

L'ART DE DUES DÈCADES. INFORMALISME, EXPRESSIONISME ABSTRACTE, «ART BRUT»...

Mercè Vidal

Referir-se a l'art que es produí entre mitjans anys 40 i el de la dècada dels 50, en el que els efectes traumàtics de la guerra es feien evidents en una poètica presidida per signes d'ansietat, per una càrrega emocional intensa, que semblava descobrir la bellesa de la matèria esqueixada, del caos, de la destrucció, pot significar una apropiació més directa del fenomen després d'haver viscut un període de «neoexpressionisme», sorgit a l'escalf de l'aura de la postmodernitat.

Tampoc és desassenyat posar l'accent en l'estètica de la lletjor que bona part de la producció d'aquests anys enalteix i en la que ha insistit la pintura dels vuitanta. Àdhuc exposicions com la realitzada, el 1980, sobre *«Abstract Expressionism: The Formative Years»*, que tingué lloc a Nova York, i que posà l'accent sobre el Pollock influït per Benton i els muralistes mexicans; sobre les formes «geomòrfiques» de Gorky o els «pictogrames» de Gottlieb, entre d'altres, evidencien la contaminació produïda en la nostra sensibilitat.



D'altra banda, el paper destacat que han pres les institucions —museus, galeries, fires— en aquests últims anys, fent de filtre entre l'art i la societat, comença a despuntar llavors, sobretot pel que fa al context americà, amb tot el potencial desplegat pel Museum of Modern Art de Nova York (MOMA, creat el 1929), pel Guggenheim i per galeristes i col·leccionistes importants. Caldria a més tenir en compte que estudis més recents, referits a l'abstracció nord-americana d'aquest període històric, han aportat dades sobre molts alts funcionaris del MOMA, promotors i difusors d'aquest art sota l'enunciat de l'«art nou del món lliure», clarament vinculats a la CIA.¹

Des d'aquesta vessant més sociològica, ens cal precisar que durant la postguerra assistim al desplaçament de la capitalitat artística, que va deixar de centrar-se a París, o de manera general a Europa, per donar als Estats Units un protagonisme que es va manifestar amb l'aparició de la primera avantguarda americana: una avantguarda que, com ha indicat Barbara Rose, va ser el producte de dues catàstrofes: la Gran Depressió i la guerra.

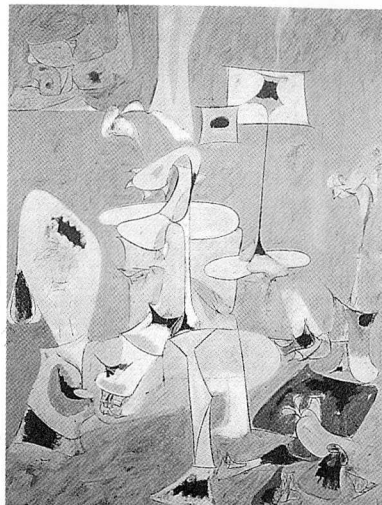
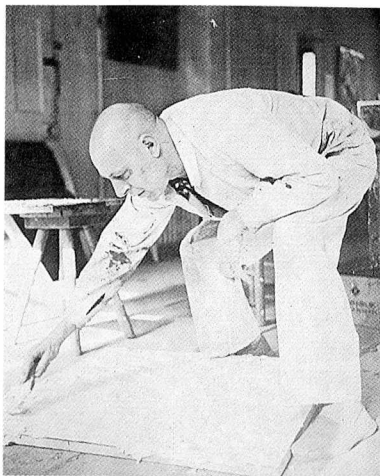
De 1935 a 1943, en un moment en què la desocupació i la misèria imperaven a Amèrica, el WPA/FAP (Work Progress Administration/Federal Art Project) no solament va representar una ajuda econòmica per als artistes, sinó que va ser un estímul per a l'art dels Estats Units. Com assenyala Dore Asthon, la Depressió va crear un medi artístic; l'artista va començar a sentir el reconeixement de la seva dignitat, de la seva professionalitat.

