

MURAL
JACKSON
POLLOCK

LA ENERGÍA HECHA VISIBLE
ENERGY MADE VISIBLE

21.04 - 11.09.2016

museo**PICASSO**málaga



Jackson Pollock en casa de los Schardt, Truro, Massachusetts, 1944. Fotografía de Bernard Schardt / Jackson Pollock at the Schardts' house, Truro, Massachusetts, 1944. Photography by Bernard Schardt.

Palacio de Buenavista
C/ San Agustín, 8. 29015 Málaga
Información general / General Information: (34) 902 44 33 77
Centralita / Switchboard: (34) 952 12 76 00
info@mpicassom.org
www.museopicassomalaga.org

f /museopicassomalaga
t @mPICASSOm
i /museopicassomalaga

1. ¿QUIÉN ES JACKSON POLLOCK?

Jackson Pollock (1912-1956) es uno de los artistas más influyentes y controvertidos de la pintura norteamericana del siglo veinte. Nacido en Cody, Wyoming, se trasladó a Nueva York en 1930 por sugerencia de su hermano Charles, también pintor, para estudiar pintura en la Art Students League con el profesor Thomas Hart Benton, gran defensor de la pintura regionalista americana que rechazaba la modernidad europea. Durante la Depresión Americana y hasta 1943, trabajó en el “Federal Art Project” de la WPA (Works Progress Administration), programa creado por el presidente Roosevelt para decorar las vías públicas con el fin de promover el empleo entre los artistas. Durante este periodo, conoció muy de cerca las ideas y la pintura de los muralistas mexicanos David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco que participaban asimismo en esta progresista iniciativa.

En 1943 sus obras llamaron la atención de la coleccionista, galerista y filántropa Peggy Guggenheim (1898-1979) quien le ofreció un contrato con su galería a cambio de cuadros para una exposición y le hizo el encargo de pintar un mural panorámico para decorar la entrada del piso que Guggenheim tenía en la calle 61 este de Nueva York. Con la realización de *Mural*, Jackson Pollock —que hasta poco antes era un desconocido pintor que intentaba alcanzar la fama en esta ciudad— despertó la atención de “todo” el Nueva York cultural y logró catapultarse hasta la cima del arte contemporáneo internacional como figura central de lo que se conoce como expresionismo abstracto.

1. WHO IS JACKSON POLLOCK?

Jackson Pollock (1912–1956) is one of the most influential and controversial American artists of the 20th century. Born in Cody, Wyoming, he moved to New York in 1930 at the suggestion of his brother Charles, also an artist, to study painting at the Art Students League with teacher Thomas Hart Benton, a staunch defender of American regionalist painting who rejected European modernism. During the Great Depression and until 1943, he worked on the WPA (Works Progress Administration) Federal Art Project, a relief programme set up by President Roosevelt to help unemployed artists find work decorating public spaces nationwide. At that time he came into close contact with the ideas and experimental techniques of the Mexican muralists David Alfaro Siqueiros and José Clemente Orozco, who were also taking part in this forward-looking scheme.

In 1943 his work came to the attention of the collector, gallerist and philanthropist Peggy Guggenheim (1898–1979), who offered him a contract with her gallery in exchange for pictures for an exhibition, and commissioned him to paint a panoramic mural to decorate the entrance to her townhouse on East 61st Street. With *Mural*, Pollock, who until recently had been an unknown painter trying to gain a reputation in the city, drew the full attention of New York’s cultural milieu and managed to scale the heights of contemporary art as a central figure in what is known as Abstract Expressionism.

2. INFLUENCIAS ESPAÑOLAS: EL GRECO, MIRÓ, PICASSO

El interés de Jackson Pollock por artistas de ascendencia hispana es patente desde su formación cuando estudia con detenimiento la obra de sus coetáneos, los mexicanos Orozco, Siqueiros o Rivera.

Su admiración temprana por grandes creadores del arte español como El Greco, Pablo Picasso o Joan Miró es también manifiesta desde los inicios de su trayectoria. Tras ver la obra de El Greco realizó esbozos de figuras bíblicas, dibujos de personajes dramáticamente elongados, buscando expresar intensidad espiritual. Creía que, para que el arte fuera verdaderamente poderoso, tenía que trascender la obviedad de la realidad y mediar para que brotaran emociones más íntimas y profundas.

Pollock conoció de primera mano *Guernica* de Picasso, obra que viajó por los Estados Unidos con el objetivo de recaudar fondos para el gobierno de la República Española. En Nueva York se pudo ver primero en 1939 y se expuso más tarde en la gran retrospectiva del Museum of Modern Art (MoMA). Al joven e inquieto Pollock le impactó la pureza que se sentía en aquella particular representación del bombardeo de un pueblo vasco durante la Guerra Civil Española. Fruto directo de éste crucial encuentro es la serie de dibujos de trazos poderosos y desgarrados basados en los angustiados personajes humanos y animalísticos que poblaban el paisaje devastado de Picasso.

2. SPANISH INFLUENCES: EL GRECO, MIRÓ, PICASSO

Jackson Pollock's interest in Latin American and "Hispanic" art was already apparent in his formative years, when he closely studied the work of contemporary Mexican artists Orozco, Siqueiros and Rivera.

