

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE – BELLAS ARTES

TRABAJO DE FIN DE GRADO DE HISTORIA DEL ARTE



**VNiVERSiDAD
D SALAMANCA**

LO SINIESTRO Y LO TERRORÍFICO EN EL ARTE DEL SIGLO XX.

Autor:

Pablo Prieto Otero

Tutor:

José Vicente Luengo Ugidos

Curso:

2023/2024

ÍNDICE

1. Introducción.....	3
2. Freud y lo siniestro	4
3. Félix Duque y el terror	10
4. Conclusiones.....	17

ANEXOS

Anexo de Imágenes	21
Referencias bibliográficas.....	26

1. Introducción.

Lo siniestro y lo terrorífico en su condición de categorías estéticas han impregnado asiduamente muchas de las manifestaciones artísticas que se plantearon en el pasado y convulso siglo XX. En el presente trabajo se buscará realizar una breve aproximación a los efectos estéticos que brotan de diversas obras, tratando de confeccionar una serie de valoraciones que aborden su grado de proximidad al planteamiento que grandes pensadores en el campo de la estética contemporánea, como Freud o el español Félix Duque, propusieron de los ya mencionados conceptos. Para ello, será condición *sine qua non* efectuar un conciso acercamiento a las diversas ideas que germinaron en sus respectivos marcos teóricos con el fin de conseguir llegar a algo similar a una “definición” tanto de lo siniestro como de lo terrorífico.

A lo largo de la Historia del Arte el canon ha sufrido numerosas alteraciones, especialmente a partir del siglo XIX. El concepto tradicional de belleza en Occidente, gestado en la Antigüedad clásica, está irremediablemente relacionado con la finitud, con lo mensurable, con lo acotado y sujeto a una serie de cánones representativos. Ya en la Edad Media comenzarían a surgir una serie de planteamientos muy vinculados a la tradición católica que cuestionaban el carácter finito de la belleza, pues en el seno del pensamiento cristiano, de la mano de grandes teólogos como San Basilio o San Gregorio de Nisa, el concepto de divinidad responde a la existencia de un ente omnipotente que rebasa cualquier tipo de finitud tangible¹. Esta ruptura católica será continuada, en otras acepciones de distinta naturaleza, por la filosofía kantiana y el movimiento romántico, donde surge el concepto de lo sublime en relación con materialidades incontrolables y deformes, estrechamente vinculadas en un principio a la naturaleza y sus caprichosos e incontestables designios². El control humano sobre estos fenómenos, ese dominio moral logrado a través de la representación artística romántica, produce el sentimiento de lo sublime en un ejercicio de empoderamiento intelectual de carácter humano. Sin embargo, estos delirios de infinitud despiertan en el individuo un instinto de búsqueda trascendental: Si lo infinito es ingobernable, ¿qué se esconde más allá del manto de lo dominado? ¿Será un rostro angelical o un busto demoniaco lo que permanece inmutable tras el gobierno del pensamiento humano? El planteamiento de cuestiones de esta índole

¹ Trías, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Seix Barral, 1982, p. 19.

² *Ibid.*, p. 20.

desemboca en el desarrollo del concepto de lo siniestro como categoría, y Sigmund Freud será la figura clave en este ejercicio de pensamiento estético.

2. Freud y lo siniestro.

Schelling afirmó que “Lo siniestro es aquello que, debiendo permanecer oculto, se ha revelado”³. El término alemán que manejan tanto Freud como Schelling, *das Unheimliche*, es de vital importancia en este ejercicio de “definición”. *Heimlich* hace referencia a lo propio del hogar, a lo que ya nos es conocido y nos es familiar. Por lógica gramatical el término *Unheimlich* debería aludir a lo desconocido, a aquello extraño y misterioso que no despierta en el individuo ningún sentimiento de familiaridad. No obstante, Freud no opone ambos términos de un modo tan frontal; para él lo *Unheimlich* parte de esa naturaleza hogareña, naturaleza que de pronto se torna misteriosa y amenazante⁴. Lo *Unheimlich* encarnaba pretéritamente la dócil sustancia de la costumbre, pero cuando ahora se le presenta al sujeto lo hace como portador de viles augurios. Partiendo de esta base desarrolla Freud su “Inventario temático de motivos siniestros”; motivos contenidos en su plenitud en el popular relato de E.T.A Hoffman “El hombre de arena”. Esta fuente literaria parece inseparable del discurso freudiano, motivo por el cual no es necesario recrearse en una explicación formulada y exprimida hasta la saciedad. Bajo esta premisa se tratarán de aportar ejemplificaciones plásticas, así como de otros campos artísticos como la performance, de lo siniestro freudiano en diversas obras del siglo XX, procurando aunar práctica artística y pensamiento estético en un ejercicio relacional de base interpretativa, sin olvidar el carácter riguroso y crítico que debe presentar un discurso de estas características.

Las dos primeras categorías de este inventario freudiano están relacionadas con el individuo humano como posible acarreador de lo ponzoñoso⁵. Este tipo de naturalezas, auguradoras de lo destructivo, muy frecuentemente se emparentan con lo *Heimlich*. De este modo, el recuerdo familiar que subyace en su contemplación activa punzantemente el sentimiento de lo siniestro. Una de las variantes que en el marco de la teoría freudiana se erige con más contundencia se produce cuando esa naturaleza humana se corresponde con el propio individuo que la contempla⁶; es decir, intuye en la siniestra figura una

³ Trías, Eugenio. *Op. Cit.*, p. 17.

⁴ *Ibid.*, p. 31.

⁵ *Ibid.*, p. 33.

⁶ *Ibid.*, p. 34.

esencia indivisible de su propio ser. Si trasvasamos esto al plano de la plástica, es evidente recalcar en el autorretrato como soporte para la auscultación introspectiva del sentimiento siniestro. Este proceso parece subyacer en los conocidos autorretratos del británico Francis Bacon [fig. 1], donde su silueta se desfigura en aras de un expresionismo pictórico que sugiere una infinidad de misterios en torno al pintor y su propio autoconcepto. Si se atiende a sus conversaciones con Franck Maubert, el propio Bacon alega como “Es un instinto, una intuición que me empuja a pintar la carne del hombre como si se expandiese fuera del cuerpo, como si fuera su propia sombra”⁷. Sería absurdo conjeturar que los autorretratos de Bacon parten directamente de planteamientos freudianos. Esos instintos a los que alude el propio artista parecen alejar su obra de cualquier fundamento teórico; el autorretrato parece responder a un ejercicio de expiación espiritual catalizado a través de la pintura. No obstante, esos delirios que abordan la realidad del sujeto en un limbo entre lo familiar (*Heimlich*) y lo deforme, en su entrega más primigenia a la brutalidad de la desfiguración, parecen encarnar de alguna manera esas ideas estéticas freudianas en las que las fronteras entre lo siniestro y lo conocido tienden a desdibujarse bruscamente, resultando en una confusa espiral de la que germina el misterio ontológico en sus acepciones más personales.