Molts dels artistes que integraren l'Expressionisme Abstracte —Pollock, Rothko, de Kooning, Gorky, entre d'altres— van treballar en el popularment anomenat Project, i molts d'entre ells van tenir llavors la possibilitat de dedicar-se exclusivament a l'art.

El Project va incidir també en la difusió de la creació artística, ja que molts encàrrecs anaven destinats a

Pàg. anterior. Jackson Pollock. «Senderos ondulados». 1947.

1. «Els irascibles».



edificis públics, i a més va afavorir la relació entre els creadors, que, en certa mesura, van trencar amb el seu tradicional aïllament.

El pes que tingué llavors Estats Units, respecte a Europa, tampoc ha deixat de bategar encara avui.

El període històric en el que es situen l'expressionisme abstracte, l'informalisme i l'«art brut» és força complex. La historiografia ha assenyalat la càrrega romàntica que envaeix les noves poètiques (Hans L. Jaffé); l'artista intentant reprendre una «puresa ideal» concentra en la pulsio vital, en el procés d'execució, tota la seva càrrega anímica, l'obra es fa extensió d'aquesta vessant emotiva i sensitiva, al mateix temps que pren vida, sense que pretengui dir o expressar res, simplement «viure».

La mirada al món primitiu, present en les obres dels artistes de la jove avantguarda nord-americana, ha estat considerada, arran de la recent exposició celebrada al MOMA «*Primitivism in 20th Century Art Affinity of the Tribal and the Modern*»² com invocació d'uns determinats arquetipus associats al concepte junguian d'«inconsciència col·lectiva», com a «memòria innata de la raça» que feia de l'inconscient contemporani una mena de forma-símbol que retornava a l'experiència humana dels orígens. Aquesta apreciació pel món primitiu filtrada per les idees de Jung, molt presents en els anys de la segona Guerra Mundial entre els artistes americans, separen el nou primitivisme dels anys 40 dels precedents europeus. D'aquí que també s'hagi dit (I. Sandler) que les idees freudianes i una visió marxista-materialista oferien a molts i, entre aquests, als surrealistes una combinació d'esteticisme metafísic i d'ideals polítics radicals que poc s'adaptaven al fatalisme, quasi religiós, del nou interès americà pel mite i l'arquetip. L'interès, doncs, pel primitivisme gairebé situa l'artista en el paper de demiürg, d'element útil, essencial, per al benestar de la comunitat, com havia tingut en temps llunyans, sense que necessàriament aquest lligam, establert més sobre unes bases psicològiques que no pas socials, hagués d'implacar cap tipus de militància política; hom es situava en un estadi «universal», més enllà

de qualsevol limitació de classe o de nació. Recordi's que el muralisme mexicà, un dels precedents immediats, actiu en els anys 30, féu de la tradició arcaïtzant i d'un art implicat amb les «masses» l'expressió d'un art nacional i de renovació social. La desil·lusió, a finals dels anys 30, per certes actituds marxistes havia generat una sensació d'esfondrament. I, quan el MOMA organitzà la mostra «*Twenty Centuries of Mexican Art*» (1940), en l'intent d'establir un lligam entre art modern i art primitiu, l'apogeu dels pintors muralistes s'havia ja acabat.

Ara, era sobretot un interès universal, «còsmic», el que movia a l'artista. Declaracions com les fetes per Gottlieb sobre l'interès pel primitivisme, tot i caure en un erroni ahistoricisme, són força explícites: «Si manifestem una afinitat amb l'art de l'home primitiu, és perquè els sentiments que aquests expressaven són avui particularment preeminents. En temps de violència, les preferències personals pels matisos dels colors i de les formes semblen irrellevants. Totes les expressions primitives revelen la constant complicitat de forces potents, la presència immediata del terror i de la por, un reconeixement del terror del món animal com a puresa de l'eterna incertesa de la vida. Que aquestes sensacions siguin avui expressades per moltes persones a tot el món representa per a nosaltres un fet desafortunat, i un art que amagui o eludeixi aquests sentiments és per a nosaltres superficial i mancat de significat».³

