

CEGADO POR THÁNATOS.
DEL *GUERNICA* DE PICASSO A LA *CRUCIFIXIÓN*
DE RICO LEBRUN

ISABEL GARCÍA GARCÍA

UNA DE LAS MANIFESTACIONES VISUALES QUE DE THÁNATOS se pueden hallar en el marco de la simbología y asociada a la destrucción y la muerte en el periodo de entreguerras está, sin duda, en el *Guernica* de Picasso¹. Durante y tras la Segunda Guerra Mundial, la influencia de este en la cultura visual fue una realidad que ha producido una numerosa bibliografía. Tanto Europa como el continente americano se rindieron ante la imagen de horror de aquel enorme lienzo de 349,3 x 776,6 cm, custodiado desde la década de los cuarenta por el Museo de Arte Moderno de Nueva York.

Unos meses antes de que Estados Unidos entrara a formar parte de la coalición aliada contra Hitler en diciembre de 1940, un aún desconocido Louis Danz publicaba en Nueva York *Personal Revolution and Picasso*, donde manifestaba abiertamente lo que muchos ya intuían desde hacía tiempo, que Picasso era uno de los caminos abiertos para las nuevas generaciones del arte americano y que su gran mural –el *Guernica*– era la imagen más háptica de toda la modernidad². Desde luego, la obra concentra un alto componente de sensaciones tanto visuales como táctiles, que según Danz ofrecen un gran compendio de todos los horrores de la crueldad del hombre. Es más, el propio Picasso había enfatizado la enorme carga emocional de la obra consecuencia de su ira ante el bombardeo de la ciudad de Guernica.

A medida que avanzó la guerra, sobre todo a partir de 1944, con la liberación de París por los aliados, el *Guernica* pasaba del sentimiento de la desespera-

¹ Este texto se enmarca dentro del proyecto de investigación *50 años de arte en el Siglo de Plata español (1931-1981)*. P. N. de I+D+i Ref. HAR 2014-53871.

² DANZ, L., *Personal Revolution and Picasso*, Longmans, Nueva York & Toronto, Green & Company, 1941, p. 1.

ción a convertirse en el símbolo de la libertad recuperada. Lo cierto es que aún hoy día sigue siendo una de las representaciones más conocidas y no ha dejado de generar significados pero, sin duda, los de sufrimiento y libertad son los más reclamados por todos.

Sin embargo y respecto a este último, la facción más novel del arte americano, la futura Escuela de Nueva York, se resistía a encorsetarse en estos postulados, tanto es así que a finales de los años cincuenta, por ejemplo, el aclamado crítico de arte Clement Greenberg reconocía que el *Guernica* había sido el causante de la angustia que sufrían algunos artistas expresionistas³. En este sentido, quiero tan solo recordar que la primera vez que se exhibió públicamente en tierras americanas fue en mayo de 1939 en la Valentine Gallery de Nueva York y que allí acudieron, entre otros, Jackson Pollock, quien no dudaría en asimilar los angustiosos y dramáticos trazos del pintor español, Willem De Kooning, Arshile Gorky o, poco tiempo después, Robert Motherwell, un artista que casi rozó la obsesión mostrándonos sus variadas representaciones sobre las elegías a la República española⁴.

Sin duda, y como muchos presuponemos, uno de los causantes de esta moda por lo picassiano en América –aunque ya a mediados de la década de los cuarenta, su amigo Jaume Sabartés se disculpaba insistiendo en que el «picassisme» no lo había pretendido el artista⁵–, no fue tanto la labor de los marchantes llegados de Europa o de las propias galerías americanas que desde los años diez con Alfred Stieglitz a la cabeza fomentaban la figura del pintor malagueño, como sí lo fue la gran exhibición pública de las obras Picasso a partir de 1939 por el historiador y primer director del MOMA, Alfred Hamilton Barr, quien se encargó de manejar casi a su antojo la figura del pintor. En su obsesión por la modernización de la institución que dirigía y por el camino que debía tomar el arte americano ya había remachado el liderazgo de Picasso tres años antes para convertirse en maestro espiritual de sus ya míticas muestras *Cubismo y arte abstracto* (marzo) y *Arte fantástico, dadá, surrealismo* (diciembre)⁶.

La llegada del *Guernica* a Estados Unidos marcará un antes y un después en el arte americano. Se paseó por Los Ángeles, San Francisco y Chicago hasta

³ GREENBERG, C., *Art and Culture*, Boston, Toronto, Beacon Press, 1965, p. 69.