Si se continúa buceando en este turbulento mar freudiano, donde habitan monstruosas y deformes criaturas en forma de motivos siniestros, se terminan por encontrar a los autómatas como el siguiente elemento del complejo inventario. Aquí lo siniestro se produce en esos casos en los que un ente habita en las líneas fronterizas de lo orgánico y lo inorgánico, entre materia viva y materia inerte⁸. Este limbo sigue vinculado a lo *Heimlich*, pues la base del efecto estético se relaciona con lo consanguíneo. La familiaridad racial que, con sagacidad, brota del rostro de un autómata genera un amasijo de contradicciones donde lo *heimlich* y lo *unheimlich* se alternan ininteligiblemente en un sádico juego de confusiones. La aparición de estos seres autómatas en el arte del siglo XX es incesante, pero quizá “Los soldados” [fig. 2], del alemán Emil Nolde, es una de las telas más brutales donde se erige esta variante de lo siniestro. Lo aquí planteado por Nolde es la deshumanización de un cuerpo militar, algo ya visto en la Historia del Arte de la mano de Goya y su serie de grabados “Los desastres de la guerra”. La falta de

⁷ Montoya Gil, Andrea. “La (des)figuración como escritura en los retratos de Francis Bacon”. En Pedro, Vicente y Zarza, Tomás: *Autobiografía: narración y construcción de la subjetividad en la creación artística contemporánea*. Huesca: Diputación Provincial de Huesca, 2015, p. 107.

⁸ Trías, Eugenio. *Op. Cit.*, p. 34.

humanidad goyesca se manifiesta en la ausencia de rostro, en ese ocultamiento del busto de los soldados franceses; Nolde alcanzará un efecto similar partiendo de otra propuesta artística al mostrar el rostro de los soldados, pero con facciones de corte serial que deslustran la individualidad de las figuras. La serialidad imperante en el lienzo, esta ausencia de autonomía, de humanidad, desemboca en la apariencia automática de las figuras. La lectura freudiana es clara; lo siniestro emerge en este tipo de obras de la Europa prebélica donde se presentía un marchitamiento irreversible de los valores del hombre. Por otro lado, en este aunamiento formal de las figuras se intuye una búsqueda de lo primordial, y consecuentemente una pérdida de interés por lo anecdótico que caracterizó ese expresionismo pictórico en el que insertamos la obra de Nolde. El crítico Mario de Micheli rescata un discurso de Kasimir Edschmind, escritor del expresionismo alemán, que es muy ilustrativo a este respecto en citas como la siguiente: “Todo se relaciona con lo eterno. El enfermo ya no es sólo el individuo que sufre, sino que se convierte en la enfermedad misma; en su cuerpo se transparenta el dolor de todo lo creado y sobre el desciende la piedad del creador”⁹. Más que a un grupo de soldados, el espectador se enfrenta a una desoladora oda al belicismo; la brutalidad de su propia naturaleza humana se hace tangible en la transfiguración pictórica expresionista. Esto conecta ya con la obra del filósofo español Félix Duque “Terror tras la postmodernidad”, a la que se hará referencia con posterioridad para abordar los conceptos del terror y del horror. Duque habla de un terror que emerge ante la imposible concepción de ciertos pensamientos como la autoaniquilación de la humanidad¹⁰; una destrucción física y metafísica del ser que ya acierta a presagiarse en esta siniestra obra de Nolde.

La detección por parte del individuo de una situación previamente acontecida que se hace presente en una suerte de *déjà vu* es otro de los motivos siniestros que recoge Freud en su discurso estético¹¹. Una vez más se hace tangible la indivisibilidad patente entre el término *heimlich* y el efecto estético de lo siniestro. En el plano artístico esto podría vincularse a las obsesiones temáticas de ciertos artistas contemporáneos que se recrearon en un mismo motivo una y otra vez, produciendo series obsesivas donde se materializa esta carga siniestra que encarna la repetición de lo familiar. En el contexto español, Antonio Saura es uno de esos artistas redundantes que, voluntariamente, se obstinó en la repetición incesante de ciertos motivos. Su serie de “crucifixiones” [fig. 3] prácticamente

⁹ De Micheli, Mario. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial, 2009, p. 82.

¹⁰ Duque, Félix. *Terror tras la postmodernidad*. Madrid: Abada Editores, 2008, p. 19.

¹¹ Trías, Eugenio. *Op. Cit.*, p. 34.

puede ser contemplada como un trasvase matérico del término obsesión. Partiendo de la pintura religiosa española, Saura deforma hasta el extremo la concepción tradicional de Cristo Crucificado; ni siquiera son telas con una carga estrictamente religiosa¹²; sus figuras responden a la situación de desamparo espiritual y ontológico que marcó a los artistas del siglo XX. Más que a un martirio religioso, asistimos al gélido grito de un hombre contemporáneo. La elección del motivo no parece arbitraria; Saura se sirve de un esquema *Heimlich* para la sociedad española, desgarrando el tradicional velo que ocultó la siniestra verdad del sangriento episodio, patente en el fervor religioso de los cristos de Velázquez, Zurbarán o Alonso Cano. El grito divino se ha aterrado con su eco, que ha emitido su propio juicio bajo el yugo expresionista del artista atormentado. No hay que olvidar que existen numerosas versiones de esta obra; si bien no se replican mecánicamente, las particularidades de cada una de ellas no las eximen de un planteamiento formal común fundamentado en una violenta bicromía, en un amasijo de brutales pinceladas que reconfiguran lo familiar y muestran su vertiente más *unheimlich*. El filósofo alemán Theodor Adorno relacionó el concepto de lo sublime con un arte matérico que rehúye de los convencionalismos humanos y donde emerge lo azaroso, siendo las tendencias abstractas fieles al hombre en su esencia inhumana¹³. Las crucifixiones de Saura dan buena cuenta de ello.

Toda la carga abstracta presente en estos primeros motivos, este elenco de encuentros truncados con lo ya conocido, se desvanece en el quinto de los elementos siniestros freudianos; ahora el efecto estético es producido por lo súbitamente repudiable, imágenes donde los miembros más personales del cuerpo de un individuo son profanados en forma de lesión o amputación¹⁴. No resulta descabellado pensar que en un siglo marcado por los conflictos bélicos de escala mundial deben de existir numerosas muestras artísticas que expliciten este tipo de macabras mutilaciones. En los artistas que se vieron forzados a sustituir buril y pincel por fusil y granada esto se magnifica alcanzando unas cotas difícilmente concebibles para un espectador contemporáneo que no ha experimentado las crueldades del belicismo. Otto Dix fue uno de los llamados a filas¹⁵, lo que desencadenó la posterior creación de una serie de aguafuertes en la que vuelca sobre la plancha su

¹² Blázquez Martínez, José María. “Grandes artistas españoles de finales del segundo milenio y el arte religioso”. *Norba-Arte*, 2006, vol. 26, p. 203.