Hi havia a més, per part dels artistes americans respecte als europeus i, en aquest sentit també s'ha vist simptomàtic d'una voluntat d'afirmació de l'art americà respecte a l'europeu, el considerar que un dels darrers moviments d'avantguarda, el surrealisme, havia arribat a fer una apropiació excessivament esteticista de l'art primitiu. Barnett Newman, per exemple, afirmava el 1948, que a Europa: «tot està altament civilitzat. L'artista a Amèrica és com un bàrbar. Ell no posseeix aquella finíssima sensibilitat vers l'objecte que domina en el sentir europeu. Ell no posseeix els objectes. Aquesta és, doncs, la nostra oportunitat,

lliure dels vells accessoris, d'apropar-nos a les fonts de l'emoció tràgica».⁴

En la dècada dels 40, la relació de l'home respecte al cosmos pren una dimensió nova. L'esperit del nou primitivisme tendia a emfasitzar la recerca en formes elementals, sintètiques, que eren vistes sota el prisma d'una universalitat gairebé arquetípica.

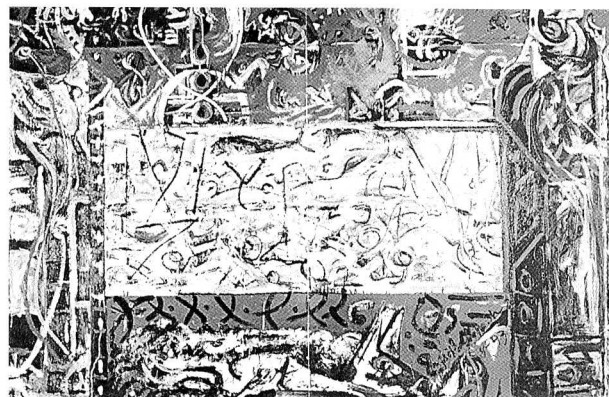
L'esteticisme denunciat per Newman també ho era per a Jean Dubuffet qui, el 1944, inscrivía en les obres l'espontaneïtat dels graffiti i, després, esdevenia l'inventor de «l'art brut». La gran aventura de l'art, en el que l'atzar prenia el paper de factor essencial, desplaçava l'atenció de Dubuffet vers un tipus de producció allunyada del món de les Belles Arts, una producció sorgida marginalment, fruit d'una inconsciència interior, principalment l'art dels bojos. Sota la denominació d'«art brut» deia el següent: «Entenem per «art brut» totes les obres executades per persones indemnes de cultura artística, en les que el mimetisme, contràriament al que passa en el cas dels intel·lectuals, té poc a veure-hi. Llurs autors hi posen tot (troços de materials, mitjans, ritmes, maneres d'escriure...) del seu propi interior i no pas de l'art clàssic o de l'art de la moda. Assistim a un acte pur, «brute», reinventat en el seu interior, en totes les fases, a partir sols de les seves impulsions».⁵

El que podia imputar-se a moviments precedents no tan sols era, estrictament, una qüestió que afectava a l'art americà, sinó que també l'uropeu cercava sortir de l'atzucac «estetitzant» i «esterilitzant» de les avantguardes davant l'espectacle devastador de la nova situació bèl·lica.



Finalment, voldria referir-me a un altre aspecte que alguns han tingut en compte quan han retornat sobre la producció d'aquests anys. Es tracta del fet de ser aquesta pintura, per la pròpia ambigüïtat que conté —el component abstracte té un pes dominant—, però també per l'espontaneïtat, per l'aletorietat d'elements, mitjans, tècniques emprades, i pel sentit d'espai il·limitat que s'afirma —i aquí rau una de les aportacions primordials—, com un dels millors exemples de la «poètica de l'obra oberta».