His early admiration for the great masters of Spanish art, including El Greco, Pablo Picasso and Joan Miró, was also manifest from the very start of his career. After seeing work by El Greco, he drew sketches of biblical figures that were dramatically elongated in an attempt to express spiritual intensity. In his view, for art to be truly powerful, it had to transcend the obviousness of reality and mediate in the arousal of more profound and intimate emotions.

Pollock had first-hand knowledge of Picasso's *Guernica*, which was taken on tour around the United States to raise funds for the government of the Spanish Republic. It was first shown in New York in 1939, and was later exhibited in the great retrospective held at the Museum of Modern Art. The young and restless Pollock was greatly impressed by the purity he sensed in that unique representation of the bombing of a Basque town during the Spanish Civil War. The direct result of this crucial encounter is the bold and powerful series of drawings based on the anguished human and animal figures inhabiting Picasso's devastated landscape.

3. PEGGY GUGGENHEIM Y JACKSON POLLOCK

El paulatino desarrollo del expresionismo abstracto en los años cuarenta es indisoluble de la creación del mundo artístico neoyorquino tras la Segunda Guerra Mundial. Emigrantes, exilados y residentes articularon una tupida red de nuevas galerías comerciales, revistas críticas, escuelas modernas de arte y centros de reunión para la nueva generación de artistas.

Cuando la sobrina del coleccionista Solomon R. Guggenheim, Peggy Guggenheim, que había llegado a Nueva York desde Europa en 1941, en compañía de Max Ernst, inauguró en octubre de 1942, Art of This Century —una galería de arte contemporáneo europeo y americano— en el número 30 de la calle 57 oeste, solo existía en Nueva York una escasa treintena de galerías centradas en mostrar lo actual de aquel momento. No se limitó a exponer sus fondos de arte europeo abstracto y surrealista. En Art of This Century organizó cincuenta y cinco exposiciones de arte de vanguardia, con obras de artistas estadounidenses como el mismo Jackson Pollock, William Baziotés, Willem de Kooning, Robert Motherwell, Mark Rothko, Charles Seliger, o Clyfford Still entre otros, apoyando a los pintores con sus compras y encargos y vendiendo obras a galerías incluyendo el Museum of Modern Art.

3. PEGGY GUGGENHEIM AND JACKSON POLLOCK

The gradual development of Abstract Expressionism in the 1940s is inseparable from the emergence of the New York art scene after the Second World War. Émigrés, refugees and residents built up a dense network of new commercial galleries, critical journals, modern art schools and centres where the new generation of artists could meet.

When the niece of collector Solomon R. Guggenheim, Peggy Guggenheim, who had travelled to New York from Europe with Max Ernst in 1941, opened Art of This Century, a gallery of European and American art on 30 West 57th Street in October 1942, there were only about thirty galleries in New York dedicated to showing the latest art of that time. Peggy did more than exhibit her collections of European abstract and Surrealist art. At Art of This Century, she organised fifty-five shows of avant-garde art with work by American artists Jackson Pollock, William Baziotés, Willem de Kooning, Robert Motherwell, Mark Rothko, Charles Seliger, Clyfford Still and others, supporting painters by buying and commissioning work from them and selling their pieces to important galleries including the Museum of Modern Art.

4. MURAL Y GUERNICA

Primero en la exposición en la neoyorquina Valentine Gallery y posteriormente en el MoMA, *Guernica* y los estudios preparatorios de Picasso que acompañaban a esta emblemática pintura mural, subyugaron a Pollock. Estas dos exposiciones marcan su primer encuentro sustancial y directo con el arte más comprometido socialmente del artista malagueño.

Para Pollock poder ver, pensar y sentir el arte de Picasso en vivo —precisamente con los cuadros entonces de plena actualidad por el conflicto bélico mundial que acontecía— significó una experiencia avasalladora, violenta, que estimuló probablemente su ambición por vencer a la tradición figurativa y a hacerlo de modo espectacular con la ayuda del gran formato. En dibujos y al menos dos pinturas pequeñas abordó motivos específicos de *Guernica*. *Cabeza de Pollock* (ca. 1938-1941) adapta el tema del minotauro, esencial para Picasso, y emplea los fondos ennegrecidos y las gruesas líneas interiores de sus dibujos a lápiz y *gouache* para crear un campo oscuro donde emerge y vuelve a hundirse la figura bestial. *Sin título (Cabeza anaranjada)* (ca. 1938-1941) transforma los primeros planos picassianos de mujeres gritando en un revoltijo de óleos incrustados, cargado de anaranjados y amarillos, azules y rojos intensos, colores que Picasso aplicó con prodigalidad en los estudios, pero desterró de la pintura definitiva. Más que duplicando la precisa imaginería de ojos desorbitados y mandíbulas desencajadas de Picasso, Pollock consiguió su efecto de tormento mediante colores estridentes y pigmentos arremolinados.

4. MURAL AND GUERNICA

Pollock was held spellbound by *Guernica* and the preparatory studies by Picasso that accompanied this emblematic mural painting when it was displayed first at New York's Valentine Gallery and later at the Museum of Modern Art. These two exhibitions marked the American's first direct and substantial encounter with the most socially committed work of the Málaga-born artist.

