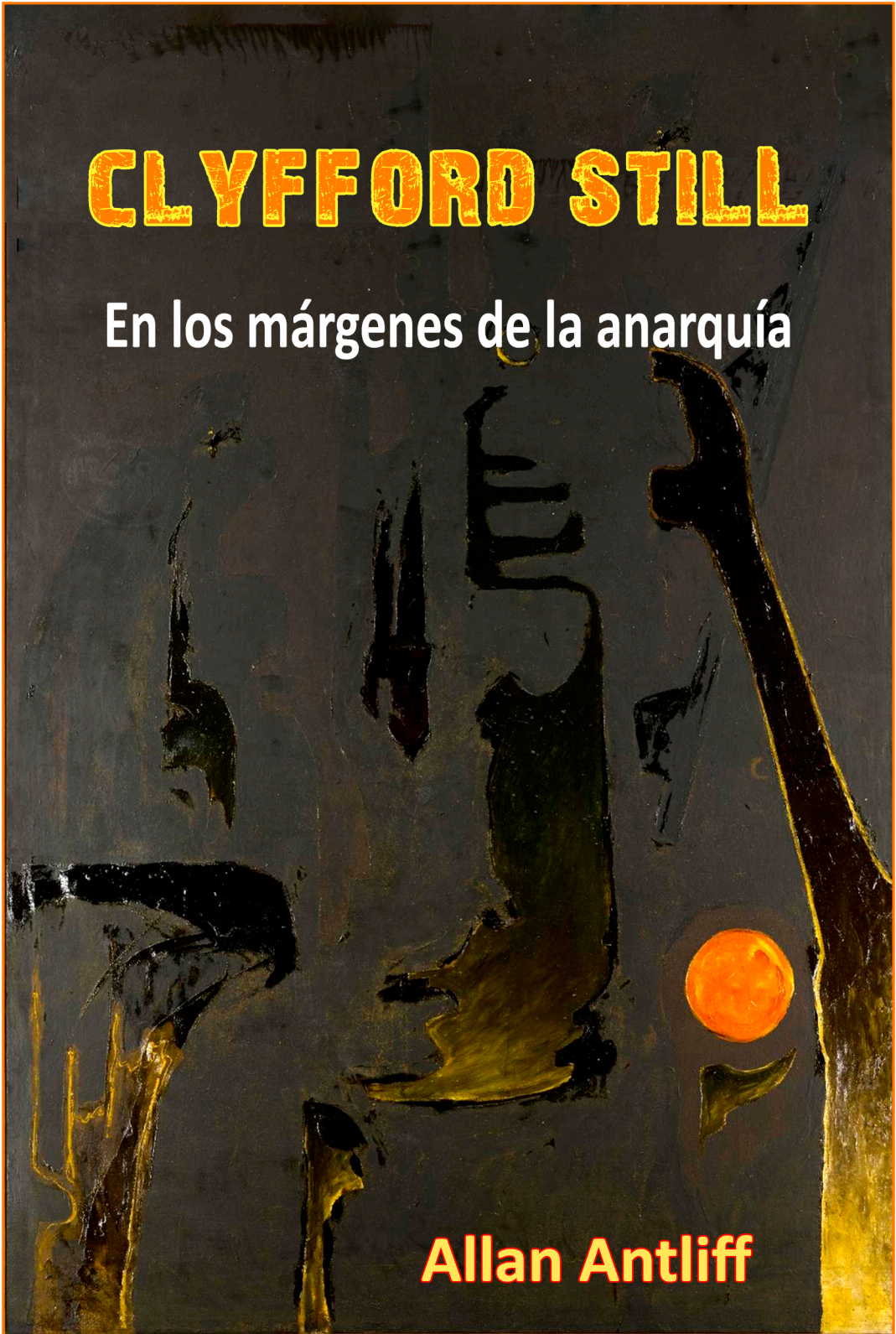


CLYFFORD STILL

En los márgenes de la anarquía



Allan Antliff

Clyfford Still fue un importante exponente del llamado expresionismo abstracto norteamericano, aunque poco recordado por sus prácticas y actitudes anarquistas.

En este estudio, Still se destaca por su radicalismo, incluso entre otros anarquistas de la época, huyendo y luchando contra las instituciones del arte y sus centinelas.

Allan Antliff

CLYFFORD STILL

En los márgenes de la anarquía

Palabras clave: Clyfford Still, expresionismo abstracto, anarquismo individualista.

Publicación el 02 de marzo de 2022

Edición digital: C. Carretero

Difunde: Confederación Sindical Solidaridad Obrera

http://www.solidaridadobrera.org/ateneo_nacho/biblioteca.html

ÍNDICE DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN

LA ENFERMEDAD AMERICANA

UNA SOLA PINCELADA

DEMASIADO COMERCIAL

CONSTRUCTOR DESTRUCTIVO/DESTRUCTOR CREATIVO

GUERRA DE GUERRILLAS

CONCLUSIÓN

ACERCA DEL AUTOR

INTRODUCCIÓN

Entre los artistas que fundaron el movimiento expresionista abstracto estadounidense, Clyfford Still (1904–1980) ha sido generalmente reconocido por su acentuado individualismo y hostilidad hacia el poder estatal, sin embargo, estos aspectos aún no han sido considerados críticamente en relación con las corrientes anarquistas durante y después de la Segunda Guerra Mundial. David Anfam, la mayor autoridad en Still, ofrece una base para mapear tales interrelaciones, basándose en un análisis cuidadoso de cómo la “huella nietzscheana del anarquismo individualista” del artista dio forma tanto a su propia concepción como a un romanticismo estético, pero no va más allá¹. En general, el tratamiento académico de Still del arte y la política priorizó la Guerra Fría sobre el

1 David Anfam, “El arte de Clyfford Still: entre los vivos y los muertos” en James T. Demetrian (ed.). *Clyfford Still: Pinturas, 1944–1960*. New Haven, CT, Prensa de la Universidad de Yale, 2001, págs. 16–42; PAG. 36.

anarquismo como tema principal. Susan Landauer, por ejemplo, publicó, durante la década de 1990, una caracterización del artista como reaccionario de derecha.



PH-80 (1935)

Más recientemente, sin embargo, reconociendo que la política de Still no era de derecha, apoyó su argumentación con una breve referencia a la crítica "tardía" [1959] de Kenneth Rexroth a la "mentira social" a modo de comparación)². De manera similar, en *Abstract*

2 Susan Landauer, "Clyfford Still y el expresionismo abstracto en San Francisco" en Thomas Kellien (ed.). *Clyfford Still, 1904–1980: las colecciones Buffalo y San Francisco*. Múnich, Prestel Verlag, 1992, págs. 91–102; páginas. 93–94 (reaccionario); Susan Landauer, "Hassel Smith y la

Expressionism as Cultural Critique: Dissent during the McCarthy Period (1999), David Craven se deshizo del análisis de Anfam, solo para concluir que el anarquismo de Still condujo a una "convergencia involuntaria con el *laissez-faire* individualista [de la Guerra Fría]"³. Cuando pasamos a la clasificación antológica de Ellen D. Landau en *Lectura del expresionismo abstracto: contexto y crítica*, Still se incorpora una vez más a la respuesta del expresionismo abstracto a la Guerra Fría, con interpretaciones marxistas de la estética del movimiento y de significado social predominante⁴.

La exhaustiva investigación de Katy Siegel, Lillian Davies y Paulina Pobocha *Abstract expressionism* (2011) tampoco dice nada sobre el papel del anarquismo en el desarrollo de Still⁵. El patrón es indicativo de cómo se define ampliamente el expresionismo abstracto en el discurso: como un avance en el estilo "estadounidense" inaugurado por artistas de

política del estilo" en Petra Gilroy-Hirtz (ed.). Hassel Smith: pinturas, 1937-1997, Múnich, Prestil Verlag, 2012, págs. 32-55; PAG. 42 (antiautoritario). Landauer se refiere a la discusión de Rexroth sobre la "mentira social" en una entrevista con Lawrence Lipton. Véase: Lawrence Lipton, *Los santos bárbaros*. Nueva York, Messner, 1959, págs. 215-27.

3 David Craven. *El expresionismo abstracto como crítica cultural: la disidencia durante el período McCarthy*. Cambridge University Press, 1999, pág. 167.

4 Ellen D. Landau (org.). *Lectura del expresionismo abstracto: contexto y crítica*. New Haven, CT, Prensa de la Universidad de Yale, 2005.

5 Katy Siegel; Lillian Davis; Paulina Pobocha. *Expresionismo abstracto*. Londres, Phaidon, 2011.

izquierda en respuesta a la Segunda Guerra Mundial e inicialmente azotado por la política de la Guerra Fría, que fue rápidamente incorporado por el mercado del arte, canonizándolo como el último avance del modernismo internacional (“Un nuevo arte para un nuevo mundo”), e integrándolo en las colecciones de los museos de Estados Unidos y Europa⁶.



PH-77, 1936

Hasta hace muy poco, el archivo y la biblioteca personal

⁶ Véase, por ejemplo, en la web del Museo de Arte Moderno (MoMA) de Nueva York, “Expresionismo abstracto” en MoMA Learning/ MoMA. Disponible en: https://moma.org/learn/moma_learning/themes/abstract-expressionism (consultado el: 12/09/2017).

de Still no estaban al alcance de los investigadores, y sin duda esto favoreció la brecha interpretativa sobre la que aquí llamo la atención. Las cartas y otros documentos en el archivo del Museo Clyfford Still brindan un análisis de la preocupación del anarquismo transatlántico por los valores estéticos, por la capacidad del arte como un espacio para la libertad social y de la implicación de las fuerzas institucionales contra el movimiento. Tanto las prácticas y perspectivas del arte de Still como su recepción en el medio son importantes para entender sus contribuciones a la politización del arte. Los anarquistas se involucraron en una red cultural a través de “lazos horizontales entre elementos diversos y autónomos” (por ejemplo, centros sociales, grupos editoriales, organizaciones militantes y grupos informales de amigos) centrados en la oposición al autoritarismo en todas sus formas⁷. Estas redes fluidas y llenas de afinidad generaron diversidad, vista como un valor positivo, en línea con la vasta ambición anarquista de establecer formas directas de democracia dentro de un sistema federativo de organización⁸. En consecuencia, el

7 Jeffrey S. Juris. “Anarquismo o la lógica cultural de las redes” en Randall Amster; Abraham De León; Luis A. Fernández; Anthony J. Nocella, II; Deric Shannon (eds.). *Estudios anarquistas contemporáneos: una antología introductoria de la anarquía en la academia*. Londres, Routledge, 2009, págs. 213–23; PAG. 214.

8 Ver, por ejemplo, mi discusión sobre la estrategia de Holley Cantine para construir un movimiento, en Allan Antliff. *Anarquía y arte: de la Comuna de París a la caída del Muro de Berlín*. Vancouver, Arsenal Pulp Press, 2007, págs. 116–117; y sobre la diversa red de organizaciones activas en Nueva York, véase: Allan Antliff. “Tensión poética, crueldad estética:

radicalismo estético y la postura combativa de Still hacia las instituciones artísticas encontraron una audiencia interesada entre los anarquistas, incluso cuando él mismo se marginó deliberadamente de luchas sociales más amplias.



1938-N-No. 1, 1938

Paul Goodman, Antonin Artaud y el teatro vivo” (Desarrollos anarquistas) en *Estudios culturales*, no. 1 y 2, 2015, págs. 3–30; páginas. 4–5. Sobre federalismo anarquista ver: Alex Prichard. “Anarquía, anarquismo y relaciones internacionales” en Ruth Kinna (ed.). *El compañero continuo del anarquismo*. Londres, Continuum, 2012, págs. 96–108; PAG. 103.