L'obra dotada d'una substancial indeterminació pot ser «contemplada» pel fruïdor amb una sèrie de possibilitats interpretatives, de «lectures» sempre variables. En el ben entès, però, que, tant per aquest art com per a d'altres, el que s'hagi pogut afirmar en un moment determinat no és el tot de l'obra; com a subjectes situats en una dinàmica social i cultural diversa, d'un període o d'una època a una altra, poden entreveure's noves significacions en l'obra que havien passat desapercebudes o romanien soterrades.



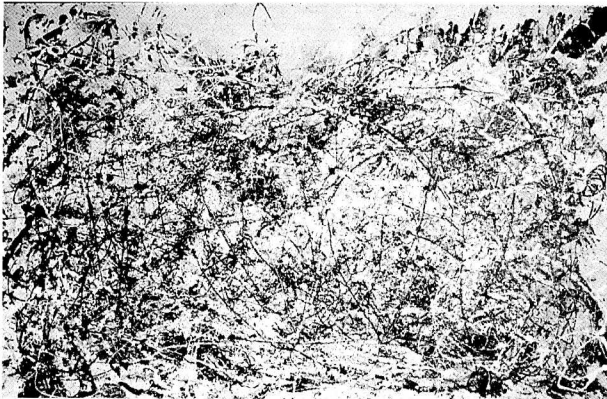
Pel que fa a les nomenclatures utilitzades, l'art d'aquests anys rebé en el context americà la denominació d'Expressionisme abstracte, sinònim també d'una altra denominació amb la que a vegades se sol citar, com és el d'Escola de Nova York o el d'*Action Painting*. Aquest darrer fou un terme acunyat per Harold Rosenberg arran de les obres de Jackson Pollock en les que el «dripping» esdevenia un factor determinant d'aquestes. En el cas del context europeu el terme Informalisme, sorgit arran d'una exposició organitzada per Michel Tapié, intitulada «*Signifiants de l'informel*», va anar imposant-se. De vegades, però, també s'ha emprat la denominació de «Tachisme», «Art Autre» o Abstracció lírica. De fet, tant l'art americà com l'uropeu, desenvolupats de manera individual, comparteixen el pes de moviments precedents, el Surrealisme, l'automatisme, la improvisació psíquica com a revelació del món subjectiu de l'artista, i el pes de l'Expressionisme, però s'hi observen també tènues ressonàncies del dadaisme en la valoració de l'atzar, d'allò que és fortuït, d'allò arbitrari, i en l'ús del collage.

Referint-nos als qui protagonitzaren l'art d'ambdues dècades l'anàlisi d'algunes de les obres més si-

2. Jean Dubuffet.
3. Arshile Gorky. «*Les esposalles II*». 1947.
4. Jackson Pollock.
5. Jackson Pollock. «*Caminant cap a l'Oest*». 1934-38.
6. Jackson Pollock. «*Guardians del secret*». 1943.

gnificatives pot servir-nos per acabar de perfilar la poètica generada.

Així, doncs, dins del context americà la presència de l'artista alemany Hans Hofmann, instal·lat a Nova York des de 1932, no tan sols en l'acadèmia fundada per ell s'hi formaren alguns dels qui després determinarien l'Escola de Nova York, sinó que —tot i la diferència d'edat respecte a la nova generació— la seva obra entronca amb l'expressionisme abstracte. Recollí significativament aspectes de l'expressionisme de Kandinskij incrementats per una gestualitat violenta, combinant, a vegades, estructures geomètriques, com ho evidencia *Memoria in Aeterna* (1962). La seva obra obtingué un ressó paral·lel als inicis d'aquesta avantguarda, àdhuc l'ús del «dripping» ja el trobem en l'obra *Primavera*, de 1940, tot i que ha fet dubtar a alguns historiadors sobre la data de l'obra.⁶ Arshile Gorky, un pintor d'origen armeni, a més de comptar entre els expressionistes abstractes, se'l considera un surrealista tardà. En les seves obres com *Carta mural automàtica* (1943) o *Les Esposalles II* (1947) no tan sols se'ns evocuen les referències a Miró i Picasso, a través de les formes orgàniques i ambigües, pròpies dels móns vegetal i animal, sinó que les qualitats aquoses dels colors deixen entreveure el traç de l'execució.