For Pollock, the opportunity to see, think and feel Picasso's art at first hand during the Second World War, precisely when the pictures were at their most topical, was an overpowering experience, and it probably stimulated his ambition to surpass figurative tradition in spectacular fashion with the aid of large formats. He focused on specific motifs from *Guernica* in some drawings and at least two small paintings. Pollock's *Head* (c. 1938–41) adapts the theme of the Minotaur, essential for Picasso, and uses the blackened backgrounds and thick interior lines of his pencil and *gouache* drawings to create a dark field from which the bestial figure emerges only to sink back in again. *Untitled (Orange Head)* (c. 1938–41) transforms the screaming women of Picasso's foregrounds into a tangle of incusted oils laden with oranges, yellows, blues and intense reds, colours which Picasso applied liberally in his studies but omitted from the final painting. Rather than duplicating Picasso's precise imagery of wide-open jaws and eyes straining from their sockets, Pollock achieved his effect of torment through strident colours and a welter of pigments.

5. FOTOGRAFÍA. ARTE Y MOVIMIENTO

Jackson Pollock se convirtió, aupado por la crítica, en el máximo representante de lo que Harold Rosenberg acuñó en 1952 como “pintura en acción”: pintar con espontáneas salpicaduras, goteos y manchas sobre el lienzo como oposición a una aplicación cuidadosa con el pincel. Ahora se trataba de apostar por la energía producida en el camino: el arte estaría más en el proceso, en hacer, que en lograr la meta de la obra acabada, en representar.

Los avances tecnológicos de la época propiciados por las demandas de la guerra, así como la rápida evolución de las prestaciones en las cámaras fotográficas favorecieron nuevos resultados para el desarrollo de los lenguajes experimentales de vanguardia.

En 1943 se presentó en el MoMA una muestra pionera que permite establecer una relación entre la fotografía del movimiento y los experimentos pictóricos de Pollock. Con el título de *Fotografía en acción*, la muestra —que con casi toda seguridad visitó— reunía en los meses de verano, al tiempo que el pintor realizaba *Mural*, 133 fotografías de autores como Herbert Matter o Barbara Morgan, con referencias a la danza, el movimiento y luz convertida en dibujo.

5. PHOTOGRAPHY. ART AND MOVEMENT

Lionised by the critics, Jackson Pollock became the chief exponent of what Harold Rosenberg in 1952 termed “action painting”. This involved painting with spontaneous splashes, drips and smears on the canvas as opposed to the careful application of paint with a brush. The interest now lay in the energy produced along the way. Art would be more a matter of the process, of making, than of attaining the goal of representation in a finished work.

The technological progress of the period, stimulated by the demands of the war, combined with the rapid evolution in the performance of cameras to pave the way for new results in the development of avant-garde and experimental photography.

In 1943, a pioneering show at the Museum of Modern Art allowed a relationship to be established between avant-garde photography and Pollock’s pictorial experiments. He almost certainly visited the exhibition, entitled *Action Photography*. During the very summer months when the painter was working on *Mural*, the show brought together 133 prints by photographers of action and energy such as Herbert Matter and Barbara Morgan, with references to dance, movement and light converted into line.

6. NUEVA YORK O EL ROBO DE LA HEGEMONÍA ARTÍSTICA A PARÍS

Desde hace tiempo, se ha venido sosteniendo que las exposiciones de expresionismo abstracto que recorrieron Europa en la década de 1950 formaban parte de una iniciativa cultural ideada durante la Guerra Fría para presentar a los Estados Unidos de América como una superpotencia benigna y un modelo de libertad democrática. La promoción del arte culto no fue sino uno de los aspectos de la búsqueda de este objetivo; finalizada la Segunda Guerra Mundial, Europa fue testigo de la llegada simultánea de los productos, la ayuda financiera y el estilo de vida de Norteamérica. Este contexto condicionó la acogida del expresionismo abstracto y de Jackson Pollock.

París empezó a temer a Nueva York. Después del conflicto mundial los marchantes parisinos pensaron que podrían recuperar la posición de los años veinte y treinta. Quisieron repetir la situación hegemónica, pero se dieron cuenta gradualmente de que Nueva York era más fuerte. Era un resultado directo de la lucha entre París y Nueva York. “Cabría afirmar”, escribió Robert Rosenblum, “que desde la invención del cubismo en París, la pintura occidental no ha acometido ninguna renovación tan fundamental como la que ha llegado de las manos de media docena de americanos que llevan algún tiempo trabajando en Nueva York [...]”.

6. NEW YORK, OR THE SHIFT OF ARTISTIC HEGEMONY FROM PARIS

It has been argued for some time that the exhibitions of Abstract Expressionism which toured Europe in the 1950s formed part of a Cold War cultural initiative aimed at presenting the United States as a benign superpower and a model of democratic freedom. The promotion of high art was only one aspect of the pursuit of this goal, as Europe witnessed the simultaneous arrival after the Second World War of the products, financial aid and lifestyle of North America. This context conditioned the reception of Abstract Expressionism and Jackson Pollock.

