

ÉTICAS Y POLÍTICAS DE LA EDICIÓN EN AD REINHARDT. MÁS ALLÁ DE LA PINTURA Y LOS CÓMICS

Miguel Peña Méndez

Universidad de Granada

amiguel@ugr.es

Recibido: 01/04/2018 | Aceptado: 13/11/2018

doi:10.30827/sobre.v5i0.7291

7

ETHICS AND POLITICS OF THE EDITION IN AD REINHARDT'S WORK. BEYOND PAINTING AND COMICS

ABSTRACT: Ad Reinhardt was a painter but also developed a large production of press, graphic design and cartoons. These were not merely a means to earn his bread and butter, but are works with an ethic, aesthetic and ideological commitment, though separate from his paintings. His best known comic, *How to Look...* published by PM newspaper is one of the most original twentieth century comics and a reflection on what modern art is, its concepts, vices and virtues. Besides, he was involved in many mastheads as editor or art director in some of them. This implication with editorial politics has a deep commitment similar to that of his well-known *Black Paintings*.

KEYWORDS: Ad Reinhardt, Abstract Expressionism, cartoons, magazines

RESUMEN: Ad Reinhardt, además de pintor, se dedicó a labores editoriales, al diseño gráfico y a la realización de cómics desde su juventud y a lo largo de toda su vida. Estas obras no eran meros trabajos alimenticios, sino algo en lo que se implicaba con un personal compromiso ético, estético e ideológico perfectamente deslindado de su producción pictórica. Su muy conocida serie *How to Look...*, que se publicó en el diario *PM*, constituye uno de los cómics más originales del siglo XX además de una reflexión sobre qué es el arte moderno, sus conceptos, vicios y virtudes. Junto con esto se implicó en multitud de cabeceras siendo editor jefe o director de arte en algunas de ellas. Esta implicación con políticas editoriales supusieron una labor tan comprometida como la realización de sus conocidas *Pinturas negras*.

PALABRAS CLAVE: Ad Reinhardt, expresionismo abstracto, cómic, revistas



Yo no creo en la originalidad, creo en la historia del arte.¹

Ad Reinhardt

Dentro del mundo del arte, oír el nombre de Ad Reinhardt es citar el nombre de uno de los expresionistas abstractos más discutidos y extremados. Con el tiempo, en el mundo del arte las personalidades se van difuminando y solo suele quedar el estereotipo de las imágenes que se generaron de ellas mismas, pero, en este caso, Reinhardt se resiste a quedar resumido como el pintor de cuadros negros (*Black Paintings*, así las denominaba él mismo) y se nos muestra como un artista complejo con un compromiso ético y profesional que le permite desarrollarse en facetas artísticas aparentemente contradictorias sin menoscabo de su integridad. Sus afilados textos pretenden establecer unos principios para su posicionamiento artístico que todavía hoy producen tanto asombro por su lucidez como perplejidad por su atrevimiento socarrón y paradójico. A pesar de su prematura muerte a los 54 años, Adolph Dietmar Friedrich Reinhardt (1913-1967) tuvo tiempo de ser, además del influyente pintor de la Escuela de Nueva York, inspirador del minimalismo y el arte conceptual, profesor de Historia del Arte, escritor, polemista inagotable, buen diseñador gráfico y un inquisitivo y original humorista gráfico. Su gran lema –recogido en su texto *25 Lines of Words on Art Statement*– «el arte es arte y todo lo demás es todo lo demás» (Rose, 1991:51) se fue fraguando a lo largo de su vida y convirtiéndose en parte del pensamiento artístico contemporáneo a través de sus numerosos escritos, muchos de los cuales se pueden encontrar reunidos en la edición que de ellos hiciera Barbara Rose (1991) titulada bajo otro gran lema suyo: «el arte como arte».

A lo largo de este artículo se incidirá en esas facetas más desconocidas de su figura como ilustrador, dibujante y autor de cómics. Con ello se pretende reivindicarlo ahora que acabamos de pasar el cincuentenario de su muerte, con la esperanza de que al hacerlo se compruebe que muchas de sus actividades y planteamientos lo sitúan, a pesar de su plena modernidad, más allá de la *mera* modernidad. Con sus divergencias, contradicciones y paradojas se puede considerar un artista que se sale de su contexto histórico para colocarse en un contexto más que contemporáneo, actual, logrando su admirada y anhelada *Timeless*² (*Eternidad*) del arte auténtico. A la vez sus acciones y reflexiones le condujeron a unas posturas éticas que articulan un posicionamiento político y ético como artista en la sociedad de su tiempo pero sin partidismos de ningún tipo.