⁴ CHIPP, H. B., *Picasso's Guernica, History, Transformations, Meaning*, Berkeley, University of California Press, 1988, p. 161.

⁵ SABARTÉS, J., «Prologue», *Picasso*, París, Les éditions Barun & Cie, 1946.

⁶ PÉREZ SEGURA, J., *Scandal & Success. Picasso, Dalí y Miró en Estados Unidos (Instituto Carnegie y otros relatos americanos)*, Madrid, Eutelequia, 2012, p. 108.

que, en noviembre de 1939, la obra entraba oficialmente en la Historia del arte americano cuando en el Museo de Arte Moderno, Alfred Barr la presentaba a la sociedad americana como un icono de la modernidad para conmemorar los cuarenta años del arte de Picasso. Por supuesto, entre las más de trescientas obras expuestas, un apartado muy especial ocupaban el *Guernica* y sus dibujos preparatorios que se revelaban como el resultado al que le habían llevado el cubismo y el surrealismo.

El *Guernica* se convertía en el caladero de mayor inspiración para los artistas americanos, en parte porque la imagen se imprimió en decenas de revistas. A este respecto, cabe recordar que tras la publicación en Europa de las primeras fotografías que realizará Dora Maar sobre la metamorfosis del cuadro o del resultado final del mural, primero en revistas francesas como *Cahiers d'Art*, *L'Humanité* o *Beaux-Arts*, o en la valenciana *Nueva Cultura*, por no hablar de las publicaciones en las ciudades europeas por donde también se exhibió, como Oslo, Copenhague, Estocolmo, Gotemburgo, Londres, Leeds, Liverpool o Manchester⁷; en Estados Unidos, uno de los primeros libros dedicados íntegramente al *Guernica* fue la obra editada por Curt Valentin⁸ y publicada en 1947 con una introducción, cómo no, de Alfred H. Barr, un extenso texto del poeta español Juan Larrea y una recopilación de las imágenes que Dora Maar había realizado diez años antes.

Coincidencia o no, ese mismo año de la publicación de aquellas imágenes del *Guernica*, Alfred Barr inauguraba en su museo el primer simposio dedicado exclusivamente al paradigmático lienzo que no paraba de generar la polémica.

Si, por un lado, desde un punto de vista simbólico, el *Guernica* significaba muerte, destrucción, angustia, horror, sacrificio, lucha contra el fascismo... la Segunda Guerra Mundial y el posterior periodo de Guerra Fría mantendría de actualidad esa imagen, por ejemplo en los carteles *Stop The War in Vietnam Now!*, donde volverían a exhibirse las figuras del *Guernica*.

Por otro, a partir de sus paradójicas formas salían a relucir las múltiples inspiraciones del maestro en el arte clásico, medieval, renacentista, barroco... dando comienzo así a la aparición de varias líneas de investigación donde el análisis de la obra casi rozó su disección completa por los historiadores y críticos más importantes del momento como Rudolf Arnheim, Dore Ashton, Philip C.

⁷ VAN HENSBERGEN, G., *Guernica: la historia de un icono del siglo XX*, Madrid, Debate, 2005.

⁸ LARREA, J., *Guernica. Pablo Picasso* [prólogo de Alfred H. Barr], Nueva York, Valentine Gallery, 1947.

Beam, John Berger, Anthony Blunt, Pierre Daix, Clement Greenberg, William S. Liebernam, Herbert R. Southworth o Frank D. Russel, entre otros.