LA ENFERMEDAD AMERICANA

El 25 de noviembre de 1957, el poeta y activista anarquista Michael McClure envió a Still una carta desde San Francisco⁹. Como informó, “He admirado su pintura durante mucho tiempo”, y agregó: “Ojalá hubiera venido al Área de la Bahía [de San Francisco] unos años antes”¹⁰. McClure recordó su decisión de mudarse a la ciudad en 1951 para estudiar con Still y su colega expresionista abstracto Mark Rothko (anarquista, al igual que Still)¹¹. San Francisco fue

9 Sobre el anarquismo de McClure ver: Andrew Cornell. *Igualdad rebelde: el anarquismo estadounidense en el siglo XX*. Berkeley, Prensa de la Universidad de California, 2016, pág. 264.

10 “Michael McClure to Clyfford Still” (25/11/1957), Michael McClure carpeta 60, caja 39, Archivo del Museo Clyfford Still, Museo Clyfford Still, Denver, Colorado.

11 Sobre la partida de Still a Nueva York en 1950, donde residió durante los siguientes 11 años, ver: Dean Sobel, “¿Por qué un museo de Clyfford Still?” en Dean Sobel; David Anfam (eds.). *Clyfford Still: el museo del artista*. Nueva York, Skira/Rizzoli, 2012, págs. 15–56; PAG. 15. McClure analiza las circunstancias de su llegada a San Francisco en David Meltzer

donde Still comenzó a trabajar con un lenguaje abstracto, creando pinturas que “lo consolidaron como uno de los artistas más originales y respetados vinculados a los primeros linajes del expresionismo abstracto”¹².



PH-401, 1957

Enseñó en la Escuela de Bellas Artes de San Francisco durante cinco años (1946–50) y arregló que Rothko (que vivía en Nueva York) fuera nombrado profesor invitado durante dos años, durante los veranos de 1947 y 1949, pero se alejó en 1950; de ahí el pesar de McClure por perder la oportunidad de estudiar con él¹³.

(ed.). *Los poetas de San Francisco*. Nueva York, Ballantine Books, 1971, pág. 243.

12 Dean Sobel, *Ídem*, pág. 15.

13 Sobre el nombramiento de Still, consulte a David Beasley. Douglas

McClure señaló que acababa de leer un artículo de Dore Ashton en *Evergreen Review*, en el que Ashton destacaba la "inmensa importancia" de Still para los artistas jóvenes de San Francisco (y él era uno)¹⁴. La biblioteca de Still contiene una copia de esa copia, de poetas y escritores asociados con el movimiento Beat, la mayoría de los cuales eran anarquistas (además de McClure, contribuyeron Gary Snyder, Lawrence Ferlinghetti, Robert Duncan, Rexroth, Alan Ginsberg y Henry Miller)¹⁵. Al caracterizar al artista como un rebelde "apasionadamente romántico" contra los valores de la sociedad, Ashton cita la declaración de Still

MacAgy y los fundamentos de la curaduría de arte moderno. Simcoe, Ontario, Davus Publishing, 1998, pág. 31. Sobre el nombramiento de Rothko como profesor visitante, véase "Cronología" en Bradford R. Collins (ed.). Mark Rothko: la década decisiva, 1940–1950. Nueva York, Skira/Rizzoli, 2012, págs. 161–168; páginas. 165–166.

14 Doré Ashton. "Una vista oriental de la escuela de San Francisco" en *Evergreen Review* 1, no. 2, 1957, págs. 148–159; 152.

15 *Evergreen Review* 2 (1957) en Dore Ashton (Yunkers) carpeta 89, caja 10, Clyfford Still Museum Archive, op. cit. Ashton no se benefició de conocer a Still antes de escribir el artículo, pero solicitó una visita al estudio, donde escribió: "Aunque soy crítica de arte profesional, mi visita sería por intereses personales más que profesionales". Todavía dudó, pero finalmente la contactó nuevamente el 6 de mayo de 1958 para una visita al estudio. El encuentro tuvo lugar el 23 de mayo de 1958. Véase: "Dore Ashton Yunkers to Clyfford Still" (18/02/1957), carpeta 89, caja 10, Clyfford Still Museum Archive, Ídem (primera solicitud); "Clyfford Still to Dore Ashton Yunkers" (20/02/1957), carpeta 89, caja 10, Clyfford Still Museum Archive, Ibid (rechaza visitas); "Clyfford Still to Dore Ashton" (6/5/1958), carpeta 89, caja 10, Clyfford Still Museum Archive, Ibid. (invitación a visitar); Dore Ashton a Clyfford Still, 15/5/1958, carpeta 89, caja 10, Archivo del Museo Clyfford Still, Ibid (día de la visita).

para la exposición¹⁵ *Americans* (del 9 de abril al 27 de julio de 1952) del Museo de Arte Moderno, en la que rechaza la “hegemonía totalitaria” de las artes tradicionales, afirmando: “Ahora tenemos un compromiso con un acto indescriptible, no ilustraciones de mitos obsoletos o coartadas contemporáneas.



No titulado, 1954

Cada uno debe aceptar la plena responsabilidad de lo que hace. Y la medida de tu grandeza estará en la profundidad

de tu percepción y tu coraje para ejercitar tu propia visión. Las demandas de comunicación son tanto presuntuosas como irrelevantes”¹⁶.

La declaración causó revuelo. McClure recuerda: “Tomé la cita del artículo de *Evergreen Review*, que va desde 'ahora tenemos un compromiso con un acto indescriptible' hasta 'las demandas de comunicación son tanto presuntuosas como irrelevantes'. Su cita abre un poema de cien versos que acabo de escribir” (McClure a Still, 25 de noviembre de 1957). El poema, “Himnos para St. Gerión” se configura en torno a poéticas instintivas, sin la mediación de fuerzas sociales. “Gerión” es la figura del Infierno de *Dante* con un bello rostro y un cuerpo monstruoso que transporta a Virgilio y Dante del círculo de la Violencia al penúltimo círculo, el del Engaño¹⁷. El poema compara esta bestia con la dimensión humana que el poeta supera a través de la expresión inmediata, que es “apolítica”, pero una extensión de “nosotros mismos”¹⁸. McClure introduce la declaración

16 Dore Ashton, 1957, pág. 152. Véase Clyfford Still, “Statement” en Dorothy C. Miller (ed.). *15 americanos*. Nueva York, Museo de Arte Moderno, 1952, págs. 21–23, archivado bajo Carpeta de fotografías de exposición, 1943–1952, Archivo del Museo Clyfford Still, op. cit.

17 Rod Phillips. “Beatniks del bosque” y “Urban Thoreaus”: Gary Snyder, Jack Kerouac, Lew Welch y Michael McClure. Berna, Peter Lang, 1999, págs. 103 –124.

18 Michael McClure. “Himnos a St. Gerión” en *Himnos a S. Gerión y otros poemas*. San Francisco, CA, The Auerhahn Press, 1959, págs. 17–35; PAG. 19.

de Still en el “acto indescriptible” con la repetición de su propia invocación –“EL GESTO EL GESTO EL GESTO”– para resaltar su sincronicidad.



1944-N, N° 1

Al escribirle a Still que su intención era "similar a la suya", agregó: "Me gusta tu escritura que leí, directa y definitiva"¹⁹.

19 “Michael McClure to Clyfford Still” (25/11/1957), carpeta 89, caja 10, Clyfford Still Museum Archive, op. cit. La última oración fue escrita a mano

Al año siguiente, el 4 de octubre de 1958, McClure envió a Still una notable publicación, *Peyote Poem*, producida en conjunto con otro artista del medio anarquista de San Francisco, Wallace Berman²⁰. El *poema Peyote* es el tercer número de una revista clandestina, *Semina* (1955–64), que Bergman hizo a mano en tiradas pequeñas (generalmente producidas en colaboración) y circuló de forma gratuita²¹. Como observa Richard Candid Smith, *Semina* fue un proyecto comunitario, que llevó tanto a los artistas que aportaban como a los que recibían, a una política compartida, es decir, “desafiando las normas consensuadas de la sociedad en general”. *El poema del peyote* expresa este desafío. McClure compuso el poema a la mañana siguiente de ingerir el peyote que Berman había puesto a disposición si lo deseaba. Mientras preparaba el peyote, Berman le contó sobre su uso ceremonial entre los pueblos indígenas como puerta de entrada al entendimiento²². El poema de McClure extrae su experiencia inducida por el peyote desde una calma interior mientras confronta alucinaciones que emergen de su psique y una profunda

al final en el margen de la carta.

20 Las dimensiones anarquistas de las actividades colaborativas de Berman se discuten en Stephen Fredman. *Práctica contextual: El ensamblaje y lo erótico en la poesía y el arte de la posguerra*. Stanford, California, Prensa de la Universidad de Stanford, 2010.

21 Michael McClure. “Poema Peyote” en *Semina* 3, 1958, pp. 37–50.

22 Ricardo Candid Smith. *Utopía y Disidencia: Arte, Poesía y Política en California*. Berkeley, Prensa de la Universidad de California, 1995, pág. 241 (cita); PAG. 247.

comprensión de que el espíritu y la carne son uno e indivisibles: "Mi vientre y yo somos dos individuos/reunidos/en la vida. /ESTO ES CONOCIMIENTO PODEROSO/sonreímos con él"²³. Todavía saludó al presentir. Envió una breve nota expresando sus saludos y agradeciendo a McClure por la publicación²⁴.



Sin titular, 1952

No hay más correspondencia hasta el 27 de abril de 1960, cuando McClure le envía a Still una copia de su primera colección de poesía, *Hymns to St. Geryon y otros poemas*

23 Michael McClure, op. cit., pág. 42.

24 "Pati Garske to Michael McClure" (4/10/1958), carpeta 89, caja 10, Clyfford Still Museum Archive, op. cit. Todavía dictaba con frecuencia cartas a su segunda esposa, Patricia Garske, que se enviaban en su nombre.

(1959), y una carta en la que lo llama a tomar posición y fomentar la “revolución” contra “la enfermedad americana”²⁵. En ese momento, las protestas contra la segregación se estaban intensificando en el Sur, Estados Unidos continuaba construyendo y probando su arsenal nuclear, y la situación de la Guerra Fría con la Unión Soviética estaba al límite²⁶. McClure había leído un destacado artículo del crítico Kenneth Sawyer, que exaltaba a Still como una “figura crucial en el arte estadounidense”²⁷. Ajeno a la amistad personal de Still con el crítico, McClure escribió: “El artículo de Sawyer es apático y se esconde tras bromas y aceptación estética”²⁸. Y continúa: “Conozco a ex

25 “Michael McClure a Clyfford Still” (04/07/1960), Ídem

26 James Tracy. *Acción directa: pacifismo radical de la unión ocho a los siete de Chicago*. Chicago, IL, University of Chicago Press, 1996, pág. 117.

27 Kenneth B. Sawyer. “Pintores estadounidenses de hoy, no. 1: Clyfford Still” en *Portfolio and art news annual* 2, 1959, pp. 76–86; PAG. 86.

28 “Michael McClure to Clyfford Still” (04/07/1960), carpeta 89, caja 10, Clyfford Still Museum Archive, op. cit. Reitera su afirmación y agrega: “Está bien, no tengo derecho a decir eso.” Aún había desarrollado una relación amistosa y mutuamente ventajosa con Sawyer a mediados de la década de 1950 (Sawyer lo presentó a los compradores). La correspondencia es voluminosa y Sawyer siempre enfatiza al artista. Por ejemplo, en abril de 1959 escribe: “incluso uno de sus lienzos tiene más sustancia que la obra de toda la vida de un pintor”. Ver “Sawyer to Clyfford Still” (15/4/1959), carpeta Kenneth Sawyer 971, caja 62, Clyfford Still Museum Archive, op. cit. Still escribió sobre su asentimiento al artículo de Sawyer en una carta de diciembre de ese año. Véase: “Clyfford Still to Kenneth Sawyer” (dic./1959), carpeta Kenneth Sawyer 971, caja 62, Archivo del Museo Clyfford Still, ídem. La amistad se interrumpe abruptamente el 11 de junio de 1959, después de que Still lea el artículo de Sawyer, “The Importance of a Wall: Galleries” (*Evergreen Review* no. 8 [1959], pp. 122–35), en el que

alumnos tuyos, sé algo de lo que sentiste a fines de la década de 1940. Ahora eres una figura nacional, di algo. Las pinturas son una extensión del cuerpo, son solo una forma de completarse; el espíritu y el cuerpo siempre deben unirse en todas las formas y tiempos posibles” (McClure a Still, 7 de abril de 1960).