Desde 1953 centró casi exclusivamente su producción pictórica en trabajar en una larga serie de cuadros arraigados en el purismo y la abstracción geométrica, abandonando el uso de colores vivos por otros muy matizados. Son obras casi monocromáticas, llegando a la renuncia definitiva al color en los años sesenta para centrarse en amortiguadas tonalidades negras con el fin de alcanzar una sutilidad perceptiva

extrema que le exige al espectador, más que la mirada cruda, la atención visual hacia algo que carece de sentido y está despojado de cualquier tipo de asociación figurativa evidente. Quien haya podido experimentar la presencia de una de las *Pinturas negras* de Reinhardt sabe que hay un antes y un después de esa experiencia. Al describirlas en sus escritos, deja caer una letanía de aforismos negativos, refiriéndose a ellas como «un icono libre, no manipulado, inmanejable, inútil, no comerciable, irreductible, no fotografiable, irreproducible e inexplicable»³ (Rose, 1991:83) Estos reiterados cuadrados negros apagados que contienen formas cruciformes apenas discernibles desafían los límites de la visibilidad.

La estrategia de negación de Reinhardt se hizo eco de su convicción de que el modernismo era una «progresión negativa», que la abstracción evolucionaba como una serie de sustracciones y que estaba creando las pinturas últimas⁴. Con ello, en lugar de predecir la muerte de la pintura como una forma de arte viable, Reinhardt afirmó el potencial de la pintura para trascender la retórica contradictoria que la rodeaba en la crítica contemporánea y las crecientes influencias comerciales del mercado. (Spector, 2016)

Pero su obra es mucho más que esos últimos años de su vida que, por brillantes e influyentes que hayan llegado a ser, no son más que parte de una actividad creativa muy rica y polifacética. Desde los inicios su trabajo más que diversificarse lo que hizo fue ramificarse. Conocedor de su talento para el dibujo y las artes, logró muy pronto una coherencia plástica impropia para su edad. A pesar de su juventud supo arroparse progresivamente en un contexto postcubista sin ningún complejo y aprender del arte de su tiempo sin perderse en los vericuetos de tiempos pasados o en distinguos paralizantes entre alta y baja cultura. Su compromiso con la modernidad fue total desde el primer momento. Consciente de sus habilidades, consideró que estudiar Bellas Artes de manera exclusiva no iba a ser más que una redundante pérdida de tiempo, por lo que optó primero por estudiar Historia del Arte en la Columbia University de Nueva York (1931-1935), entre otros, con el que iba a ser muy influyente tanto en su formación como en su compromiso social, el historiador del arte de orientación marxista Meyer Schapiro. Una vez finalizados los estudios y decidida su vocación hacia la práctica artística, reforzaría sus habilidades durante el año siguiente estudiando pintura con Carl Holty y Francis Criss en la American Artists School, a la vez que era alumno de Karl Anderson en la National Academy of Design. Desde 1936 fue admitido en la WPA Federal Art Project y al año siguiente como miembro en la American Abstract Artists, reafirmando una vez más en la práctica moderna del arte y en concreto con la abstracción, estilo hacia el que sentía una profunda afinidad.

Esos años fueron muy prolíficos para Reinhardt, pero desde sus inicios como profesional comenzó a deslindar la práctica del arte (lo que luego acuñaría como *el arte como arte*) de la dura tarea de ganarse el sustento (es decir, *todo lo demás*).

¹ Esta recurrente cita está reseñada por Irving Sandler (2014, 16 de enero) como fruto de una entrevista personal con Reinhardt en 1958.

² La problemática sobre lo temporal y lo eterno es recurrente en sus escritos. Veáanse, entre otros muchos, *Five Stages of Reinhardt's Timeless Stylistic Art-Historical Cycle*, *Timeless Art-Words* y *Timeless in Asia* (Rose, 1991:10, 132 y 216, respectivamente)

³ «A free, unmanipulated, unmanipulatable, useless, unmarketable, irreducible, unphotographable, unreproducible, inexplicable icon».

⁴ La traducción de los textos de Reinhardt a veces es compleja. En este caso, al hablar de las «pinturas últimas» lo hace en el sentido de esenciales o definitivas (*ultimate paintings*) señalando a la vez que serían las últimas pinturas (*last paintings*) que cualquiera podría pintar.

Este compromiso moral con el arte como algo que está más allá de la vida le llevó a decir en 1963:

El primer enemigo del artista-como-artista es el artista filisteo, el artista «demasiado humano» o subhumano o sobrehumano dentro o fuera de él, el artista socialmente útil y utilizable, el artista-vendedor y el artista de ventas, el expresionista-empresario y artista de «acción», el artista que «tiene que comer», que tiene que «expresarse», y que vive, vive en, por o desde su arte. (Rose, 1991:59)

Desde el primer momento no quiso depender del arte para vivir y buscó formas alternativas de subsistencia que mantuvieran a salvo la independencia y honestidad de su arte pero que a la vez se relacionasen con el talento que poseía. Durante sus primeros años de estudiante de instituto ya supo sacarle partido a sus habilidades gráficas –especialmente a su facilidad para la caricatura– y así le podemos ver ilustrando con versatilidad y muy buen nivel diversas publicaciones estudiantiles de su colegio, el Newtown High School (Queens, N.Y.). Estas revistas fueron: *The Lantern* (Newtown High School Literary Magazine, entre 1927 y 1931), *X-Ray* (Newtown High School Newspaper, 1929-1931) y *Glück Auf* (Newtown High School German Club Magazine, 1931). La buena labor realizada le hizo acreedor ante la dirección del colegio de la responsabilidad de diseñar en su último curso todo el aparato gráfico del libro anuario titulado *Castles* (Newtown High School Yearbook, 1931) [Figura 1].