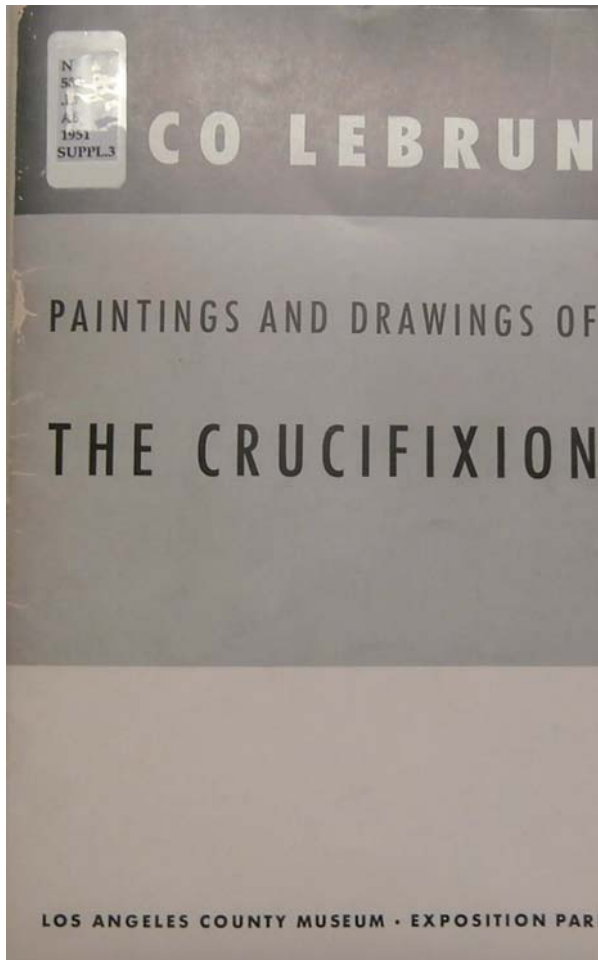
En este panorama político-cultural se circunscribió el *Guernica* en la costa este, periodo que acabaría cuando desde España y con la muerte de Franco comenzaron las peticiones para su vuelta. Sin embargo, antes de que el 9 de septiembre de 1981 se descolgara el cuadro del MOMA para su regreso definitivo, quedan otras historias pendientes por contar, como la influencia del *Guernica* en la costa oeste estadounidense.

RECLAMANDO EL ELEMENTO TRÁGICO

Un relato aparte merece el artista expresionista italoamericano Rico Lebrun y la presentación oficial en Los Ángeles de su *Crucifixión* [fig. 1] con grandes huellas de la obra de Picasso. Retomando el hilo central de este simposio, las relaciones entre vida y muerte están más que presentes en esta obra. Es más, por norma general, en la representación de una crucifixión es difícil establecer aquella precisa línea que separa la vida de la muerte y así lo demuestra el inmenso repertorio de obras que han tratado este tema. Muchas han marcado nuestra historia del arte pero es, sobre todo, la de Grünewald (1512-1516) la que más adeptos ha recibido en la etapa contemporánea. Si bien a comienzos del siglo XX, como indica Christian Heck⁹, los artistas del expresionismo ahondaron en la nueva imagen de Cristo en la cruz más acorde con la contemporaneidad, tras las consecuencias de la Segunda Guerra Mundial y con la desaparición progresiva de cualquier dogma religioso se impuso el carácter de expresión brutal del sufrimiento. En este sentido, son muchos los ejemplos, y podríamos destacar las de sobra conocidas imágenes de crucifixión de Francis Bacon o Graham Sutherland de los años cuarenta; los dibujos de Willem De Kooning y, en los años sesenta, los óleos de Antonio Saura –con un significado no solo de muerte, sino además agregando el de asesinato, más acorde con los acontecimientos políticos españoles– o la sorprendente mujer crucificada de Niki de Saint Phalle.

Volviendo a la del pintor alemán Matthias Grünewald... otra vez la impronta de Picasso. A él se debe la mayor fuente de inspiración para las que habrían de realizarse posteriormente al año 1930, momento en que presentó su personal cru-

⁹ HECK, C., «Entre le mythe et le modèle formel: les Crucifixions de Grünewald et l'art du XXe siècle», *Corps crucifiés, catalogue d'exposition*, París-Montreal, Réunion des Musées Nationaux, 1992-1993, pp. 84-107.



1. Portada del catálogo Rico Lebrun. Paintings and Drawings of The Crucifixion. Los Ángeles County Museum, 1950.

cifixión. Una obra de reducidas dimensiones en las que exploraba una distorsionada realidad de visiones y emociones en clave expresionista y surrealista. Picasso ofrecía un nuevo modelo de crucifixión más acorde con la contemporaneidad de su tiempo, pero también con sus propias obsesiones: la muerte, el sufrimiento, el sacrificio o la religión. Un impulso extraño, como reconocía Juan Larrea¹⁰, don-

¹⁰ LARREA, J., *Picasso, Gris, Miró. The Spanish Masters of Twentieth Century Painting*, San Francisco, San Francisco Museum of Art, 1948, p. 28.



2. Art News. Nueva York, diciembre de 1950.

de Picasso mostraba un refractario mosaico de motivos religiosos completados por siniestras caricaturas propias de un museo antirreligioso. Ahondaba en un sentido poético, añadía Larrea, que representaba la redención de un estilo de pintura que abandonaba el exclusivismo de lo físico racionalista para penetrar en el mundo de lo psíquico y la conciencia divina¹¹ —en clave surrealista, habría que añadir.