¹³ Duque, Félix. *Op. Cit.*, p. 23.

¹⁴ Trías, Eugenio. *Op. Cit.*, p. 35.

¹⁵ Báez Macías, Eduardo. “Otto Dix: serie gráfica sobre la guerra”. *Anales del Instituto de investigaciones estéticas (Universidad Nacional Autónoma de México)*, 2000, p. 239.

traumática experiencia en las trincheras de la Gran Guerra. En “Muertos delante de la trinchera de Tahúrre”, una de las estampas de esta serie gráfica, que casi puede ser vista como una reinterpretación de los sangrientos desastres goyescos, se observa esta pérdida de órganos sensibles categorizada por Freud como siniestra. Aquí, el efecto estético se ve acentuado por el contraste entre el nombre que da Otto Dix a su creación, donde adjudica a las figuras la condición de fallecidos, y la realidad plástica de la estampa; se observa a dos figuras que, con marcas de un desollamiento practicado hasta al extremo, entablan relación en una grotesca conversación del horror que emana enajenación y dolor físico a partes iguales.

Por otro lado, pese a que las relaciones entre obras y motivos siniestros estén siendo planteadas individualmente no debe dejarse uno absorber por la lastra del hermetismo. Estos vínculos teórico-artísticos son más una propuesta que una realidad tangible. De este modo, es posible que alguna de las obras provoque con sus formas el efecto siniestro desde diferentes frentes. Por ejemplo, si bien los autómatas de Nolde pueden interpretarse en clave ambigua, en esa indeterminación entre vida y materia inerte que turba a quien la contempla, también los “soldados” de Dix son reclamados por su autor para postrarse en un limbo de similar naturaleza.

Tras presentar cuatro manifestaciones estrictamente plásticas, será una performance la obra con la que se vincule el último estadio de lo siniestro propuesto por Sigmund Freud. Hay que tener en cuenta que el carácter pictórico de estas primeras obras que han sido sometidas a un breve análisis en clave estética no responde a ninguna tendencia estadística, ni cosas por el estilo. Lo siniestro se manifiesta tanto en cuadros como en largometrajes; tanto en obras escultóricas como en muestras de *body-art*. La balanza se ve, por tanto, arbitrariamente inclinada hacia las telas y las planchas. Sin embargo, el happening “rhythm 0”, ejecutado por la fenomenal artista Marina Abramovic, es una muestra artística de un valor inconmensurable cuando se abordan las temáticas de lo terrorífico y de lo siniestro. La acción tuvo lugar en una galería napolitana entre las 8 de la tarde y las 2 de la mañana. La *performer* se entregó en alma, pero sobre todo en cuerpo, a los designios de un público que disponía de un macabro elenco de herramientas con las que vejar y profanar a Abramovic. En el seno de este cuerpo de espectadores activos, compuesto en su mayoría por burgueses napolitanos, se revelaron ocultos y lóbregos deseos; maltrataron sin misericordia las vestiduras y el cuerpo de la artista, culminando el macabro rito en un amago de disparo mortal por parte de uno de los asistentes, que fue

detenido por otro de los presentes¹⁶. La revelación del deseo siniestro freudiano se produce cuando las negruzcas y veladas ansias del sujeto se manifiestan en la realidad¹⁷. Con total probabilidad, el individuo que estuvo a segundos de cometer un homicidio no contemplaba en sus planes de ese día disparar contra el prójimo. A pesar de ello, parece que, al verse en una situación en la que el velo del arte oculta cualquier atisbo de ética o de raciocinio, el sujeto vio al alcance de su mano la consecución de uno de esos ocultos y turbadores deseos del inventario freudiano. Quizás el anonimato, el pertenecer a un grupo de violentos espectadores, también causó en el sujeto sensación de impunidad¹⁸. Sea como fuere, el trasvase del discurso de Freud al plano performático abre nuevos horizontes. Hasta ahora, la comentada consecución del efecto estético de lo siniestro en lienzos y estampas “gozaba” del “carácter inofensivo”, físicamente hablando, que encarna un objeto inerte. Cuando las trágicas mutilaciones de Otto Dix parecen tornarse en una realidad artística que supera en dimensión dramática a cualquier obra plástica, el efecto estético en el espectador se manifiesta adoptando una forma quizá más inhóspita, más *unheimlich*. No es menester de este humilde ejercicio relacional el comparar el impacto estético entre cuadro siniestro y happening siniestro, pero es conveniente traer a escena la plausible diferencia entre ambas manifestaciones, pues es probable que el efecto paroxístico provocado en el espectador sufra de vertiginosas alteraciones.

Este breve marco teórico freudiano, así como el propio inventario que ha articulado este fragmento del escrito, es desarrollado por el reputado filósofo español Eugenio Trías en su obra “Lo bello y lo siniestro”. Él establece su propia hipótesis en lo referente a la relación entre ambas categorías estéticas; para Trías “lo siniestro constituye condición y límite de lo bello”. Sin desmerecer su discurso teórico y desde un profundo respeto a su trabajo, me gustaría, a título personal y subjetivo, discrepar de su planteamiento. Hay casos en que una sutil explicitación de lo siniestro en manifestaciones artísticas produce un efecto catártico que no se aleja en demasía de las connotaciones positivas del concepto tradicional de belleza, o incluso de esa belleza sublime romántica que custodia misterios tras esos trágicos y abrumadores espacios paisajísticos. De hecho, el concepto de límite aplicado a la obra de arte es una idea a evitar, pues las innumerables subjetividades que se enfrentarán a su contemplación abren un abanico ilimitado de posibilidades en materia de efectos estéticos. Asimismo, la belleza no debe asociarse únicamente al plano

¹⁶ Duque, Félix. *Op. Cit.*, p. 70.

¹⁷ Trías, Eugenio. *Op. Cit.*, p. 35.

¹⁸ Richards, Mary. *Marina Abramovic*. Londres: Routledge, 2009, p. 88.

retiniano; es decir, a partir de la contemplación pueden engendrarse ideas bellas que, en esencia, han nacido del propio soporte artístico. Es más, dicha explicitación puede actuar como un reclamo. El espectador, en muchos casos, se verá en una primera instancia imbuido por la brutalidad de lo planteado. En una concepción kantiana, la lejanía latente con las formas tradicionales, aunada a una relativa falta de costumbre visual al terror, puede generar en el espectador un interés particular; un desconcierto inicial que será paulatinamente vencido por la capacidad humana de racionalización de lo contemplado, generándose así una dulce dosis de gozo moral. Este proceso cognitivo será, en muchas ocasiones, campo de germinación de una serie de ideas de gran carga ontológica, donde las convicciones antropológicas del sujeto tenderán a reconfigurarse. Delirios primitivos, muerte, vida o vileza humana son algunos de los conceptos que acudirán a la llamada de lo siniestro, produciendo un remolino de pensamientos que el individuo puede ordenar (o no), llegando a desarrollar ideas que pueden encarnar cierta belleza, al menos en su dimensión metafísica, en su fuerza.