Paris started to fear New York. After the world conflict, Parisian dealers expected they would be able to return to the situation of the 1920s and 1930s. Though they hoped to recover the hegemony of those decades, the direct result of the struggle between New York and Paris was their gradual realisation that New York was the stronger of the two. “Not since the invention of Cubism in Paris,” wrote Robert Rosenblum, “has Western painting undergone such fundamental reorientations as it has in the hands of some half-dozen Americans working recently in New York [...]”.

7. ¿QUÉ ES EL EXPRESIONISMO ABSTRACTO?

El expresionismo abstracto es un movimiento pictórico contemporáneo dentro de la abstracción que deriva de las tendencias informalistas y matéricas inmediatamente posteriores a la Segunda Guerra Mundial. Pasados los años cuarenta, y desde Estados Unidos —cuando el país después de la Segunda Guerra Mundial asumió el liderazgo político, económico y cultural internacional— se difundió por todo el mundo. Hoy está considerado como el primer movimiento genuinamente estadounidense del siglo xx. La primera vez que se habló de expresionismo fue en 1919 en la revista *Der Sturm* [La tormenta] publicada en Berlín (1910-1932) y también en Estados Unidos. Los artistas neoyorquinos conocieron las primeras abstracciones gracias a los fondos del Museum of Non-Objective Art (el futuro Guggenheim Museum) que incluía obras, entre otros, de Vasily Kandinsky.

Tras el terrible desastre financiero de Wall Street, en 1929, se desató una crisis económica mundial de varios años de duración. El poder económico del país tocó el punto más bajo de su historia. En el arte estadounidense destacaban dos tendencias realistas: el regionalismo, que encontraba sus motivos en la vida de la población rural y el realismo social, que plasmaba críticamente en sus cuadros las sombras de la existencia en las grandes ciudades, como el paro o la soledad. Eliminar la figuración pintando grandes formatos fue la fórmula que este grupo de pintores expresionistas abstractos eligió como posible salida creativa.

7. WHAT IS ABSTRACT EXPRESSIONISM?

Abstract Expressionism is a modernist movement that derived from the informalist and material tendencies of the years immediately following the Second World War. After the 1940s it spread around the world from the United States, the country which had assumed international political, economic and cultural leadership after the war. Today it is regarded as the first genuinely American artistic movement of the 20th century.

Expressionism was first mentioned in 1919 in the journal *Der Sturm* [The Storm], published in Berlin from 1910 to 1932, and also in the United States. New York artists knew early abstraction thanks to the collections of the Museum of Non-Objective Art (the future Guggenheim Museum), which included works by Wassily Kandinsky and others.

The Wall Street crash of 1929 unleashed a world economic crisis that lasted several years. The country's economic might sank to the lowest point in its history. Two realist tendencies stood out in American art: regionalism, which found its motifs in the life of the rural population, and social realism, whose pictures were critical reflections of the more shadowy aspects of life in big cities, such as unemployment and solitude. Eliminating figuration in large-format paintings was the formula chosen by the Abstract Expressionist painters as a creative escape route.

8. LAS INNOVACIONES FORMALES

De 1942 en adelante, la pintura de Pollock está caracterizada por un vigoroso motor de ejecución que va mucho más allá que el utilizado por cualquiera de los artistas que defendían la improvisación y que de una u otra forma influyeron en él, incluido Pablo Picasso. En las telas el dibujo, aunque sigue siendo representacional, se vuelve más y más galvánico y empieza a alejarse de la descripción de las formas totémicas que encarnan los primeros dramas de complejo mundo inconsciente de Pollock. La acción y el movimiento empiezan a invadir el cuadro.

Entre 1947 y 1950, las pinturas de Pollock se caracterizaban por los diseños *all-over* y la técnica del vertido y salpicado provocando un proceso de alquimia en la tela. El término *all-over* hace referencia a la creación de una composición generalizada en la superficie del lienzo sin alusiones explícitas a la realidad; el vertido y el salpicado de pintura le servían esencialmente como una técnica para lograr extender las particularidades del dibujo pero con pintura. El diseño *all-over* llegó primero y dio pie a la técnica de vertido como solución a problemas formales que se planteaba el artista. La técnica del vertido y salpicado fomentaba y mejoraba uno de los logros más revolucionarios de Pollock: un tipo de línea presentida, pero aún no materializada en sus obras de transición, con una línea que ya no indicaba el borde de un plano sino una especie de “lugar” ópticamente impreciso.

8. FORMAL INNOVATIONS

From 1942 onwards, Pollock's painting is characterised by a vigorous execution that goes far beyond that of any of the artists who defended improvisation and influenced him in one way or another, including Picasso. While the line on his canvases is still representational, it becomes more and more galvanic and starts to depart from the totemic forms that incarnate the primeval dramas of Pollock's complex unconscious world. Action and movement start to invade his pictures.

Between 1947 and 1950, Pollock's paintings are characterised by “all-over” designs and by the technique of dripping and splashing, triggering an alchemical process on the canvas. The term ‘all-over’ refers to the creation of a general composition on the surface of the canvas with no explicit allusions to reality. The splattering and dripping of paint served him essentially as a technique for extending the peculiarities of drawing to painting. The ‘all-over’ design came first, leading to the dripping technique as a solution to formal problems confronting the artist. The technique of dripping and splashing aided the development and improvement of one of Pollock's most revolutionary achievements: a kind of sensed but not yet materialised line, a result of transitional works where line no longer indicated the edge of a plane but a sort of optically imprecise “place”.