Efectivamente, bajo el poder de unos colores exultantes en amarillos, rojos, azules o verdes, el momento de la Pasión se había estructurado en forma rectangular mediante unos tenues tonos en blancos y negros. El instante más violento y trágico de ese importante pasaje bíblico Picasso lo ha congelado como si de un cliché fotográfico se tratara, idea que Lebrun retomaría para su gran mural como veremos más adelante.

La *Crucifixión* de Rico Lebrun [fig. 2], hoy en día en la Universidad de Siracusa (estado de Nueva York), se encuentra a caballo entre los mitos freudianos de Eros y Thánatos, pero también a medio camino entre la vida

¹¹ *Ibidem*, p. 31.

colorista que desprende la *Crucifixión* y la muerte trágica del *Guernica* de Picasso.

El año 1950, el de la presentación de la obra de Lebrun, es una fecha coetánea al éxito que estaba teniendo en América la corriente del expresionismo abstracto, como lo había bautizado el crítico de arte Robert Coates en *The New Yorker*, o la pintura de acción que Harold Rosenberg definía en la prestigiosa revista *Art News* o también, si se prefiere, de la «pintura de tipo americano» que Patrick Heron refundía con los términos anteriores. En aquel año se exhibía en el Museo del Condado de Los Ángeles la primera versión del ciclo mural de la *Crucifixión* de Rico Lebrun. Un inmenso tríptico de más de 160 obras entre pinturas y dibujos.

Había elegido los orígenes de un estilo artístico que con el tiempo se convertiría en un arte genuinamente americano, el expresionismo abstracto, para transformarlo en un evento de trágica religiosidad lleno de brutalidad y agonía. Un mural de grandes dimensiones, unos diez metros de largo, en blanco y negro, realizado en pocas semanas¹² y con demasiados paralelismos con las obras de Picasso mencionadas más arriba.

Entre la *Crucifixión* y el *Guernica* de Picasso hay siete años de diferencia, en los cuales el artista andaluz, como ya se ha escrito en más de una ocasión, dejó la impronta de uno de los puntos de partida para la obra de 1937. Entre esta última y la *Crucifixión* de Lebrun dista casi una década, así que la pregunta es ¿cómo influyó Picasso en la costa oeste de Estados Unidos y en Lebrun?

Habría que comenzar señalando que en ese periplo expositivo del *Guernica* por los Estados Unidos para recaudar fondos para la causa republicana española, llegaba en agosto 1939 a las Stendahl Art Galleries (Wilshire Boulevard, Los Ángeles) donde sería admirado por las grandes estrellas del celuloide de Hollywood. Paradójicamente, el grado de elogio de una costa a otra varió considerablemente, aclamada en la este pero casi defenestrada en la oeste al ser considerada como una obra con grandes dosis de repugnancia y demasiado fea¹³.

Arte o locura, el *Guernica* se convirtió en centro de la controversia y los críticos no se contuvieron en sus opiniones. Para algunos¹⁴, los surrealistas no

¹² OPPER, C. E., «The Paintings and Drawings: His Life», *Rico Lebrun, Transformations / Transfiguration*, Nueva York, Joe and Emily Lowe Art Gallery, Syracuse University, School of Art, College of Visual and Performing Arts, 1984, p. 9.

¹³ VAN HENSBERGEN, G., *Guernica: la historia de un icono del siglo XX*, op. cit., p. 123.

¹⁴ «Mural That Started War of Critics to Be Shown Here», *Los Angeles Times*, Los Ángeles, 5/8/1939, p. 16.

podían expresar el horror o la tragedia de un pueblo en términos modernos del arte, sino que debía de existir una cordura, máxime cuando los propios americanos recibían todos los días, casi en fascículos, las noticias de la guerra española. Mientras la imagen del *Guernica* se publicaba en los diarios y revistas de más tirada en la costa oeste, a las Stendahl Art Galleries debió acudir un joven Rico Lebrun, quien desde 1938 estaba instalado en el sur de California dando clases en el Instituto de Arte Chouinard y cuya trayectoria artística aún se debatía entre dos líneas muy diferentes. Una, la escultura y los grandes frescos del arte italiano y español, aprendidos en la Academia de Bellas Artes de su ciudad natal, Nápoles, preferentemente de estirpe barroca. Y otra, su trabajo como publicista e ilustrador en publicaciones tan famosas como *Vogue*, *Fortune* o *The New Yorker*¹⁵ desde su llegada a Nueva York a mediados de los años veinte.

