranja y sus perritos calientes. El nombre de estos restaurantes estaba formado por la unión de los apellidos de sus fundadores, Robert Neely y Orville Dickinson, quienes abrieron el primer *Nedick's* en los bajos del Hotel Bartholdi, situado en la confluencia de la

calle 23 con Broadway. Sus lemas «Good food is never expensive at Nedick's» y «Always a pleasure» (La buena comida nunca es cara en Nedick's y Siempre un placer) eran conocidos por todos los neoyorquinos, y sus característicos rótulos publicitarios blancos con letras en color naranja estaban presentes en las principales calles de la ciudad. En muy poco tiempo el restaurante *Nedick's* se convirtió en toda una institución para los habitantes de Manhattan que lo consideraban tan famoso como el *Nathan's* de Coney Island. Según el *Daily News*, el establecimiento alcanzó la fama con historias como la de un joven Gregory Peck que subsistió con el típico desayuno de nueve centavos del local durante la época en la que intentaba abrirse camino en la profesión. Los restaurantes *Nedick's* patrocinaron a los Knicks de Nueva York y en la ciudad fue también muy conocido el eslogan que entonaba el locutor deportivo Marty Glickman cada vez que el equipo anotaba un tanto: «Good... like Nedick's!», una frase que se convirtió en un dicho popular entre los neoyorquinos. Por supuesto, cuando se habla de *Nedick's*, hay que hacer referencia a la

película *Taxi Driver* de Martin Scorsese, puesto que el rótulo luminoso del restaurante puede verse en varias localizaciones de esta historia rodada en Manhattan.

En la misma sala del Museo Thyssen-Bornemisza, otras dos obras de Richard Estes nos transportan hasta las calles de Manhattan. *People's Flowers*, de 1971, nos lleva a la confluencia de la Sexta Avenida con la calle 27, hasta una floristería que ya no existe. Al contemplar el Nueva York de Estes nos convertimos en testigos de los descubrimientos visuales del artista en la ciudad, y también presenciamos la evolución, los detalles y los cambios en el paisaje urbano. En *Cabinas telefónicas*, de 1967, los puntos de partida de la composición fueron varias fotografías que el artista tomó de unas cabinas telefónicas alineadas, situadas en la confluencia de Broadway, la Sexta Avenida y la calle 34. Por efecto de la reflexión de la luz el cuadro se convierte en un juego de espejos, refracciones y reflejos con los que el artista nos reta a que capturemos las infinitas posibilidades de la contemplación. Indagando precisamente en la escena y en los reflejos descubrimos detalles muy neoyorquinos como el amarillo de los célebres taxis que transitan por todo Manhattan, el característico «Don't walk» de un semáforo y un fragmento del letrero de los

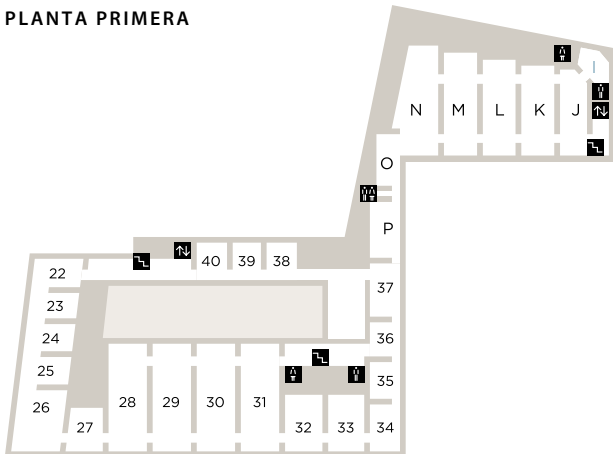
grandes almacenes Macy's, otro lugar emblemático de esta ciudad. Fundados por Rowland Hussey Macy con un primer establecimiento que abrió el 28 de octubre de 1858, el emblema de la marca original era un gallo, pero Macy lo sustituyó por la famosa estrella, inspirándose en un tatuaje que se había hecho en el brazo durante sus días de ballenero. El éxito de estos grandes almacenes se basó en una serie de medidas innovadoras en ventas y publicidad que transformaron el sector y atrajeron a numerosos clientes. Entre las novedades que se introdujeron se encontraban el sistema de precio único, que eliminaba la práctica del regateo, o el anuncio en prensa del precio exacto de los artículos. La tienda de Macy fue la primera en poseer una licencia para la venta de licores en la ciudad de Nueva York y también pionera en presentar a los niños a un empleado caracterizado como Santa Claus durante la temporada navideña.

Como Jimmy Herf, el personaje de *Manhattan Transfer* de Dos Passos, Richard Estes recorre Nueva York y nos permite redescubrirlo a través de sus obras. Mirar sus cuadros hace que, como dice Sandro Parmiggiani, «resurjan en nuestro interior los pasajes de tantas páginas escritas sobre esa ciudad».

PLANTA SEGUNDA



PLANTA PRIMERA



PLANTA BAJA



- 1 Primitivos italianos
- 2 Pintura gótica
- 3 Primitivos neerlandeses
- 4 El Quattrocento [arte italiano]
- 5 El retrato [primer Renacimiento]
- 6 Galería Villahermosa
- 7 Pintura italiana [siglo XVI]
- 8 9 Pintura alemana [siglo XVII]
- 10 Pintura neerlandesa [siglo XVI]
- 11 Tiziano, Tintoretto, Bassano, El Greco
- 12 Caravaggio y el primer Barroco
- 13 14 15 Pintura italiana, francesa y española [siglo XVII]
- 16 17 18 Pintura italiana [siglo XVIII]
- 19 Pintura flamenca [siglo XVII]
- 20 Pintura neerlandesa [siglo XVII: corrientes italianizantes]
- 21 Pintura holandesa [siglo XVII: retratos]
- A Pintura italiana [siglo XVII]
- B Pintura flamenca y holandesa [siglo XVII]
- C Galería de vistas y paisajes
- D Pintura del siglo XVIII
- E-F Pintura norteamericana siglo XIX
- G Naturalismo y mundo rural
- H Primer impresionismo
- 22 23 24 25 26 Pintura holandesa [siglo XVII: escenas de la vida cotidiana, interiores y paisajes]
- 27 Naturalezas muertas [siglo XVII]
- 28 Del Rococó al Neoclasicismo [pintura del siglo XVIII]
- 29 30 Pintura norteamericana [siglo XIX]
- 31 Pintura europea [siglo XIX del Romanticismo al Realismo]
- 32 Pintura Impresionista
- 33 Pintura Postimpresionista
- 34 Pintura Fauvé
- 35 36 37 Pintura Expresionista [siglo XX]
- 38 Pintura Expresionista [El jinete azul]
- 39 Pintura Expresionista
- 40 Pintura Expresionista [La nueva objetividad]
- J Impresionismo norteamericano
- K Impresionismo tardío
- L Gauguin y el Postimpresionismo [I]
- M Postimpresionismo [II]
- N Expresionismo alemán
- O Fauvismo
- P Cubismo y Orfismo
- 41 42 43 44 Las vanguardias experimentales
- 45 La síntesis de la modernidad [Europa]
- 46 La síntesis de la modernidad [EE. UU]
- 47 48 Surrealismo tardío. Tradición figurativa y Pop art

Algunas obras podrían no estar en su ubicación habitual por préstamo, restauración o exposición temporal