Al costat de Hofmann i Gorky, l'Escola de Nova York, que no presenta una unitat estilística, té com a figures destacades, Jackson Pollock, William de Kooning, Robert Motherwell, Clyfford Still, William Bazotes, Mark Rothko, Barnett Newman, Adolph Gottlieb, Philip Guston, Franz Kline i Ad Reinhardt.

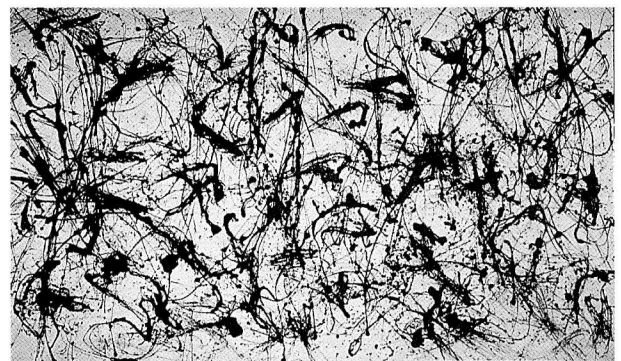
Jackson Pollock va ser la figura mítica de l'època, «el qui va trencar el gel», com digué De Kooning. Té un primer període de l'obra marcat pel primitivisme, d'una banda els contactes amb els muralistes mexicans —treballà amb Siqueiros— i de l'altra els contactes amb John Graham —artista, col·leccionista i assagista de l'art primitiu americà— que foren determinants. Obres com *Home nu i ganivet* (1938-41), *Home nu* (1938-41), *Guardians del secret* (1943) i *Totem lliçó I* (1944) tradueixen aquest món primitiu,

amb referències al món dels esquimals, a la cultura índia. L'home és representat amb les mateixes atribucions humanes i animals que els totem, aparellant-s'hi signes tribals o prehistòrics. S'ha dit que aquest primer període de Pollock era una mena de paral·lel de la seva «arqueologia del jo»; ben sovint havia afirmat «Jo sóc la natura». Al mateix temps, s'ha arribat a identificar una màscara, de la col·lecció de Graham, en les obres interpretant-se tant com afirmació de l'artista, com també a manera de rèplica de *Les Demoiselles d'Avignon*, de Picasso, presentada justament el 1939 a Nova York.

Vers 1947, Pollock va començar a utilitzar la tècnica del «dripping» (regalim), un dels aspectes que més popularitat li ha donat. La figuració desapareix i el que defineix les seves pintures és el gest, el ritme gràfic, violent i vital, en un ric arabesc de filigranes entreteixides. En aquests quadres, en els que el títol ja no té una significació primitivista, preval però en l'obra aquest aspecte, precisament, en la indiferència per la divisió interna del camp pictòric, per la sensibilitat inspirada per la naturaleza canviant de la superfície del treball. Vegi's: *Platejat sobre negre, blanc, groc i vermell* (1948) o *Número 1* (1948); en aquesta darrera les empremtes de les mans de Pollock tenen relació amb les que imprimia a les parets l'home de les cavernes. Aquesta relació no és desassenyada perquè en la biblioteca de Pollock hi figuraven llibres dedicats a l'art prehistòric.

La manera de treballar de l'artista ha variat completament; treballa damunt el terra i sovint utilitza pots foradats dels quals regalima la pintura. L'espontaneïtat i el gest vital porten aparellats una concepció de l'obra, que es va definir amb el terme *all over*, en el que ha desaparegut el centre de composició, la jerarquia de formes i en els que totes les parts del quadre tenen el mateix interès; àdhuc aquest sembla anar més enllà dels seus límits, s'expandeix.

El gran format serà també una característica de la pintura d'aquests anys, i molt utilitzada per Pollock; alguns hi han volgut veure en això el lligam amb el Far West; però és més apropiat referir-se a uns precedents en els anys de formació d'aquests artistes, com Matta i, sobretot, el *Gernika* de Picasso.