Sin embargo, aquella no sería la última vez que Lebrun pudo admirar *in situ* el *Guernica*, ya que en 1942 exhibió en el MOMA, donde ya se había instalado definitivamente el *Guernica*, sus trabajos más recientes pero aún de una gran herencia barroca, dramática y monumental, como él mismo había declarado para el catálogo de aquella muestra colectiva –dedicada a dieciocho artistas de nueve estados de América–, de influencias de maestros como Uccello, Mantegna hasta el Greco o Rembrandt¹⁶.

También mencionaba a Picasso. No hay más que detenerse en el dibujo que se publicaba dedicado a los familiares de San Genaro, donde la expresividad de las formas estaba tomada casi íntegramente del *Guernica*. En mi opinión, ese fue uno de los primeros bocetos para comenzar a diseñar su *Crucifixión* del año 50. La concepción de un espacio en profundidad donde se disponían unas figuras en primer término de grandes dimensiones deformadas que delataban un predeterminado carácter de sufrimiento. También una especial atención recibe la mujer que tensa su cuello hacia arriba en un acto de imitar a lo pintado por Picasso en el *Guernica* o al propio Ingres en su *Júpiter y Tetis*.

No se trata de paralelismos o de un simple juego de equivalencias. El arte de Lebrun había sido analizado, ya desde los primeros años cuarenta, en clave picassiana. El crítico de arte Donald J. Bear encontraba numerosas claves del *Guernica* en sus dibujos. Si Picasso había conseguido mostrar al mundo «el dolor, la enfermedad social y la guerra», decía Bear, ningún artista podía des-

¹⁵ OPPER, C. E., «The Paintings and Drawings: His Life», *op. cit.*, p. 5.

¹⁶ *American 1942, 18 Artists from 9 States*, Nueva York, Dorothy C. Miller, The Museum of Modern Art, 1942, p. 79.

preciarlo sino usarlo y entenderlo. Un ejemplo de ello se hallaba en aquellos dibujos de Lebrun, quien había sabido expresar de forma casi abstracta un nuevo idioma basado en grandes y constantes emociones de nuestro tiempo: el miedo y el dolor¹⁷.

De la misma opinión era Jules Langsner, crítico del *New York Times*, quien afirmaba rotundamente que el ímpetu de Lebrun procedía sin dudarle de Picasso, el pintor malagueño que había conseguido abrir una nueva vía para una dramática expresión contemporánea¹⁸. Lebrun quiso mostrar la tragedia del relato bíblico acudiendo a la actualidad y para ello no dudó en introducir tanques devastados y armas de su tiempo para mezclarlas con centuriones romanos, la brutalidad de los carpinteros de la cruz o la imponente y trágica Magdalena. Desde un punto de vista político, los Estados Unidos ya estaban inmersos en el primer gran conflicto que iniciaría el periodo de la Guerra Fría, la guerra de Corea, y que de nuevo Picasso no dudaría en reactualizar en clave goyesca en la *Masacre de Corea* (1951).

Se pueden establecer algunos paralelismos iconográficos entre las figuras de las obras de Lebrun y Picasso. La representación del caballo con la boca abierta –igual que muestra Lebrun situándolo al lado de la cruz– para muchos historiadores está ligado al dolor de Cristo en el momento de ser crucificado. Otra figura, la madre con su hijo en brazos, se relaciona con el Descendimiento, igual que en la *Crucifixión* de Lebrun.

¿Cómo había construido Lebrun un nuevo icono para un arte más acorde con la costa oeste estadounidense? Sin duda, una de las claves se encontraba en la utilización de la fotografía y del cine, tan conformes con el mundo del espectáculo en el que se hallaba.

Su personal estilo expresionista tomaba prestados los dejes del cubismo picassiano en el *Guernica*, pero también recordaba su trabajo como dibujante de vidrieras desde 1924 en Springfield (Illinois). Aquel inmenso mural que en apariencia desprendía una fluidez estructural fue montado utilizando grandes ampliaciones fotográficas de dibujos preparatorios y pinturas que se movían de un lugar a otro de la composición permitiendo mostrar los efectos de convivencia entre unos personajes que se movían, lloraban, dormitaban, descansaban o murmuraban.