Sin título, 1958

elogia el papel de las galerías “privadas”, como Art of This Century, la galería Betty Parsons y la galería Kootz, en el desarrollo del arte estadounidense. La respuesta de Still, que no envió pero luego se publicó en la edición de diciembre de 1963 de *Artforum*, fue mordaz. Ver Clyfford Still, “Una carta abierta a un crítico de arte” en *Artforum*, 2 no. 6, 1963, págs. 30–35; PAG. 32. Véase también: “Clyfford Still to Kenneth Sawyer” (11/6/1959), carpeta Kenneth Sawyer 971, caja 62, Clyfford Still Museum Archive, op. cit., (“no enviado”).

Si Still respondió, no se quedó con una copia de la carta. Su edición de *Himnos a St. Gerión* también se pierde, por lo que tampoco podemos verificar su respuesta a la poesía de McClure. Tampoco se dirigió a ninguna declaración pública sobre los temas planteados por el poeta. Lo que definitivamente se puede decir es que el poeta anarquista se identificaba con la concepción de Still de la creatividad como un proceso directo, expresivo e individualizador y con su creencia de que el arte podía servir como medio para combatir las fuerzas sociales represivas. Incluso hay un indicio de que, a fines de la década de 1940, la rebelión artística de Still era parte integrante de un proyecto social más amplio, cercano al anarquismo de McClure; o, al menos, eso es lo que algunos de los antiguos alumnos de Still le hicieron creer a McClure.

UNA SOLA PINCELADA

McClure menciona las actividades de Still a fines de la década de 1940 y principios de la de 1950, cuando enseñaba en San Francisco, realizaba exposiciones en Nueva York e intentaba acercarse a Rothko y a otro expresionista abstracto y anarquista, Barnett Newman²⁹. Recordando este período, Still escribe: “Había dejado en claro que una sola pincelada, respaldada por el trabajo y una mente que entendiera su potencia e implicaciones, podría devolverle al

29 Newman estaba profundamente involucrado con el movimiento, y en 1968 escribió un prefacio a una edición de *Memorias de un revolucionario* (1899) del anarcocomunista Peter Kropotkin, denunciando la nueva adhesión de la izquierda al marxismo y pidiendo una renovación de la tradición anarquista en los Estados Unidos Ver: Barnett Newman. “¡La verdadera revolución es la anarquista!": Prólogo a las memorias de un revolucionario de Peter Kropotkin” (1968), en John P. O'Neill (ed.). Barnett Newman: escritos seleccionados y entrevistas. Nueva York, Alfred A. Knopf, 1990, págs. 44–52.

hombre la libertad perdida en 20 siglos de excusas y estratagemas para subyugar. Esto fue inmediatamente aclamado y reconocido por dos o tres hombres como una amenaza a la ética de su cultura de poder, ya que cuestionaba su validez”³⁰.



1945 –H (1945)

Retrospectivamente, Still consideró un error su decisión de trabajar con galerías comerciales en ese contexto (entre

30 Clyfford Still, 1963, pág. 32.

1946 y 1952 Still realizó una exposición con la galería de Peggy Guggenheim³¹, Art of This Century, la galería Betty Parson y, brevemente, la galería Sydney Janis). Seducido por aquellos que decían compartir sus valores, se vio absorbido por el mercado del arte capitalista, en el que comerciantes y compradores ejercían la mayor parte del control. “Siempre tuve la esperanza”, escribió, “de crear un espacio o área libre en la vida donde una idea pudiera trascender la política, la ambición y el comercio”. Y así, a principios de la década de 1950, se retiró de involucrarse con galerías y antiguos aliados artísticos que, en su opinión, habían traicionado su propósito de perseguir el éxito. Pero antes de esta disputa, había afinidades reunidas, en primer lugar, en torno a las pinturas de Still, que tenían como base su propia liberación y, potencialmente, la liberación de los demás. Como describe en una nota de 1949 en su diario, su intención era “dar libertad” a su tiempo³².

Para ello hubo que superar tradiciones artísticas reconocidas y contenidos simbólicos o representativos. La ruptura definitiva, observa Still, se produjo en 1941 cuando “el espacio y la figura” sobre el lienzo dejaron de ser factores limitantes en su proceso creativo, y los fusionó en “un instrumento limitado únicamente por los límites de mi

³¹ Peggy Guggenheim (Nueva York, 26 de agosto de 1898-Padua, 23 de diciembre de 1979) fue una coleccionista y mecenas estadounidense de arte.

³² Ídem; Dean Sobel, op. cit, pág. 24. Clyfford Still, nota mecanografiada que comienza con “We look...”, con fecha a lápiz: “1949” “Clyfford Still notes”, carpeta 1949–1950, caja 87, Clyfford Still Museum Archive, op. cit.



PH-169 (1941-R)

energía e intuición”. “Mi sentimiento de libertad”, dice, “se ha vuelto ahora absoluto e infinitamente abrumador”³³. En una entrada en su diario del 11 de enero de 1941, cuando comenzó a trabajar con pasajes de color más o menos texturizados y dentados, cruzando grandes formas sobre una base abstracta en pinturas como *PH-169* (1941-R), Still describió lo que expresaba este nuevo lenguaje artístico: “estados del ser” en los que las “tensiones, miedos, éxtasis de toda la humanidad” se sentían como “forma, color, línea o tensión o contorno”. Aquellos que reconocieran la “vida” interior que animaba sus pinturas “descubrirían... una hermosa - maravilla y afinidad”³⁴.

Contraste los “estados de ser” de Still con la declaración

33 Citado en Ti-Grace Sharpless, “Clyfford Still” en Ti-Grace Sharpless (ed.). *Clyfford Still*, 18 de octubre a 29 de noviembre de 1963. Filadelfia, Universidad de Pensilvania, Instituto de Arte Contemporáneo, 1963, p. 5, (catálogo de la exposición).

34 Clyfford Still, nota mecanografiada, “1-11-44 Richmond” *Clyfford Still Notes*, carpeta 1945-1948, caja 87, Clyfford Still Museum Archive.

de Rothko de 1947, "Los románticos fueron motivados", que Still había leído y aprobaba³⁵. "Los románticos se animaron" apareció en el periódico del artista, *Posibilidades*, y fue ilustrado con dos pinturas de Rothko: *Remolino lento al borde del mar* (1945) y *El nacimiento de los cefalópodos* (1944)³⁶. Para "llegar a nuestro drama el hecho de la mortalidad", escribió Rothko, "la identidad familiar de las cosas tiene que ser pulverizada de tal manera que se destruyan las asociaciones finitas con las que nuestra sociedad envuelve cada vez más cada aspecto de nuestro entorno". La abstracción fue su medio para liberar al arte de los valores de la sociedad estadounidense, cuya "hostilidad" hacia su búsqueda fue la "palanca de la verdadera liberación" para el artista y quienes entendieron su trabajo. El romanticismo pictórico se ajustaba al drama de la mortalidad humana, trascendiendo las tradiciones artísticas de la sociedad y las presiones comerciales: no es de extrañar que Still hiciera causa común con Rothko, y viceversa.

35 "Vi posibilidades... Me gustó su artículo" en "Clyfford Still to Mark Rothko" (12/03/1947), cuaderno mecanografiado de Rothko, carpeta 1551, caja 130, Clyfford Still Museum Archive, op. cit. Véase Mark Rothko, "Los románticos fueron motivados" en *Posibilidades: una revisión ocasional* 1, 1947/1948, p. 84. Aún conserva su copia del diario, firmada "C. Still 48 Cooper Square NYC" Ver: carpeta 56, caja 880, Clyfford Still Museum Archive, op. cit. La revista fue concebida como sucesora de la revista posurrealista Dyn.

36 *El nacimiento de los cefalópodos* tiene la fecha incorrecta "1945". Mark Rothko, op. cit., pág. 85.



1945-H (1945)

En una nota similar, Newman estaba seguro de que Still respondería positivamente a su declaración sobre la experiencia romántica de lo sublime publicada un año más tarde en la edición de diciembre de 1948 de la revista *Tiger's Eye*, dirigida por artistas, donde una pintura de Still, *1945-H* (1945), se reprodujo junto con *Two Edges* (1948) de Newman (en su edición de la revista, Still escribió que el título asignado a su obra, "The Grail", fue inventado por la galería de Betty Parson y que la fecha también estaba

equivocada “1947”)³⁷. “Creo que te interesará una pieza que escribí para el número 6 de *Tiger's Eye*,” escribió Newman, “que forma parte de un Simposio general sobre lo sublime en la pintura.



PH-166, 1959

He devorado toda la historia del arte para demostrar que nosotros (creo que conoces a los pintores a los que me

37 Las notas de Still se encuentran en su edición de *El ojo del tigre: sobre las artes y las letras* 6, 1948, p. 58, Archivo del Museo Clyfford Still, op. cit.

refiero) poseemos lo Sublime en América. Me gustaría saber lo que piensas³⁸. En Estados Unidos, escribió Newman, un puñado de artistas se habían liberado del peso de la cultura europea y sus tradiciones artísticas. Al reafirmar "el deseo natural del hombre por la exaltación, por una preocupación por nuestra relación con las emociones absolutas", estaban creando pinturas desprovistas de imágenes asociativas, pinturas cuya realidad reveladora era "evidente" (y la de Rothko) habla por sí misma³⁹.

En cuanto a la importancia social del romanticismo, el anarquista Newman le confirió un notable grado de influencia. En respuesta a un crítico que cuestionaba el significado social de sus pinturas, afirmó que, bien entendidas, podrían inspirar a la gente a acabar con "todo el capitalismo de Estado y el totalitarismo"⁴⁰. Rothko, por su parte, creía en el poder revelador del romanticismo, pero le dijo al escritor John Fischer en 1970 que había perdido toda esperanza de un cambio social progresivo a través del arte (anteriormente, Rothko había prestado su nombre a las protestas iniciadas por artistas contra la guerra de Vietnam, y donó un cuadro a la iniciativa)⁴¹. Declaró que había sido

38 "Barnett Newman to Clyfford Still", carpeta 5, caja 49, Archivo del Museo Clyfford Still, Ídem.

39 Barnett Newman, "Lo sublime es ahora" en *El ojo del tigre: sobre artes y letras* 6, 1948, pp. 51–53; PAG. 53.

40 Barnett Newman, "'Fronteras del espacio': entrevista con Dorothy Gees Seckler" en John P. O'Neill, op. cit., págs. 247–251; PAG. 249.

41 Rothko estuvo entre los que iniciaron uno de los primeros

anarquista desde su juventud y que “todavía [era] un anarquista. ¿Qué más?”, concluyó: “Una pintura sólo puede comunicarse directamente con el raro individuo que está en sintonía con ella y con el artista”⁴². En cuanto a Still, la importancia anarquista de su romanticismo implosionó en un núcleo duro de individualismo a lo largo del continuo social trazado por Newman y Rothko. Insistiendo en que su obra expresaba “la elevación sublime del espíritu”, trazó una línea clara entre él y las fuerzas autoritarias “de la ciencia, los mecanismos, el poder y la muerte” que impregnan la sociedad.

La validez de la obra “como instrumento de libertad individual” residía en la capacidad creativa y la

pronunciamientos de protesta contra la guerra por parte de los artistas: una llamada al público a “Terminar con su silencio”, publicado el 18 de abril de 1965 (Domingo de Pascua) en el *New York Times*. Al año siguiente, también apoyó la recaudación de fondos y donó una obra a la “Torre de los artistas contra la guerra de Vietnam”, en Los Ángeles (1966). Sobre el apoyo de Rothko a la torre y la historia del pronunciamiento “Termina con tu silencio”, véase: Francis Frascina. *Arte, política y disidencia: aspectos de la izquierda artística en la América de los sesenta*. Manchester, Prensa de la Universidad de Manchester, 1999, pág. 17; PAG. 65 (torre), págs. 21–23 (“Termina tu silencio”). Rothko se encuentra entre los que comenzaron la campaña “Termina con tu silencio” con una carta de recaudación de fondos. Ver: “Protesta de escritores y artistas” (sin fecha), Comité de Artistas de la CPSA de la Guerra de Vietnam, carpeta 5, caja 9, Archivo del Museo Clyfford Still, op. cit.