Cada una de estas publicaciones tenía unas características específicas a las que supo dar cumplida respuesta: desde las más humorísticas, como *Lantern* y *X-Ray*, al más formal y visualmente más clásico y comprometido anuario, con ilustraciones y viñetas en gran formato y portada con estampación dorada en seco. El rango técnico que demuestra es progresivo y es de señalar que él es consciente de los progresos alcanzados, ya que en la última tira que realiza para *X-Ray* indica como gran logro que está completamente realizada a pincel, «with the exception of the small lettering» y que suponemos debe ser un chiste hacia sus compañeros [Figura 2]. Por otro lado, en el caso del anuario las ilustraciones las realiza con tintas planas imitando xilografías medievales con dragones, caballeros y tipografía gótica pero con un toque contemporáneo muy acertado, dejando entrever su interés por estar al tanto de la efervescente escena de la ilustración americana de aquel tiempo⁵.

Desde éstas, sus primeras incursiones en el mundo de la ilustración, supo combinar tradición y vanguardia sin seguir al pie de la letra aquello que le seducía, sino aportando cruces que iban a enriquecer sus trabajos mediante la introducción de estilos y técnicas extraídas de tempranos movimientos de vanguardia, como dadá, cubismo y constructivismo. Junto con estas influencias artísticas también se nota atención hacia el mundo de la cultura popular al percibirse en sus dibujos cómicos los ecos de las angulosidades de las portadas e ilustraciones de John Held Jr. para la revista *Life*, de las carátulas de los discos de jazz, o rastros de los gestos de los personajes de las tiras y chistes de Frank Briggs o

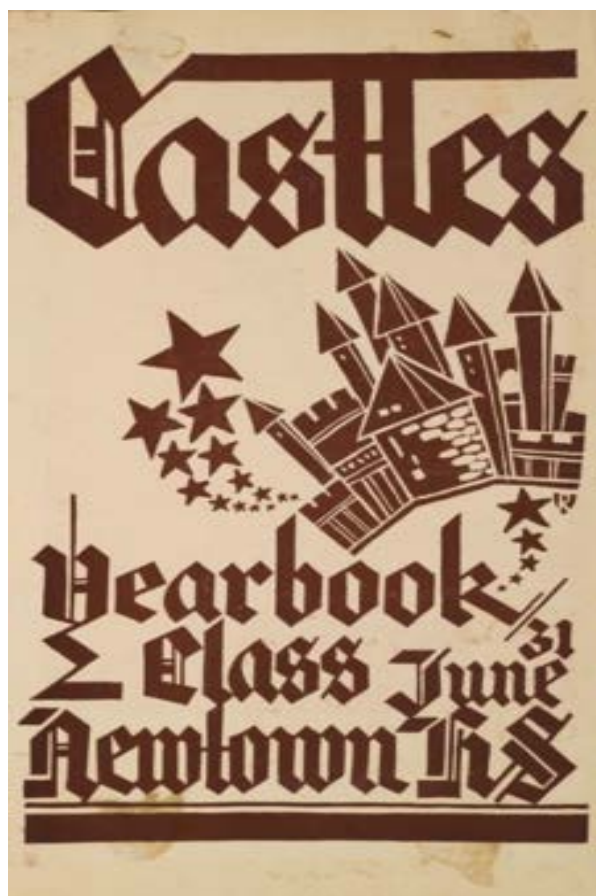


Figura 1: Ilustración para *Castles*, 1931.

H. T. Webster⁶.

Nada más entrar en la Universidad de Columbia, al curso siguiente, se enrola en la plantilla de la revista *The Columbia Jester* (University of Columbia, colabora de 1931 a 1940). En ella empieza dibujando chistes y viñetas, para conseguir ya una portada a los pocos meses, en mayo de 1932, y finalmente ser nombrado editor jefe en 1935. En ella su labor fue activa tanto como reportero como ilustrador. Como editor de la revista, Reinhardt fue responsable entre otras cosas de su rediseño, ya que cuando él llegó se encontró con una publicación moribunda a la que transformó en algo satírico, sofisticado y disparatado (cfr. Helfand, 2007). En la misma universidad va a colaborar también, aunque de manera más esporádica, con *The Columbia Review* (1931, 1933, 1935 y 1938) realizando frontispicios y alguna viñeta de portada. Durante esta etapa universitaria Reinhardt produjo una gran cantidad de dibujos muy diversos y dinámicos, lo que le permitió ir madurando en su estilo fiel a la línea y a las angulaciones de su juventud, pero a la vez aproximándose progresivamente a imágenes más compactas, de líneas cada vez más refinadas, y ampliando sus recursos