3. Félix Duque y el terror.

La problemática relativa a la explicitación del terror, a la que ya se ha realizado un breve acercamiento, alcanza una nueva dimensión en “Terror tras la postmodernidad”, del ya mencionado Félix Duque; todo un manifiesto en materia de lo aquí abordado. Pese a tratar diversos conceptos estéticos, el foco de su obra, como es advertido en su título, es el terror. Aun así, son varias y diversas las categorías estéticas aquí analizadas; todo para ofrecer un acercamiento mayor a la idea de lo terrorífico.

Los dos primeros términos que es necesario comprender y diferenciar para lograr esa asimilación de lo terrorífico son el miedo y la angustia. En primer lugar, el miedo es algo atribuible a un objeto. Existe algo, independientemente de su naturaleza, que se nos presenta amenazante, turbido; encarna un peligro hacia nuestra integridad física o intelectual. La clarividencia con la que se nos presenta el objeto y la simpleza de juzgarlo culpable provoca un efecto relativamente sosegador; es decir, existe algo que me provoca miedo, pero lo identifico, lo racionalizo, lo domino, aunque se revele conminatorio¹⁹. La angustia, por su parte, no encarna esta apacibilidad. No cede ante la praxis cognitiva del individuo; su indomabilidad se hace patente de forma súbita y brutal²⁰. La baranda de

¹⁹ Duque, Félix. *Op. Cit.*, p. 17.

²⁰ *Ibid.*, p. 18.

manufactura humana que protegía al sujeto del abismo de lo inconcebible desaparece, dejando al sujeto desamparado y sumiso ante los viles designios de lo ontológico. Es en esa espiral de desconocimiento donde se impone sin remedio lo irracional donde se produce lo que Duque denomina “el cortocircuito del terror”²¹. Previamente, ya se realizó un acercamiento a lo angustioso, exponiendo cómo la imposible asimilación del concepto de exterminio físico y moral de la humanidad acrecentaba el efecto siniestro de los soldados de Nolde. En esta línea, la angustia no solo rehúye de ser comprendida, sino también de ser explicitada en una obra de arte. La angustia debe emerger, como un sentimiento informe e inevitable, de la materialidad y de la forma de una obra, si bien no hay manera alguna de otorgarle una imagen concreta.

Una pintura que explicita bruscamente cualquier tipo de amenaza no va a provocar en el espectador más que un leve rechazo inicial que terminará por ser dominado intelectualmente. Si se observa, por ejemplo, “Masacre en Corea” de Pablo Picasso, se encuentra el espectador una de cal y otra de arena. Existe una explicitación lo amenazante: el fusilamiento. Por tanto, es probable que esa racionalización característica del miedo sea lo que se imponga. Aun así, Picasso utiliza recursos, que vuelven a remitir a lo siniestro freudiano, que elevan la pintura y permiten la presencia de sentimientos cercanos a esa angustia que provoca el cortocircuito del terror. Como en “Los soldados” de Nolde, se propone una despersonalización del individuo en el bando atacante. La pérdida de humanidad es, en principio, una evidente fuente de sentimiento angustioso, sobre todo por su carácter inasumible. Por tanto, Picasso no reduce su obra a un simple fusilamiento; la deformación de la realidad que propone es en parte eficaz, permitiendo la llegada de ideas de cierto corte terrorífico. No obstante, esa transfiguración de soldado a máquina vuelve a resultar un recurso demasiado evidente, fácilmente dominable a través de la razón. La diferencia entre este pelotón de fusilamiento y los imponentes soldados de Nolde reside en que en el lienzo del alemán sus figuras conservan en cierto grado la apariencia humana. Esta ambigüedad es clave en la producción de efectos siniestros y terroríficos, pues se eleva así la complejidad de lo planteado; se intuye ese vacío irracional donde reina el desamparo metafísico. Asimismo, cuando Freud planteaba la figura del autómatas como algo siniestro, hacía referencia a la línea fronteriza que divide lo orgánico de lo inorgánico. Por tanto, si bien esta obra de Picasso es una obra realmente interesante en muchos de sus elementos, como en esa ausencia de color en las figuras que incrementa

²¹ Duque, Félix. *Op. Cit.*, p. 20.

el carácter trágico y que ya había planteado en “El Guernica”²², lo cierto es que también contiene una serie de aspectos que la alejan de lo que para Félix Duque sería una obra terrorífica o angustiosa.

Otro de los conceptos que plantea Duque es el del horror, casi como un opuesto del terror. El horror se vincula a toda esta idea de racionalización, en este caso de lo asqueroso, de la belleza deformada hasta lo horroroso²³. Sin embargo, no es un efecto estético por el que Duque sienta predilección, nuevamente por esa posibilidad de teorizar lo que se ve, de asignar con facilidad a un objeto la culpabilidad de ese sentimiento de asco u horror. De este modo, lo asqueroso sin fundamento o incluso el dolor físico explicitado vulgarmente en una manifestación artística no producen genuino terror. En este contexto, es evidente apuntar hacia una práctica audiovisual muy común en los últimos tiempos: el mal llamado “cine de terror”. Freddy Krueger o Michael Myers son verdaderos iconos del *slasher*, ese subgénero del “cine de terror” donde un pintoresco asesino en serie comete atrocidades sobre gente inocente con un particular y desorbitado modus operandi. Cintas como el popular *Halloween* de John Carpenter aseguran entretenimiento, indudablemente, pero es necesario entender lo que son y lo que plantean. No hay cabida para el terror en este tipo de largometrajes, repletos de estrafalarias situaciones que en muchas ocasiones rozan lo cómico. La explicitación que obtura la aparición de lo terrorífico es llevada aquí a su máxima expresión, por lo que, de acuerdo con los conceptos planteados por Duque, a este tipo de cintas habría que clasificarlas dentro del “cine de horror”; entendiendo horror como ese violento sentimiento que emerge ante la contemplación del dolor físico, pero que es rápidamente domado por la razón, al ser contextualizado dentro de su particular narración.