42 Juan Fischer. “La butaca: Mark Rothko, retrato del artista como hombre enfadado” (1970), en Miguel López–Remiro (ed.). *Mark Rothko: escritos sobre arte*. New Haven, CT, Yale University Press, 2006, págs. 130–138; páginas. 132–133.

"responsabilidad" de Still para garantizar que su apreciación no se viese corrompida, como le dijo a Rothko en noviembre de 1951, por "normas aceptadas de explotación" al servicio del *statu quo*⁴³.



1943-J, 1943

43 Clyfford Still a Mark Rothko, 1/11/1951, carpeta 1551, caja 130, Clyfford Still Museum Archive, op. cit. Véanse las citas en: Ti-Grace Sharpless, op. cit., págs. 4-6.

La “responsabilidad” no hizo concesiones de ningún tipo. Se puede obtener una muestra de la metodología de Still de una carta anterior a Rothko en marzo de 1951 con respecto a una visita al Departamento de Arte de la Universidad Estatal de Ohio por invitación del distinguido historiador del arte Frank Seiberling Jr. Still anunció que se dirigiría a la facultad sobre "Artistas y museos en Nueva York".

“Te dije que me puse del lado del artista contra todas las instituciones: museos, universidades, razonamiento, historia, tonterías científicas y las formas menos conspicuas de explotación y asesinato en nuestro tiempo. Les hablé de sus obligaciones con el artista, su poder, sus miedos, su cobardía y su mezquindad con agallas, ironía y desprecio. Y cuarenta y cinco minutos después, me detuve abruptamente”⁴⁴.

Este choque crítico fue sin duda inspirado en parte por el reciente despido de Still de la Escuela de Bellas Artes de California donde, entre el otoño de 1946 y la primavera de 1950⁴⁵, había disfrutado de unos ingresos seguros y libertad para enseñar como él eligiera, gracias al director Douglas MacAgy. En febrero de 1950⁴⁵, Still escribió a Rothko elogiando a MacAgy como el único gerente "en todo el

44 “Clyfford Still to Mark Rothko” (31/3/1951), carpeta 1551, caja 130, Clyfford Still Museum Archive, op. cit.

45 Siempre que la identificación temporal esté dada por las estaciones del año (verano, otoño, invierno, primavera), estas se refieren a ciclos en el hemisferio norte (NT)

mundo que me permitirá trabajar en mis propios términos"⁴⁶. MacAgy había sido contratado en 1945 para revitalizar la escuela; lo que hizo contratando a Still y otros artistas cuyas orientaciones eran contemporáneas y experimentales⁴⁷.



Sin Titulo, (*Autorretrato*), 1945

46 “Clyfford Still to Mark Rothko” (20/02/1950), carpeta 1551, caja 130, Clyfford Still Museum Archive, op. cit.

47 David Beasley, op. cit., PAG. 29.

Sin embargo, mientras renovaba el programa docente, se vio envuelto en una batalla con los administradores, quienes, a partir de 1948, estaban convencidos de que la viabilidad financiera a largo plazo de la institución iba en otra dirección. Pretendían remodelar la escuela siguiendo los lineamientos de la famosa Bauhaus de Walter Gropius.

Dejando a un lado los cursos de estudio, sobre la base de que las bellas artes estaban obsoletas, la Bauhaus integró el arte en la industria, capacitando a los estudiantes para diseñar productos que fueran útiles y producidos en masa, en lugar de pintar y esculpir.

En los Estados Unidos de la posguerra, el modelo Bauhaus estaba transformando las escuelas de arte de todo el país, y los administradores de la Escuela de Bellas Artes de California estaban decididos a hacer lo mismo. Los argumentos de MacAgy a favor de la pintura y la escultura fueron inútiles. Renunció poco después de Still, en mayo de 1950, y fue reemplazado por un entusiasta de la Bauhaus, quien pasó a imponer una visión de "arte e industria" en la escuela. El surgimiento de este tipo de educación artística tuvo un impacto visceral en Still: "Bauhaus" se convirtió en su abreviatura para la subordinación total del arte a las necesidades del capitalismo industrial, y lo dispuso libremente en sus cartas y declaraciones públicas⁴⁸.

48 Véase, por ejemplo, "Los artistas de nuestra Av. Madison Bauhaus y los ejércitos de la industria entienden los dispositivos del orden.

DEMASIADO COMERCIAL

En 1946, Still realizó una exposición revolucionaria en la galería Art of This Century de Peggy Guggenheim (del 12 de febrero al 2 de marzo, prorrogada hasta el 7 de marzo), aclamada por otros artistas como “algo completamente inesperado”⁴⁹

“Primera exposición de pintura, Clyfford Still” (junto a “Pamela Bodin: 5 esculturas”) presentaba catorce pinturas con títulos enigmáticos como *Azogue*, *Elegía*, *Sol enterrado*, *Comedia de deformación trágica*, *Entidades teopáticas*,

Recordemos perpetuamente la locura de una mentalidad Maginot” (citado en Ti-Grace Sharpless, op. cit., p. 5). Candida Smith, op.cit., págs. 120–21; páginas. 126 –128; PAG. 130.

49 Este es el recuerdo de Robert Motherwell de 1967 citado como tal en "Exhibiciones y cronología" en Susan Davidson; Philip Rylands (eds.). Peggy Guggenheim y Frederick Kiesler: La historia del arte de este siglo. Nueva York, Colecciones Guggenheim, 2004, pp. 364–381; PAG. 378.

Nunca y Premonición (más tarde, Still afirmaría que fueron inventados por el Personal de Art of This Century)⁵⁰.



PH-578, 1965

En una breve declaración para el folleto, Rothko afirmaba

50 Las obras expuestas se enumeran en “Primera exposición de pinturas de Clyfford Still” (12/02/1946), Nueva York, Art of This Century Gallery, p. 2, (catálogo de la exposición). David Anfam, op. cit., pág. 30.

que los "nuevos correlatos para reemplazar los viejos híbridos mitológicos" creados por Still expresaban una "voluntad elemental de vivir" desencadenada a través de un "drama trágico-religioso (...), y una mente profundamente conmovedora"⁵¹. Art of This Century es famosa por exhibir la colección de Guggenheim en sus galerías "Abstract" y "Surrealist": lo que se sabe poco es que su colección se financió económicamente a través de la venta de obras de Still y otros, exhibidas en una tercera galería. Para este propósito, la "Galería Daylight" contaba con dos salas adicionales detrás de la principal donde los compradores podían ver más obras que no estaban en exhibición⁵².

A medida que se acercaba el día de su exhibición, la ansiedad de Still provocada por el deseo de vender de Guggenheim y, por extensión, el poder constrictor del mercado en general se intensificó. El 3 de febrero, señaló: "Espero la inauguración de la exposición con una extraña mezcla de anticipación y cinismo. Tomé la precaución de

51 Mark Rothko, prefacio a "Primera exposición de pinturas de Clyfford Still", p. 1.

52 Susan Davidson señala: "Como astuta mujer de negocios, [Guggenheim] no perdió de vista sus compromisos financieros y el hecho de que para construir su cartera global dependía del lado comercial de Art of This Century" ("Centrarse en el instinto: La colección de Peggy Guggenheim" en Susan Davidson; Philip Rylands (eds.), op. cit., pp. 50–89; p. 76). El diseño de la galería comercial y las habitaciones adyacentes se analiza en Don Quaintance, "Modern art in a modern setting: Frederick Kiesler's design of Art of This Century" en *I dem*, págs. 207–285; páginas. 261–262.

prepararme para volar de regreso al oeste de Canadá. El ambiente aquí es todavía demasiado comercial, para escapar de la presión adictiva de la necesidad y su consiguiente subordinación a la libertad del espíritu creativo”⁵³.



PH-568, 1965

53 Véase el fragmento mecanografiado que comienza con “faded in the feud...” en “Clyfford Still notes”, carpeta 1945–1948, caja 87, Clyfford Still Museum Archive, op. cit.

Durante la exposición, esta inquietud aumentaría debido al improbable encuentro con el influyente anarquista teórico/crítico de arte Herbert Read, otro defensor del romanticismo, y que entendía la relación entre arte y sociedad de manera militante, pero que estaba en desacuerdo con la suya propia.

Read y Guggenheim eran cercanos: él la asesoraba en la compra de arte y, en vísperas de la Segunda Guerra Mundial, Guggenheim le había encargado que estableciera un museo de arte moderno en Londres (el proyecto nunca llegó a buen término)⁵⁴. Antes de su llegada a Nueva York, Guggenheim mantuvo correspondencia con Read sobre la situación mundial, desesperado porque la bomba atómica “acabaría pronto con todo”⁵⁵. También le habló de su esquema comercial de “encontrar y dar una oportunidad a artistas desconocidos” mostrando su trabajo en *Art of This Century* (Guggenheim a Read, 12 de noviembre de 1945). El 2 de febrero, al enterarse de que Read vendría a Nueva York en marzo, escribió extensamente sobre sus próximas exposiciones:

“Clyfford Still, programado para la próxima [exposición], tiene 40 años y aún no ha presentado

54 Antón Gil. *Peggy Guggenheim: la vida de una adicta al arte*. Nueva York, Harper Collins, 2001, págs. 218–221.

55 “Peggy Guggenheim to Herbert Read” (11/12/1945), caja 10, archivo 67, Herbert Read Fonds, Special Collections, University of Victoria, Victoria, British Columbia, Canadá.

dramáticamente sus formas contra los grandes fondos sólidos o simplemente sugeridos.



PH-66, 1955

Las formas evolucionan quizás de Miró y siguen las líneas de Picasso, pero la sensación es claramente nueva. Hay un sentido melancólico, casi trágico, encarnado en sus pinturas que las hace parecer particularmente cercanas al ahora. Uno de sus lienzos muy grandes, *Sol enterrado*, de unos 8 por 6 pies que

considero, un tanto pesimista, es extremadamente exitoso”⁵⁶.

Asociar las pinturas de Still con lo "trágico" (como había hecho Rothko en su ensayo del catálogo) en el contexto de su propio trauma de guerra en relación con el poder destructivo de la bomba atómica, sin duda despertó el interés de Read. En cuanto a los significados, Anfam supuso que las obras expuestas estaban centradas en temas míticos: *Sol enterrado/PH-254* (1945), por ejemplo, sería una referencia a la “muerte” cíclica de la fuerza vital del sol al caer la noche o durante un eclipse, una amenaza totalizadora para la existencia planetaria que los antiguos griegos mitificaron en la historia del secuestro de Perséfone en el inframundo⁵⁷. Si Still estaba reemplazando “antiguos híbridos mitológicos” con nuevos “correlatos” “trágico-religiosos”, como sugiere Rothko, tal vez su lienzo premonitorio de figuras dentadas amarillas y negro azabache sobre un fondo negro mate con un disco rojo sangre debajo (el color de un sol envuelto en humo) y otro

56 *Sol enterrado* se encuentra en la colección del Museo Clyfford Still, catalogado como PH-254 (1945). Mi agradecimiento a Bailey Harberg Placzek, Curador Asociado y Gerente de Colecciones en el Museo Clyfford Still, por ayudarme con estas identificaciones. “Peggy Guggenheim to Herbert Read” (02/02/1946), caja 10, archivo 67, Colección Herbert Read, Archivo Anarquista, Universidad de Victoria, Victoria, Columbia Británica, Canadá.

57 David Anfam. “De la Tierra, de los condenados y de los recreados’: aspectos de los primeros trabajos de Clyfford Still” en *The Burlington magazine* 135, no. 1081, 1993, págs. 260–269; PAG. 265.

camuflado en la oscuridad, "flotando" sobre la desolación, evocaba el terrible potencial de "acabar con todo" que habían conseguido los militares estadounidenses (Guggenheim a Read, 12 de noviembre de 1945).