5. En *Chronology* escribió: «1930 Makes drawings of knights, heraldry, shields, stars, battle-flags» (Rose, 1991:5).

6. Esa atención hacia los cómics la resalta él mismo de forma exagerada y bromista (Hess, 2010:33) en su *Chronology*, escribiendo: «1915 Gets crayons for birthday, copies «funnies» Moon Mullins, Krazy Kat, and Barney Google» (Rose, 1991:5), dejando clara una imposible precocidad con apenas dos años que no es más que una burla a otra cronología en un catálogo de Motherwell. Más adelante, en esa misma *Chronology*, completa con este otro apunte biográfico: «1946 Attacks E. E. Cummings for comments on Krazy Kat» (Rose, 1991:7).



Figura 2: Última colaboración de Reinhardt en X-Ray, 1931



Figura 3: Ilustraciones para *The Columbia Jester*, junio (izda.) y noviembre (dcha.), 1933.



Figura 4: El artista de imágenes y el pintor abstracto. En *How to Look at Looking*, *PM*, 21 julio 1946.

para poder pasar desde sofisticadas ilustraciones de matiz y volumen a chistes de un diseño y humor más maduro [Figura 3].

La personal disquisición sobre el deslinde entre su labor en las Bellas Artes y la realizada como dibujante satírico y diseñador se basaba en su creencia de que el gran arte debía dedicarse a sí mismo mediante la reflexión estética y por tanto estar completamente dissociado de la vida y de las cuestiones sociopolíticas y económicas, mientras que las artes gráficas y la caricatura pueden y deben inmiscuirse y comentar sobre lo cotidiano ya que esa es su labor⁷. Esta doble actividad nunca le fue algo gravoso, pues supo diferenciarlas con claridad. Su actividad personal como artista no entraba en conflicto con su identidad como ciudadano comprometido políticamente, en particular con los derechos laborales y las campañas contra la guerra, que siguieron siendo vitales para su identidad como artista y ciudadano. Lo que es particularmente fascinante es que éstas fueron preocupaciones de por vida⁸. Reinhardt luchó por definir el arte para sí mismo y para otros, pero también lo hizo para luchar con lo que significaba hacer las cosas, para abordar el panorama completo. Como estudiante de secundaria, ya estaba implorando a sus compañeros de clase que se plantearan preguntas difíciles: «El mundo necesita estudiantes que sean realistas, fijando su mirada en lo que está cerca —escribió en un editorial (octubre 1930) en su periódico de la escuela secundaria, *Lantern. Newtown High School Literary Magazine*—, pero mucho más necesita idealistas: soñadores, arquitectos de castillos en el aire» (p. 18) (cfr. Helfand, 2007).

Finalizados sus estudios en Columbia sigue colaborando en esas revistas y amplía su radio de acción a otras nuevas. Entre las nuevas revistas a las que aportó su trabajo se pueden citar, sin ser exhaustivos, las siguientes: *Champion of Youth* (1936-38), *The New Masses* (1936-44), *Soviet Russia Today* (1937 y 1947), *The Student Advocate* (1936-37) —publicada por la American Student Union— o *The Fight against the War and Fascism* (1936-37), todas ellas de carácter marcadamente socialista, cuando no abiertamente comunista. Es de reseñar que tanto en

New Masses como en *Soviet Russia Today* y *The Fight* algunas de sus colaboraciones las firma con el seudónimo de Darryl Frederick. Al cambiar de década va a incorporarse a nuevas cabeceras de carácter mucho más comercial y pasa a colaborar con la revista de música *Listen* (1940-1946), ser director artístico en *Ice Cream Field* (1939-42) e ilustrar en la publicación femenina *Glamour* (1943-44).

Finalmente, será contratado en la publicación que va a ser la sensación del momento: *PM Newspaper* (de 1943 a 1947). Este periódico neoyorquino de orientación socialista fue creado por Ralph Ingersoll en junio de 1940 y financiado por el millonario de Chicago Marshall Field III. La personalidad de este diario iba a estar marcada por dos factores: la gran importancia dada al apartado gráfico (fotos, dibujos, cómics) y su declaración de independencia al no aceptar publicidad en sus páginas, ya que consideraba que ese hecho podía comprometer su relato de las noticias. Éste último rasgo, en una industria editorial como la norteamericana, dio mucho que hablar y fue una publicidad y un aliciente muy significativo para los posibles lectores afines. Se cuenta la anécdota de que cuando iban a contratar a la plantilla se presentaron más de 11.000 personas para los 150 puestos ofertados. Haciendo honor a su nombre, *PM* (un juego de palabras entre *Picture Magazine* y *Post Meridian*, por ser un diario vespertino), contrató entre su personal, durante los ocho años que duró y centrándonos en el aparato gráfico, que es lo que nos ocupa, a dibujantes de cómic, ilustradores y fotógrafos peculiares, quizá no los mejores o más famosos, pero sí a los que poseían una personalidad y compromiso social más marcado. Entre ellos estuvieron: Theodor Geisel, posteriormente conocido universalmente como Dr. Seuss y que se convirtió en uno de sus colaboradores estrella; Crockett Johnson, con su tira *Barnaby* que se hizo inmensamente popular; Coulton Waugh⁹, dibujante de una tira titulada *Hank*, sobre un soldado que vuelve a la vida civil tras la Guerra Mundial; o Jack Sparling, quien creó un fascinante personaje llamado Claire Voyant, con poderes «clarividentes». Entre los fotógrafos contaron con gente de la talla de Wee Gee, Margaret Bourke-White o Arthur Leipzig.