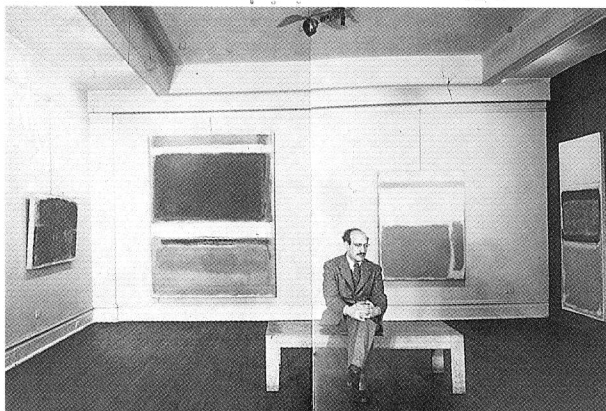


En els primers anys 50 redueix l'obra al contrast de colors, el blanc i el negre —*Número 32* (1950)— en els que a vegades reapareixen trets figuratius. Després va tornar al color, però un aparent procés auto-destructiu, com *Pols blau* (1953), havia de culminar en l'accident automobilístic que li va costar la vida.

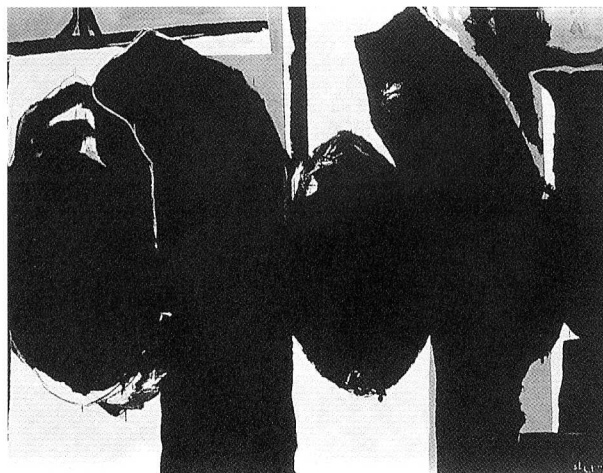
La importància donada al primitivisme també se'n fa evident en artistes com Mark Tobey, del qual l'obra *Idioma esquimal* (1946) assoleix la complexitat estratificada de les màscares que combinen cara i cos, homes i animals, en enginyosos sistemes de clausura i obertura.

Isamu Noguchi en *Camp de joc contornejat* (1941) sent una fascinació pels «terraplens» indians com el dels pobles constructors de túmuls a Ohio i a la vall del Mississippí. En aquest sentit les seves obres semblen anunciar el que vindrà després, en els anys 70, defensat pels artistes del *Land-Art*.

Gottlieb fou, a més, col·leccionista de peces primitives i tant els seus «pictogrames», com *Pictograma símbol* (1942) en els que sembla evocar alfabetos desconeguts, geometries originals i mètodes d'escriptura original, o bé les estructures en les que resol obres com *Figura nocturna* (1949-50) té similituds amb el tapiç de llana, Tlingit, de l'art indi-americà que figurava en la seva col·lecció.



Mark Rothko amb *Lentes turbines de la vora del mar* (1944) evocava les «pintures de sorra» originals d'Amèrica o objectes i utensilis dels rituals primitius. És Sandler qui esmenta l'exposició, celebrada el 1941 en el MOMA, entorn d'*Indian Art of United States*, on hi eren presents aquestes. La transcendentalitat amb que Rothko pren la pintura d'aquestes societats primitives, evident en obres com *Vaixell de màgia* (1946), sembla anunciar el que serà després el seu estil més madur, una pintura abstracta que dona un paper primordial a les àrees de color. *Composició daurada* (1948), *Núm. 8* (1952), *Vermell Núm. 16* (1960), *Vermell carabassa* (1968) són obres en les que la composició es redueix a uns rectangles de contorns bromosos, que semblen surar sobre un fons cada vegada més reduït. Aquestes obres en les que



els efectes de la lluminositat del color crea unes atmosferes molt enigmàtiques arriben a arrossegat l'espectador cap a l'interior de l'obra, situant-lo gairebé en un estadi d'elevació.