¹⁷ BEAR, D. J., «Rico Lebrun», *The Pacific Art Review*, San Francisco, winter 1941-1942, pp. 11-13.

¹⁸ LANGSNER, J., «Lebrun's Huge Crucifixion Murals», *New York Times*, 24/12/1950.

Lebrun había maquinado un enorme mosaico de piezas intercambiables que para Jules Langsner era la creación de la tragedia del calvario en términos de imaginiería cinemática: «Fotogramas individuales se suceden uno tras otro con rapidez febril, dibujo tras dibujo, pintura tras pintura pasa caleidoscopicamente guiando al ojo hacia primeros planos agrandados»¹⁹. La ambición por conquistar el movimiento le había llevado a utilizar el símil de las antiguas cronofotografías del siglo XIX, el estudio de la descomposición de los movimientos de las figuras. No en vano, el artista había trabajado con los animadores en la figura de Bambi en el año 1940 para la quinta película de la serie de clásicos animados de Walt Disney que se estrenaría dos años más tarde. Los dibujos diseñados para el pequeño ciervo en los que se aprecian el análisis de la anatomía animal en acción, también se recogen en los dibujos sobre caballos presentados en la muestra *The M. H. De Young Memorial Museum* de San Francisco del mismo año²⁰.

También algunos detalles como la propia cruz podían ser admirados desde diferentes puntos de vista. Por un lado, la parte con espinas casi abstractas; por otro, un trozo de madera inerte que sujeta la escalera. En otro panel, unos improvisados peldaños de la escalera indicaban nuevas escenas. Se podría hablar de una visión violenta en pequeños fragmentos próxima a la técnica del *collage* [fig. 3] como en los personajes del *Guernica* y que, como apuntaba hace poco tiempo el director español de fotografía José Luis Alcaine, pertenece a esta técnica y «tienen mucho de montaje cinematográfico, de planos y primeros planos»²¹.

La utilización de la monocromía, aunque vinculada al movimiento y que es lo que su autor denomina como «film color»²², también se debe al propósito de preparar el material para la cámara fotográfica. A este respecto, se debe puntualizar asimismo la influencia de la *Crucifixión* de Picasso donde, y como dijimos más arriba, el pasaje central queda congelado en blanco y negro como si de un fotograma se tratara.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ BEAR, D. J., «Rico Lebrun», *op. cit.*, p.12.

²¹ FERNÁNDEZ SANTOS, E., «Un enigma cinematográfico tras el 'Guernica' de Picasso», *El País*, Madrid, 9/9/2011.

²² BEAR, D. J., «Lebrun Paints a Picture», *Art News*, Nueva York, diciembre de 1950, p. 36.



3. Art News. Nueva York, diciembre de 1950.

El dominio de la escala de los negros y blancos como en el *Guernica* permitió ser uno de los vehículos más potentes de impacto visual de los horrores de una guerra, como también afirmaría Lebrun de su propia obra²³.

Igualmente, y como ya señalamos, la unidad de la composición se consiguió gracias a los continuados cambios de lugar de los fotogramas que en palabras del artista formulaban una «dinámica composición» o un «material de cámara», cuya intención final sería ver todo el proyecto grabado a modo de pequeño cortometraje.

Aquella idea muestra algunos precedentes que podemos reseñar; por ejemplo, en Estados Unidos se comenzó a realizar en 1949 un documental con el título *Guernica*. Sin terminar y con solo doce minutos había sido producido por el Museo de Arte Moderno de Nueva York bajo la dirección y fotografía de Robert J. Flaherty.

Al año siguiente, en 1950 se estrena el cortometraje *Guernica* de trece minutos de duración. Alain Resnais y Rober Hessens –quienes habían tomado entre sus fuentes primarias los dibujos de Picasso, las fotografías de Dora Maar,

²³ LEBRUN, R., «Notes by the Artist on the Crucifixion Theme», *Paintings and Drawings of The Crucifixion*, Los Ángeles, Los Ángeles County Museum, 1950, p. 8.

el poema de asociaciones surrealistas *La Victoria del Guernica* de Paul Éluard sobre la destrucción del pueblo vasco y la inestimable ayuda, otra vez, de Alfred Barr— crearon mediante la yuxtaposición de imágenes, a la manera de un *collage*, una película sobre la tragedia humana y el triunfo de la muerte o, si el lector me lo permite, también del éxito de Thánatos.