7. En 1967, en *Black as Symbol and Concept*, sentenció: «Separar las Bellas Artes del resto del arte fue un logro» (Rose, 1991:88).

8. Una de las últimas obras que realizó siguiendo con su compromiso político fue participar con una litografía titulada *No War* para el portfolio *Artists and Writers Protest Against the War in Viet Nam*, 1967.

9. Este será el autor del primer libro teórico específico sobre el cómic: *The Comics* (1947).

A ellos se añadió en 1943 Ad Reinhardt. Desde ese momento empezó a generar una ingente cantidad de dibujos, viñetas, chistes y gráficos que irían configurando la personalidad del periódico. Pero no iba a ser hasta 1946 cuando pudiera desarrollar la serie de cómics que curiosamente le ha hecho destacar en este ámbito y que han pasado a la historia del arte antes que a la del Cómic: *How to Look*. Este va a ser su proyecto más ambicioso, en el que sus dibujos y collages transformaron su labor inicial de pequeñas y suplementarias ilustraciones a lecciones a toda página de complejas e irónicas historietas sobre historia y teoría del arte [Figura 4]. Articuladas con un ojo agudamente crítico y un sarcástico sentido del humor, siguen siendo relevantes en la actualidad. Esta peculiar contribución mensual fue publicada en *PM* desde el 27 de enero de 1946 hasta el 5 de enero de 1947 con un total de veintidós cómics. La caída de la serie, sin embargo, no fue porque dejase la revista ni vino debida a su despido, ya que Reinhardt continuó colaborando en el periódico hasta el 28 de marzo de 1947. Las causas parecen venir de un intento de renovación comercial frente a la bajada de ventas. Poco más de un año después, en junio de 1948, el periódico fue cerrado y vendido, desapareciendo.

No vamos a entrar en un análisis pormenorizado de las páginas, ya que ya está hecho con un gran conocimiento de causa tanto por parte de Thomas B. Hess (1975) como de Robert Storr (2013). Tan solo indicaremos por nuestra parte que el estilo agresivo de estos *collages* era deudor de aquellos que hiciera Max Ernst en *La Femme 100 Têtes* (1929) o *Une Semaine de Bonté* (1933), siendo esta confluencia posible gracias al similar inmenso archivo de recortes de antiguos grabados comerciales y periodísticos que ambos poseían. Sus contenidos siempre hacían un repaso por alguna cuestión más o menos relevante sobre el arte moderno, resolviéndola entre el didactismo, la crítica mordaz y la sátira despiadada. En ellas se revisan conceptos estilísticos como el cubismo, el surrealismo o la abstracción, figuras como la del artista, el espacio, la propia mirada, la relación del arte y la industria, como se mira una casa o una galería de arte, pasando por grandes esquemas arborescentes sobre el arte moderno americano que son un detallado mapa que sirve para repasar el camino de muchos artistas, críticos, conservadores y galerías, unos ahora olvidados y muchos aún conocidos, pero siempre relevantes en el mundo del arte contemporáneo [Figura 5].

Acompañadas de apasionadas advertencias contra el peligro de la obsesión por el mercado, estas páginas dan vida al inimitable espíritu de provocación y crítica reflexiva de Reinhardt. Existen como un testimonio del legado de uno de los artistas más significativos del siglo XX y sus cómics siguen resonando como ejemplos importantes de comentarios políticos, culturales y sociales. Esta serie, a pesar de su cancelación en *PM*, tuvo resurgimientos ya fuera de esta cabecera, siendo publicados posterior y esporádicamente nuevos cómics del mismo jaez en revistas como *Critique (Political Cartoon, 1946)*, *Transformation (Museum Landscape, 1950; Museum Racing Form, 1951; Art of Life of Art, 1952)*, *Art d'aujourd'hui (Imaginary Museum, 1951)*, *Jubilee (The Insiders, 1961)* y *ARTnews (Our favorites, 1952; Foundingfathersfollyday, 1954; A Portend of the Artist as a Yhung Mandala, 1956)*; y el final *How to Look at Modern Art in America, 1961*, un «árbol» que recoge el eco del que hiciera previamente en 1946).