Sol enterrado/PH-254 (1945)

El encuentro entre Read y Still tuvo lugar el 3 de marzo de 1946, poco después de la llegada de Read. En su registro de

la reunión, Still señala que Read parecía agotado por el viaje a través del Atlántico y que discutieron las dificultades de vivir en Gran Bretaña en tiempos de guerra. “Cuando nos fuimos”, continúa, “le dije... que había algunos de nosotros que creíamos que al menos teníamos suficiente energía e ideas relevantes”. Miró alrededor de la habitación y respondió 'sí, pudo ver eso'". Still agrega: Así nos separamos, el constructor destructivo y el destructor creativo. Desde el exterior, deberíamos parecer muy similares⁵⁸.



Sin título, 1960

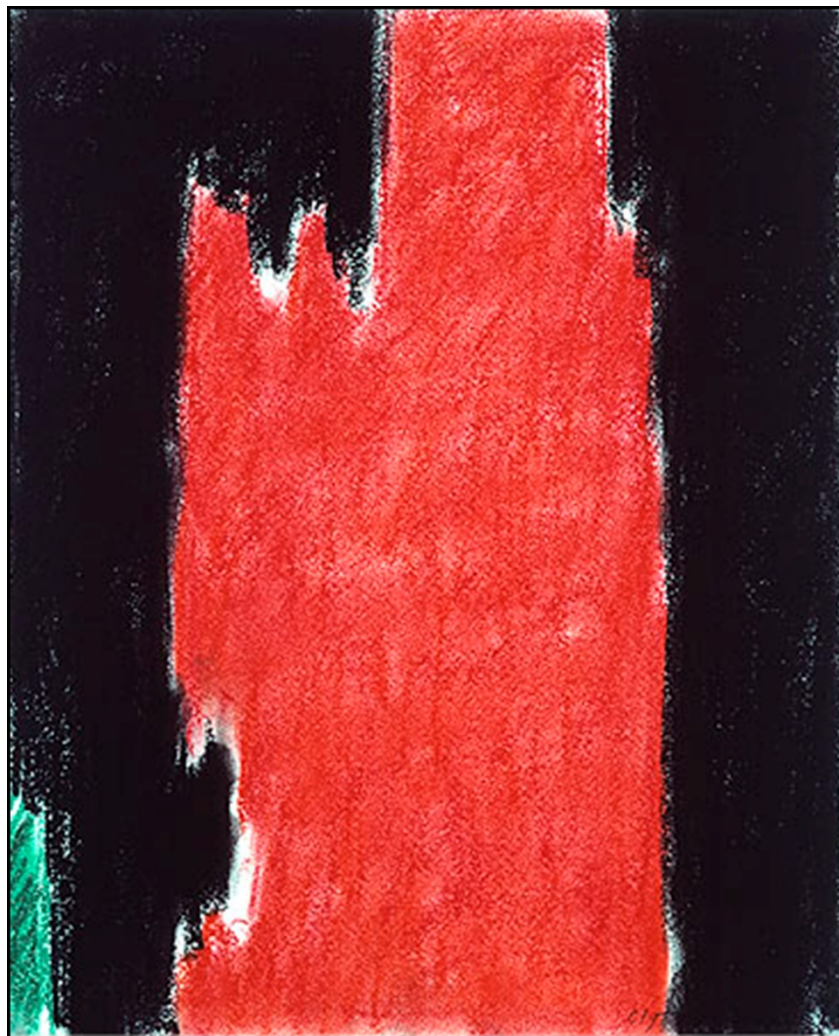
58 Clyfford Still, nota de fecha manuscrita “Feb 3.46” en “Clyfford Still Notes”, carpeta 1945–1948, caja 87, Clyfford Still Museum Archive, op. cit.

CONSTRUCTOR DESTRUCTIVO/DESTRUCTOR CREATIVO

La afinidad cruzada de Still merece un examen detenido. Ello, sugiere que en 1946 tenía una comprensión del anarquismo algo diferente a la de Read y su programa artístico para el cambio social. Read fue un teórico clave entre un grupo de artistas, escritores y poetas asociados con el anarquismo en Gran Bretaña que habían creado un movimiento neorromántico en respuesta a la Segunda Guerra Mundial⁵⁹. Publicaron multitud de revistas, libros y folletos exponiendo sus perspectivas, que también circularon en Estados Unidos. El interés de Still en el avance británico puede haberse desarrollado de forma independiente o en conjunto con Rothko y/o Newman. Still se acercó por primera vez a Rothko en el otoño de 1943, y se acercaron más en los años siguientes cuando Rothko

59 Sobre los nuevos románticos, véase James Gifford. *Modernismos personales: redes anarquistas y las vanguardias posteriores*. Edmonton, University of Alberta Press, 2014, págs. 19–20.

formuló su propia estética romántica. Al mudarse a Nueva York en julio de 1945, Still conoció al amigo de Rothko, Newman, cuya biblioteca incluía numerosas obras de Read⁶⁰.



PH-104, 1952

60 La Biblioteca Barnett Newman, conservada por la Fundación Barnett Newman, Nueva York, incluye libros y folletos de Read que tratan sobre el anarquismo y/o las artes, en particular: *The Necessity of Anarchism* (1937); *Poesía y anarquismo* (1938); *Al diablo con la cultura: los valores democráticos son valores nuevos* (1941); *La filosofía del anarquismo* (1943).

Finalmente, la relación personal y profesional de Guggenheim con el crítico, que derivó en su encuentro con Still, sin duda tuvo su impacto⁶¹.

Dada la caracterización contrastante de Still de sí mismo en relación con Read, necesitaríamos revisar la posición de Read sobre el capitalismo, las artes y el anarquismo en *Al diablo con la cultura: los valores democráticos son nuevos valores* (un libro que poseía Newman). Este se reimprimió como un capítulo en la declaración más importante de Read sobre las artes en tiempos de guerra, *The Politics of the Unlytic* (1943). *Al diablo con la cultura* es una crítica a la degeneración del arte en mercancía, que Read remonta a hace dos mil años, en el Imperio Romano (fecha que Still evocaría en 1963, cuando afirmaría estar retribuyendo a la humanidad» la libertad perdida en veinte siglos de apologías y dispositivos de sometimiento” en una carta publicada en *Artforum*) [“Carta abierta a un crítico de arte”]. Read caracteriza a los romanos como “los primeros grandes capitalistas de Europa”, cuya “cultura de elección” de la mercantilización era la de los griegos⁶². Los griegos no

61 Cuando Read llega el 3 de marzo de 1946, Still recuerda que Guggenheim estaba "muy emocionada" y había organizado una fiesta en su honor. Véase Clyfford Still, fecha manuscrita “3.46 de febrero”. La relación Guggenheim–Read también se analiza en “Centrándonos en el instinto: el coleccionismo de Peggy Guggenheim” en Susan Davidson; Philip Rylands (eds.), op. cit., págs. 54–58.

62 Herbert Read. “Al diablo con la cultura” (1941) en Herbert Read. *La política de lo apolítico*. Londres, Routledge, 1943, págs. 47–73; PAG. 47;

tenían una concepción de la cultura como algo separado de la vida orgánica de la comunidad. Su arquitectura, poesía, esculturas y artesanías eran una parte tan integral de su ser social como su lenguaje natural, enfatiza Read, "como el color de su piel". En consecuencia, la creatividad infundía todos los aspectos del entorno griego, porque los objetos se hacían por su valor de uso, no como mercancías. A partir de ahí, Read traza paralelismos entre los pueblos de la antigua Grecia y las llamadas "civilizaciones primitivas". Al igual que los griegos, los pueblos primitivos cultivaron una refinada sensibilidad estética y disfrutaron de "proporciones, relaciones, ritmos [y] armonías definidas" en sintonía con las formas naturales de crecimiento y "la estructura del universo"⁶³.

Al importar la cultura griega y convertirla en mercancía, los romanos reprodujeron imitaciones degeneradas de los mayores logros de la civilización griega, que luego esparcieron por todo su vasto imperio como complemento del gobierno imperial. Con el fin del imperio romano, hubo un breve respiro. El arte fue reabsorbido en la vida cotidiana de la sociedad; de ahí las catedrales medievales de Europa y otros logros. Sin embargo, el auge del capitalismo renovó la mercantilización del arte, culminando en el industrialismo y la separación total de la cultura y el trabajo. Read cita al crítico de arte del siglo XIX Mathew Arnold para ilustrar su

tesis. Para Arnold, la cultura era una búsqueda de la élite de las clases cultas, cuya tarea era destilar "lo mejor que se sabía y se decía en el mundo" y codificarlo como cultura.



PH-118, 1947

Desde allí podría llegar a las masas a través de las instituciones de aprendizaje, pero la clase trabajadora no desempeñó un papel activo en la creación de la cultura. Esta separación se intensificó aún más durante el siglo XX a medida que la cultura se mercantilizaba bajo la apariencia

de *las bellas artes* para los ricos, o industrializada y comercializada para las masas, como los muebles de imitación de roble “con estilo de Chippendale”.

El socialismo autoritario (fascismo, comunismo) no ofrecía salida: subordinaba la cultura a la dictadura del gobierno.

Escribiendo en medio del bombardeo aéreo de Gran Bretaña, Read declaraba: “¡Al diablo con una cultura así! ¡Al basurero y al fuego con todo eso! Celebremos la revolución democrática con el holocausto más grande de la historia del mundo. Cuando Hitler haya terminado de bombardear nuestras ciudades, que los escuadrones de demolición terminen el trabajo. Así que salgamos a los espacios abiertos y construyamos de nuevo”⁶⁴.

Termina “Al diablo con la cultura”, llamando a un orden social anarquista bañado en “una plenitud de libertad y todas las bases económicas de una forma de vida democrática”. Sólo entonces podría renovarse la cultura como una consecuencia natural de la sociedad en su conjunto. Los artistas despreciarían el elitismo impuesto por el capitalismo, porque “cuando todo hombre es artista, ¿quién debería pretender ser superhombre?”

Los trabajadores, a su vez, volverían a ser artesanos, movilizando la industria al servicio de las necesidades de la

64 *Ibíd.*, pág. 66.

humanidad y embelleciendo todo, incluso las 'cacerolas y sartenes'"⁶⁵.