El mismo Lebrun, quien en 1959 se atrevía a definir la grandeza del *Guernica* como ídolo de sociedad universal, dejó escrito:

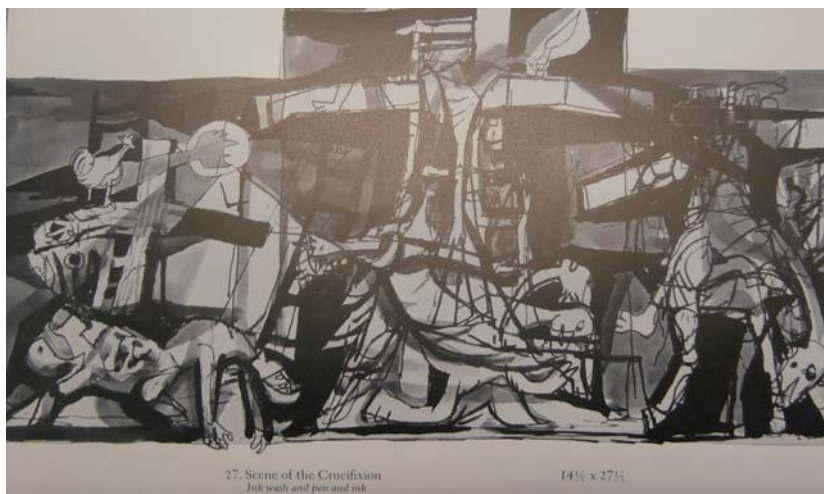
Guernica. La obra principal de Pablo Picasso, tiene un especial significado para nosotros, ya que a través de ella, una vez más, en la corriente de la tradición verdadera, un gran pintor habla a la Humanidad del destino de la Humanidad. Para los puristas de la pintura que defienden la validez de la imagen humana en el arte, Guernica permanece como un error burlón. No es una obra pura, por ejemplo, no es arte por el arte, sino por el contrario, ya que usa elementos literarios, psicológicos y simbólicos, gana una impresionante universalidad del significado. Sin las fases precedentes del cubismo, el dinamismo y la visión múltiple esta obra no hubiera sido posible. Pero estos elementos consiguen una síntesis de asombrosa elocuencia que nunca tuvieron como expresiones aisladas, porque el Guernica es la suma total de un poderoso intelecto y de un corazón indignado²⁴.

Un último apunte sobre este mural tiene que ver con la concepción de su superficie como una extensión que metafóricamente no tendría límites, y donde únicamente se percibe la frontalidad de los diez metros de largo en el caso del mural de Lebrun y de los casi ocho metros en el *Guernica*; son medidas que evitan el protagonismo de las figuras. En el caso de la *Crucifixión*, los diferentes paneles quedan tan solo exaltados por los violentos trazos y formas de las expresiones de angustia y dolor que aproximaban a Lebrun al llamado *all over* expresionista, como él mismo subrayaba²⁵, a la totalidad de la atmósfera para quedar cubierta por la gestualidad o la violencia.

En 1947, cuando el artista italoamericano había comenzado a realizar los primeros bocetos, uno de aquellos pioneros de aquel arte gestual, Jackson Pollock, afirmaba que su pintura no necesitaba del caballete; tres años después, la organización final del gran mural de Lebrun tampoco. A este respecto, tan solo quiero indicar cómo las fotografías de la época muestran al artista subido en una enorme escalera colocando uno a uno aquellos trozos de pintura, de la misma forma que Picasso retocaba su *Guernica* y Pollock se sentaba junto a ella—la escalera— para alcanzar el trance de la creación.

²⁴ OPPER, C. E., «The Paintings and Drawings: His Life», *op. cit.*, pp. 8-9.

²⁵ BEAR, D. J., «Lebrun Paints a Picture», *op. cit.*, p. 36.



27. Scene of the Crucifixion
Ink wash and pen and ink

14 1/2 x 27 1/2



151. Figures at the Cross

60 x 40

4 y 5. *Dibujos para la Crucifixion en Rico Lebrun*. Paintings and Drawings of The Crucifixion. *Los Angeles County Museum, 1950*.

Pollock también afirmaba que quería formar parte de la pintura, caminar alrededor de ella, trabajar desde cualquiera de sus cuatro lados e introducirse literalmente dentro de ella. En el caso de Rico Lebrun, más que intervenir en el proceso matérico prefirió de/construir su propio espacio pictórico. Con el tiempo, su estilo se hizo más abstracto y gestual iniciando series tan paradigmáticas en las décadas de los cincuenta y sesenta como las de las *Víctimas del Holocausto*, el *Génesis* o el *Infierno de Dante*.