Junto con esas colaboraciones satíricas en revistas y periódicos no se pueden olvidar dos obras muy poco conocidas y que resultan cuando menos sorprendentes por su calidad y su compromiso humano. La primera de ellas son las ilustraciones para el cuento infantil *A Good Man and His Good Wife* de Ruth Krauss (1944). Esta prolífica y exitosa autora de cuentos infantiles era una vieja conocida de Reinhardt, esposa de Crockett Johnson¹⁰, de quien era colega en *PM* y excompañero, aunque en promociones distintas, del Newtown High School. En la edición de este divertido cuento las ilustraciones se reprodujeron a dos tintas, en el ya consolidado estilo gráfico de Reinhardt, con una limpieza de línea y una eficacia absoluta. Las angulosidades de los años 30 han desaparecido para encontrarnos con un estilo fluido y fresco que ya le va a ser característico. Casi se podría adscribir a un tipo de línea clara donde no hay atisbo de sombra ni de volumen. El recurso gráfico-narrativo de pared transparente que utiliza para dejarnos ver la acción en el interior de la casa es sabiamente administrado para que los personajes puedan interactuar con todo el edificio. Es realmente magistral el uso de la acción no localizada en un espacio concreto de la casa, sino que se conecta entre varias habitaciones. Es quizá la obra en la que Reinhardt se acerca más a una narración más convencional del cómic y se aleja de la estética del chiste. Esta cotizada primera edición es única, ya que aunque esta obra se reeditó por la misma editorial en 1962 ya fue sin los dibujos originales de Reinhardt, que fueron sustituidos por los de otro autor (Marc Simont) [Figura 6].

La otra obra a destacar va a ser *The Races of the Mankind*, un panfleto de 32 páginas escrito por la antropóloga Ruth Benedict y el Dr. Gene Weltfish en 1943, ambos de la Columbia University¹¹. En él intentan desmentir y desmitificar con humor y datos la segregación y el odio racial impuesto por Hitler y sus seguidores. Fue una publicación pensada para ser difundida entre los soldados que estaban en el frente, cosa que no llegó a hacerse, pero que tuvo un gran éxito entre el público en general, y de la que se distribuyeron diez millones de ejemplares. Este libro formaba parte de un proyecto más amplio para utilizar el lenguaje de los cómics como material educacional en el ejército norteamericano [Figura 7]. La labor de Reinhardt aporta un toque de humor muy en su línea que posee una gran efectividad metanarrativa: simplificando y caricaturizando las distintas razas de igual manera las contraponen a todas sin prevalencias de ningún tipo. De este modo, las imágenes de Reinhardt contrastan con otras obras realizadas en el mismo proyecto mencionado y en las que sí se remarcaban las diferencias étnicas, como por ejemplo en *A Pocket Guide to China* (1942), que contenía un capítulo final titulado «How To Spot A Jap» dibujado por Milton Caniff¹², destinada a ayudar a los

10. Como dijimos antes, este amigo de Reinhardt, autor del clásico de la *comic-strip* norteamericana *Barnaby*, también posee una desconocida faceta de «pintor matemático» y de él se conserva una interesante correspondencia con Ad Reinhardt en los «Ad Reinhardt Papers, 1927–1968» (Archives of American Art, Smithsonian Institution).

11. En la citada *Chronology*, Reinhardt lo fecha erróneamente en 1944 y dice de él con sarcasmo: «1944 Hace caricaturas para el panfleto de Ruth Benedict, *Races of Mankind* del cual un congresista intentó censurar en su distribución entre las fuerzas armadas a causa de que un dibujo mostraba a Adán con ombligo. La revista *Time* reprodujo el Adán de Miguel Ángel con ombligo, difundiéndolo por todo el país en un número sobre la libertad de opinión» (Rose, 1991: 6).

12. Autor del clásico *Terry y los piratas*, que estaba de pleno éxito en esa época.



Figura 6: R. Krauss y A. Reinhardt, *A Good Man and His Good Wife*, 1944.



Figura 7: Ilustración de A. Reinhardt para *The Races of Mankind* de Benedict y Weltfish, 1942.

soldados estadounidenses en la identificación de las razas de tipo asiático en los distintos escenarios de batalla del Extremo Oriente, principalmente entre chinos y japoneses [Figura 8].

Al enfrentarnos a estas obras, la elegancia de las composiciones de Reinhardt, la destreza con la que yuxtapone el texto y la imagen, y su uso infrecuente pero discordante de la caricatura dibujada a mano hacen de cada página una joya.