S'ha observat com en els anys 50 s'abandona el donar a les obres títols de certa pompositat, i es tendeix a favor de les simples numeracions, títols genèrics o bé sense títol; la nova nomenclatura també va aparellada amb un contingut nou, s'eliminen signes i formes manllevades, mentre es produïa un desencís per l'ideal d'un arquetipus primordial com a vehicle i significat universal i l'obra prenia un major empirisme.

Alguns artistes, entre els que situaríem De Kooning, havien, sense passar per una etapa primitivista, demostrat que també podia assolir-se un art de fort impacte. Considerat un mestre de l'expressionisme abstracte sense que una certa figuració hi deixi d'aparèixer. Els anys 50 inicià la sèrie de les «Woman» en les que les figures femenines, grotesques, monstruoses, inquietants, són extremadament aterridores. La seva preocupació per l'espai pictòric, la conciliació entre la figura i la pintura, el portà a la creació d'una fluïda relació entre ambdós temes, en la que a més manté el vigor de la pinzellada, característica d'aquesta primera avantguarda americana. Les obres *Donna* (1949), *Woman I* (1950-52) i *Yellow River* (1958) amb uns colors roses i verds —molt característics en ell—, i amb àmplies pinzellades assoleixen uns resultats indiscutibles.

Finalment, tindríem les obres de Franz Kline *Mahoning* (1956), amb els seus traços negres gegantins; les àmplies i inquietants superfícies, com *Shining Back* (1958), o la gran peça que presideix la National Gallery de Mies, a Berlín, de Sam Francis.

7. Jackson Pollock. «Número 1». 1948.

8. Jackson Pollock. «Número 32». 1950.

9. Mark Rothko.

10. Robert Motherwell. «Elegia a la República Espanyola». 1953-54.



Clyfford Still, amb amplis camps de color de textura densa i aspra, amb punt vacil·lants, com esqueixats, per exemple *D Núm. I* (1957) i les obres de Robert Motherwell amb la seva sèrie d'*Elegies a la República espanyola* (1953-54) en les que empra una gestualitat menys violenta.

En el nucli parisenc dels anys de la guerra, s'observava una reacció contra l'abstracció geomètrica, però es mantenien contraposades una tendència figurativa i una altra de no figurativa; després de la guerra es va imposar aquesta última, representada per Fautrier, Wols, Soulages, Hartung i Dubuffet, entre d'altres.

Jean Fautrier, durant la guerra, va realitzar unes obres de petit format, amb un gruixut empast central, com si estigués moldejat rudament i vivificat pel pig-



ment, que sembla configurar formes embrionàries humanes; entre aquestes tindríem l'obra *Cap múltiple* (1944-45) i l'escultura de 1943 on part del rostre ens apareix amputat, escapçat, en una dualitat brutal.

Hans Hartung, pintor d'origen alemany instal·lat a París des de 1935, va experimentar amb la dinàmica de la línia, del gest vital.

Jean Dubuffet va elaborar, a partir de 1945, una tècnica a base de pigments barrejats amb sorra, terra i altres substàncies que li permetien de crear una superfície pictòrica de textura gruixuda sobre la qual treballava, rascava; per aconseguir una qualitat matèrica de la qual sorgeixen graffiti, configuracions monstruoses, caricatures cruels, violentes i macabres de dones, taules, animals... creant així una «barreja de familiaritat i terror», com en les obres *La Métaphysyx* (1950), *Taula companya assídua* (1953) i *El bruixot* (1954).

Per comprendre la seva obra i les seves idees, cal tenir present la difusió de «l'art brut», una col·lecció que va promocionar a través d'exposicions i publicacions, perquè, per a ell, el sentit autèntic de l'art es trobava en l'espontaneïtat, en l'instint verge dels éssers incults, dels malalts mentals, dels nens.