Para finalizar, tanto el *Guernica* o las obras *action painting* como la *Crucifixión* de Lebrun protagonizaron aquella convulsión espiritual, tanto personal como colectiva, de una época que tan solo iniciaba un conflicto más de los muchos del siglo XX. Después vendrían los del siglo XXI y, eso sí, siempre con Thánatos al frente.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- American 1942, 18 Artists from 9 States*, Nueva York, Dorothy C. Miller, The Museum of Modern Art, 1942.
- BEAR, D. J., «Rico Lebrun», *The Pacific Art Review*, San Francisco, winter 1941-1942.
- BEAR, D. J., «Lebrun Paints a Picture», *Art News*, Nueva York, diciembre de 1950.
- BREUNING, M., «Lebrun, Lean but Rich», *The Art Digest*, 1/12/1950.
- CHIPP, H. B., *Picasso's Guernica, History, Transformations, Meaning*, Berkeley, University of California Press, 1988.
- BOYD, E., «Art», *Arts & Architecture*, California, march, 1950.
- DANZ, L., *Personal Revolution and Picasso*, Nueva York & Toronto, Longmans, Green & Company, 1941.
- FERNÁNDEZ SANTOS, E., «Un enigma cinematográfico tras el 'Guernica' de Picasso», *El País*, Madrid, 9/9/2011.
- GREENBERG, C., *Art and Culture*, Boston, Toronto, Beacon Press, 1965.
- HECK, C., «Entre le mythe et le modèle formel: les Crucifixions de Grünewald et l'art du XXe siècle», *Corps crucifiés, catalogue d'exposition*, París-Montreal, Réunion des Musées Nationaux, 1992-1993.
- JIMÉNEZ-BLANCO CARRILLO DE ALBORNOZ, M. D., «Guernica de Picasso y la Escuela de Nueva York (1939-1947)», *Revista Complutense de Historia de América* [Madrid], 36 (2010), pp. 59-77.

- KRAMER, H., «Reclaiming the Tragic Element», *New York Times*, 5/12/1965.
- LANGSNER, J., «Lebrun's Huge Crucifixion Murals», *New York Times*, 24/12/1950.
- LANGSNER, J., «The Lebrun line», *Art News*, Nueva York, enero de 1950.
- L. J., «The Exhibition of his Drawings and Paintings of The Crucifixion», *Arts & Architecture*, California, diciembre de 1950.
- LARREA, J., *Guernica. Pablo Picasso* [prólogo de Alfred H. Barr], Nueva York, Valentine Gallery, 1947.
- LARREA, J., *Picasso, Gris, Miró. The Spanish Masters of Twentieth Century Painting*, San Francisco, San Francisco Museum of Art, 1948.
- LEBRUN, R., «Notes by the Artist on the Crucifixion Theme», *Paintings and Drawings of The Crucifixion*, Los Angeles County Museum, 1950.
- LEBRUN, R., «Letter from Rico Lebrun», *The Art Institute of Chicago*, Quarterly, february 1, 1956.
- MILLIER, A., «Los Angeles Events», *The Art Digest*, vol. 8, 1/15/1950.
- «Mural That Started War of Critics to Be Shown Here», *Los Angeles Times*, Los Ángeles, 5/8/1939.
- OPPER, C. E., «The Paintings and Drawings: His Life», *Rico Lebrun, Transformations / Transfiguration*, Nueva York, Joe and Emily Lowe Art Gallery, Syracuse University, School of Art, College of Visual and Performing Arts, 1984.
- PÉREZ SEGURA, J., *Scandal & Success. Picasso, Dalí y Miró en Estados Unidos (Instituto Carnegie y otros relatos americanos)*, Madrid, Eutelequia, 2012.
- SABARTÉS, J., «Prologue», *Picasso*, París, Les éditions Barun & Cie, 1946.
- SELZ, P., «Introduction», *Rico Lebrun, Paintings and Drawings (1946-1961)*, Los Ángeles, University of Southern California, 1961.
- VALENTINER, W. R., «Introduction», *Rico Lebrun*, Jacques Seligmann, Los Ángeles, Los Angeles County Museum, 1950.
- VAN HENSBERGEN, G., *Guernica: la historia de un icono del siglo XX*, Madrid, Debate, 2005.