Jackson Pollock (1912-1956), *Mural*, 1943.
Óleo y caseína sobre lienzo, 242,9 x 603,9 cm./Oil and casein on canvas, 242.9 x 603.9 cm.
University of Iowa Museum of Art, donación de Peggy Guggenheim. 1959.6.

9. MURAL: GÉNESIS Y FORMA

Mural, encargado en el verano de 1943 por Peggy Guggenheim es una de las obras centrales de Jackson Pollock. En ella se sintetizan un número relevante de sus fuentes y recursos creativos: los muralistas mexicanos, el discurso esencialista de las primeras naciones norteamericanas, la convulsa visión picassiana o el atrevimiento de la fotografía experimental de los años cuarenta. En el núcleo de la obra se evidencia con rotundidad la intención del pintor de hacer visible la energía y el movimiento manifestando sin reservas su original concepción de la representación bidimensional. Considerado como una respuesta vitalista a la refinada cultura europea, la inspiración de esta monumental tela pintada alude a los vastos horizontes del oeste como Wyoming, donde nació. Lugares salvajes y paisajes arquetípicos de la cultura del descubrimiento propios de la tradición estadounidense.

La coleccionista donó en su día este icono de la historia del arte del siglo xx norteamericano para fines didácticos a la Universidad de Iowa —entonces pionera en la enseñanza artística— donde actualmente forma parte de su colección de arte. En una carta del 29 de julio de 1943 dirigida a su hermano mayor Charles, Jackson hace así referencia a lo que sería *Mural*:

“Sin condiciones sobre qué pinto ni cómo. Voy a pintar al óleo, sobre tela [...] He tenido que echar abajo el tabique entre el cuarto de delante y el de medio para montar el armatoste. Ya lo tengo tensado. Parece muy grande, pero no veas qué emocionante”.

9. MURAL: GENESIS AND FORM

Mural, commissioned by Peggy Guggenheim in the summer of 1943, is one of Pollock's major works. It synthesises a large number of his creative sources and key referents, such as the Mexican muralists, the essentialist discourse of North America's First Nations, the convulsive vision of Picasso, and the intrepid achievements of the experimental photography of the 1940s. Clearly evident in this work is the painter's intention to make energy and movement visible by unreservedly manifesting his original concept of two-dimensional representation. Regarded as a natural response to the refined culture of Europe, the inspiration behind this monumental painted canvas points to the vast horizons of the West, like those of his birthplace, Wyoming. Such wilderness areas are the archetypal landscapes of the culture of discovery specific to the tradition of the United States.

This icon of 20th-century American art was donated by its owner for educational purposes to the University of Iowa, then a pioneer in art education, to whose collection it currently belongs. In a letter of 29 July 1943 to his elder brother, Charles, Jackson states the following of the commission that was to become *Mural*:

“With no strings as to what or how I paint it. I am going to paint it in oil on canvas. [...] I've had to tear out the partition between the front and middle room to get the damned thing up. I have it stretched now. It looks pretty big but exciting.”

10. LA INSÓLITA RESTAURACIÓN DE MURAL

En julio de 2012 *Mural* ingresó en la prestigiosa Getty Foundation, en la ciudad de Los Ángeles, para ser sometido a un profundo estudio y tratamiento de conservación. Por primera vez, un equipo de investigadores tenía la oportunidad de examinar atentamente, con la tecnología más avanzada, la estructura material de la obra y de analizar los pigmentos y materiales que empleó Pollock o su modo de aplicación, para determinar la mejor manera de conservarla y exponerla.

Ese estudio proporcionó un relevante caudal de información, revelando a un artista que combinaba materiales y métodos de aplicación tradicionales y heterodoxos. La escala de *Mural* le permitió extender su práctica más allá de los lienzos de moderado tamaño que había pintado hasta entonces y lanzarse a desarrollar métodos innovadores de aplicación de la pintura que llegarían a constituir la marca de su estilo único. La investigación se interesó por algunas de las leyendas que rodearon la pintura desde su creación, incluida la cuestión del tiempo que empleó Pollock en hacerla, desmontando ciertas falsedades.

El examen de su estructura material ha llevado también a conocer mejor los cambios físicos que *Mural* ha experimentado durante sus setenta años de historia, metamorfosis que ha tenido un serio impacto en el aspecto que este icono de la pintura del siglo xx ofrece hoy.

10. MURAL'S REVEALING RESTORATION

In July 2012, *Mural* was taken to the prestigious Getty Foundation in Los Angeles for in-depth analysis and conservation treatment. For the first time, a group of researchers had the chance to examine the material structure of the work with the aid of the most advanced technology, analysing the pigments and materials used by Pollock and the way they are applied in order to determine the best way to preserve and exhibit the piece.

That study provided a great deal of information, revealing an artist who combined both traditional and unorthodox materials and methods. The scale of *Mural* allowed Pollock to extend his practice beyond the medium-sized canvases he had painted until then, and to embark on the development of the innovative methods of applying paint that were to become the hallmark of his unique style. The researchers examined several of the legends that have surrounded the painting since its creation, including the question of the time taken by Pollock to paint it, and showed some commonly held beliefs to be wrong.