Estas obras, más o menos olvidadas durante un tiempo, resurgieron a partir de 2013 con motivo del centenario de su nacimiento. La galería David Zwirner, junto con la Ad Reinhardt Foundation, hizo revivir a Ad Reinhardt reuniendo de nuevo las *Black Paintings*, las cuales desde la retrospectiva del MoMA de 1991 no se habían expuesto juntas. Pero en este caso, además, se reivindicaron al mismo nivel que sus lienzos, sus cómics y sus fotografías¹³. La exposición en Zwirner fue brillantemente comisariada por Robert Storr¹⁴, experto en esos entrecruzamientos (no) tan extraños entre la alta y baja cultura¹⁵. De hecho, Reinhardt no fue el único artista de su época que traspasó esas fronteras, pero de entre ellos solo unos pocos, como Philip Guston y Saul Steinberg, emplearon sus habilidades en la caricatura al servicio de sus principales objetivos artísticos y no como algo marginal. Sin embargo, como señala Storr (2013:5), solo hubo uno que aprovechó su arte en el ámbito del cómic producido en serie no como un «trabajo diario» sino como una dimensión completa, pero separada, de una empresa estética más grande. Y ese fue Reinhardt.

Para concluir esta interrelación entre arte y edición, entre estética y ética, cabría hacerse las preguntas que pavimentaban el andar de Reinhardt en su labor artística y considerar lo que hubiese pensado sobre la reunión de estas dos facetas de su labor en una misma sala. El traspasar el puente, para él infranqueable, entre «el arte como arte y todo lo demás»; el juntar esas dos actividades que tan celosamente distinguía y amorosamente cultivó y presentarlas juntas, tal vez lo considerara una afrenta. Pero seguramente y a la vez le complacería, tal vez se reconocería a sí mismo como un visionario de lo que hoy es habitual, lo aceptaría para sus adentros sabiendo que el monocromo no tuvo su origen en estudios científicos, sino que nació como una broma conceptual para menospreciar a Whistler, Turner y Monet. Y que fue precisamente en viñetas cómicas donde se pudieron ver las primeras propuestas de «pinturas últimas que cualquiera puede pintar»: como el chiste de Bertall *Vue de la Hougue (effet de nuit) par M. Jean Louis Petit*, publicado en 1843, o el posterior *Combat de negres dans un tunnel*

13. Parte del material de esta exposición está teniendo un recorrido europeo con el título de *Art vs. History*, comisariada por Diana Baldon, iniciándose en el Malmö Konsthall (Suecia, 2015), siguiendo en el Museo de Arte Moderno de Espoo (Finlandia, 2016) y en la Galería Cívica de Módena (Italia, 2018).

14. Uno de los principales críticos y comisarios que reconocen su interés por el cómic y el arte. Entre otras actividades que así lo muestran se puede citar su colaboración en catálogos de exposiciones tan relevantes como *High & Low: Modern Art and Popular Culture* del MoMA de Nueva York (1990), *Masters of American Comics* en el Hammer Museum/MoCa Los Angeles (2005) o la reciente sobre George Herriman en el Reina Sofía de Madrid (2017-18).

15. Es conocido que de entre los maestros del siglo XX que dibujaron cómics se puede citar a Juan Gris, Marcel Duchamp, Lyonel Feininger, Georg Grosz, Edward Hopper, Frantisek Kupka, Reginald Marsh o John Sloan. (Shikes y Heller, 1984).