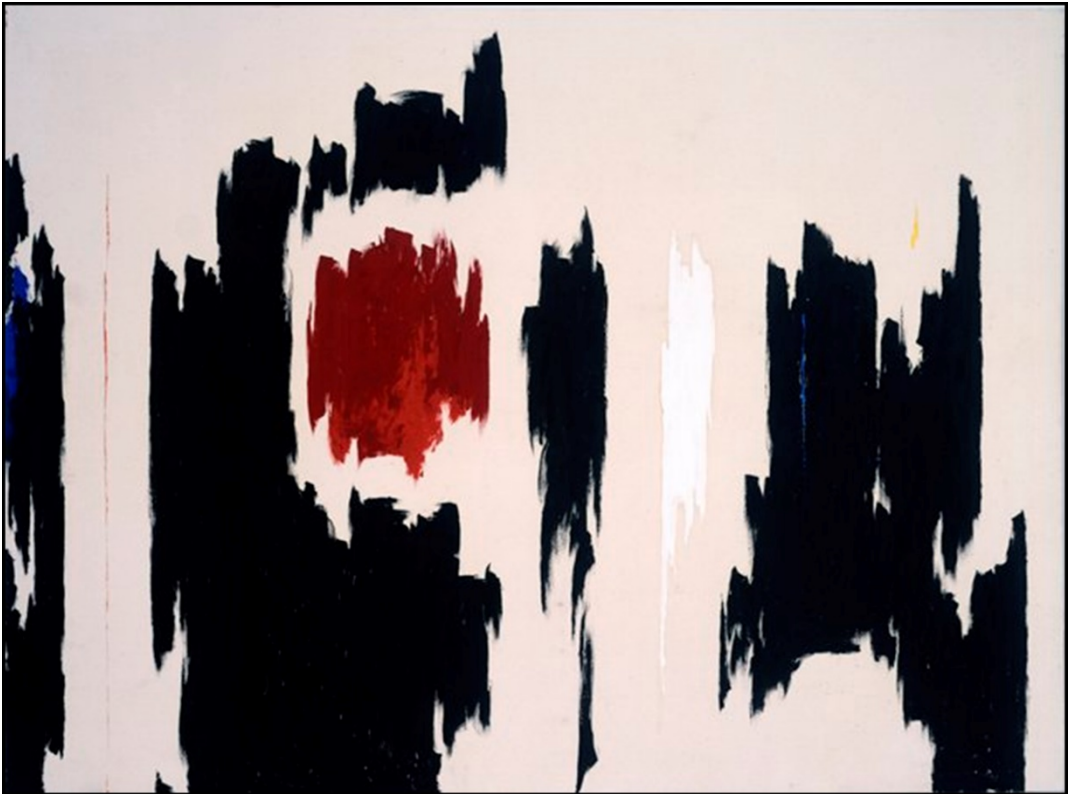
Otros capítulos de *La política de lo impolítico* exponen una agenda constructiva vinculada a la eficacia revolucionaria del modernismo. Sobre el tema de la pintura, la escultura, el diseño y la arquitectura no figurativos (abstractos), Read predijo que los principios estéticos “universales” destilados por artistas constructivistas como Naum Gabo (Read hace referencia a *Construcción en el tema del espacio en espiral*, 1941) y arquitectos como como fundador de la Bauhaus, Walter Gropius contribuirían a “la gran obra de reconstrucción social en el ámbito industrial”⁶⁶. En cuanto al romanticismo (visual y literario), abordaría las dimensiones inconscientes y emocionales de la humanidad. Durante milenios, estos aspectos de nuestro ser habían encontrado “expresión universal en la religión, el mito, el folclore y el ritual”. En la sociedad contemporánea, los surrealistas promovían la creatividad romántica utilizando el psicoanálisis para socavar las “convenciones estéticas y morales de la civilización burguesa”⁶⁷. Sin embargo, el

65 Ibid., pág. 67.

66 Read destaca esta obra como ejemplar en “La vulgaridad y la impotencia del arte contemporáneo” (1942) en Herbert Read, 1943, p. 82; “La naturaleza del arte revolucionario” (1935), en Ídem, pp. 124–131; páginas. 129–131

67 En una nota Read sugiere a los lectores un pasaje citado en su “Arte moderno y decadencia francesa” (1942) en Idem, pp. 93–99; 98. “Vulgaridad e Impotencia”, Ídem, p. 91; “Naturaleza del Arte

impulso del surrealismo fue “negativo ” y “destructivo”: encerrado en una batalla contra los valores burgueses, no podía ir más allá. Lo que se necesitaba ahora, durante el cataclismo de la guerra mundial, era un “nuevo romanticismo” que ayudara a la sociedad a procesar la dimensión psicológica de la vida.



Sin título, 1962

Analizando críticamente toda la gama de nuestro ser instintivo a través del prisma del anarquismo, el neorromántico Read exaltaría la "ayuda mutua y la construcción" en contraposición al "mercado libre o los instintos básicos" sin ninguna responsabilidad social, lo cual

era un defecto del surrealismo. Read concluye *La política de lo apolítico proclamando la "autoexpresión"* artística en sí misma como "perturbadora, desintegradora y antisocial". La función del artista era "muy parecida a... la del curandero o mago en una sociedad primitiva: es el hombre que media... la conciencia... y así asegura la reintegración social. Solo en la medida en que esta mediación tenga éxito, la verdadera democracia es posible"⁶⁸. En ese momento, los artistas que reconocieron esta necesidad todavía estaban sujetos a las demandas del Estado, la prensa capitalista, la opinión de las masas y los valores estandarizados. El anarquismo, entonces, era la causa del artista, porque barrería estas fuerzas hacia afuera, comunalizando la propiedad y dispersando el gobierno y el poder económico entre "unidades humanas tangibles" ("condados... parroquias") para garantizar la libertad y bienestar material de todos. Ya no acosada por fuerzas sociales y económicas opresivas, la "actividad creativa" del artista podría entonces contribuir a la "reintegración social", como la concebía Read.

Por ahora, sin embargo, a la espera de una revolución anarquista, la "tarea ingrata" de transformar los impulsos más profundos de la humanidad implicaban "una posición de aislamiento, de desafección".

68 Herbert Read, "Una conclusión solemne", en Ídem, págs. 152–160; PAG. 154, pág. 155 (énfasis en el original).

Al enseñarle a “amar y comprender a la sociedad que lo desestima”, el artista tiene que “aceptar la experiencia contraria, y beber, como Sócrates, de la copa mortal”⁶⁹.



PH-119, 1948

Éste, entonces, es Herbert Read. ¿Qué pasa con su contraparte estadounidense, el “destructor creativo”? La

69 Ídem, 160.

autocaracterización de Still refleja el famoso dicho del anarquista del siglo XIX Mikhail Bakunin: "La pasión por la destrucción es también una pasión creativa"⁷⁰. Asimismo, siguiendo a Anfam, podemos recordar el comentario de Friedrich Nietzsche en *La gaya ciencia* (1882) "El deseo de destruir, cambiar y reconvertirse puede ser una expresión de una energía desbordante que está preñada de futuro"⁷¹. De hecho, el compromiso de Still con la filosofía de Nietzsche llegó pronto claramente en un momento formativo. En 1927, cuando tenía veinte años, Still compró una edición de *Así habló Zaratustra* de Nietzsche y la *subrayó* libremente con marcas⁷². El libro ocupa un lugar destacado en varias cartas escritas a un amigo, en las que Still informa emocionado que está leyendo el *Zaratustra*, que ya no cree en el mal personal, en Dios ni en el alma, y se describe a sí mismo como un "individualista incorregible"⁷³. "Muertos están todos los Dioses: ahora

70 Mijaíl Bakunin. "La reacción en Alemania" (1842) reproducida en Robert Graham (ed.). *Anarquismo: una historia documental de las ideas libertarias*, vol. 1, *De la anarquía al anarquismo* (300 EC a 1939). Montreal, Black Rose Press, 2005, págs. 43–44; PAG. 44.

71 Friedrich Nietzsche, *La gaya ciencia*. Traducción de Walter Kaufmann. Nueva York, Vintage Books, 1974, pág. 329 (énfasis en el original).

72 Friedrich Nietzsche. *Así habló Zaratustra*. Traducción de Thomas Common, Nueva York, Modern Library, 1913. La copia de Still dice "firmado Clyfford Still [19]27" en Clyfford Still Museum Archive, op. cit.

73 "Clyfford Still to Weldon Schimke" (08/13/1927), caja BAZ 2014.1, Clyfford Still Museum Archive, op. cit., ("Leyendo a Zaratustra"); "Clyfford Still to Weldon Schimke" (7/10/1927), caja BAZ 2014.1,

queremos que viva el Superhombre”, declara Nietzsche; y todavía se hace eco con un subrayado a lápiz.



Sin título, (1964)

La filosofía de Nietzsche no conduce necesariamente al anarquismo. Dicho esto, su relación con la comprensión de la creatividad de Bakunin forma parte de la recepción de Nietzsche durante la primera mitad del siglo XX, cuando sus ideas fueron promovidas como "anarquistas" por Emma

Clyfford Still Museum Archive, Idem, (“Evil, God and soul”); “Clyfford Still to Weldon Schimke” (31/7/1927), caja BAZ 2014.1, Clyfford Still Museum Archive, op. cit., (“individualista incorregible”). Gracias a la ex archivista jefe y gerente de colecciones digitales, Jessie de la Cruz, Clyfford Still Museum, por alertarme sobre esta correspondencia.

Goldman y muchos otros⁷⁴. Otro comentarista que identificó a Nietzsche como anarquista fue el periodista y crítico cultural de Baltimore HL Mencken, quien fácilmente se identificó con el concepto de Nietzsche del individuo "superior" cuyo escepticismo y actitud combativa rompería con las "ilusiones e inercia de la masa", "en el curso de la invención de un camino único, de autoempoderamiento, de afirmación de la vida, libre de restricciones sociales"⁷⁵. La biblioteca de Still alberga numerosas publicaciones de Mencken, incluida su autobiografía, ediciones de sus ensayos y veintitrés números de su revista mensual *The American Mercury*. La perspectiva nietzscheana de Mencken era ferozmente antiautoritaria. En *The American Mercury*, chocó con las principales religiones, con organizaciones socialmente coercitivas como el Ku Klux Klan, con intereses comerciales corruptos e intervenciones gubernamentales de todo tipo. *Una crestomatía de HL Mencken*, propiedad de Still, arroja más luz sobre la concepción anarquista de Mencken; de sí mismo como crítico social, atribuyendo el "progreso" de la humanidad al

74 Véase, por ejemplo, John Carroll. *La fuga del palacio de cristal: la crítica anarcopsicológica: Stirner, Nietzsche, Dostoievski*. Londres, Routledge y Kegan Paul, 1974; John Moore (org.). *¡No soy un hombre, soy dinamita!: Friedrich Nietzsche y la tradición anarquista*. Nueva York, Autonomedia, 2004.

75 Cito a HL Mencken. *La filosofía de Friedrich Nietzsche*. Boston, MA, Luce, 1908, pág. 99. El estudio de Mencken fue el primero de Nietzsche en lengua inglesa. Véase también: FW Nietzsche. *El anticristo*. Traducción de HL Mencken, Nueva York, Alfred A. Knopf, 1920.

empoderamiento de individuos extraordinarios (el "superhombre" de Nietzsche) y valorando la individualidad⁷⁶. Denuncia "todo gobierno" como, "en su esencia", "una conspiración contra el hombre superior: su único objetivo permanente es oprimirlo y mutilarlo... Una de sus funciones principales es reclutar hombres por la fuerza, hacerlos lo más similares posible y lo más dependientes unos de otros, para buscar y combatir la originalidad entre ellos... El gobierno ideal... es el que deja en paz al individuo... es aquel que apenas escapa a ser un gobierno"⁷⁷.

Teniendo en cuenta su biblioteca personal, Still se tomó en serio este análisis social nietzscheano: de ahí sus feroces ataques al gobierno (y al mercado del arte capitalista)⁷⁸.

76 R. Dale Grinder, "HL Mencken: notas sobre un libertario" en *Análisis libertario* 1, no. 3, 1971, págs. 43–51; páginas. 67–68.

77 HL Mencken. *Una crestomatía de Mencken: su propia selección de sus escritos más selectos*. Nueva York, Vintage, 1982, págs. 145–146. La biblioteca de Still incluye esta y una edición anterior de 1962 (Clyfford Still Museum Archive, op. cit).

78 Still también examinó el conocido ensayo de Ralph Waldo Emerson sobre "*Política*" y *autosuficiencia individual*. Subrayó con lápiz la conclusión de Emerson de que "cuantos menos gobiernos tengamos, mejor". La edición encuadernada en cuero de Still tiene marcas de actividades rurales, lo que indica que la estaba consultando en la década de 1920 mientras trabajaba en la granja familiar en Alberta. (Ernest Rhys (ed.) *Ralph Waldo Emerson, ensayos: 1.ª y 2.ª serie*, Londres, JM Dent and Sons, 1920, página 320 en Clyfford Still Museum Archive, op. cit.). Muchos anarquistas estadounidenses de la época consideraban que la filosofía de Emerson era

Sosteniendo la autoconcepción de Still como artista, por lo tanto, hay una sospecha nietzscheana de cualquier intrusión en su autonomía. Al caracterizarse a sí mismo como un “destructor creativo”, Still reconoció que él y Read podrían compartir el mismo deseo de superar el capitalismo y el poder estatal, pero sus respectivos medios eran irreconciliables.