Una vez desarrollados los conceptos de miedo, angustia y horror, y abordadas la serie de problemáticas que los envuelven, es preciso entrar en el terror, el efecto estético sobre el que gira el discurso de Félix Duque. De acuerdo con su discurso teórico, el terror genuino se produce cuando lo sublime y lo siniestro se encuentran de forma repentina²⁴. Para el concepto de lo siniestro, Duque valida las propuestas freudianas ya desarrolladas; por tanto, sirve con lo planteado hasta ahora. Con respecto a lo sublime, la postura del filósofo español se conecta con los planteamientos de Jean-François Lyotard y de Theodor

²² De Blas Ortega, Mariano. “Cuadros de fusilamientos, ss. XX-XXI”. *Bellas Artes. Revista de artes plásticas, estética, diseño e imagen*, 2021, vol. 15, p. 17.

²³ Duque, Félix. *Op. Cit.*, p. 28.

²⁴ *Ibid.*, p. 15.

Adorno, una idea ya introducida cuando se trató esa “Crucifixión” de Antonio Saura, pero en la que merece la pena indagar algo más. En este marco teórico, lo sublime se vincula directamente con las artes no figurativas; manifestaciones que han renegado de modelos tradicionales de representación. La ausencia de formas codificadas por el intelecto, donde lo matérico emerge con una autonomía tal que cualquier atisbo de raciocinio resulta lejano, brinda al arte una apariencia “inhumana” capaz de encarnar un último vestigio de fidelidad al hombre, emergiendo pensamientos sublimes a través de la naturaleza de las materialidades informes²⁵. En esta línea teórica, el expresionismo abstracto americano es propuesto como un tipo de arte sublime. Willem De Kooning, por ejemplo, planteaba que esta pintura informe no trataba de “abstraer por abstraer”; pretendía que sus formas encerraran ideas o emociones. No le importaba que fueran o no semejantes a las que él trató de proyectar. Simplemente debían provenir de la propia materialidad de la obra²⁶. Es en este panorama ambiguo donde deben atisbarse las conexiones con elementos propios de lo siniestro, generándose así el efecto de lo terrorífico. De este modo, puede partirse de una obra del propio De Kooning, “Woman and Bicycle” [fig. 6], la cual debe insertarse dentro de una serie de cuadros de mujeres que comienza a realizar a partir de 1951²⁷, para tratar de presenciar uno de estos sombríos encuentros entre lo siniestro y lo sublime. No hay que olvidar que, pese a tratarse de una obra en cierto modo figurativa, De Kooning para 1951 ya había practicado una abstracción radical²⁸. Pese a encontrarse con la senda de la forma, su trayectoria gestual más ortodoxa permanece latente en esta serie de cuadros donde aparecen representadas estas figuras femeninas. Por tanto, esa ausencia de formas codificadas por el intelecto que, de acuerdo con Adorno y Lyotard, hacen del arte abstracto un producto visual que emana sublimidad, continúan intuyéndose. La definición plástica de según qué elementos anatómicos, como los ojos, los dientes, o las piernas de la mujer, no anulan la naturaleza matérica y descontrolada de la pintura abstracta; pues si bien existe una intencionalidad formal en algunos de los trazos, lo cierto es que encarnan tal grado de violencia que parecen haber sido realizados más en una impulsiva práctica ritualista que en un proceso de racionalización figurativa. La naturaleza “inhumana” que debe gobernar la pintura sublime se hace, en este sentido, presente, siendo la figura antropomorfa rodeada de trazos que surgen de una práctica

²⁵ Duque, Félix. *Op. Cit.*, p. 23.

²⁶ Sandler, Irving. *El triunfo de la pintura norteamericana. Historia del expresionismo abstracto*. Madrid: Alianza Editorial, 1996, p. 122.

²⁷ *Ibid.*, p. 161.

²⁸ *Ibid.*, p. 162.

ortodoxa de la abstracción, así como definiéndose la tela a partir de una desbocada y azarosa gama cromática. Ahora bien, esto por sí solo no basta para producir el efecto estético del terror. Debe además hacer acto de presencia lo siniestro freudiano, retomando el concepto de *Unheimlich*: aquello que en otro tiempo fue familiar pero que súbitamente se ha revelado siniestro, nocivo. En esta línea, las reticencias de primitivismo presentes en el lienzo de De Kooning parecen aludir a siniestras realidades pretéritas. De hecho, esta era la concepción del propio Willem, para quien, dentro del contexto bélico del siglo XX, las expresiones primitivas se erigían como un vigoroso recuerdo de la brutalidad del medio natural, del ecosistema gobernado por el instinto donde cualquier atisbo raciocinio se halla inmisericordemente desterrado a un paraje oscuro al que nadie tiene acceso²⁹. Si estas dos categorías llegan a presentarse simultáneamente en el lienzo, el espectador será testigo de un despiadado combate de cuyos mortíferos escombros emergerá la silueta del terror. Ideas terroríficas, de desamparo ontológico, donde el sujeto palpará la magnitud de su insignificancia ante ese angustioso Otro: aquello que destroza las convicciones morales y éticas codificadas en el seno de la humanidad³⁰. Es posible que pensamientos de tal calibre fueran los que acudían a la mente de quien, en un contexto de inestabilidad moral propiciado por las atrocidades del belicismo, contemplara la frontalidad y la fiereza con la que se erigen las mujeres de De Kooning, un hito difícilmente repetible en la Historia del Arte³¹. Su maniática mirada y lo salvaje de su dentadura, ambas fijadas hacia el espectador con una apabullante inmutabilidad, actúan como portadores de viles augurios, dejando al sujeto solo ante el peligro, ante el más crudo espectro de su realidad ontológica. Willem de Kooning creó una obra que puede considerarse verdaderamente terrorífica. Ni horror ni miedo. Angustia y terror.

Claro está que, por otro lado, la confección de una obra que inspire terror no es algo que esté al alcance de todo el mundo. Una representación femenina burda y violenta no implica necesariamente la generación de ideas angustiosas. Gran ejemplo de ello es el propuesto por Duque, una de las fotografías de las “Sex Pictures” [fig. 7] de la fotógrafa estadounidense Cindy Sherman, que planteó, a través de su labor fotográfica, un cuestionamiento de los roles sociales y sexuales de la mujer en la sociedad estadounidense

²⁹ Sandler, Irving. *Op. Cit.*, p. 96.

³⁰ Duque, Félix. *Op. Cit.*, p. 26.