NOTES

1. KOZLOFF, Max: «La peinture américaine pendant la guerre froide», a *Les avant-gardes* (Paris). Núm. 6. 1978.
2. COCKCROFT, Eva: «L'expressionisme abstracte, arma en la guerra freda», a *Artlugi* (Barcelona). Núm. 9. III-1980.
3. VARNEDOE, Kirk: «Abstract Expressionism», a «Primitivism» in *20th Century Art Affinity of the Tribal and the Modern*. New York. Museum of Modern Art. 1984. Vol. 2. pp.615-660.
4. SANDLER, Irving: *The triumph of American Painting. A History of Abstract Expressionism*. New York - London. Harper & Row, Publishers. 1970. p.64.
5. NEWMAN, Barnett: «The Object and the Image», a *Tiger's Eye* (New York). Núm. 3. III-1948.
6. THÉVOZ, Michel: *L'Art Brut*. Genève. Skira. 1981. (1ª ed. 1975).
7. ROSE, Bernice: *Jackson Pollock: Drawing into painting*. Paris. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. 1979.

BIBLIOGRAFIA

- ARNASON, H.H.: *Historia del Arte Moderno*. Barcelona. Daimon, 1972 (1ª ed. 1968).
- ASHTON, Dore: *The Unknown Shore: A View of Contemporary Art*. Boston and Toronto. Little. Brown, 1962.
- BLOCK, C.: *Historia del Arte Abstracto (1900-1960)*. Madrid. Catedra, 1982 (Epílogo de Juan Manuel Bonet).
- CARDINAL, R.: *Outsider*. London. Studio Dutton, 1972.
- CHIPP, H.: *Theories of Modern Art. A Source Book by Artist and Critics*. Los Angeles-London. University of California, 1968.
- DUBUFFET, J.: *Projectus et tous écrits suivants*. Paris. Gallimard, 1967.
- EVERITT, A.: *El Expresionismo abstracto*. Barcelona. Labor, 1975.
- FUSCO, R. de: *Storia dell'arte contemporanea*. Roma-Bari. Laterza, 1983.
- GEEDZAHLER, H.: *New York Painting and Sculpture 1940-1970*. New York. E.O. Dutton & Co. Inc, 1969.
- GREENBERG, C.: *Arte y cultura. Ensayos*. Barcelona. G. Gili, 1979.
- GUGGENHEIM, P.: *Art of This Century: Informal Memoirs of Peggy Guggenheim*. New York. Dial Press, 1946.
- JACKSON POLLOCK. Paris. Centre Georges Pompidou. 21-I/19-IV-1982.
- JAFFÉ, H.L.: *El arte del siglo xx*. Madrid. EDAF. s.d.
- LUCIE-SMITH, E.: *Movements in Art since 1945*. London. Thames and Hudson, 1975 (1ª ed. 1969).
- PELLEGRINI, A.: *Nuevas tendencias en la pintura*. Buenos Aires. Muchnik, 1966.
- «PRIMITIVISM» IN 20th CENTURY ART AFFINITY OF THE TRIBAL AND THE MODERN. New York. Museum of Modern Art, 1984.
- ROSE, B.: *American Art since 1900: A critical History*. New York. Frederick A. Praeger, 1967.
- ROSE, B.: *Jackson Pollock: Drawing into Painting*. París. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1979.
- ROSENBERG, H.: *La tradición de lo nuevo*. Venezuela. Monte Ávila editores, 1969 (1ª ed. 1959).
- SANDLER, I.: *The triumph of American Painting. A History of Abstract Expressionism*. New York - London. Harper & Row, Publishers, 1970.
- SUÁREZ, A.; VIDAL, M.: *El siglo xx*. Barcelona. Planeta, 1987. Vol. IX.
- THÉVOZ, M.: *L'Art Brut*. Genève. Skira, 1981.

-
11. *William de Kooning. «Woman I. 1950-52*
 12. *Jean Dubuffet. «La piste au désert». Juliol 1949.*
 13. *Jean Dubuffet. «Petit sorneguer». Març 1944.*