No titulado, 1974

Read quería construir una sociedad antiautoritaria integrando el arte en ella; Still quería derribar el autoritarismo liberando el arte de la sociedad, para que la pintura fuera “una extensión del hombre... creando un

compatible con sus puntos de vista. Véase: Paul Avrich (org.). Voces anarquistas: una historia oral del anarquismo en América. Princeton, Nueva Jersey, Princeton University Press, 1995, págs. 63; PAG. 266; PAG. 396; PAG. 440.

enfrentamiento consigo mismo. Sólo así se puede crear un instrumento válido de libertad individual”⁷⁹. Al componer sus “instrumentos” de libertad, Still se despojaría de los detritos de la historia y se volvería hacia adentro para fusionar el ser con la creatividad, sin contaminarse con elementos extra individuales, hasta los valores estéticos.

Una entrada de diario de 1956 nos da una idea del anarquismo de Still. Él describe un “éxtasis” libre y alegre que surge de sí mismo cuando trae “vida llameante” sobre “grandes áreas receptoras de la pantalla”. El pasaje concluye: “Que ninguna dura represión venga a cuestionar su pureza ni trabaje su libertad con el lugar común llamado pintura”⁸⁰.

79 Todavía citado en Ti-Grace Sharpless, op. cit., pág. 36.

80 “Nota del diario de Clyfford Still” (11/02/1956) citado en Clyfford Still. San Francisco, CA, Museo de Arte Moderno de San Francisco, 1976, p. 122, (catálogo de la exposición).

GUERRA DE GUERRILLAS

Con este fin, la "responsabilidad" social más apremiante de Still –para usar sus palabras– era labrar espacios para que ese trabajo se creara y se entendiera en estos términos, como una experiencia de autoliberación que otros pudieran replicar⁸¹. Lo que nos lleva de vuelta a la carta de McClure a Still y al desafío que McClure nos presenta. Durante la década de 1950, McClure formó parte de una comunidad anarquista muy unida en San Francisco, una comunidad de activistas en la que las pinturas de Still y sus puntos de vista antiautoritarios eran bien conocidos. Después de mudarse a San Francisco, McClure vivió en un hogar comunitario con Ronald Bladen, un pintor profundamente influenciado por la obra de Still (aunque nunca estudió con él)⁸². Además de

81 Sobre el uso de la palabra “responsabilidad”, véase la declaración de Still para la exposición 15 Americans del Museo de Arte Moderno.

82 Ver también Bill Berkson, “Ronald Bladen: temprano y tarde”, en Bill Berkson (ed). Ronald Bladen: temprano y tarde. San Francisco, CA, Museo de Arte Moderno de San Francisco, 1991, p. 8 (catálogo de la exposición).

Bladen, McClure también se hizo amigo del también poeta Robert Duncan. En 1947, Duncan y Bladen colaboraron con un periódico de San Francisco, *The Ark* [El arca].



PH-1184, 1953

The Ark era publicado por un grupo de poetas, críticos y teóricos que organizaban eventos públicos regulares para promover las políticas culturales anarquistas durante los

años de Still en la Escuela de Bellas Artes de California (1946–50)⁸³. La declaración inicial de la publicación es reveladora. Asegurando a los lectores que el anarquismo requiere una revolución social, *El Arca* fundamenta esta revolución en una “vanguardia artística” de individuos que, impulsados por el anhelo antiautoritario, ejercen la responsabilidad, en oposición a la sumisión a una autoridad superior: “La sociedad actual, que está cada vez más sujeta al Estado con sus múltiples formas de poder corrupto y opresión, se ha convertido en el verdadero enemigo de la libertad individual. Porque la ayuda mutua y la confianza fueron destruidas metódica y científicamente; porque el amor, la bondad del ser, se secó metódicamente; porque el miedo y la codicia se han convertido en los principales agentes éticos, las situaciones y las sociedades controladas por el Estado siguen existiendo. Sólo el individuo puede librarse de este mal público. Puede romper las relaciones forzadas entre él y el Estado, negarse a votar o ir a la guerra, negarse a aceptar la irresponsabilidad moral que se le impone”⁸⁴.

La Escuela de Bellas Artes de California era una vía a través de la cual los involucrados en *El Arca* podían encontrarse en la militancia de Still. Por ejemplo, el pintor anarquista Jess (amante de Duncan), que estudió con Still en 1949/50, recuerda una conferencia "muy conmovedora" en la que

83 Véase: Allan Antliff, 2007, pág. 117.

84 “Editorial”, *El arca*, 1947, pp. 3.

Still leyó la declaración del teórico francés Antonin Artaud, "Van Gogh, el suicidio de la sociedad" (1947), para subrayar "la dificultad que tiene un artista para despertar su sentido del espíritu en una estructura social que tiende a suprimirlo"⁸⁵.



PH-1023, 1976

Todavía recitado de una traducción de su propiedad, publicada en *Tiger's eye*⁸⁶. Artaud comparó los cuadros de

85 "Entrevista de Michael Auping con Jess", en Michael Auping. *Jess: un gran collage: 1951–1993*. Buffalo, NY, Academia de Bellas Artes de Buffalo, 1993, págs. 19 –27; PAG. 20. Jess conoció a Duncan en el otoño de 1949 y en 1951 vivían juntos (Idem, p. 38). Jess eliminó su apellido "Collins" en respuesta a la homofobia de sus padres.

86 Antonin Artaud. "Van Gogh, un hombre suicidado por la sociedad", traducido por Bernard Fetchman en *El ojo del tigre: sobre las artes y las letras* 7, 1949, pp. 93–95; Antonin Artaud, "Post-script", traducción de

Van Gogh con “lanzallamas, bombas atómicas, cuyo ángulo de visión, a diferencia de todos los demás cuadros en boga de la época, habría sido capaz de perturbar gravemente el conformismo larvario de la burguesía del Segundo Imperio. No es sólo un conformismo de las costumbres y de la moral lo que ataca la pintura de Van Gogh, sino el de las propias instituciones”. La sociedad movilizó a “la psiquiatría para defenderse de las investigaciones de ciertos individuos cuyos poderes de adivinación la perturbaban” y así Van Gogh, quien aborrecía el “crimen organizado” de un “mundo anormal” capaz de todo tipo de crueldad y “libertinaje”. Fue declarado loco, hospitalizado y reprimido. El artista no se suicidó: fue “suicidado” por la “conciencia general de la sociedad”. Mezclando la cita ferviente de Still de Artaud con su propia retórica combativa: “A menudo usaba la analogía de la guerrilla como la única posición viable para un artista”, recordó un estudiante⁸⁷.

Luego está el ejemplo de los estudiantes de Still, que se unieron para crear un espacio de exhibición cooperativo llamado Metart Galleries (sugerido por Still, esta rica interacción en el prefijo griego "meta" μετά, "entre, en medio de, más allá "alude, sugiero, a la convivencia/trascendencia de los valores sociales actuales a

Bernard Fetchman, *Idem*, pp. 96–114

87 Cita de Ernst Briggs en Mary Fuller McChesney (ed.). *Un período de exploración: San Francisco, 1945–1950*. Oakland, CA, Departamento de Arte del Museo de Oakland, 1973, p. 42, (catálogo de la exposición).

través del arte)⁸⁸. Entrevistado por Thomas Albright, Still recordó más tarde: “Les dije a mis alumnos en San Francisco que fomentaban una fuerte resistencia, que debían tratar de mantenerla así el mayor tiempo posible. Los animé a abrir una galería separada del *establishment*, lo cual hicieron” (para disgusto de Still, también invitaron a “críticos y gente de museo” a visitarla)⁸⁹.

Los estudiantes (doce) alquilaron una tienda de dos habitaciones para exponer cerca de la entrada del barrio chino de San Francisco y recaudaron fondos para mantenerla abierta desde abril de 1949 hasta julio de 1950⁹⁰.

Cada mes, un artista diferente realizaba una exposición. Su manifiesto fundacional anunciaba: "Metart se formó en respuesta directa al problema de llevar el trabajo creativo del artista a la atención del público en condiciones que dejen al artista libre del control externo de la exposición"⁹¹.

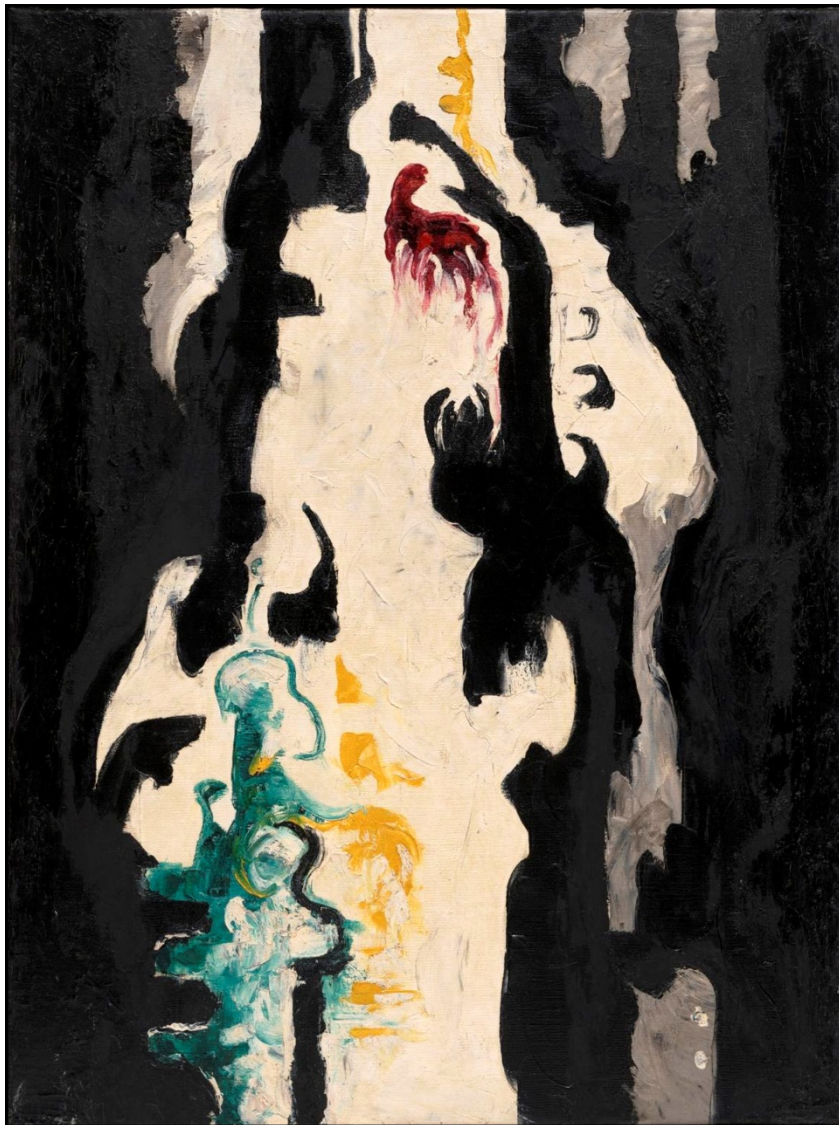
88 Seymour Howard. “La galería King Ubu y los antecedentes vanguardistas: un prólogo 1952–1953” en Seymour Howard, et al., *Las galerías de la generación beat y más allá*. Davis, CA, John Natsoulas Press, 1996, pág. 19

89 Tomás Albright. *Arte en el Área de la Bahía de San Francisco, 1945–1980*. Berkeley, Prensa de la Universidad de California, 1985, pág. 32.

90 Horst Travé. “Galería Metart” en Howard, et al., op. cit., pág. 16. Travé fue uno de los fundadores.

91 Thomas Albright, op. cit., págs. 31–32.

Rechazando las maquinaciones comerciales de los marchantes y las distorsiones de la conservación de museos, los estudiantes de Still se declararon a sí mismos como "agentes independientes ", tanto "trabajadores [como] expositores", en un espacio que ellos mismos autogestionaban.



PH-286 (1943)

En el verano de 1950, los estudiantes marcaron la salida de Still de la Escuela de Bellas Artes de California con una

exposición individual, *Paintings by Clyfford Still* (17 de junio a 14 de julio de 1950), que también anunciaba el final del experimento Metart⁹².