³¹ Sandler, Irving. *Op. Cit.*, p. 161.

del siglo XX³². En dicha fotografía se observa un senil rostro anciano que no casa con el resto de la construcción anatómica, caracterizada con exagerados motivos sexuales vinculados a la feminidad. Como reflexión acerca de los roles sexuales es una obra que puede funcionar perfectamente. Lo repulsivo del planteamiento es una herramienta muy eficaz a partir de la cual introducir al espectador en el discurso que la autora busca confeccionar. No obstante, a pesar de poder parecer en una primera instancia que lo que se observa es una “fotografía de terror”, esta pieza del audiovisual dista mucho de poder compartir categoría estética con esa “Woman and bicycle” de De Kooning. Apuntando de nuevo a esa diferencia entre miedo y angustia, lo cierto es que aquí no hay un Otro angustiante³³, no hay siniestras incertidumbres ante las que sucumbir. La repulsión hacia lo observado, generada en un primer contacto con la obra, es sencillamente atribuible al carácter exageradamente grosero de sus formas; el dedo acusador de la conciencia sabe dónde apuntar, ha detectado aquello que le produce asco y rechazo. Además, la fotografía es fácilmente insertable en un discurso concreto; el de los roles sexuales femeninos, lo cual no hace sino incrementar el número de explicaciones de base racional que otorgarle a lo contemplado. Este elenco de particularidades no torna lo planteado por Sherman en algo forzosamente negativo, pero es necesario y misión del presente trabajo establecer ciertos límites a lo hora de catalogar una obra como terrorífica. Sería inadecuado decir que esta fotografía de la “Sex Pictures” produce terror, lo cual no impide que la pieza encarne diversas cualidades que hagan de ella una manifestación artística “potable”, de la que extraer según que ideas de importancia.

Prosiguiendo con esta serie dilucidaciones sobre el terror en el arte, es de vital importancia resaltar que, a pesar de haberse realizado un análisis comparativo de las obras de Willem de Kooning y Cindy Sherman, esto no trata de efectuar una lista de obras terroríficas, excluyendo cualquier obra que se desmarque lo más mínimo de los designios teóricos de Freud o de Duque. En ocasiones, se puede dar la situación de contemplar una pieza artística que, disidiendo en algún aspecto del discurso estético que aquí ha sido planteado, provoque en el sujeto una sensación de desazón cognitiva que conduzca a ese “cortocircuito del terror”. Como planteaba De Kooning, las ideas y emociones deben brotar de la materialidad de la obra, sin implicar esto que dicha materialidad sea portadora

³²Prieto Millán, Soledad. “Cindy Sherman y la subversión de la identidad”. *Aisthesis*, 2016, vol. 59, p. 129.

³³ Duque, Félix. *Op. Cit.*, p. 53.

de un elenco hermético de sensaciones³⁴. Los conceptos estéticos, siguiendo esta línea de pensamiento, no poseen unas cualidades estrictamente acotadas. Existe espacio para la subjetividad, si bien tampoco hay que renegar de según que códigos de corte más general. Así pues, con total certeza, un sujeto puede enfrentarse a un sinfín de obras que deambulen en los difusos límites fronterizos del terror. Es en este escenario donde se ambientan muchas de las obras gráficas del checo Alfred Kubin, cuya labor artística se vio profundamente condicionada por sus contactos con la sociedad vienesa de finales del siglo XIX, sumida en un grandioso éxtasis cultural de la mano de figuras como Riegl, Oskar Kokoschka, Gustav Klimt o el propio Sigmund Freud³⁵. Asimismo, hay que contextualizar su producción en esos convulsos años de la Europa del cambio de siglo. Todo se metamorfoseaba y la inestabilidad se había tornado dogma inmutable en las artes y en la política. Será en este entorno gobernado por el constante cuestionamiento de lo que antes era visto como certidumbre donde Kubin confeccione una serie de obras vinculables a todos los conceptos estéticos aquí abordados. Por ejemplo, en su dibujo “Man” [fig. 8], de 1902, se observa una realidad distorsionada en su planteamiento visual, un escenario completamente artificial, de corte surrealista. Un “hombre-máquina”, que puede ser visto como una reminiscencia de esos siniestros autómatas freudianos, se desliza vertiginosamente por una estructura de raíles que desciende sin tregua alguna a través de un espacio vacío, indefinido. Casi parece un trasvase plástico, una versión visual, del concepto de angustia planteado por Duque, de ese desarraigo de la conciencia que deja al sujeto desamparado frente a ese Otro³⁶. No hay mecanismo que frene la violenta caída hacia un mundo sin razón. En esta línea, puede afirmarse que esta obra no es vinculable al horror, pues no recurre a una burda explicitación de elementos deformados. Es una fuerte angustia ontológica lo que emana del dibujo de Kubin. No obstante, recordando las condiciones para la producción del terror propuestas por Duque, no hay rastro de la sublime abstracción matérica de Adorno y Lyotard en “Man”. Es un dibujo regido por los sistemas de representación humanos, lo cual, de acuerdo con el pensador español, impide la aparición de lo terrorífico. Por tanto, ¿se podría afirmar que este dibujo de Kubin no es una obra terrorífica? Lo cierto es que, si bien no cumple con la totalidad de las “condiciones del terror”, combina una serie de elementos que pueden

³⁴ Sandler, Irving. *Op. Cit.*, p. 122.

³⁵ Cortés, José Miguel. “La construcción de mundos imaginarios: la obra de Alfred Kubin.” *Herejía y belleza: Revista de estudios culturales sobre el movimiento gótico*, 2014, vol. 2, p. 10.

³⁶ Duque, Félix. *Op. Cit.*, p. 26.

generar pensamientos verdaderamente angustiosos en aquel que la contemple; sería un error descreditarla irremediablemente. La construcción gráfica de Kubin posee el brío suficiente para ser considerada portadora de sentimientos terroríficos.

Esta objeción, sin embargo, no es aplicable a la totalidad de los dibujos de Alfred Kubin. Deambular en los pasos fronterizos del terror no es siempre garantía de consecución del efecto estético. Es el caso de otro de sus dibujos, al que directamente se otorga el nombre de “Angustia” [fig. 9]. Lo que en “Man” era planteado a partir de una ingeniosa estructura de raíles descendentes, aquí es sustituido por una personificación; una suerte de fantasma encarna el sentimiento angustioso, tratando de arrastrar al abismo de la anulación cognitiva a una indefensa figura humana. La materialización de la angustia en una forma corpórea supone un atentado contra la ambigüedad, contra lo incierto del sentimiento angustioso, anulando casi por completo la potencia estética alcanzada con su otra obra. Uno de los puntos comunes entre la teoría freudiana y los planteamientos de Duque es el rechazo a la excesiva explicitación. Freud sitúa lo siniestro en el campo de lo indefinido; aquello que bambolea entre lo orgánico y lo inorgánico, entre vida y muerte, entre pesadilla y deseo³⁷. Para Félix Duque la angustia es producida por un violento desarraigo cognitivo; una caída a los limbos de lo indefinido imposible de trasvasar de forma directa al plano artístico, algo buscado por Kubin en una intentona desesperada. El terror no debe ser un fantasma de cuerpo presente, no debe ser un ente tangible que actúe como portador de los funestos pensamientos. El terror debe ser una masa informe e insalvable, una malla corrosiva que se cierne sobre el sujeto desde fuera de los límites espaciales de la obra, atrapándolo en un violento torbellino de desasosiego moral donde no hay certezas a las que aferrarse para paliar el macabro zarandeo.