The analysis of its material structure has also led to a clearer knowledge of the physical changes *Mural* has undergone in its seventy-year history. These alterations have had a serious impact on today's appearance of this icon of 20th-century art.

11. PICASSO Y POLLOCK: ARTISTAS EN ACCIÓN

En el verano de 1950, Namuth pidió filmar a Pollock en acción. Durante cinco minutos y medio avanza y retrocede alrededor del lienzo que está pintando. Namuth corta y pasa de una posición elevada a otra próxima a la tela tendida en el suelo. Aunque el bisoño director comentara que la pintura que creó durante la película en blanco y negro era “particularmente hermosa” hoy nadie sabe dónde está ni qué ha sido de ella. El cortometraje nunca se estrenó oficialmente y casi desapareció. Se fue creando la impresión de que Pollock trabajaba en una especie de trance chamánico, tejiendo líneas de pintura sobre la superficie sin intención consciente. Tomando esa conclusión como premisa, críticos posteriores enlazaron el método de trabajo de Pollock con el automatismo surrealista y los “actos gratuitos” de los existencialistas. En mayo de 1946 en una reseña para *Art News*, ya se le describía como “uno de los más influyentes abstraccionistas jóvenes”, señalando que Pollock empleaba “una técnica automática, empujando formas totémicas y metafóricas en redes arremolinadas de pigmento”. El automatismo estaba en el aire neoyorquino desde hacía años, aun antes de que los surrealistas llegaran a Manhattan. La misma variación la encontramos en la película *El misterio Picasso*, 1956, donde el artista muestra su proceso de trabajo en el estudio al director Henri-Georges Clouzot. Desde detrás de la pantalla transparente se observa a Picasso pintando sobre un espacio aparentemente inmaterial.

11. PICASSO AND POLLOCK: ARTISTS IN ACTION

In the summer of 1950, photographer Hans Namuth asked for permission to film Pollock in action. The artist advances and retreats for five and a half minutes around the canvas he is painting. Namuth cuts from an eye level shot to a position nearer the canvas stretched on the ground. Although the inexperienced director remarked that the painting created by Pollock during the shooting of the black and white film was “a particularly beautiful one”, nobody knows today where it is or what became of it. The short documentary never had an official release and nearly disappeared from circulation. However it reinforced the impression that Pollock worked in a kind of shamanic trance, interweaving lines of paint on the surface of the canvas with no conscious intention. Taking this conclusion as a premise, subsequent critics have linked Pollock’s working method to the automatism of the Surrealists and the “gratuitous acts” of the existentialists. In a 1946 review in *Art News*, Pollock had already been described as “one of the most influential young American abstractionists,” and was said to use “an automatic technique, pushing totemic and metaphorical shapes into swirling webs of pigment.” This shows that automatism had been in the air of New York for some years, even before the arrival of the Surrealists in Manhattan. Something similar is found in the 1956 documentary film *The Mystery of Picasso*, in which the artist displays his working process in the studio to the director Henri-Georges Clouzot. From behind a transparent screen, Picasso is seen painting on an apparently immaterial space.

LISTA DE OBRA / LIST OF WORKS

Adolph Gottlieb (1903-1974) *Laberinto n.º 3/Labyrinth No. 3*, 1954. Óleo y esmalte sobre lienzo/Oil and enamel on canvas. IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat.

Lee Krasner (1908-1984) *Promenade*, 1947. Óleo sobre tabla/Oil on board. Colección particular, Marscha S. Glazer. • *Otra tormenta/Another Storm*, 1963. Óleo sobre lienzo/Oil on canvas. Cortesía The Pollock-Krasner Foundation y Robert Miller Gallery, Nueva York.

Roberto Matta (1911-2002) *Como Yo, Como X/Like Me, Like X*, 1942. Óleo sobre lienzo/Oil on canvas. University of Iowa Museum of Art. Donación de Peggy Guggenheim.

Robert Motherwell (1915-1991)

Elegía a la República Española n.º 126/Elegy to the Spanish Republic No. 126, 1965-1975. Acrílico sobre lienzo/Acrylic on canvas. The University of Iowa Museum of Art, Iowa. Adquirida con fondos del National Endowment for the Arts con fondos de la donación del artista Robert Motherwell.

Jackson Pollock (1912-1956) *Mural*, 1943. Óleo y caseína sobre lienzo/Oil and casein on canvas. The University of Iowa Museum of Art, Iowa City. Donación de Peggy Guggenheim. 1959.6. • *Sin título Paneles A-D/Untitled Panels A-D*, ca. 1934-1938. Óleo sobre panel de fibra/Oil on fiberboard. Cortesía de Joan T. Washburn Gallery, Nueva York y The Pollock-Krasner Foundation, Nueva York. • *Sin título (Hombre desnudo)/Untitled (Nacked Man)*, ca. 1938-1941. Óleo sobre contrachapado/Oil on plywood. Colección particular. Cortesía de Robert Miller Gallery, Nueva York. • *Retrato de H.M./Portrait of H.M.*, 1945. Óleo sobre lienzo/Oil on canvas. The University of Iowa Museum of Art. Donación de Peggy Guggenheim. • *Dirección/Direction*, 1945. Óleo sobre lienzo/Oil on canvas. Peggy Guggenheim Collection, Venecia. Fundación Solomon R. Guggenheim, Nueva York. • *Esfuerzo de pájaro/Bird Effort*, 1946. Óleo sobre lienzo/Oil on canvas. Peggy Guggenheim Collection, Venecia. Fundación Solomon R. Guggenheim, Nueva York. • *Circunmisión/Circumcision*, enero 1946. Óleo sobre lienzo/Oil on canvas. Peggy Guggenheim Collection, Venecia. Fundación Solomon R. Guggenheim, Nueva York.