PH-385 (1949)

92 “Pinturas de Clyfford Still, del 17 de junio al 14 de julio en la galería Metart 527 Bush St. San Francisco”, folleto, Carpeta de fotografías de la exposición, Archivo del Museo Clyfford Still, op. cit.

Se exhibieron trece pinturas sin título completadas entre 1943 y 1950, incluidas PH-286 (1943) y PH-385 (1949)⁹³. Entre los que firmaron el libro de visitas estaba Jess⁹⁴, quien recordó: “Recuerdo estar abrumado.

Estaba comenzando mi carrera como pintor y este hombre había logrado algo tan poderoso, material y espiritualmente, o al menos así es como leo esas imágenes. Respondí a una especie de cualidad mítica en Still. Las superficies tenían una cualidad muy material, pero también una cualidad viva. Estaba la implicación de crear un estado de ánimo profundo que permitía que mi imaginación fuera en muchas direcciones”⁹⁵.

Un año después del cierre de Metart, Duncan, Jess y un tercer estudiante de Still fundaron su sucesora, la Galería *King Ubu* (20 de diciembre de 1952–20 de diciembre de 1953) en un garaje reconvertido en 3119 Fillmore Street, San Francisco, donde se realizan lecturas de poesía, se realizaron exposiciones de arte, obras de teatro, actuaciones musicales y debates informales⁹⁶. Para evitar

93 Las fotografías en color de las obras y el mapa de la exposición se conservan en la carpeta con las fotografías de la exposición, Clyfford Still Museum Archive, ídem.

94 “Registro de visitantes en Metart Galleries mostrando 13 pinturas” conservado en la carpeta con fotografías de la exposición, Clyfford Still Museum Archive, Ibid.

95 “Entrevista de Michael Auping con Jess”, pág. 21.

96 Seymore Howard, “King Ubu: galería en un teatro” en Howard, et al.,

cualquier deslizamiento hacia una empresa comercial convencional, ellos mismos alquilaron el espacio con la ayuda financiera de un donante y pequeñas comisiones de cualquier trabajo que los artistas expositores consiguieran vender; Prometieron cerrar después de un año, y así lo hicieron. Claramente, la *King Ubu* Gallery señalaba que los principios de Still eran muy receptivos a los valores anarquistas, algo que no escapó a la atención de McClure, como él mismo había informado el 27 de abril de 1960 en su carta a Still.



PH-972, 1959

CONCLUSIÓN

Y, sin embargo, cuando McClure le pidió a Still que hablara sobre “la enfermedad estadounidense”, se encontró con el silencio⁹⁷.

La afinidad, al parecer, tenía sus limitaciones. O tal vez tal intervención era un anatema para la concepción de Still de cómo llevar la libertad a la sociedad. Podría obtener satisfacción de una red diversa de anarquistas que respondieron positivamente a sus pinturas y polémicas antiautoritarias, pero nunca bajaría la guardia cuando se trataba de su propia autonomía dentro de este medio, en el que el arte se combinaba con otros estilos de arte, vidas contraculturales (peyote, etc.), liberación queer (homosexual), activismo contra la guerra, vida comunitaria

97 Una "enfermedad", McClure condenaría a fondo al año siguiente en su declaración lírica, "Revolt". Ver: Michael McClure, “Revolt” en *Journal for the protection of All Beings* 1, 1961, pp. 38–52, 44.

y el entonces floreciente movimiento de derechos civiles⁹⁸. Permaneciendo al margen del movimiento, como una presencia magnética y una ausencia, Still vivió perpetuamente en modo guerrillero, lanzándose contra los enemigos de la anarquía en el terreno social circunscrito del arte, donde la responsabilidad se mezclaba con un sentido muy singular de liberación.



PH-960 (1960)

En resumen, una vez considerados los compromisos de Still con el movimiento anarquista más amplio, el mito de Still como un *outsider* "maniqueo" cuya "fe ultraanarquista

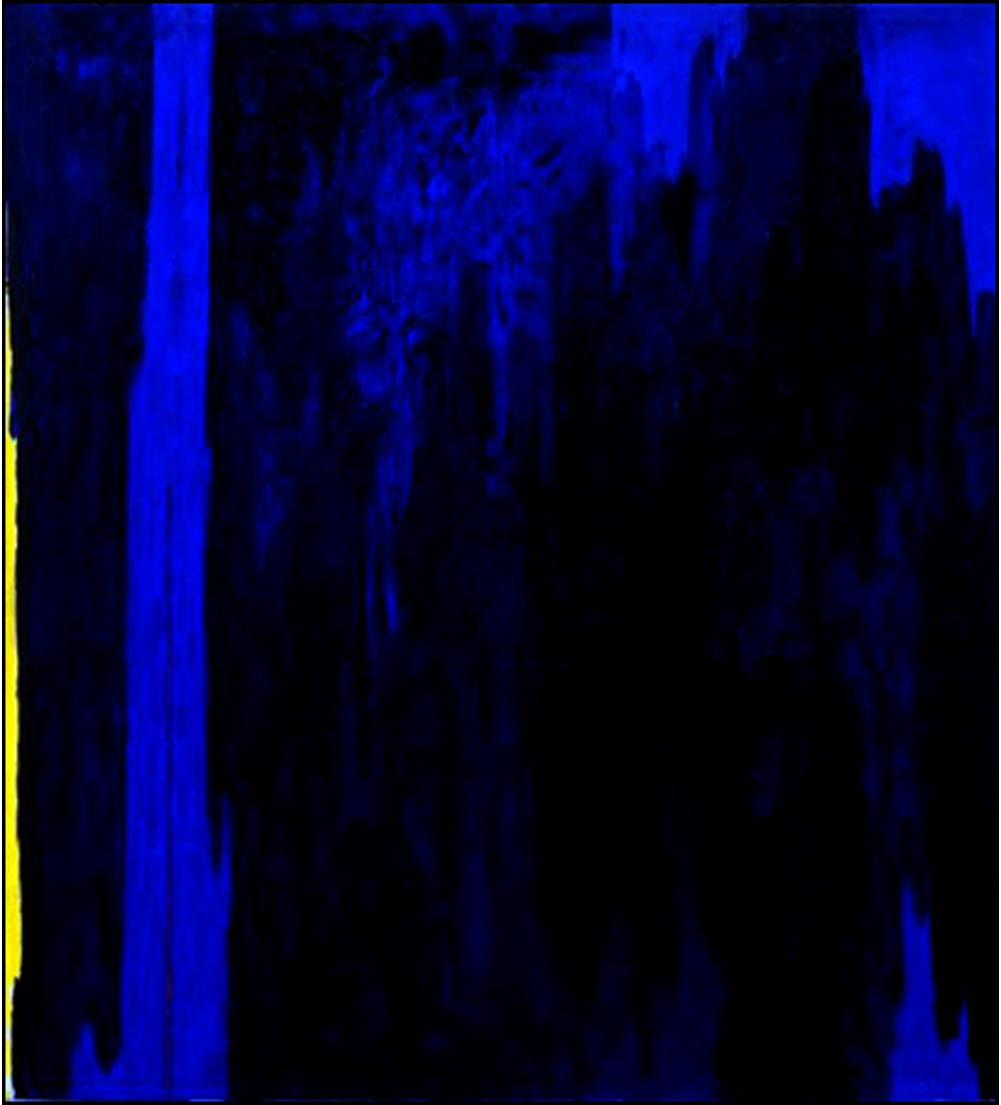
98 En Andrew Cornell, op. cit. Para un ejemplo de cómo la militancia se fusionó con las artes, ver Allan Antliff, 2015, pp. 3–30.

en la autonomía absoluta del arte" desvinculaba su trabajo de cualquier papel significativo en la transformación social, debiendo ceder a realidades más complejas⁹⁹.

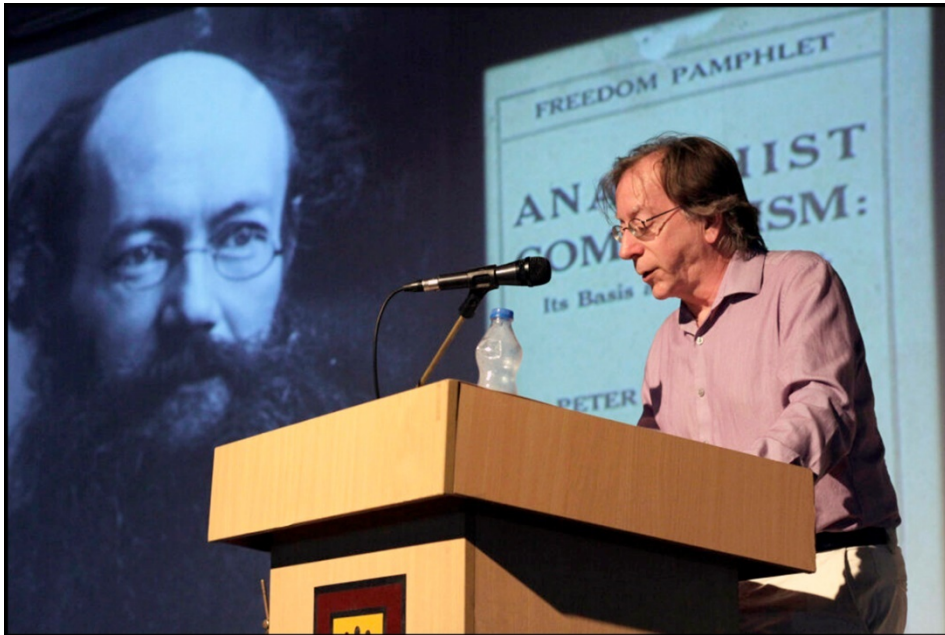


PH-234, 1948

99 Véase: David Craven, op. cit., pág. 166. “Maniqueo” fue una identificación inicialmente otorgada a Still por un crítico hostil, Hubert Crehan, para describir la autoconcepción del artista como un “ser de luz” (fuerza para el bien) hipermasculino, en oposición a la corrupta sociedad “femenina” de “tinieblas” (envuelta en el mal). El término se refiere a los seguidores de Manichaeus [maniqueos] del siglo III a.C., quienes imaginaron una batalla cósmica entre Dios y su mundo espiritual del bien (luz) contra el mundo material del mal del Diablo (oscuridad). Véase: Hubert Crehan. “Clyfford Still: ángel negro en Buffalo” en *Art News* 58, 1959, pp. 32, 58–60. El término todavía se evoca ocasionalmente. En realidad, la perspectiva nietzscheana de Still excluye cualquier división absoluta entre las fuerzas del bien y del mal que dan forma a su perspectiva, por no hablar de la idea de que apoyase una cosmología maniquea.



1952 - A



ACERCA DEL AUTOR

ALLAN W. ANTLIFF es un activista anarquista, crítico de arte, autor y miembro fundador de la Toronto Anarchist Free School (ahora Anarchist U) que ha escrito extensamente sobre temas de anarquismo y arte en América del Norte desde la década de 1980.

Desde 2003, Antliff ocupa la Cátedra de Investigación en Historia del Arte en la Universidad de Victoria, Canadá, donde imparte cursos de pregrado y posgrado sobre arte moderno y contemporáneo. Sus intereses de investigación incluyen el dadaísmo, el arte contemporáneo, la historia

anarquista y la teoría política, y sus seminarios de posgrado incluyen "El anarquismo del siglo XX y el arte de vanguardia"; "New York Dada" y "American Modernism Between the Wars". Además de enseñar historia del arte, Antliff es coeditor de *Alternative Press Review*, se desempeña como editor de arte para *Anarchist Studies*, editó el volumen *Only a Beginning: An Anarchist Anthology* (1998) y ha escrito dos libros académicos: *Modernismo anarquista: arte y política en la primera vanguardia estadounidense* (2001) y *Arte y anarquía: de la Comuna de París a la caída del muro de Berlín* (2007).

También es el director del Archivo Anarquista de la Universidad de Victoria.

Contacto: allan@uvic.ca