4. Conclusiones.

Por último, tras realizar este ejercicio relacional, que ha funcionado como grueso del trabajo, es conveniente extraer una serie de conclusiones que arrojen luz sobre el conjunto de lo planteado. Regresando a ese ímpetu rupturista de Kant, figura clave, junto a teóricos y artistas del movimiento romántico, en la modificación del concepto tradicional de belleza basado en la finitud, no parece desmesurado afirmar que el discurso filosófico del alemán fue clave en el incremento de variables en el campo de la estética. Este cambio de paradigma fue posteriormente explotado, no solo por figuras del campo del pensamiento

³⁷ Trías, Eugenio. *Op. Cit.*, p. 34.

como Freud, sino también por muchos de los artistas del turbulento siglo XX; erigiéndose lo siniestro y lo terrorífico como dos de los principales intereses teórico-artísticos de una renovada escena cultural. Lo aquí expuesto no ha sido más que una humilde aproximación. Incontables manifestaciones artísticas del siglo XX se adentran, de un modo u otro, en los farragosos terrenos del terror, de lo siniestro. Puede afirmarse que la exploración de ambas categorías estéticas alcanza un estadio superior en el siglo XX, configurándose este periodo como una suerte de cúspide del arte del terror. Varios factores pueden ser señalados como causa de este auge, entre ellos el radical abandono de las convenciones académicas, así como, por supuesto, las peculiaridades históricas de esta etapa. Si bien la humanidad ha sido testigo de su propia ponzoña desde el principio de los tiempos, es en el siglo XX donde la vileza se manifiesta en su expresión más radical. Nunca antes un tiempo gobernado por la lobreguez de los conflictos bélicos internacionales se había destacado, a su vez, por traer consigo un auge cultural donde la creación de vanguardia se ha tornado en canon artístico. Es a partir de este marco político-cultural que se ha de entender este ascenso del arte del terror, de una plástica obstinada en la obsesiva representación de siniestros motivos.

Por su parte, como ha quedado manifiesto, otra de las problemáticas candentes a la hora de abordar cuestiones estéticas son las atribuciones; por su arbitrariedad en algunos casos, pero también por el férreo hermetismo teórico planteado por según que pensadores. Como se ha apuntado con anterioridad, deben existir ciertas acotaciones estéticas que configuren el canon, pero no es conveniente aferrarse a los rígidos límites dictados por la teoría. La contemplación de una manifestación artística debe ser abordada bajo una premisa aperturista, sin renunciar, no obstante, a ciertos códigos teóricos que propiciarán una comprensión más compleja de aquello que nos es mostrado. El caso del terror es uno particularmente sensible a este tipo de discordancias teórico-prácticas, pues es una idea estética tan popular como comúnmente errónea. Se ha probado como una imagen sangrienta, donde se explicitan deformaciones que rompen con lo armónico, no implica necesariamente terror; el sujeto debe rebasar, en este caso, un sinnúmero de extendidos clichés, si quiere tener un encuentro con el arte siniestro. Asimismo, tampoco es positiva la confección de herméticos “requisitos”; existe un extenso espacio en el que deambulan una infinidad de manifestaciones artísticas portadoras, en diferentes acepciones y con diferentes naturalezas, de terroríficos pensamientos. Prueba de esta ambigüedad es la multitud de soportes con capacidad para invocar lo siniestro, para confeccionar ese

angustioso vacío ontológico y moral del que brota el terror. Largometraje, performance o artes plásticas; todo nicho artístico ha sido capaz de generar terror partiendo de sus propias peculiaridades técnicas. El canon y la libertad que implica la creación artística deben encontrar el modo de coexistir; deben alcanzar un estado de vigencia tan poderoso como abierto al cuestionamiento constante. Solo así se magnificarán las virtudes del gozo estético del terror.

Termina aquí este breve recorrido teórico-artístico por el universo del terror en época contemporánea, en ese turbador siglo XX. Muchas de las manifestaciones aquí propuestas como genuinas apariciones artísticas del terror fueron creadas bajo singulares condiciones. Artistas que alzan su voz en nombre de un extraviado hombre moderno, como Saura. Otros como Dix, cuyas mortíferas figuras humanas no son sino una materialización plástica de terroríficas visiones de trinchera. O Marina Abramovic, quien llevó a la performance la violencia de sus peripecias vitales, elevándola al pedestal de la práctica artística y posibilitando la contemplación de un salvajismo en parte insertado en un medio ficticio (y en parte no). Todos ellos practicaron un arte que brota de la miseria, del espectro más siniestro del hombre. Parece evidente, plantearse, en este sentido, una última cuestión: ¿hay resquicios de belleza en el arte terrorífico? ¿Es posible hallar el gozo estético, el disfrute moral, en la contemplación de siniestros motivos? En el Occidente actual las preocupaciones ontológicas en relación con el belicismo y las miserias políticas son, cuanto menos, más apacibles que las angustiosas “crisis de humanidad” que se sucedieron sin descanso en el pretérito siglo. La barrera temporal crea, para el espectador, un espacio de seguridad, una zona de confort desde la que la que contemplar lo legado por el arte de vanguardia. El terrorífico arte contenido en los inventarios del siglo XX es afrontado en la actualidad desde una comodidad espiritual que facilita las lecturas en clave artística; la contemplación estética aburguesada es ya un dogma inamovible. Aun así, el genuino terror presente en según que obras es garantía de envergadura emocional, de producción de pensamientos cuya dimensión metafísica, cuya relevancia en clave humana, hace germinar en ellos bellas reminiscencias. La praxis cognitiva generada en la observación del terror es un proceso intenso, bello en su humanidad. Si, como planteó Félix Duque, el espectador consigue, realmente, presenciar el súbito encuentro entre lo sublime y lo terrorífico, asistir a la primitiva danza ritual de la que brotan las más elementales angustias del hombre, alcanzará a abrazar la magnificencia estética contenida en las obras terroríficas. Y de repente se sabrá en soledad

moral. Y regresará del viaje a los abismos de la locura con certezas reconfiguradas. Y habrá saboreado la magnitud del arte, la majestuosidad del terror.

ANEXO DE IMÁGENES



[fig. 1] Francis Bacon, 1969. *Autorretrato*. Consultado el 13 de abril de 2024 en: <https://www.francis-bacon.com/artworks/paintings/self-portrait-2>.



[fig. 2] Emil Nolde, 1913. *Los soldados*. Consultado el 13 de abril de 2024 en: https://arthive.com/es/emilnolde/works/498710~Los_soldados.



[fig. 3] Antonio Saura, 1959-1953. *Crucifixión*. Consultado el 15 de abril de 2024 en: <https://www.guggenheim-bilbao.eus/la-coleccion/obras/crucifixion>.