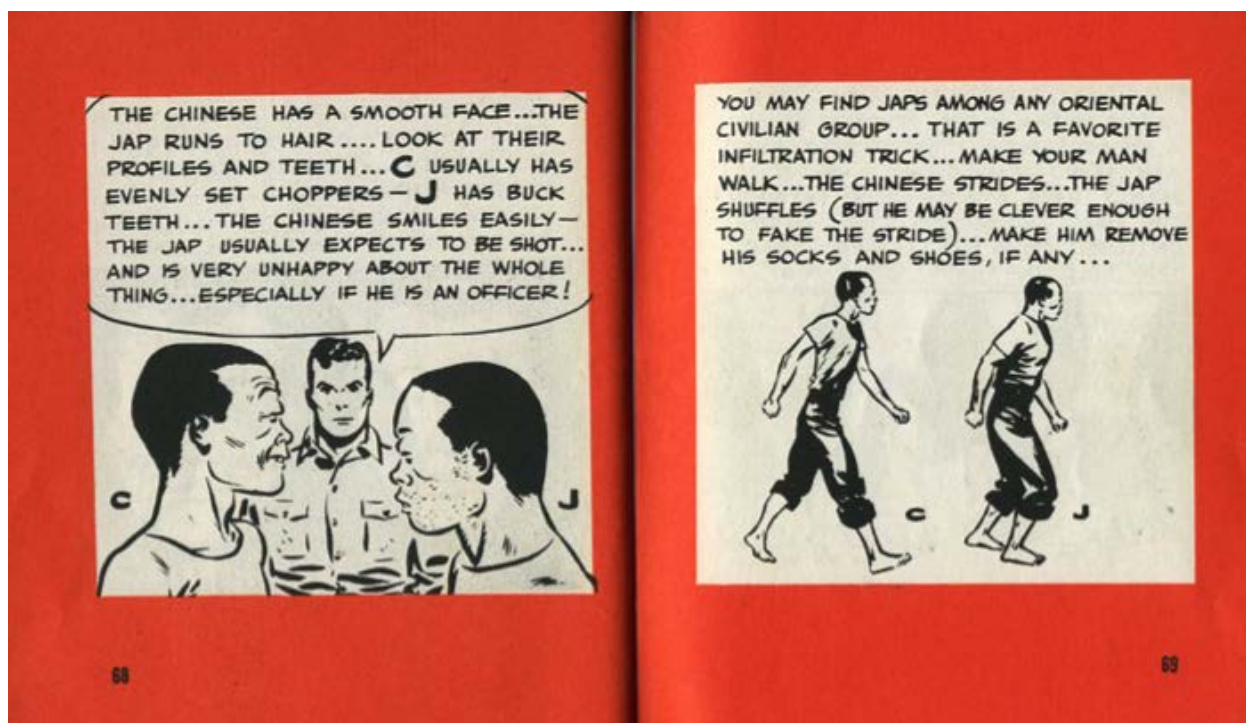


Figura 8: Ilustraciones de Milton Caniff, A Pocket Guide to China, 1942.

de Paul Bilhaud y Alphonse Allais en 1882 (cfr. Rose, 2004: 23-24). Si le quedara alguna duda, acabaría de convencerlo el que, finalmente, los rayos X hayan desvelado que debajo del *Cuadrado negro* (1915) de su amado Malévich hay un dibujo cubo-futurista y unas palabras en ruso que dicen: «Dos negros peleando en una cueva» (Sánchez, 2015, 25 de noviembre). Con ello se confirmarían las paradojas sobre las que se fundamentaba la personalidad de Reinhardt, ya que, como comenta Thomas B. Hess (2010:21y 42), Reinhardt no hablaba más en serio que cuando bromeaba y no bromeaba más que cuando hablaba en serio.

Bibliografía

Cembalest, R. (2013, 13 de noviembre). The Semi-Secret History of Modernism's Best Comic Artist. *ARTnews*. Recuperado de <http://www.artnews.com/2013/11/13/the-semi-secret-history-of-modernist-comic-artist-ad-reinhardt/>

Corris, M. (2008). *Ad Reinhardt*. Londres: Reaktion Books.

Craven, D. (1999). *Abstract Expressionism as Cultural Critique. Dissent During the McCarthy Period*. Cambridge: Cambridge University Press.

Helfand, J. (2007, 17 de mayo). Ad Reinhardt, graphic designer. *Design observer*. Recuperado de <https://designobserver.com/feature/ad-reinhardt-graphic-designer/5507/>.

Hess, T. B. (1975). *The Art Comics and Satires of Ad Reinhardt*. Roma: Marlborough Gallery. (Versión española: Hess, T.B. (2010), Los cómics de arte y las sátiras de Ad Reinhardt. En D. Ortega y S. Shulz (Eds.), *Una página de chistes por Ad Reinhardt*. México: Alias).

Hill, J. E. (2018). *Artist as Reporter: Weegee, Ad Reinhardt, and the PM News Picture*. Berkeley y Los Angeles: University of California Press.

Krauss, R. (1944) *A Good Man and his Good Wife*. New York: Harper and Brothers.

Rose, B. (1991). *Art as Art: The Selected Writings of Ad Reinhardt*. Berkeley y Los Angeles: University of California Press.

Rose, B. (2004). *Monócromos. De Malevich al presente*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Sánchez, D. (2015, 25 de noviembre). El 'Cuadrado negro' de Malevich escondía un chiste racista. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2015/11/20/actualidad/1448022023_567643.html.

Sandler, I. (2014, 16 de enero). My gadfly and my friend. *The Brooklyn Rail. Critical perspectives on arts, politics and culture*. Recuperado de https://brooklynrail.org/special/AD_REINHARDT/ad-and-artists/ad-reinhardt-my-gadfly-and-my-friend.

Sheldon, D. (2016, 3 de agosto). *How To Spot A Jap: A US Army Guide*. Recuperado en <https://ashbak.com/how-to-spot-a-jap-a-us-army-guide-1942-362303/>.

Shikes, R., y Heller, S. (1984). *The Art of Satire. Painters as Cartoonists and Cartoonists from Delacroix to Picasso*. Nueva York: Pratt Graphic Center and Horizon Press.

Spector, N. (2016) Ad Reinhardt. Abstract Painting. Recuperado en <https://www.guggenheim.org/artwork/3698>.

Storr, R. (2013). *How to look. Ad Reinhardt Art Comics*. Ostfildern: David Zwirner / Hatje Cantz Verlag.

Venn, B. (1999). *Collage in America*. Nueva York: Whitney Museum of American Art.

Para un completo y ordenado repertorio de cabeceras e imágenes de las obras editadas de Ad Reinhardt véase la web de su fundación: <http://adreinhardtoundation.org/>.