David Reed (1946) #600-3, 2006-2009/2012-2013. Óleo y alquídico sobre lino / Oil and alkyd on linen. Colección particular, Alemania. Cortesía de Häusler Contemporary München/Zürich.

Antonio Saura (1930-1998) *La grande foule (La gran muchedumbre/The Great Crowd)*, 1963. Óleo sobre lienzo/Oil on canvas. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

Charles Seliger (1926-2009) *Homenaje a Erasmus Darwin/Homage to Erasmus Darwin*, 1945-1946. Óleo sobre lienzo/Oil on canvas. University of Iowa Museum of Art. Donación de Peggy Guggenheim.

David Smith (1906-1965) *Sin título/Untitled (Tank Totems)*, 1953. Tinta y gouache sobre

papel/Ink and gouache on paper. The Museum of Modern Art, Nueva York. • *Tanktotem III*, 1953. Acero/Steel. David y Audrey Mirvish, Toronto.

Frederick Sommer (1905-1999) *Sin título/Untitled*, 1945. Cola y témpera sobre lienzo/ Glue tempera on canvas. Bruce Silverstein Gallery, Nueva York.

Juan Usúe (1954) *Soñé que revelabas XV/ I Dreamed that You Revealed XV*, 2002. Vinílico, dispersión y pigmento sobre lienzo/Vinyl, dispersion and pigment on canvas. Colección Los Bragales, Cantabria.

Andy Warhol (1928-1987) *Hilo/Yarn*, 1983. Acrílico y serigrafía sobre lienzo/Acrylic and silkscreen ink on canvas. Kunsthalle Bielefeld. Depósito permanente de STAFF Stiftung Lemgo.

Heinz Hajek-Halke (1898-1983) *Impresión femenina (escultura en alambre fotografiada con cámara móvil)/Female Impression (wire sculpture photographed with moving camera)*, 1947-1950. Gelatina de bromuro de plata/Gelatin silver print. Galerie Kicken Berlin.

Peter Keetman (1916-2005) *Sin título (Vibraciones plásticas)/Untitled (Plastic Vibrations)*, 1949-1953. Gelatina de bromuro de plata/Gelatin silver print. Estate Peter Keetman/F. C. Gundlach Foundation/Kicken Berlin. • *Sin título (Vibraciones plásticas)/Untitled (Plastic Vibrations)*, 1952. Gelatina de bromuro de plata/Gelatin silver print. Estate Peter Keetman/F. C. Gundlach Foundation/Kicken Berlin. • *Perfiles plásticos en movimiento/Plastic Profiles in Motion*, 1963. Gelatina de bromuro de plata/Gelatin silver print. Arkudes Foundation.

György Kepes (1906-2001) *Sin título/Untitled*, ca. 1940. Gelatina de bromuro de plata/ Gelatin silver print. The University of Iowa Museum of Art, Iowa City.

Siegfried Lauterwasser (1913-2000) *Agua/Water*, ca. 1948. Gelatina de bromuro de plata/Gelatin silver print. Galerie Kicken Berlin.

Herbert Matter (1907-1984) *Serie "Mobile in Motion" de Alexander Calder. Móvil colgante 6/6 /Series "Mobile in Motion" by Alexander Calder. Hanging Mobile, 6/6*, 1936 (reimpresión 2013). Gelatina de bromuro de plata / Gelatin silver print. The University of Iowa Museum of Art, Iowa City. • *Serie "Mobile in Motion" de Alexander Calder. Móvil colgante 2/6 /Series "Mobile in Motion" by Alexander Calder. Hanging Mobile, 2/6*, 1936 (reimpresión 2013). Gelatina de bromuro de plata/Gelatin silver print. The University of Iowa Museum of Art, Iowa City. • *Serie "Mobile in Motion" de Alexander Calder. Móvil colgante 5/6 /Series "Mobile in Motion" by Alexander Calder. Hanging Mobile, 5/6*, 1936 (reimpresión 2013). Gelatina de bromuro de plata/Gelatin silver print. The University of Iowa Museum of Art, Iowa City. • *Figura en movimiento/Figure in Motion*, ca. 1939. Vintage. Gelatina de bromuro de plata/Vintage. Gelatin silver print. Alex Matter, Cortesía de Gitterman Gallery, Nueva York.

Gjon Mili (1904-1984) *Alfred Hitchcock durante el rodaje de "Sombra de una duda"/Alfred Hitchcock during the filming of "Shadow of a Doubt", 1943 (reimpresión 2015).*The University of Iowa Museum of Art, Mark Ranney Memorial Fund. Impreso con permiso de Time Life Collection, Getty Images. Palm Press, 2015. • *Figura de patinaje, Carol Lynne/Figure Skater Carol Lynne, 1945 (reimpresión 2015).* The University of Iowa Museum of Art, Mark Ranney Memorial Fund. Impreso con permiso de Time Life Collection, Getty Images. Palm Press, 2015.