[fig. 4] Otto Dix, 1924. *Muertos delante de la trinchera de Tahúrre*. Serie "La Guerra". Consultado el 19 de abril de 2024 en: <https://www.scielo.org.mx/pdf/aiie/v22n76/v22n76a7.pdf>.



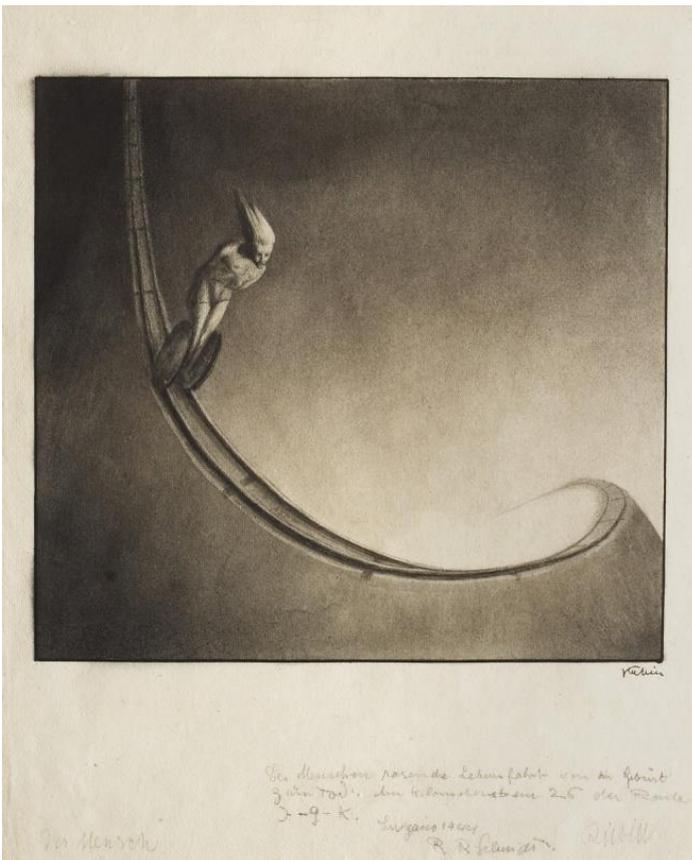
[fig. 5] Pablo Picasso, 1951. *Masacre en Corea*. Consultado el 20 de abril de 2024 en: <https://museupicassobcn.cat/es/actualidad/descubre-online/masacre-en-corea-el-guernica-de-la- guerra-fria>.



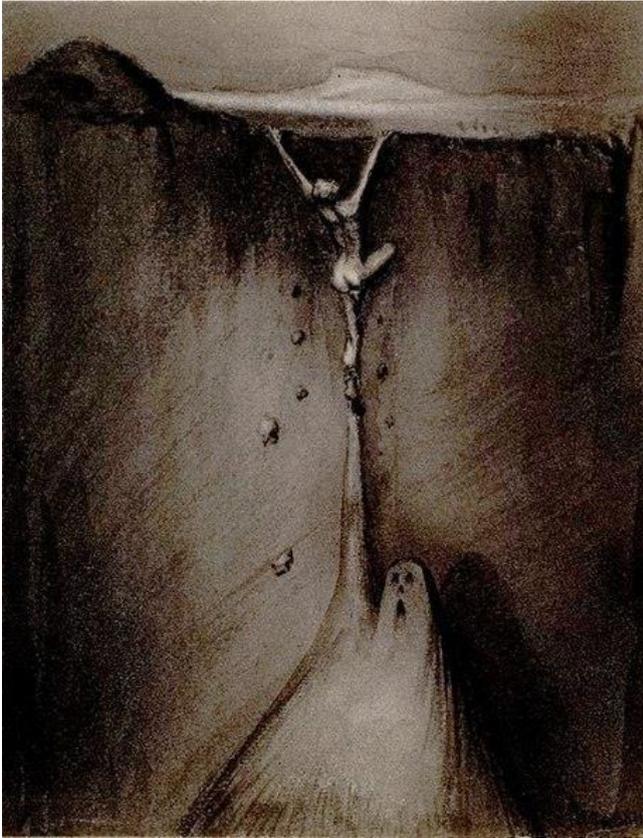
[Fig. 6] Willem de Kooning, 1953. *Woman and bicycle*. Consultado el 25 de abril de 2024 en: <https://whitney.org/collection/works/1081>.



[fig. 7] Cindy Sherman, 1992. *Sin título*, de la serie *Sex Pictures*. Consultado el 1 de mayo de 2024 en: https://artsandculture.google.com/asset/untitled-250-cindy-sherman/BQHR_O1HJ4dyMw.



[fig. 8] Alfred Kubin, 1902. *Man*. Consultado el 1 de mayo de 2024 en: <https://onlinecollection.leopoldmuseum.org/en/object/933-man/>.



[fig. 9] Alfred Kubin, 1903. *Angst*. Consultado el 7 de mayo de 2024 en: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?search=angst+alfred+kubin&title=Special:MediaSearch&go=Go&type=image>.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Báez Macías, Eduardo. “Otto Dix: serie gráfica sobre la guerra”. *Anales del Instituto de investigaciones estéticas (Universidad Nacional Autónoma de México)*, 2000, pp. 237-251.
- Blázquez Martínez, José María. “Grandes artistas españoles de finales del segundo milenio y el arte religioso”. *Norba-Arte*, 2006, vol. 26, pp. 201-224.
- Cortés, José Miguel. “La construcción de mundos imaginarios: la obra de Alfred Kubin.” *Herejía y belleza: Revista de estudios culturales sobre el movimiento gótico*, 2014, vol. 2, pp. 9-35.
- De Blas ortega, Mariano. “Cuadros de fusilamientos, ss. XX-XXI”. *Bellas Artes. Revista de artes plásticas, estética, diseño e imagen*, 2021, vol. 15, pp. 11-32.
- De Micheli, Mario. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial, 2009.
- Duque, Félix. *Terror tras la postmodernidad*. Madrid: Abada Editores, 2008.
- Montoya Gil, Andrea. “La (des)figuración como escritura en los retratos de Francis Bacon”. En Pedro, Vicente y Zarza, Tomás: *Autobiografía: narración y construcción de la subjetividad en la creación artística contemporánea*. Huesca: Diputación Provincial de Huesca, 2015, pp. 104-109.
- Prieto Millán, Soledad. “Cindy Sherman y la subversión de la identidad”. *Aisthesis*, 2016, vol. 59, pp. 125-141.
- Richards, Mary. *Marina Abramovic*. Londres: Routledge, 2009.
- Sandler, Irving. *El triunfo de la pintura norteamericana. Historia del expresionismo abstracto*. Madrid: Alianza Editorial, 1996.
- Trías, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Seix Barral, 1982.