Barbara Morgan (1900-1992) *Grupo de Charles Weidman en "Lynchtown"/Charles Weidman Group in "Lynchtown", 1938 (reimpresión ca. 1980).* Gelatina de bromuro de plata/Gelatin silver print. The University of Iowa Museum of Art, Iowa City, Mark Ranney Memorial Fund. • *Pura energía y hombre neurótico/Pure Energy and Neurotic Man, 1940.* Gelatina de bromuro de plata montado sobre tabla/Gelatin silver print mounted on panel. The University of Iowa Museum of Art, Iowa City, Mark Ranney Memorial Fund. • *Opacidades-fotograma en serie/Opacities-Serial Photogram, 1944 (reimpresión 1979).* Gelatina de bromuro de plata montado sobre tabla/Gelatin silver print mounted on panel. The University of Iowa Museum of Art, Iowa City.

Eadweard Muybridge (1830-1904) *Locomoción animal, Masculinos (trapos de pelvis). Placa 158. Saltando, corriendo, torcido y salto elevado de: Locomoción animal, una investigación electrofotográfica de fases de movimiento animal, 1872-1885. Publicada por la Universidad de Pensilvania/Animal Locomotion, Males (Pelvis Cloth), Plate 158. Jumping, running twist high jump, from: Animal Locomotion, An Electro-Photographic Investigation of Consecutive Phases of Animal Movements, 1872-85. Published by the University of Pennsylvania, 1887. Calotipos/Collootypes. Galerie Kicken Berlin.*

Aaron Siskind (1903-1991) *Martha's Vineyard (Alga) 2/Martha's Vineyard (seaweed) 2, 1943.* Gelatina de bromuro de plata/Gelatin silver print. Aaron Siskind Foundation, cortesía de Bruce Silverstein Gallery. • *Chicago 8, 1948 (reimpresión ca. 1970).* Gelatina de bromuro de plata/Gelatin silver print. University of Iowa Museum of Art, Mark Ranney Memorial Fund.

Frederick Sommer (1905-1999) *Sin título (Pintura encontrada)/Untitled (Found Painting), 1949.* Gelatina de bromuro de plata/Gelatin silver print. Galerie Kicken Berlin.

Otto Steinert (1915-1978) *Barco navegando en Goteborg/Sailing Ship in Göteborg, 1955-1956.* Gelatina de bromuro de plata/Gelatin silver print. Subjektive Collection, Alemania.

Cami Stone (1898-1975) *Sin título (Fotografía nocturna, Berlín)/Untitled (Night Shot, Berlin), 1929.* Contactos en gelatina de bromuro de plata/Gelatin silver contact print. Galerie Kicken Berlin.

MURAL. JACKSON POLLOCK. LA ENERGÍA HECHA VISIBLE. EXPOSICIÓN COMISARIADA POR DAVID ANFAM Y ORGANIZADA POR THE UNIVERSITY OF IOWA MUSEUM OF ART EN COLABORACIÓN CON MUSEO PICASSO MÁLAGA.

HORARIO

Marzo-junio: abierto todos los días de 10.00 h a 19.00 h, julio-agosto: abierto todos los días de 10.00 h a 20.00 h, septiembre-octubre: abierto todos los días de 10.00 h a 19.00 h

El desalojo de las salas se inicia 10 minutos antes de la hora de cierre del Museo. La taquilla permanecerá abierta hasta media hora antes

VENTA ANTICIPADA

Acceda al control de seguridad sin esperar colas presentando las entradas impresas a su llegada al Museo

Charlas en el Museo: recorrido centrado en la exposición *Mural*. Jackson Pollock. La energía hecha visible. Todos los sábados a las 13.00 h

Visitas guiadas:
reservas@mpicassom.org

Audioguías disponibles en español e inglés

Para más información consulte la web del museo,
www.museopicassomalaga.org

OPENING HOURS

March-June: open daily 10 am to 7 pm, July-August: open daily 10 am to 8 pm, September-October: open daily 10 am to 7 pm

Visitors will be asked to begin leaving the galleries 10 minutes before closing time. Tickets are on sale up to 30 minutes before

ADVANCED TICKET SALES

Access through security control without waiting in the queue by showing your printed tickets upon your arrival at the Museum

Guided visits in Spanish to the exhibition *Jackson Pollock's Mural*. Energy Made Visible. Every Saturday at 1 pm

For other guided visits:
reservas@mpicassom.org

Audio guides available in Spanish and English

For further information, please visit our website
www.museopicassomalaga.org

© Del texto: Museo Picasso Málaga

© De las imágenes: © Pollock-Krasner House and Study Center, East Hampton, New York /

Reproducido con el permiso de la Universidad de Iowa. Foto: Rebecca Vera-Martinez

© The Pollock-Krasner Foundation, VEGAP, Málaga, 2016

DL: MA 414-2016

museo**PICASSO**málaga

Patrocina:



Colabora:

